



АСКЕТЫ Танца

Борис ЛЬВОВ - АНОХИН

НЬЮ-ЙОРК СИТИ БАЛЕТ», гастролирующий сейчас в Москве, интересен прежде всего целеустремленностью и единством художественных принципов, сформировавшихся весьма своеобразным балетный театр. Это своеобразие определено личностью главного балетмейстера Джорджа Баланчина, который обладает достаточно твердыми убеждениями в области хореографического искусства и достаточно крупным талантом, чтобы утвердить эти убеждения в своей творческой практике. Балетмейстер превыше всего ставит непогрешимую цельность хореографического замысла, безупречную стройность общей картины, которую не смеет нарушать и разрушать никакая, пусть даже самая яркая, исполнительская индивидуальность. В труппе нет «звезд», в ней упрямое звание «прима-балерины». Точно так же Баланчин не позволяет демонстрировать себя театральному художнику.

Таким образом в этом «хореографическом монастыре» есть свой весьма суровый художественный «кустар»: Баланчин фанатически верит в могущество танца и приносит в жертву этой вере все остальное — индивидуальности актеров, фантазию художников. Как истый фанатик, он безжалостно и безоговорочно отбрасывает все, что, по его мнению, может помешать танцу, — сюжет, персонажи, пантомиму. Только танец, очищенный и освобожденный от литературного начала, от общепринятой театральности, абстрагированный от признаков реальной жизни, должен безраздельно заполнить и до конца исчерпать понятие балетного искусства. Естественно, что в этом суровом служении танцу Баланчин чаще всего стремится к небывалой аскетичности балетного зрелища. Строгость стиля сочетается у него с избирательностью и разнообразием движений, сложнейших композиционных и хореографических приемов.

Самобытность и новаторство Баланчина, как и всякое подлинное новаторство в искусстве (а в искусстве балета особенно), имеет свою почву, свои корни, если хотите, свои традиции. Американский балетмейстер — воспитанник русской классической школы, и это не только факт его личной биографии, а то, что определяет очень многое в его художественной деятельности.

Педаром гастроли американского балета в Москве начались «Серенадой» на музыку Чайковского, этой своеобразной американской «Шопениадой». И действительно, очень многое в этом произведении Баланчина является прямым продолжением фокинских традиций.

Баланчин вслед за Фокиным стремится прежде всего выразить в танце музыку.

Ну, что же, очевидно, пока будет существовать балетное искусство, хореографов всегда будет манить и волновать далекий идеал романтического балета,

впервые воплощенный в легендарной «Сильфиде» Тальони... «Жизель» Перро и Коралли, «Тени» Петипа, «Шопениана» Фокина и, наконец, «Серенада» Баланчина — все это различные претворения единого романтического идеала, романтической грезы, давно забытой везде, кроме балета...

Но Баланчин не просто повторяет, а вносит нечто свое, новое. Оставаясь в рамках благородного классического стиля, он придает своим композициям большую свободу, а движениям — большую ритмическую остроту, ищет более смелые танцевальные ракурсы и положения. Но в этих исканиях он порой отходит от существа художественной задачи. Ведь если хореография «Шопенианы» с поразительной точностью передает все эмоциональные оттенки и нюансы музыки, воплощает самую ее душу, то это не всегда можно сказать о «Серенаде» Баланчина. Дело в том, что Баланчин последовательно развивает свою пластическую тему, точно соблюдая ритм и метр музыки, но не всегда до конца согласовываясь с ее настроением, с ее эмоциональным содержанием.

Эти противоречия с настроением, внутренним характером музыки еще гораздо резче обозначились в балете «Блестящее аллегро», поставленном на музыку Третьего концерта для фортепиано с оркестром Чайковского. В этом произведении композитора блеск формы соединяется с ясным, светлым, оптимистическим началом. Но всего этого нет в хореографии Баланчина. Непонятны здесь и тусклые, серые костюмы танцовщиков. Не происходит слияния музыки и танца в едином эмоциональном ощущении, и поэтому произведение оставляет зрителя равнодушным.

Вариации из балета «Раймонда» (музыка А. Глазунова) заново сочинены Баланчиным и не имеют никаких точек соприкосновения с классической редакцией Петипа. Баланчин, казалось бы, блистательно реализует, до конца исчерпывает богатейшие танцевальные возможности, которые дает музыка Глазунова. Но всему этому не хватает романтической торжественности, красочной декоративности, театральности. Линии хореографического рисунка суховато абстрагированы, лишены тех узорчатых обрамлений, орнаментальных украшений, которыми так богата партитура Глазунова.

А вот в балете «Симфония до мажор» (музыка Ж. Бизе) принципы Баланчина получают совершенное воплощение, создают подлинный хореографический шедевр. Московские зрители уже видели это произведение в исполнении артистов «Гранд опера». Французы нашли для этого балета, пожалуй, очень меткое название — «Хрустальный дворец». Перед нами происходит какое-то небывалое, волшебное празднество танца. Нет никаких декораций, сам танец словно излучает свет, и кажется, что все это великолепие совершается в прозрачных и сверкающих чертогах. В совершенном слиянии музыки и танца возникает вол-

шебный образ хрустального блеска, пения и звона.

Здесь Баланчин действительно неистощим в «переводе» мелодий и ритмов на язык зрительных и пластических образов; буквально захватывает дыхание от неиссякаемого потока движений, фигур, линий, от их затейливых сочетаний и переплетений. В «Симфонии до мажор» можно увидеть едва ли не все виды и комбинации классического танца в самых неожиданных и вместе с тем абсолютно гармонических сочетаниях.

И рядом с этим замечательным балетом сухой, почти нарочито усложненной «Агон» на музыку Игоря Стравинского. Хореографическая геометрия, алгебра, химия, дерзкое «расщепление атомного ядра» в хореографии — все, что угодно, только не вдохновение, не искусство, если считать его выражением живых человеческих чувств.

Но вот начинается па-де-де в прекрасном исполнении Аллегры Кент и Артура Митчелла, балетмейстер словно отбрасывает прочь резкие, нарочито изломанные линии, и пластика при всей ее остроте и необычности возвращается к напевности классического дуэта, вымученная надуманность формы отступает перед волнующим пластическим выражением весьма напряженного, сложного, но вместе с тем естественного, а потому и прекрасного человеческого чувства. Наглядно видишь, как вдохновение хореографа вырывается из жестких схем чисто умозрительного пластического замысла.

Общезвестна истина, что всякого большого художника следует «судить» с точки зрения правил, им самим для себя установленных. Но, разбирая конкретность его произведений, интересно проследить, где он сам как бы отступает от своих правил, вступает в некоторое противоречие со своими же убеждениями, слегка чувствуя, что бесконечное и слишком настойчивое их утверждение незаметно придает им ограниченность и сухость догм...

И в «Симфонии Дальнего Запада» на музыку Х. Кзя балетмейстер, как всегда, предлагает множество интересных движений и комбинаций. И здесь нерушимая чистая классическая структура хореографии. Но вместе с тем в «Симфонии Дальнего Запада» мы обнаруживаем нечто новое — все классические движения приобретают своеобразную характерную окраску, иронию, юмор.

Странное дело, Баланчин отрицает в балете всякие признаки нации и быта, а на сцене возникает очень определенная атмосфера грубоватого веселья, чуть вульгарной, напористой жизнерадостности, характер танцев заставляет нас вспомнить незатейливое рево с шеренгами пляшущих герлс, стилистику ковбойских фильмов с их подчеркнутой динамикой драк, погонь, стрельбы, эксцентрических трюков.

Баланчин не признает пантомимы, а в этом балете немало игровых, комедийных подробностей — девушки, изобра-

жающие галопирующих лошадей, кошкой, шутя играющий на... шляпе, как на банджо, и т. п.

Некоторых критиков шокировала несерьезность, легковесность этого, прямо скажем, далеко не академического балета. Но ведь и задача, как нам думается, была поставлена несколько ироническая, в каком-то смысле пародийная. Во всяком случае здесь интересно обращение Баланчина к поискам характерности в пластике.

Эти поиски ясно ощущаются и в работах второго балетмейстера труппы танцевального Джерома Роббинса.

В его «Играх» на музыку М. Гулда есть живой юмор, попытка придать классическим движениям современную спортивность, угловатость, непринужденность.

Американский балет подчеркивает свое нежелание связывать себя с сюжетом, характерами, с конкретностью среды. Но в «Играх», по сути дела, все это присутствует в лаконичных и обаятельных пластических штрихах. В костюмах и, главное, в пластике ощущается дыхание жизни, быта, передается своеобразие американской молодежи.

Второй балет Д. Роббинса «Фанфары» на музыку Б. Бриттена задуман как спектакль для детей, но его с удовольствием смотрят и взрослые. На сцене происходит забавная церемония, пригласительный «бал» музыкальных инструментов. Это сделано занятию и остроумно, причем в танце инструментов как бы выражена их «душа», их «характер» — гордость неуклюжего контрабаса, ирридность нежной флейты, воинственность бравых труб, таинственная красота арфы. Каждая партия имеет свои особые движения, но когда все инструменты собираются воедино, создается впечатление, что они могут играть все вместе, стройно и согласованно, не споря друг с другом.

Баланчин — мастер, свободно и искусно владеющий богатством классического танца. Порой он демонстрирует нам интереснейшие хореографические формы, и кажется, что мы видим уже не танец, а какое-то наглядное исследование танца, присутствуем при своеобразном научно-хореографическом эксперименте, где все точно рассчитано и безупречно выверено, но ничто не волнует души и тогда вспоминаешь слова пушкинского Сальери: «Музыку я разлюбил, как труп. Поверил я алгеброй гармонию. Тогда уже дерзнул, в науке искушенный, предаться неге творческой мечты».

Но когда искусственный в хореографической науке балетмейстер перестает поверять гармонию алгеброй, когда ему удается воплотить не только ритмическую структуру музыки, но ее душу, сокровенный смысл, человечность, тогда создаются такие шедевры, как «Хрустальный дворец», возникает поэзия, которую мы ощутили в некоторых эпизодах «Серенады». Тогда Сальери отступает перед Моцартом, алгебра уступает место силе «творческой мечты».