

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

Н. Н. Зозулина

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ,
ДРАМАТУРГИЯ И ТЕМАТИКА
«СИМФОНИИ ДО МАЖОР» БАЛАНЧИНА

Балет Баланчина «Симфония до мажор» входит в число его самых знаменитых шедевров. Поставленная в 1947 г. для труппы Гранд Опера, она может исполняться только крупнейшими балетными компаниями, имеющими в своем составе более пятидесяти танцовщиков. Поэтому уже одно ее присутствие в репертуаре говорит об уровне и мощи труппы. С середины 1990-х гг. «Симфония До мажор» идет в Мариинском театре. Несколько сезонов ее танцевал Большой театр. Время от времени она возвращается на афишу Гранд Опера и, конечно, ее танцует Нью-Йорк Сити Балле — труппа Баланчина.

Как явствует из названия балета, он поставлен в жанре танцсимфонии, мастером и адептом которого зарекомендовал себя Баланчин. В юности артистом Мариинского театра участвовавший в первом такого рода эксперименте — танцсимфонии Лопухова «Величие мироздания» (1923), хореограф впоследствии сочинил множество танцсимфоний. Он легко ориентировался в любой симфонической музыке, получив в юности дополнительно к балетному еще и консерваторское образование. При выборе постановки для труппы Гранд Опера Баланчин проявил музыкальную начитанность, обратившись к малоизвестной симфонии Жоржа Бизе, которая, благодаря балету, заново родилась на свет и стала популярна. Классическая по своей основе (в духе венских классиков), удивительно мелодичная, искрящаяся ритмами, юношеская симфония Бизе оказалась насквозь дансантажной, словно написанной для балетной сцены. При этом композитор не придал ей никакой программности, кроме контрастов структурных построений, музыкальных темпов и настроений.

Баланчин, на первый взгляд, также поставил беспрограммную танцсимфонию, смысл которой в самой музыкальности и красоте па, изобретательно сочетающихся между собой в калейдоскопе рисунков и групп. Сиюминутное впечатление при просмотре балета как будто доминирует. Глаз ежесекундно отмечает восхитительное парирование музыки, наслаждается игрой визуальных форм, которые приобретаю звучание в танцевальных пассажах. Слаженность музыкально-хореографических взаимодействий, доходящая до совместного tutti в ликующем

финале, выступает как такой силы самодостаточный фактор в получаемом зрителем удовольствии от танцсимфонии, что за его рамками как будто бы ничего не надо уже искать и видеть. А между тем, к этому сиюминутному содержанию «Симфония до мажор» Баланчина не сводится. Она — творение в высшей степени концептуальное, вдохновленное идеей, проведенной через весь балет и подсказавшей беспрецедентную, почти математически выверенную и выстроенную его конструкцию.

Собственно, любой хореограф при постановке танцсимфонии (в том числе на непрограммную музыку) обязан найти объединяющую все части большого целого тему/идею/программную основу и руководствоваться ими при сочинении композиционных частей, чья насыщенность движением гораздо большая, чем в одноактном балете (в силу интенсивного потока музыки). Если музыкальная симфония, как известно, может быть беспрограммной, то хореографическая — нет, поскольку именно смысл «о чем это» преобразует бессюжетную хореографическую композицию (когда «просто танцуем музыку») в иной — высший жанр танца — танцсимфонию, то есть философскую, концептуальную систему, какой она должна являться по своему содержанию и назначению. Об этом свидетельствует первая танцсимфония на балетной сцене — «Величие мироздания» Лопухова, созданная им как картина мироздания, в котором гармонично уживаются живая и неживая природа, земля и космос, животные и люди. Это хореографическое содержание было авторским, привнесенным в музыку (приноравливаемым к ходу ее развития). Танцсимфония Баланчина прежде также имела программное название, в дальнейшем отпавшее, — «Хрустальный дворец», за которым стоял образ выстроенного «архитектурного» чуда, в залах которого разворачивалось хореографическое торжество.

При постановке танцсимфонии хореограф мыслит амбивалентно. С одной стороны, он следует законам музыкальной формы — как симфонии в целом, так и внутри ее частей, с другой — двигаясь по музыкальному фарватеру, не может упускать из виду логику форм танцевальных. Кроме того, в танцсимфонии важно прошивать хореографическое полотно «тематическими нитями», хоть и варьируемыми, но опознаваемыми.

Образцом всех правил хореографической постановки большого симфонического цикла является как раз Симфония До мажор Баланчина.

Четыре музыкальные части Первой симфонии Бизе традиционны. 1-я — энергичное сонатное аллегро классического типа. 2-я — прекрасное элегическое адажио — сложная трехчастная форма с эпизодом. 3-я — вихревое скерцо, для которого вторично использована форма сонатного аллегро. 4-я — рондо с рефреном темы «вечного движения». Как любая классическая музыка, симфония Бизе имеет ясный слог — так называемую квадратность музыкальных периодов и множественность повторов по ходу развертывания музыкальной мысли. Все внутренние разделы в частях отчетливо слышатся, начало каждого нового мотива, материала легко схватывается слухом, фразировка напоминает отточенные ритмические строфы, репризы легко опознаются, звуча как при начале формы. Каждая часть симфонии, кроме второй, завершается ритмически четкими кадансами, уподобленными друг другу и составляющими арки между частями внутри всего целого.

* * *

Кристалльной в своей архитектурной конструкции предстает и постановка Баланчина, начиная с ее 1-й части — Сонатного аллегро.

Общее число ее исполнителей узнаются постепенно. При открытии занавеса на сцене стоит женская группа, разделенная симметрично по центральной оси. Словно отраженные в зеркале балетного класса, 4-ки танцовщиц справа и слева, возглавленные корифейками, вторят движениям друг друга. В оркестре звучит Экспозиция сонатного аллегро — главная партия (ГП), и, следовательно, женская группа — кордебалет — есть ее хореографическое олицетворение. Следует уточнить, что самое начало движения приходится еще на вступление к сонатному аллегро и именно в тот момент рождается танцевальный (тайный до поры до времени) код танцсимфонии: танцовщицы, стоящие по одной линии, как у станка, чеканят несколько партерных позировок в разных ракурсах. Внутри ГП короткие мотивы вступления будут внедряться в заключения музыкальных периодов, и всякий раз Баланчин отмечает эти моменты рядом быстрых партерных поз, варьируемых по виду. Собственно, разные четкие позы у женского кордебалета (с вытянутой носком в пол ногой) составляют лейттему в хореографии ГП. Танцовщицы многократно исполняют их, словно отрабатывают, проверяют, разучивают в классе перед зеркалом.

Во время ГП хореограф также организует диалог-соревнование разведенных по сторонам групп, отдавая его зачин корифейкам. Корифейка с одной стороны излагает танцевальную реплику, дерзко наступая на территорию оппонентки. Та, в свою очередь, принимает вызов и, зеркально повторяя заявленную фразу, двигается наступательно в ответ, заставляя первую корифейку отступить назад. Следуют новые реплики танцевального соревнования — «перепляса», напоминающего об извечном соперничестве в балете, когда каждый доказывает свое мастерство другим и всегда есть кто-то, от кого исходит вызов, кто претендует на лидерство, заставляя других вступать в схватку профессиональных амбиций.

Вторую часть ГП хореограф отличает от первой перестроением рисунка, когда прежние линии по диагонали вытягиваются вдоль кулис, при этом диалог двух групп продолжается. Одно мгновение очень важно увидеть и отметить: 4-ки в линиях синхронно делают гранд батманы и перемещаются в релеве на арабесках к центру сцены. Это как будто образ завершения «экзерсиса у палки» и перехода на середину зала. На связующую партию, к моменту вступления побочной партии (ПП), группы возвращаются в симметричное диагональное расположение, как и в начале танцсимфонии.

ПП озаменована выходом Солистки (1-я Солистка), что опять же наглядно отмечает музыкальную границу (между ГП и ПП). Теперь женский состав части полностью определен и иерархически укомплектован — после Солистки при двух корифейках какая-либо еще солистка появиться уже не может. В последнем разделе структурно трехчастного танца Солистки заданы движения с прицелом на будущее. Одну комбинацию (*petit developpe* с *releve* на *efface* вперед) мы увидим потом во 2-й части танцсимфонии, а последние вращения вперед к рампе — в теме «вечного движения» 4-й части.

Кордебалет и 2 корифейки присоединяются к Солистке на заключительной партии, состоящей из кратких мотивов-возгласов, напоминающих вступление к симфонии, но интонационно завершающих Экспозицию сонатного аллегро. Развернув танцовщиц с диагоналей анфас к зрителям, Баланчин ставит первый каданс — это «ложный финал» танца. В комбинации здесь вводятся акцентированные вскоки на ешапе и одиночный и оттого яркий антрашакатр, а подытоживается все быстрой сменой партерных поз, тематически аналогичных предыдущим позам.

Переход к Разработке сонатного аллегро отмечен у хореографа новым преобразованием состава участников. Здесь выходят два танцовщика — партнеры корифеек, затем Солист (1-й Солист) в пару к Солистке. Таким образом, общее итоговое количество исполнителей первой части доходит до 14 человек на трех «ступенях» иерархии: 8-ка женского кордебалета, две пары корифеев и ведущая пара. Звучание разработки, основанной на теме ПП, хореограф заполняет движениями в новой конфигурации. Женская 8-ка переходит на роль едва заметного антуража, а выделяются в обводках и пируэтах парные фигуры — сначала корифеи, затем ведущая. Хореограф всячески обыгрывает сольный состав: женская и мужская 2-ки получают свои реплики, переходящие в дуэт сольной пары, 2-ка корифеев образует трио с солистом, а Солистка и Солист танцуют условно «вариации» и так далее. На развертывание этой внутренней формы не влияет музыкальное завершение Разработки и переход к Репризе сонатного аллегро. Здесь мы видим пример выстраивания конкретной хореографической формы и мышления по ее законам внутри или поверх музыкальной конструкции. В данном случае мыслью Баланчина движет форма *pas de six*. Антре 4-х корифеев и пары солистов, вариация Солистки занимают Разработку, а вариация Солиста и кода всех шести участников — ГП и связующую партию Репризы. Таким образом, Реприза с повтором музыкального материала Экспозиции, казалось бы, игнорируется хореографом. На самом деле это не так. Репризу исполняет кордебалетная 8-ка, напоминающая о тематике ГП чередой четких партерных позировок. Таким образом, в этом моменте у Баланчина возникает контрапункт прежнего материала симфонической танцевальной темы и нового *pas de six*.

В момент ПП все участники 1-й части соединяются в единой композиции — в обращенном к зрителям построении и в нем завершают часть. В самом ее финале — коде 1-й части симфонии Бизе — 14 танцовщиков синхронно исполняют два разных хореографических каданса (как и в музыке). Первый повторяет «ложный финал» Экспозиции — связку позы *croise*, антрашакатр и ешапе. Второй — действительный финал всей части с новыми движениями. Шестикратно делается энергичная комбинация из *сиссона* и *petit жете* с заноской, затем четкая смена партерных поз у всех участников и выделяющийся в конце финальный пируэт Солистки в руках Солиста. Последний кадр финального каданса композиционно выстроен вокруг центральной пары в фиксированных положениях 14 танцовщиков, словно фотография.

Итак, 1-я часть танцсимфонии имеет яркую законченность и обладает целостным характером. Она вполне могла бы существовать самостоятельно — как

виртуозная концертная хореографическая композиция, подобная *grand pas*, с просматриваемыми в ней структурными разделами от антре до коды. С другой стороны, если всю танцсимфонию «До мажор» воспринять как бессюжетный балет такого же чисто танцевального предназначения и определить его форму как *pas d'ensemble* (большое классическое па), то в 1-й части (в темпе аллегро) можно увидеть «антре», во 2-й части (музыкальное адажио) — «адажио», в 3-й части — этап бравурной виртуозности, вновь в темпе аллегро — «вариации», в 4-й части — коду, собирающую всех участников в общей картине.

Но задача статьи — доказать, что балет Баланчина — не просто большая бессюжетная ансамблевая форма, а именно танцсимфония. Отсюда 1-я часть, будучи началом цикла, является тематической экспозицией всей танцсимфонии. Его симфоничность видна невооруженным взглядом. Прежде всего, благодаря наличию тематических элементов, пронизывающих хореографию части от начала до конца. Это балетные позы — отдельные мгновения классического танца, «буквы» его алфавита, вызванные к жизни аккордами Вступления и постоянно напоминающие о себе в родственных акцентах ГП. В финале классические позы исполняются уже всеми танцовщиками, утверждаясь, таким образом, в своем значении для всей части и, кроме того, напоминая слегка картину балетного класса, где подобные же позы цементируют все упражнения у станка и на середине. Так, хореографом закладывается некий смысл композиции, связанный с профессиональной тренировкой, с уроками классического танца, с основами балетного мастерства. Этот смысл, однако, не педалируется, проступает мельком, намеками, как такая лишь угадываемая ассоциативная прослойка танца.

А это значит, что экспонируемый в ней хореографический материал и его опорные приметы должны проследиваться и в других частях, создавать сквозные смыслы, развиваться и влиять на итог финала.

Исходя из этого, проанализируем 2-ю — адажийную — часть баланчинской танцсимфонии.

* * *

Довольно пространное вступление, предшествующее во 2-й части началу музыкальной темы, становится мостом, на котором разрешается драматургическая интрига танцсимфонии. Что придумает хореограф, чтобы связать между собой части? Ответ мы получаем при выходе новых исполнителей. На сцене из верхней кулисы по диагонали появляется цепочка женской группы, затем оттуда же выходят две пары корифеев (2 танцовщицы с партнерами) и вслед за ними, уже на начало темы — ведущая пара (Солистка и Солист 2-й части). Таким образом, мы видим, что хореограф сохраняет прежнюю иерархию в группе танцующих, тем самым отождествляя их с первым составом. Нас словно приглашают не фокусироваться на перемене исполнителей, а продолжать следить за развитием танца на прежних трех уровнях высказывания. (Единственное отличие составов 1-й и 2-й части — ¹6, а не 8 танцовщиц кордебалета, отсюда общее число участников — 12, а не 14.) Подобие состава — главный стержень наглядно действующей

¹ По музыкальным соображениям.

связи частей, если не считать некоторых частных деталей в хореографии 2-й части. В остальном адажио представляет собой новый тематический материал, рождающийся, прежде всего, из другого характера музыки, чрезвычайно проникновенной, благозвучной, кантиленной.

Трехчастной музыкальной форме (АВА'), где между А и В композитор поместил эпизод — еще одно адажио с самостоятельной мелодией (С) — соответствует также структурированная композиция танца. Однако музыкальную репризу Баланчин впрямую не повторяет, поэтому его композицию следует записать как А С ВD. Эти четыре раздела образуют между собой систему сходств и различий. Так, только первая часть воплощена в несимметричной композиции: ее основной рисунок — диагональ, выстраиваемая танцовщицами и вычерчиваемая перемещением солистов. В трех следующих разделах Баланчин использует симметрию, подобную расположению групп в 1-й части танцсимфонии. Другое разделение композиции связано с музыкальной формой. Если иметь в виду ее трехчастность (АВА'), то внутри нее у Баланчина в двух крайних частях танцуют все, а серединную часть (В) — с контрастным музыкальным материалом — он отдает женской группе (Солистка, 2 корифейки, 6 танцовщиц), удаляя танцовщиков со сцены до момента наступления репризы.

В то же время при организации всего адажио в целом хореограф должен был найти способ выделить в нем еще одну часть, а именно музыкальный эпизод. Ведь тот в музыке всегда имеет функцию противопоставить основному тематическому материалу нечто привнесенное извне, нечто вполне самостоятельное. Баланчин идеально справился с задачей. После общей первой части (А) он «выключил» из танца всех участников (оставив их на сцене неподвижными), кроме центральной пары, для которой поставил отдельный дуэт на всю музыку эпизода (С). В предыдущем тематическом материале (А) доминировали пространственные перемещения главной пары среди танцовщиков, поддержки с длинными, из стороны в сторону, пролетами Солистки, ее взлеты на вытянутых руках партнера («движение луны по небу», как образно объяснял Баланчин). В эпизоде хореографическая тематика (С) полностью меняется. Здесь нет ни одной воздушной поддержки. Дуэт сосредоточен в центре, почти без продвижения. При этом его хореографические фразы выпевают музыку, нарастающую как морской прилив. По существу именно эпизод, из волн которого вырастает роскошное адажио Солистов — их песнь любви с торжественно расцветающими позами, амплитудными падениями балерины на руки партнера и обратными ее «ныряниями» в глубокие арабески, выполняет роль музыкально-хореографической кульминации всей 2-й части, хотя до конца ее еще две части — середина и реприза.

С завершением эпизода музыкальное море «отливает», успокаивается. В музыке средней части (В), в укороченных фразах проявляется мягкий ритм, с которым согласуются простые движения танцовщиц во главе с Солисткой. Корифейки первыми начинают исполнять *petit developpe* на *efface* вперед — отмеченное нами ранее движение из танца Солистки 1-й части. И вот оно переходит к балерине — словно в том же месте сцены вызывается образ 1-й Солистки. Но это организованное хореографом воспоминание не является единственным. В это время и тан-

цовщицы в двух линиях по сторонам начинают «вспоминать» позы, бывшие лейтмотивом 1-й части. Так образуется новая симфоническая стяжка прошедшего перед глазами танцевального потока. Создав ее, Баланчин в последней части — музыкальной репризе (А') — с выходом вновь на сцену трех партнеров возвращается к завершению основного тематического развития адажио.

Как уже указывалось, хореограф будто «не слышит» репризы. По сравнению с первой частью, где начиналась музыкальная тема гобоя, он предлагает теперь другие движения, выстраивая треугольник в центре из трех пар — вершиной к зрителям. В этом рисунке две пары корифеев на заднем плане выстраивают в высоких арабесках-аллонже, а в центре Солистка под рукой партнера кружит в легатированных поворотах. На самом деле Баланчин не игнорирует, а лишь задерживает танцевальную репризу, пропуская вперед нее две новые хореографические фразы, обогащающие материал адажио, тогда как в третьей ведущая пара повторяет уже знакомые нам плавные пролеты из стороны в сторону, которые Баланчин сравнивал с движением небесного светила. В последнем проведении мелодии все успокаивается, словно охватывается сном. В центре балерина медленно опрокидывается на руки партнеру, по сторонам завершается проход двух пар корифеев, замирает в линиях кордебалет и адажио истаивает.

* * *

В 3-й части к музыке и танцу возвращаются энергия и скорость. Мгновенно происходит смена танцовщиков. И вновь мы видим уже предсказуемый ход драматургии. На сцене — опять тот же состав, те же три уровня ансамбля: две пары корифеев и женский кордебалет, танцующие с самого начала, и премьеры, получающие свой отдельный выход.

Музыкальная форма 3-й части — классическое сонатное аллегро. Его экспозиция повторяется два раза — одинаково. То есть звучит ГП, связующая, ПП, заключительная, снова ГП, связующая, ПП, заключительная. И в танце мы видим то же самое — две одинаковые сценические картинка-экспозиции. В них примечательно заимствование в «главной партии» построения из ГП 1-й части (когда кордебалет выстраивал линии по сторонам от центра сцены, а в трех коридорах — внутри двух линий и снаружи между ними и кулисами — происходило движение корифеев). Также экспозиция заканчивается цитатой из каданса 1-й части — сиссонн, жете с заноской. Таким образом, происходит скрепление танцсимфонии внутренними связями.

В 3-й части главная партия сонатного аллегро весьма кратка — она состоит из двух повторяющихся музыкальных периодов — в танце они также дублируются, а далее — на связующую партию — с разных сторон навстречу друг другу вылетают в больших прыжках солисты. Взмывающая вверх пара подобна проносящимся над головами самолетам. С их появлением в танцсимфонию словно врывается неукротимая стихия. После встречи солистов в центре, где они оказываются, пролетев два круга в противоположных направлениях, их движение возобновляется уже по одному общему кругу — во время небольшой, но лирически

интенсивной побочной партии. Аккорды заключительной партии застают пару в центре и дважды ввинчивают в штопор партнерских туров с лихим «пике» в конце — корпус балерины в арабеске опрокидывается вниз, а нога выстреливает в «небо». Короткий каданс завершает дуэт, и солисты скрываются за кулисами с разных сторон сцены, чтобы, пропустив ГП в начинающемся повторе экспозиции, вновь появиться и совершить свои виражи по сцене.

Этап разработки сонатного аллегро очень лаконичен и не слишком выразителен по музыкальному материалу. Баланчин его трактует как переходную часть без участия солистов. Здесь просто происходит смена рисунков и переходы группы с корифеями. Однако даже в эту простейшую композицию хореограф вносит мысль — перед нами на самом деле реминисценция из недавнего адажио. Если, отключившись от другой музыки, сосредоточиться на визуальном ряде, то сразу попадешь как будто в продолжение 2-й части — с ее диагоналями и излюбленными Баланчиным «воротиками»: поднятые и сомкнутые руки создают арки, под которыми проходят исполнители.

Музыкальная реприза сонатного аллегро — это та же в точности экспозиция, но сыгранная один раз. Однако хореограф вновь проявляет свою самостоятельность, ставя не репризу, а новую часть танца, в которой просматривается миниатюрное (условное) па де де в окружении ансамбля (вспомним, что в 1-й части танцсимфонии вставленной балетной формой был па де сис). В этом па де де «антре» сольной пары и далее «вариация» Солистки занимает ГП репризы, «вариация» Солиста — связующую партию, их кода — ПП, общая кода с ансамблем, то есть каданс, — заключительную партию. Кульминация раздела, да и всей 3-й части приходится на коду с размашистыми поддержками-взлетами балерины в руках партнера, продвигающегося вдоль выстроенной кордебалетом диагонали. Знаком того, что часть идет к завершению, являются движения каданса — так как это сразу узнаваемые, хотя и варьируемые комбинации каданса 1-й части. Они также заканчиваются в фиксированную мизансцену ансамбля с балериной и премьером в центре, словно мы видим новый кадр прежнего финала.

* * *

Последняя часть симфонии Бизе — великолепное аллегро с чертами рондо и сонаты. Выстроено оно таким образом, что начальный рефрен — тема «вечного движения» — отмечает и структурирует разделы 4-й части. Первый, второй и последний из них находятся в отношениях музыкальной репризности, то есть целиком повторяют друг друга. Третий и четвертый — сокращенные инварианты первого раздела. Всего часть делится на пять разделов, что позволило Баланчину выстроить беспрецедентную «барочную» архитектуру как всей последней части, так и танцсимфонии в целом. Модель целого просчитана почти математически, по крайней мере, для объяснения ее нам удобно обратиться к цифрам.

В начале 4-й части появляется новая, четвертая по счету, группа исполнителей. Нет необходимости говорить, что в ней действует та же иерархия: кордеба-

лет (8-ка), две пары корифеев и сольная пара. Идея единства составов, их тождественности при сменяемости исполнителей утверждается окончательно. Этот четвертый состав танцовщиков является у Баланчина последним, пятого такого же состава в танцсимфонии не будет. Среди четырех составов танцсимфонии четвертый единственный не занимает музыкальную часть целиком. Ему предназначен лишь ее начало, после чего поочередно на сцену начинают выходить составы из предыдущих частей танцсимфонии. Поэтому, являясь последней группой в общей их последовательности, состав № 4 в то же время оказывается № 1, открывающим новую последовательность в пределах 4-й части — таких же четырех групп, как и во всей танцсимфонии. То есть последовательность отдельных групп в танцсимфонии: 1, 2, 3, 4. Далее в последней части это 4, 1, 2, 3 или по порядку выходов в новой последовательности: 1 (4), 2 (1), 3 (2), 4 (3). Мы можем назвать 4-ю часть «симфонией в симфонии», где вновь, уже в ускоренном режиме, перед нами проходят все четыре идентичных состава, являя идею устройства танцсимфонии. В финале хореограф готовит зрителю сюрприз. Там появится пятый, уникальный по своей идее, окончательный состав, о котором будет сказано позже, когда мы еще раз обратимся к цифрам.

Обратимся теперь к музыкальным схемам и хореографическим композициям этих четырех групп в 4-й части.

Первый раздел представляет собой картину всех музыкальных тем и материалов 4-й части, выстроенных последовательно, с отчетливыми границами между ними. Остальные разделы находятся в тех или иных соотношениях с первым. Так, второй раздел — это полный повтор первого раздела (в шести подразделах). Третий и четвертый разделы — начинаются с третьего (лирического) подраздела. Пятый раздел — вновь полная реприза первого раздела. Каданс усилен tutti оркестра — это уже кода, заключающая всю симфонию.

В итоге музыкальная схема 4-й части выглядит у Бизе следующим образом:

Рефрен рондо: тема «вечного движения» (А) — в темпе presto — главная партия
[4/4] новая тема в характере марша (В) — призывная, волевая, радостно-фанфарная

[4/4] новая тема в лирическом характере (С) — в темпе анданте — побочная партия

Переход — связующая партия

Рефрен в сокращенном изложении (А')

Каданс, завершение первого раздела (К) — заключительная партия

Рефрен рондо: тема «вечного движения» (А)

[4/4] тема в характере марша (В)

[4/4] тема в лирическом характере (С)

Переход (Р)

Рефрен в сокращенном изложении (А')

Каданс, завершение второго раздела (К)

Рефрен в варьированном и сокращенном изложении (А'')
[4/4] тема в лирическом характере (С')
Рефрен видоизмененный (А2)
Каданс видоизмененный и сокращенный, завершение третьего раздела (К2)

[4/4] тема в лирическом характере (С'')
Переход видоизмененный
Каданс расширенный, завершение четвертого раздела (К3)

Рефрен рондо: тема «вечного движения» (А)
[4/4] тема в характере марша (В)
[4/4] тема в лирическом характере (С)
Переход
Рефрен в сокращенном изложении (А')
Каданс. Кода симфонии. (К4)

Перед нами форма рондо-сонаты, часто применяемая композиторами в финальных частях симфоний. Рондообразность просматривается по рефренам «А» — темы «вечного движения», а сонатность — как по общей трехчастности (№ 1–12 — удвоенная экспозиция, № 13–19 — разработка, № 20–25 — реприза), так и по контрасту стремительных и активных тем «А» и «В» лирическим разливам «С».

Соответственно музыкальной структуре 4-й части действует и Баланчин, встраивая в эту схему свою «симфонию в симфонии». Она, с одной стороны, самодостаточна по хореографическому тематизму и развитию со всеми его стадиями и кульминацией, а с другой — крепко привязана сквозными тематическими нитями к предыдущим частям танцсимфонии.

Итак, на сцене появляется новый четвертый состав (или 1-я группа 4-й части) — кордебалет, корифейки и балерина, пока без танцовщиков. С первой же ноты музыкального забега (А) танец принимает вызов и «включает» первую скорость. Двойные вращения подряд, быстрые фуэтирующие арабески, лихое вбивание в пол пуантов — почти как у Китри в вариации с кастаньеттами, вихрь шене на зрителя — такова фактура баланчинской темы «вечного движения», составляющая партию Солистки, с которой то расходится, то сходится ансамбль. С той же быстротой мелькают позировки в линии кордебалета — острые носки танцовщиц, точно грифели, расчерчивают пол батманами тендю. Моментально возникает связь с началом 1-й части танцсимфонии, где впервые возникла тема позировок как первоэлементов танцевального урока и в них намек на классический экзерсис.

С переменной первой темы на вторую (В) женскую сольную тройку сменяет мужская. Танцовщики с места в карьер взмывают в высоких сиссонн ефасе, фиксируя в воздухе распахнутые ноги. Один, за ним другой сиссонн, а у Солиста — еще третий и четвертый прыжок в размашистых воздушных «ножницах». Выстреливающие из музыкальной ритмической пружины прыжки, каких еще не было в танцсимфонии, запоминаются с первого раза, как и подобает теме. В по-

вторе той же музыкальной фразы к танцовщикам присоединяется вся женская группа во главе с Солисткой и исполняемые вновь сиссонн усиливают свой эффект в синхронности взлетов всего ансамбля.

В третьей лирической теме (С) центром композиции становится ведущая пара. На каждый из двух музыкальных периодов задается отдельная тематическая комбинация. Первая — под поднятой рукой партнера невысокие «вышагивания» Солистки с выниманием ноги то вперед, то назад. Вторая — вскок Солистки в позу тирбушон (аттитюд вперед) и через *releve* на арабеск — взлет в очередном сиссонн ефасе уже на пару с партнером.

После перестроения во время музыкального перехода на сцене — при вступлении рефрена (А') — остается вытянувшаяся в диагональ линия кордебалета и находящаяся у ее начала Солистка. Под вихревую музыку «вечного движения» она в быстрых вращениях движется вдоль танцовщиц в то время как они в унисон, метрически четко, словно заведенные, исполняют *battement tendu* в сторону, перемежая его эшапе. Эти элементы балетного урока и сама неподвижная диагональ — в контрапункт динамичному продвижению балерины, заставляет увидеть несуществующий на сцене станок, возле которого будто бы стоят артистки. Синхронно выходят в сторону восемь стрел ног, взлетает в третью и раскрывается во вторую позицию у каждой правая рука, поворачиваются направо и возвращаются анфас восемь голов — и на мгновение предстает картина невероятной стройности, красоты и простоты. Это тот важнейший момент в танцсимфонии, когда хореограф, наконец, без обиняков расшифровывает ее тему. Тема эта — балетный экзерсис как основа классического танца и то, какой профессиональный инструментальный виртуозности из него вырастает. Наглядность взаимодействия и противопоставления этих сторон балета — азбучных основ урока и виртуозной техники, этих бесконечно повторяемых *battement tendu* у палки и на их фоне фигур пирюэтов балерины — здесь такова, что не надо ничего додумывать, а только увидеть и сформулировать идею.

То, что рефрен обрамляет музыкальный раздел с двух сторон, звуча в подразделах 1 и 5, как раз и позволило хореографу решить дилемму «двух смыслов» 4-й части. При первом проведении рефрена Баланчин дал, как того требовал музыкальный материал 4-й части, образ танцевального *perpetuum mobile*, варьируя его в последующих рефренах. А вот при втором рефрене представил — как такую же главную тему — образ, рожденный не музыкальным, а хореографическим содержанием симфонии, придуманным и вложенным в нее самим Баланчиным. Первоначальный образ экзерсиса (в 1-й части) был намечен отдельными, засеянными в танец, семенами. Их ростки можно было и не заметить и не идентифицировать. Теперь же, в теме рефрена, они предстали внятными образным кристаллом темы с сильнейшим смысловым эффектом и претензией на дальнейшее развитие.

Заключает 1-й раздел 4-й части каданс (К). В нем 4-й состав исполняет примерно те же прыжки с заносками и примерно в тех же линиях *en face*, как группы в кадансах предыдущих частей. Так, благодаря узнаваемости, очерчиваются и схватываются взглядом границы между группами, дается четкое указание от хореографа о финале композиции. Кадансы у Баланчина — это особые части танца,

выделенные из его изменчивого потока своей одинаковостью и синхронным «торжеством» ансамбля — как своеобразная земля, достигнутая после путешествия через океан...

С завершением первого раздела Баланчин начинает реализацию задуманного им плана, результатом которого явится беспрецедентный «пятый состав» танцсимфонии. Понять его идею будет возможно после того, как после нашей 4-й группы свои выходы исполнят все остальные. То есть на музыку второго раздела (7–12) станцует состав 1-й части симфонии, на музыку третьего (13–16) — 2-й части, на музыку четвертого (17–19) — 3-й части. Их сверкающие тексты решены как вариации на темы, заданные в первом разделе (1–6) части. Однако темы экзерсиса в этой игре фантазии нет. И скоро станет понятно почему.

Итак, что же делает Баланчин? В момент подмены каждой группы на следующую он уводит со сцены только корифеев и солистов, а кордебалет — женские 8-ки и 6-ки, разбегаясь по сторонам будто бы в кулисы, не исчезают в них, а замирают по краям сцены. Так, справа и слева вдоль кулис, формируются, постепенно удлиняясь, две линии танцовщиц — из добавляющихся к ним после каждого раздела кордебалетных участниц танцевальных групп. Благодаря их неподвижной «стойке» в пятой позиции, ровно друг за другом, вновь вычерчивается — уже в других масштабах — контур балетного станка. За мгновение до начала пятого раздела музыки (20–25) на сцену выбегают остальные танцовщицы из четырех составов. Все корифейки занимают центральную «палку» сзади, замыкая линию каре, опоясывающего сцену, как станок в балетном зале. Образ класса, в котором начинают свой урок артистки, на скорости *perpetuum mobile* синхронно исполняющие тендю и гранд батманы, производит захватывающее впечатление своим масштабом. Кажется, мы переносимся в колоссального размера балетный класс, в котором на свой ежедневный экзерсис собираются профессионалы всех времен и всего мира. Но это не все.

Одновременно середина класса оказывается занята теми, кто является элитой балетного искусства, его «первой линией» — премьерками, начинающими в контрапункте с экзерсисом демонстрировать свой профессиональный класс, свое мастерство «за гранью». Музыка «вечного движения» (А) объединяет солисток из всех составов, и они синхронно «шпарят» тему рефрена, закручиваясь в двойных пируэтах и шене. На бравую музыку второго подраздела (В) в воздух в нескольких сиссоннах, как стая мощных птиц, взмывают все солисты — в повторе фразы к ним подключаются и корифеи, образуя неповторимый воздушный унисон. Гибкие лирические фразы (С) зазывают весь корифейский и сольный состав в пары и сцена заполняется множеством дуэтов, повторяющих прежние танцевальные фигуры...

То есть, откликаясь в пятом разделе на музыкальную репризу, Баланчин воспроизводит поочередно все темы первого раздела, проходящие однако теперь в крещендо из-за размаха составов. Кроме того, кульминационный симфонический размах придается и выраженной в рефрене первого раздела (А') идее сопоставления экзерсиса как тренинга повторяемых простых движений и великолепной танцевальной техники как цели тех, кто стоит у палки. Создав композицию

класса и окружив сцену движениями экзерсиса, а внутри поместив сценический образ виртуозного танца, хореограф выразил то, ради чего существует балетное искусство, откуда оно вырастает и к чему устремлено в усилиях и мечтах всех танцовщиков.

Итак, в пятом разделе мы наблюдаем главное концептуальное решение «Симфонии До мажор» — создание нового пятого состава посредством соединения прежних четырех групп. Само суммирование не кажется чем-то необычным. Гениальным это решение делает сохранение в общем ансамбле прежнего разделения иерархических групп, то есть вновь собирание его из трех уровней, а тем самым представление исходной идеи состава в новом качестве. Премьеры, корифеи, кордебалет «расчетверяются», но внутри своих групп оказываются едиными. Тем самым все партии — слои хореографического текста — приобретают учетверенную мощь, при этом являя постоянную игру полифонических, унисонных и контрапунктных сочетаний.

Итак, давайте просчитаем 5-й состав танцсимфонии.

Новое число женского кордебалета — $8 + 6 + 6 + 8 = 28$ танцовщиц.

Группа корифеек — $2 \times 4 = 8$.

Группа корифеев — $2 \times 4 = 8$.

Совместных пар корифеев — 8 (16 человек).

Солисток — $1 \times 4 = 4$.

Солистов — $1 \times 4 = 4$.

Совместных пар солистов — 4 (8 человек).

Всего танцующих в финале танцсимфонии — 52 человека.

Безусловно, такой могучий новый ансамбль, до поры до времени «прятавшийся в рукаве» хореографа, оказывается самым неожиданным сюрпризом в развитии танцсимфонии. Хореограф превращает финал в роскошную кульминацию не только 4-й части, но всего балета. Концепция танцсимфонии завершается возносящимся над всей постройкой, как над храмом — «хрустальным дворцом» — мощным куполом. Все тематические нити, проложенные по танцсимфонии, здесь стягиваются в грандиозную ликующую коду — хореографическое tutti. В едином порыве подбрасываемых в воздух пятидесяти танцовщиков знаковые движения предыдущих кадансов начинают сверкать гранями заносок словно тысячевольтная вспышка солнца. Под его сиянием «Симфония До мажор» Баланина достигает берега — конца путешествия к «земле обетованной» — высшей красоте балетного искусства.