

Сов. музыка 1943, №2, 28/1

«НЬЮ-ЙОРК СИТИ БАЛЕТ» В СССР

В соответствии с Соглашением между СССР и США об обмене и сотрудничестве в области культуры, проходили гастроль американского «Нью-Йорк Сити Балет». Эта балетная труппа уже знакома советским зрителям по ее выступлениям у нас в 1962 году. Нетерпение, с которым ожидался ее нынешний приезд, было вызвано яркими впечатлениями, не угасшими ни за десять лет.

Труппа «Нью-Йорк Сити Балет» была основана в 30-е годы, с тех пор и по сей день ее возглавляет Джордж Балаичин. Воспитанник Петроградского балетного училища (окончил в 1921 году), он долгое время работал балетмейстером русской балетной труппы Дягилева, а в мае 1929 года возглавил собственный коллектив «Русский балет Монте-Карло». В 1933 году Балаичин был приглашен в качестве руководителя в Школу Американского балета, на базе которой и была создана труппа «Американский балет». Позднее она называлась «Балет Караван», затем «Балетное общество», а с 1948 — «Нью-Йорк Сити Балет».

Создавая национальный американский стиль в балете, Балаичин привнес в него многое из того, что связывало его с традициями русского классического балета, с выдающимися представителями русского балетмейстерского искусства — Мариусом Петипа и Михаилом Фокина.

С эстетикой Петипа Балаичин связывает предпочтение чистого танца (т. е. исключаящего какой-либо сюжет) и высочайший профессионализм. Вот что говорит об этом сам Балаичин: «Если основа музыки — звук, то основа балета — танец. Он обладает достаточно богатыми средствами эмоционального воздействия, заложенными в ритмическом движении танцующих, в перемещениях отдельных танцовщиков и групп». Продолжение традиций Фокина можно видеть в том, что хореография строится на основе музыки, пластический образ всецело сливается с музыкальным.

Для балетных спектаклей Балаичин, так же как и его последователь Джером Роббинс, избирает музыку, чаще всего не предназначавшуюся для танца, не подразумевающую подчас даже скрытой программности. Свой балет «Серенада» на музыку Чайковского Балаичин характеризует так: «В этом балете нет драматического сюжета. Это просто танцоры, которые двигаются под прекрасную музыку. Серенада — это танец при лунном свете».

Из обширного репертуара труппы «Нью-Йорк Сити Балет» в Москве были показаны следующие спектакли: «Серенада» и «Третья сюита» на музыку Чайковского, «Драгоценные камни» Форе, Чайковского и Стравинского, «Танцы на вечеринке» на музыку Шопена, «Концерто барокко» на музыку Баха, «Фантастическое скерцо» и Концерт для скрипки Стравинского, «Не все ли равно?» на музыку Гершвина, «Симфония до мажор» Бизе и «Гольдберговские вариации» Баха. К сожалению, увидеть всю программу было невозможно и потому автор этих строк поделится впечатлениями лишь о некоторых спектаклях.

Естественно, что произведения таких разных композиторов, как Бах, Гершвин, Бизе, Стравинский, нашли воплощение в различных танцевальных стилях и жанрах.

«Симфония до мажор» написана Жоржем Бизе в 17 лет, и она отражает радостное и безоблачное восприятие мира, ее ритмичная музыка естественно ложится на танец. Во второй редакции постановки Балаичин полностью отменил декорации, и все действие происходит на ослепительно голубом фоне. В соответствии со строением симфонии балет

представляет собой цикл из четырех контрастных частей. Первая часть — танец активно устремленный, с большим числом исполнителей. Балаичин тонко передает детали формы, игру тембров и оркестровой массы. Например, в предыкте к побочной партии все танцующие охвачены стремительным движением, вот они разбегаются по краям сцены, на середине выбегает «побочная партия» соло. Вторая часть — элегическое и пластичное Адажио, исполняется под приглушенным освещением камерным составом танцоров. Динамичная fuga в среднем эпизоде изображена посредством «имитационного вступления» танцующих групп. В репризе возвращается элегический танец. Третья часть — Скерцо, контрастирует с предыдущей частью темным, это изысканный легкий танец также небольшого состава исполнителей. Трио решено в духе пасторали, на переднем плане солирующая пара. Праздничный сверкающий финал передан танцем всей группы исполнителей, которые разделяются на соло, ансамблевые группы, кордебалет, а в коде сливаются в единую массу, представляя собой хореографическое тутти. В целом балет решен в стиле классического балета, что подсказано ярким танцевальным характером музыки. Типично классическая черта — неравноразмерная танцевальная масса на кордебалет, группы солистов, позволяющая последним продемонстрировать свое мастерство в виртуозном танце на фоне малоподвижного кордебалета.

Балет «Не все ли равно?» поставлен Балаичиным на музыку истинно американского стиля. Балет поставлен средствами академического танца. Однако на стиль его

оказал влияние жанр «мюзикл». Это подсказано жанром популярных легких песенок 20-х годов и особенно ощутимо в обрамляющих массовых танцах. Декорации представляют силуэты небоскребов на фоне ночного неба.

Истинным откровением явились «Гольдберговские вариации» Баха в постановке Роббинса. Поначалу невозможно было представить себе фортепианную пьесу в стиле барокко в пластическом выражении. Эта в полном смысле «чистая музыка» не дает и намека на какую бы то ни было изобретательность и по природе своей не танцевальна. И все же язык хореографии обладает куда более богатым запасом средств выразительности, чем можно было ожидать. Синтез пластики и музыки был таков, что, по выражению Стравинского, можно было «слышать музыку глазами». Симпатии музыкантов не могло не вызвать столь бережное отношение к музыкальному произведению: 30 вариаций со всеми повторениями звучали на фортепиано в хорошем исполнении пианиста Гордона Беллнера.

Балет идет на абстрактном черном фоне, при неярком освещении, создающем камерную обстановку. Под звуки арии медленно раздвигается занавес, словно двери музыкальной табакерки, и перед нами возникает танцующая пара в костюмах XVIII века. В движениях спокойная уверенность. Танец — условно сарабанда. В дальнейшем признаки какого-либо танцевального жанра растворяются в движениях, продиктованных мелодией, ритмом, темном, то есть характером вариаций, и появляются вновь лишь в заключительном проведении темы

арии. Графичность рисунка соответствует графичности фортепианной 2-, 3-голосной фактуры, текучесть пластики — текущему разветвлению мелодий. Танец передает все: от тончайших нюансов музыки вплоть до музыкальной структуры (ритмические имитации, каноны прямые и в обращении, fuga).

Роббинс находит даже «тембровое» соответствие музыке. Так, в 23-й вариации движение параллельных терций в высоком регистре ассоциируется с дуэтом двух танцовщиц, дублирующих движения друг друга. 4-голосная фугетта с печальным проведением подчеркнута простотой темы в низком регистре не без юмора исполняется квинтетом танцоров.

Исполнение балета было безусловно чистым, это касается как солистов, так и кордебалета. Видимо, дело в том, что кордебалет здесь трактован не как аккомпанемент, а как контрапункт, имеющий свою интересную и детально разработанную тему.

На таком же высоком уровне был исполнен «Концерт для скрипки» Стравинского. Столь же продуманна и остроумна сама постановка Балаичина. Именно об этом балете критика писала, что это «танец, который слышишь, и музыка, которую видишь».

Стравинский, размышляя в «Диалог» об искусстве балетмейстера, выразился так: «Я не знаю, как можно быть балетмейстером, не будучи в первую очередь музыкантом». И в самом деле, надо обладать чутьем музыканта и знать законы музыкальной техники, чтобы, переводя музыкальные образы на язык пластики, добиться слияния искусств, какое продемонстрировали работы двух балетмейстеров американской труппы — Джорджа Балаичина и Джерома Роббинса.

М. КАТУНЯН
студентка V курса
теоретико-композиторского
факультета

(Руководитель семинара и. о. проф. Т. В. БОГАНОВА).