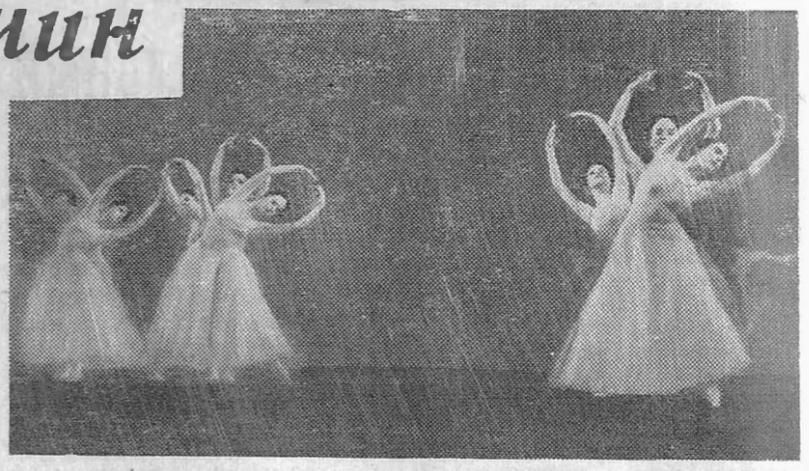


«Советский артист», 1962, 19 августа

Рассказывает Дж. Баланчин



НА СНИМКЕ: сцена из балета «Серенада» в исполнении артистов «Нью-Йорк Сити Балет».

Редакция газеты «Советский артист» обратилась к главному художественному руководителю американской труппы «Нью-Йорк Сити Балет» Джорджу Баланчину с просьбой рассказать о своем творческом пути, об организации американской балетной труппы, поделиться своими мыслями о хореографическом искусстве.

— О балете разговаривать нельзя, — начал свой рассказ Дж. Баланчин, — на балет надо смотреть и получать эстетическое наслаждение.

В свое время я получил хорошую школу техники танца у известного педагога Петербургского хореографического училища С. Андрианова, который дал мне очень много в смысле познаний основ и «тайн» хореографического искусства. Другой педагог — Павел Андреевич Гердт (его дочь, ныне здравствующая Елизавета Павловна Гердт, воспитавшая много прекрасных танцовщиц в балетной труппе Большого театра, была замечательной балериной. И когда я думаю о чистоте линий классического танца, передо мной встает образ Елизаветы Гердт, красота и подлинная пластика ее движений); П. Гердт «выдумал» руки в балете, прививал своим ученикам благородство их движений. Эти два человека привили мне уважение к движению человеческого тела, научили максимально использовать выразительность рук, ног, корпуса. Став взрослее, я много думал, учился, наблюдал, хотел в своем творчестве сделать так, чтобы движения танцовщиц и танцовщиков делались на сцене правильно, красиво и осмысленно во времени. Еще будучи совсем молодым я стал уже ставить иначе, но это вышло не предусмотрено, преднамеренно, а стало получаться как-то само собой. Первой самостоятельной работой была постановка одноактного балета «Соловей» на музыку И. Стравинского в 1925 году в Париже в труппе С. Дягилева. Тогда на сцене маленького театра (не помню уж его названия), в декорациях Анри Матисса я пробовал воспроизвести в движениях музыку этого талантливейшего композитора XX века. Через пару лет силами той же труппы я поставил другой балет И. Стравинского «Аполлон Музагет», затем «Блудного сына» С. Прокофьева.

После смерти С. Дягилева в 1929 году я поехал в Англию и поставил там танцы в первом звуковом английском фильме «Темно-красные розы». В фильме этот балет воспроизводил как бы часть жизни героев. Танцевала там Лидия Лопухова — сестра известного ленинградского балетмейстера и педагога Федора Лопухова. Сам я также танцевал в этом фильме.

После постановки в лондонском театре «Ревю» нескольких представлений я принял приглашение во французский театр «Гранд-Опера» руководить там балетной школой. Я всегда стремился и до сих пор люблю и много сил и энергии отдаю делу формирования будущих танцовщиков. Там же, на сцене «Гранд-Опера», я начал ставить «Прометея» на музыку Л. Бетховена, но заболел воспалением легких, врачи обнаружили начало туберкулезного процесса, и мне пришлось уехать лечиться на юг Италии. «Прометея» доставил С. Лифарь, который вскоре и сделался главным балетмейстером «Гранд-Опера». Когда

да же я залечил свои легкие и вернулся в Париж, то места для меня не оказалось. И тогда я решил самостоятельно организовать балетную труппу.

Это и было сделано в 1932 г. на сцене «Монте Карло», где я поставил три балета, все — одноактные: «Мещанин во дворянстве» на музыку Р. Штрауса и с декорациями А. Бенуа; «Котильон» на музыку Шабрие, десять фортепьянных пьес которого были переработаны для оркестра. Это был балет для детей, где дети на сцене играли во взрослых; «Конкуренция» — автор музыки Ж. Орик; оформлял этот балет известный французский художник А. Дорен. Отчетливо помню содержание (именно содержание) этого балета: конкуренция двух магазинов, зазывающих к себе различных посетителей — бедных, богатых, молодых, старых, красивых, уродли-



НА СНИМКЕ: сцена из балета «Симфония Дальнего Запада» в исполнении артистов «Нью-Йорк Сити Балет».

вых, но одинаково желающих быть хорошо одетыми. Балет был очень ипровым, занимательным, жанровым.

Там же, на сцене «Монте Карло», я поставил и «Сильфиды» на музыку Ф. Шопена, но не в розовом, а в голубом, и для оформления использовал полотна знаменитого Кора, которые мы взяли в музей.

За свою долгую жизнь мне не раз приходилось наблюдать, как в искусство приходят люди, ничего в нем не понимающие и желающие только одного — выкачать из искусства как можно больше денег. Я глубоко уверен, что если преследовать только коммерческие цели, то ни о какой свободе творчества не может быть и речи.

С появлением в труппе «Монте Карло» некоего В. Воскресенского, страшно меркантильного человека, у меня начались с ним серьезные принципиальные конфликты, и я вынужден был уйти из театра. Но жизнь без работы в области балета я себе не мыслил и вскоре опять набрал труппу из учеников частных школ, руководимых русскими танцовщицами Преображенской, Егорозой, Кшесинской, и создал труппу под названием «Балет 1933 года». С этой труппой я поставил несколько балетов. Из них упомяну «Вандерер» на музыку Ф. Шуберта, декорации делал замечательный русский художник, долгое время живший во Франции, П. Чилищев (кстати, он написал картину под названием «Феномена», которую мы привезли сейчас с собой в дар от его имени Московской Третьяковской галереи). Поставил я там также балет «Фаст» (композитора А. Соге, оформление А. Дорен), «Дариус Милло» («Сновидение»), который также оформил А. Дорен.

Но труппу эту было очень трудно содержать. Правда, мы гастролировали, но Франция — страна небольшая; по-

ехали в Англию, имели успех, но... денег не хватало. И вот тогда в Англии ко мне подошел высокий плотный господин, мы познакомились, он пожалел, что мы вынуждены закрыться, и представился — Л. Кирстейн. В разговоре я высказал желание побывать в Америке. И вскоре Кирстейн помог мне материально осуществить это желание. В начале 1934 года в Нью-Йорке мы вместе с Л. Кирстейном открыли балетную школу. Для преподавания в ней я пригласил П. Владимирову, А. Обухова, Ф. Дубровскую — в прошлом артистов балета Мариинского театра. Мы вместе стали учить искусству танца первых своих учеников, и через несколько месяцев, набрав людей, создали труппу, которую назвали «Американский балет».

С этой труппой я поставил «Серенаду» П. Чайковского, балет на музыку Годара, возобновил «Вандерер», «Аполлон», «Сон» и другие.

Недостаточность материальных

средств оказалась очень скоро. Надо было ездить, гастролировать. Но этого делать не хотелось, ибо в поездках трудно что-либо создавать, на гастролях, как правило, мы только стрижем купоны с ренты, а не двигаемся вперед, не развиваемся. Пришлось оставить работу в труппе и принять предложение Голливуда. В последующие годы я ставил балеты в фильмах, работал в цирке, где однажды с 60 слонами поставил большой балет на музыку И. Стравинского. Успех, как, впрочем, и всегда у цирка, был огромен. Но это все меня не удовлетворяло. Должен попутно заметить, что высказывания критиков-профессионалов, как американских так и зарубежных, в мой адрес всегда сводились к одному: в постановках нет содержания, нет души, слишком все механично. Не были люди, которым мои балеты нравились.

После слонов мы с Л. Кирстейном опять решили создать новую труппу и поехали с ней в Южную Америку. В эти годы я поставил «Барокко», Второй фортепьянный концерт П. Чайковского, балет на музыку И. Баха и другие. Работу над этими произведениями мне облегчили знание музыки и владение фортепьяно, которые я приобрел в Петербургской консерватории, учась там у великого педагога Цюроммелен.

Там, в Южной Америке, мы узнали с начала Второй мировой войны, и естественно, труппа наша распалась. Но все время, в период создания этих кратковременных по жизни трупп, в Нью-Йорке продолжала существовать балетная школа. И когда в 1947 году вернулся из армии Л. Кирстейн, он сказал: «Ну, Джордж, начнем опять!». Новая наша труппа называлась «Балет со света». Я поставил балет «Ребенок и сновидения» (это опера М. Равеля, где певцы, оркестр и хор находились в оркестре, на сцене же был балет и только один певец — 12-летний мальчик, великолепно певший сопрано). Потом я поставил Вторую сюиту П. Чайковского,

«Польку» И. Стравинского для детей (ее исполняли 200 детей); «Симфонию-концерт» В. Моцарта, «Орфея» И. Стравинского, «Четыре темперамента» П. Хиндемитта, «Жар-птицу» И. Стравинского в сокращенном виде и другие.

Сейчас мы выступаем в здании театра «Сити-центр». Когда же мы только въехали в это здание, денег у нас было очень мало, но на сей раз мы с Л. Кирстейном решили во что бы то ни стало сохранить труппу и создать свой театр. Первое, что мы сделали, это набрали оркестр. В него вошли великодушные музыканты, которых привлекал не заработок, потому что платили мы мало, а новый, современный репертуар нашего театра. Они и сейчас являются большими патриотами нашей труппы и все 60 человек играют не за деньги, а для дела, которым себя посвятили.

На декорации, на костюмы денег у нас не хватало, и я не стал ждать, когда они появятся, и приступил к постановке балета без декораций, одев артистов балета в тренировочные трико. Это обязало меня как постановщика выдумывать новые движения, свободные и не связанные костюмом.

То, что делает наша труппа, наши артисты, — близко к глазам зрителей, их движения, их танцы не заслоняются пышными декорациями или костюмами, что в свою очередь обязывает каждого артиста максимально чисто исполнять все движения, а нас, балетмейстеров, — выдумывать разнообразную и выразительную хореографию.

Мне часто приходилось видеть, как зрители даже на самых интересных спектаклях — оперных, балетных, драматических, в мюзикхолле — засыпали оттого, что внимание их притуплялось, действие на сцене затгивалось, а однообразие всегда неинтересно. Нашей задачей было сделать так, чтобы зритель не успел устать, и для этого надо было очень точно соблюсти меру между действием на сцене и настроением в зрительном зале.

Современная публика очень выросла, она стала в подавляющем большинстве своем интеллектуальной и интеллигентной. И сейчас никого не удовлетворит просто пышное зрелище, в котором сто или двести статистов, роскошно одетых, будут просто ходить по сцене. Истории же, случаи, события, отдельные моменты, которые воспроизводятся на сцене средствами хореографии, на мой взгляд, не должны быть философски отвлеченными, оторванными, абстрактными. Балет — настолько богатое искусство, что он не должен быть иллюстратором даже самых интересных, даже самых содержательных литературных первоисточников. Он сам по себе и сам за себя скажет о самом себе. Балет — это цветы, это красота, это поэзия, а об этом обо всем надо говорить только с позиций эстетических, в том случае, если надо говорить.

15 лет танцовщики вырабатывают каждую клетку своего тела, и все клетки должны лезть на сцену. И если красота этого выработанного и вытравленного тела, его движения, его пластика, его выразительность доставят эстетическое удовольствие сидящим в зрительном зале, то балет, на мой взгляд, своей цели достиг.

Я считаю, что королевой танца является женщина, а мужчина — ее пажем, ее помощником. И мне всегда очень жаль, если талантливая, прекрасная балерина изображает движениями только какую-либо литературную тему. Тело человеческое, и в частности женское, само по себе несет подлинную красоту. И право не хочется знать, кого изображает та или иная балерина, а просто видеть чистую красоту ее тела, движений.

Я думаю, что балет, пожалуй, самое поэтическое искусство, которое настолько само выразительно, что не нуждается в определенном содержании, тексте. Ведь в звуке, в музыкальном звуке есть смысл и без литературы, и без либретто. Вспомните хотя бы «Вокализ» С. Рахманинова. Да, пожалуй, я сторонник чистого искусства, искусства самого по себе.

Я не против сюжета в балете, но он должен быть ясен и понятен через язык танца, а не с помощью слов, напечатанных в программах.

Чтобы закончить рассказ о нашей труппе, добавлю, что сейчас в ней 60 человек — 40 женщин и 20 мужчин. Каждый знает все, и все заменяют друг друга. Каждый — это часть большого общего дела. Как вы могли заметить, в наших спектаклях почти нет больших массовых сцен.

Как мы работаем? Одиннадцать месяцев в году. Новые постановки в течение сезона насчитывают 6—7 спектаклей. Например, «Агон» и «Элизоды» я ставил в течение двух недель. Иногда я ставлю параллельно два балета — один сложный, другой полегче. По приезде в Нью-Йорк собираюсь поставить балет на музыку современного японского композитора Маязуми.

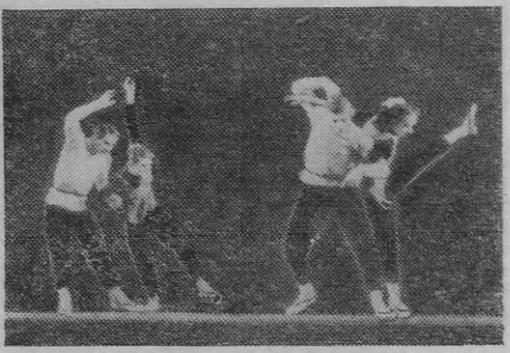


НА СНИМКЕ: сцена из балета «Агон» в исполнении артистов «Нью-Йорк Сити Балет». Фото Б. Борисова.

Всю свою жизнь мне хотелось и хочется сейчас сделать так, чтобы красота движений человеческого тела, чистота линий, их пластическая выразительность не забылись, чтобы не стал балет соусом, приправой к какому-нибудь другому блюду, ибо я твердо убежден, что балет сам — один из прекраснейших видов искусства.

К сожалению, я ничего не смогу вам сказать о спектаклях Большого театра и о Москве, потому что я ничего еще не сумел увидеть, так как очень занят со своей труппой.

Я очень рад, что приехал в Москву, в которой я в первый и единственный раз в жизни был 20-летним мальчиком, когда танцевал в каком-то Летнем театре и когда познакомился с Вл. Маяковским.



НА СНИМКЕ: сцена из балета «Игры» в исполнении артистов «Нью-Йорк Сити Балет».