

*В. В. Омельницкая***ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ
В БАЛЕТАХ ДЖ. БАЛАНЧИНА**

Георгий Баланчивадзе родился в Санкт-Петербурге и сформировался как артист балета в Мариинском театре. Здесь он впитал стиль и эстетику академического танца, ведь его учителями были Павел Гердт и Самуил Андрианов. Но когда 29-летний Джордж Баланчин приехал в Америку, ведущим направлением там был танец модерн. Хореографу же предстояло заложить фундамент американского балета. А для этого нужны были артисты, которые смогли бы воплотить его замыслы.

Баланчин создал школу, где сам вел классы. Он не мог не заметить разницу между американскими и русскими девушками. Молодые американки 1930-х годов были очень спортивными, активными, независимыми, уверенными в себе. Изучив их психологические и физические особенности, Баланчин хотел, чтобы они двигались динамично, стремительно, выглядели более современно, удлинняя и слегка изламывая традиционно округлые линии. Сначала его воспитанницы были больше похожи на спортсменов. Баланчин понимал, что таких мягких, певучих рук, такого гибкого корпуса и мягкого *plié*, как в России, он еще не скоро добьется, и сделал упор на технику ног.

Главные отличительные качества баланчиновской балерины — быстрые ноги, стремительные вращения и прыжки, при этом руки и корпус напряженные, резкие, вне четких позиций. Часто встречаются движения со смещенной осью — бедро ноги, идущей вперед, резко выставлено, а корпус остается позади. Как рассказал нам во вступительном слове Николай Максимович Цискаридзе, Баланчин в своих постановках использовал элементы грузинских народных танцев. Непривычно для нас и положение головы в *eraulement* — с кокетливым наклоном. Сами американки говорят¹, что щека как будто подставлена для поцелуя. Еще одно отличие: у нас пальцы рук принято держать собранными, а у них — раскрытыми, как лепестки цветка [1].

Участвуя в Мариинском театре в балетах «Драгоценности», «Вальс», «Серенада», «Тема с вариациями», «Блудный сын», я на собственном примере ощутила своеобразие хореографии Баланчина. Первое, с чем пришлось столкнуться, — быстрая пальцевая техника, стремительные вращения, нарочито четкие остановки, позиции ног шире, чем нас учили в школе. И самое важное — это виртуозная техника стоп. На работу стоп репетиторы из фонда Баланчина обращали особое внимание. Когда Мариинский театр начал активно осваивать репертуар

¹ Дарла Хувер — председатель «Фонда Баланчина»; Элиз Борн — представитель «Фонда Баланчина».

Баланчина, некоторые педагоги стали включать в наш каждодневный класс движения у палки и на середине, которые сам Баланчин задавал ученикам в Америке. Например, Ю. В. Фатеев, работавший одно время в Америке, где он познакомился с экзерсисом Баланчина, задавал нам по 16 *battement tendu* вперед и назад, много *releve*, разное количество движений на одну четверть музыки, например: одно *battement tendu*, затем два, три и, наконец, пять.

Новаторство Баланчина проявилось уже в его первом американском балете «Серенада» на музыку «Струнной серенады» Чайковского. Танцевать этот балет всегда было для меня огромным удовольствием, хотя многое было непривычно, например, акценты. У нас, как правило, акцент при подъеме на пальцы делается наверх, а здесь акценты в пол. Фокин в своей книге «Против течения» писал об акцентах: «Одно и то же движение получает совершенно иной смысл в зависимости от того, опускается ли танцовщица в такт музыки или поднимается. В первом случае, как бы отбивая такт или долю такта ногой, она выражает уверенность, во втором, то есть, взвываясь в воздух или на кончик пальцев, — легкость, воздушность, неземную сущность фантастического существа» [2].

Движения рук в «Серенаде» жесткие, резкие. Я могу объяснить это тем, что в очень быстром темпе на прыжках и вращениях сложно сохранить мягкость движений. Для танцовщиков, не привыкших работать в этой технике, основной трудностью является скорость. Чтобы достичь ее, в школе NYCB детей учат опираться не на пятки, а на середину стопы. Это позволяет двигаться быстрее и с легкостью менять направление движений. У нас же большое значение придается хорошему, «вкусному» *plie*, пятки должны плотно ставиться на пол. Если у танцующего нет *plie*, исполнение его сухо, резко и непластично. Интересно, что наши танцовщики могут танцевать, как в Америке, а американцам станцевать так, как в России, очень сложно. Наши певучие руки и пластичный корпус, мягкие ноги, годами выработанное *plie* даются им с большим трудом.

Еще одно, может быть, главное отличие. В России принято, чтобы танцовщик прочувствовал то, что выражает танцем. Большинство балетов сюжетные, где предполагается актерское мастерство, работа над драматургией образа. У Баланчина же многие ученицы поначалу больше походили на спортсменов. О выразительности тогда речи не было. Но Баланчин сумел обратить недостатки в достоинства, создав новый тип балерины: не мягкой и элегичной, как в XIX в., а современной, спортивной, энергичной и при этом по-своему женственной и прекрасной. А отсутствие в Америке устоявшейся традиции позволило ему обновить балетный язык. Яркий пример — балет «Рубины». Здесь я впервые столкнулась с тем, что на протяжении всего танца нужно было считать «про себя». Если ты сбивался со счета, вступить в музыку было уже невозможно. Репетиции превращались в настоящую дрессировку.

Профессиональное знание музыки позволило Баланчину создавать балеты на совсем нетанцевальные партитуры Стравинского. Например, «Агон», где принцип музыкальной композиции — додекафония, основан на равенстве всех 12-ти тонов. Тут также все время приходилось считать. Конечно, это отражается

на состоянии исполнителей. Они становятся похожими на роботов, четко выполняющих заданную программу.

Баланчин утверждал, что балет относится к шоу-бизнесу, и главное в нем — умение себя преподнести. Балерина должна «купить» зрителя — работой ног, корпуса, посадкой головы, в чем, на мой взгляд, фундаментальное отличие от нашего традиционного подхода. Все же у нас танец — это «душой исполненный полет», зритель должен не просто наблюдать за красивыми фигурами танца, но и сопереживать героям. В нашей традиции есть драматическая основа, подразумевающая не только виртуозную технику, но и актерское мастерство. В большинстве постановок Баланчина отсутствует сюжет. Вместо декораций — перемена света. Костюмы, по сути, — репетиционная форма (купальник, юбка). Персонажи его балетов, прежде всего, профессионалы танца. Баланчин считал, что главное в балете — музыка и движения. Тело танцовщика — его главный инструмент, его должно быть видно.

Своими экспериментами в области танца Баланчин показал, что классический танец, считавшийся застывшим, может быть так же разнообразен и современен, как и танец модерн.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хувер Д. Запись беседы от 20. 10. 2015. Личный архив автора.
2. Фокин М. Против течения. Л. — М.: Искусство, 1962.
3. Борн Э. Запись беседы от 10.01. 2000. Личный архив автора.