

УДК 792.82+793.32.071.2Баланчін

МОВА ПЛАСТИКИ ДЖОРДЖА БАЛАНЧІНА: ВІД ЕСТЕТИКИ АВАНГАРДИЗМУ ДО БАЛЕТНОЇ НЕОКЛАСИКИ

Олена Зінич

У статті – в аспекті співвіднесеності музики й танцю – простежується еволюція пластичної мови Джорджа Баланчіна, засновника неокласичного напрямку в балеті, «музичного» хореографа, чий творчий метод базувався на точній відповідності руху ритмоінтонаційного (звукового) і хореоруху, музичної та хореографічної партитур.

Ключові слова: мова пластики, естетика авангардизму в балеті, балетна неокласика Дж. Баланчіна, принципи співвіднесеності звуку та хореоруху.

From the aspect of correlation of music and dance, there is a survey of the George Balanchine's plastic language evolution in the article. G. Balanchine is a founder of Neoclassicism in the ballet and a musical choreographer whose creative method is based on an exact equivalence of sonic, rhythm and tone, motion and choreographic gesture, as well as of musical and choreographic scores.

Keywords: plastic language, aesthetics of avant-gardism in the ballet, George Balanchine's ballet neoclassicism, sound and gesture correlation principles.

Джордж Баланчін належить до плеяди тих видатних хореографів ХХ ст., для яких першоосною при створенні хореографічної партитури завжди є музика, а пластичний рух народжується з ритмоінтонаційного, зумовлений ним. За особливу здатність відчувати пластичну спорідненість музичного і хореографічного руху та вибудовувати свої балети за законами музичної композиції Дж. Баланчін здобув славу «музичного» хореографа, на багату десятиліть визначивши вектори розвитку балетно-танцювального мистецтва, заснованого на спільності законів чутного-видимого. Саме тому балетмейстерська спадщина хореографа залишається актуальною і затребуваною на всі часи, а його творчий метод і досі продовжує привертати увагу дослідників.

Оскільки в сучасній українській хореології переважає усталена система розгляду доробку того чи іншого балетмейстера виключно з точки зору суто хореографічних параметрів (танцювальної лексики, композиції, системи засобів виразності та ін.), а музичні параметри, які, власне, і формують мускульно-моторну енергію пластичного руху в балеті, зазвичай залишаються поза увагою дансологів, – автор запропонованої статті розширює межі дослідницького поля та обирає комплексний підхід до аналізу природи та еволюції пластичної мови Дж. Баланчіна – в аспекті співвіднесеності музики й танцю.

На творче становлення цього визначного американського балетмейстера-новатора грузинського походження¹, безперечно, вплинула родинна атмосфера², а також культурна аура Петербурга: «Мені пощастило, – згадував Баланчін, – я народився ще в тому Петербурзі, де жив і вулицями якого ходив Чайковський. Скільки б разів не змінювався Петербург, він завжди залишався для мене великим містом».

Георгій рано усвідомив, що його істинне покликання – мистецтво. Із часом він пригадував: «Уперше на сцену я вийшов ще в дитинстві у ролі Амура в “Сплячій красуні” П. Чайковського. І я зрозумів, що моє серце назавжди віддано балету». У роки навчання в Петроградському театральному училищі (1914–1921) Георгій Баланчівадзе пройшов прекрасну школу техніки танцю у відомого педагога С. Андріанова, який відкривав йому «“основи і таємниці” хореографічного мистецтва»³. Ще одним педагогом, який багато в чому орієнтував майбутнього хореографа щодо вибору естетики й стилю, був Павло Андрійович Гердт: за словами самого Баланчіна, він «“вигадав” руки в балеті, прищеплював своїм учням благородство їхніх рухів»⁴. Саме ці педагоги навчили майбутнього митця «прислуховуватися» до «[...] руху людського тіла, [...] максимально використовувати виразність рук, ніг, тулуба»⁵. Подорослішавши, як згадував Баланчін, він «багато думав,

учився, спостерігав, хотів у своїй творчості зробити так, щоб рухи танцівниць і танцівників робились на сцені правильно, красиво і осмислено в часі»⁶.

Ще однією важливою і, як згодом виявилося, знаковою віхою на шляху до оволодіння професією хореографа стало навчання Георгія Баланчивадзе в Петроградській консерваторії по класу фортепіано (педагог Цюрмюллен) і класу композиції, що надалі допомогло йому глибше розуміти й усвідомлювати взаємозв'язок музики та хореографії і створювати свої балетні опуси за музичними законами. Обдарований танцівник, він паралельно (1921–1924) виступав у Петроградському державному академічному театрі опери та балету – знаменитій Маріїнці, а також на початку 1920-х років уперше випробував свої сили як хореограф, очоливши в 1921 році створену (за його участю) групу «Петроградський академічний молодий балет»⁷. Поява такого колективу була симптоматичною для того часу. Як зауважував відомий радянський балетмейстер Ф. Лопухов, головним у 20-х роках ставало «відчуття творчої свободи», можливість «величезних творчих перспектив»⁸. Ось і для учасників групи «Молодий балет», об'єднаних спільною любов'ю до танцю, відкривалися нові горизонти в розширенні й осучасненні балетного репертуару, у бажанні «все зробити самим і заново»⁹. У цій атмосфері загального творчого ентузіазму й народжувався новий балетний колектив, де кожен прагнув спробувати свої сили в ролі постановника. Однак природжена музикальність Г. Баланчивадзе, його унікальний дар передчування в музиці танцювального руху допомогли йому, виділяючись серед багатьох, стати головним балетмейстером молодого колективу.

Творчі зацікавлення Г. Баланчивадзе-хореографа петроградського періоду були зосереджені, з одного боку, на створенні ілюстративно-сюжетних танцювальних композицій в оперних («Золотий півник» М. Римського-Корсакова¹⁰) і драматичних («Еуген нещасний» Е. Толлера, 1923) спектаклях, а також мімічних, пантомімічних сцен у драматичних («Дванадцять»

О. Блока) спектаклях, а з іншого, – на пошуках у сфері узагальненої виражальності класичного танцю, його поетизації. І тут найяскравішою була постановка «Траурного маршу» Ф. Шопена – «танцювальне дійство пам'яті жертв революції»¹¹, де молодому і чуйному хореографові вдалося гранично точно передати у величоскорботному русі жалобного поступу-ходи образно-емоційний стрій музики.

Загалом-таки пошуки дев'ятнадцятирічного Баланчивадзе так чи інакше проектувалися на творчість московського хореографа К. Голейзовського: «[...] танці дещо розпливчасті за формою, відкрито емоційні, з полісками і мерехтіннями, фортепіанним трепетанням, німими скрикуваннями, туніками і розпущеним волоссям»¹².

Тоді ж молодий Георгій Баланчивадзе ознайомився з особливою системою отанцювання музичної партитури, запропонованою Ф. Лопуховим, який розчленовував «[...] її на найдрібніші одиниці, ретельно винаходжуючи відповідні до них первинні хореографічні рухи. [...] Емоційне наростання підмінюється формальним відбиванням метричної схеми: отримується щось подібне до алгебраїчного рівняння, що танцюється»¹³. Це були так звані «танці в музику» Ф. Лопухова, які базувалися на точному співвіднесенні «лінії танцю з лінією звуку»¹⁴. Зазначений метод не міг не вплинути на хореографічне мислення Георгія Баланчивадзе, правда, поки що тільки на рівні творчої інтуїції. Згодом принцип граничної співвіднесеності звуку й хореоруху – проте вже не тільки на рівні мікроструктур, як у Ф. Лопухова, а детермінованої спорідненням музики й танцю – стане одним з визначальних у хореопоетиці баланчивадзівського «безсюжетного» балету.

Новий – «знаковий» – етап у житті й творчості хореографа пов'язаний з трупкою *Les Ballet Russes de Diaghilev* у Парижі (1925–1929)¹⁵, у якій Дж. Баланчин по праву зайняв почесне місце поряд з іншими видатними хореографами – М. Фокіним, В. Ніжинським, Б. Ніжинською, С. Лифарем, Л. Мясінім.

Це був час авангардистських пошуків, коли в дягілевській антрепризі правила бал естетика антиромантизму, засилля урба-

ІСТОРИЯ

нізму і конструктивізму, що знайшли своє втілення в різноманітних формах і різновидах мюзик-хольного балету¹⁶, які своєю чергою перетворилися в окремих напрям не тільки в балетному мистецтві, а й у художньо-культурному житті Франції періоду після Першої світової війни¹⁷.

Яскрава видовищність мюзик-хольного балету, його підкреслена епатажність, розважальність з елементами ексцентріади, запозиченими із цирку, балаганчика, ярмаркового театру, естради, ревію, вар'єте і, власне, мюзик-холу найточніше відповідали дягільевській тенденції «демократизації» балетного мистецтва. Саме тотальне змішування жанрів у сполученні із сюрреалістичною парадоксальністю як у живописному оформленні спектаклів, так і в поєднанні компонентів цілого, «[...] де сусидить відвертий примітив, нарочита банальність з рафінованою вишуканістю»¹⁸, породило особливу естетику мюзик-хольного балету-вистави, побудованого за принципом «чергування різностильних, різнохарактерних номерів»¹⁹.

Саме ця естетика стала визначальною і для хореографічних експериментів Джорджа Баланчіна, який в антрепризі С. Дягільєва у якості штатного балетмейстера поставив три мюзик-хольні балети – «Пастораль» Ж. Орїка (1926), «Кішка» А. Соге (1927) і «Бал» В. Рїєті (1929), а також балети «Барабау» В. Рїєті, «Пїсня Солов'я» І. Стравїнського (1928) та «Блудний син» С. Прокоф'єва (1929).

Перші три балети репрезентували у балеті мюзик-хольний напрям, хоч і заснований на «неокласичних» (чи «псевдокласичних»), за зауваженням Р. Косачової²⁰ сюжетах, однак із превалюванням у них стихії ексцентріади та елементів акробатики, із домінуванням принципу хореографічного парадокса, а також з новим типом сполучення складників балетного спектаклю, коли «[...] музика, хореографія, оформлення були витримані в різному стилістичному ключі» і «демонстрували нарочите роз'єднання компонентів цілого»²¹.

Вибір назви балету «Пастораль» не був для Ж. Орїка випадковим. Тут вгадуємо певний натяк на жанр французької комічної

пасторалі XVII ст. (передусім на пасторалі Ж.-Б. Люллі) з її домінуючим принципом вільного чергування контрастних епізодів – комічних, фантастичних, побутових, що розгортаються на фоні сільської ідилії. Однак у сюжеті осучасненої неокласицистської «Пасторалі» Ж. Орїка уявлюване має вже не фантастичний, а сюрреалістично-фантазмагоричний характер, із відтінком абсурду²² (згадаємо принагідно тезу Л. Раабена щодо поетики неокласицизму, яка неодмінно «“осучаснює” моделі старовинних жанрів і стилів»²³).

Сюрреалістичною, на думку критиків, була і хореографія «Пасторалі» у постановці Дж. Баланчіна, яка входила в певну конфронтацію з бездоганною вивіреністю пропорцій структурно-тематичних утворень, із чіткою ясністю пластичних ліній у прозорій музиці «Пасторалі» Ж. Орїка, заснованій на суто балетних формах і жанрово-побутових ритмопластичних формулах маршу та вальсу. Однак підкреслимо, що саме архітектонічна пластика музики Жоржа Орїка стала орієнтиром для Джорджа Баланчіна: саме в її струнких графічних лініях хореограф «побачив» десять різних типів рухів, «[...] кожний з яких вимагав, – за його словами, – окремої роботи...»²⁴.

І все ж, хореографічне рішення Баланчіна «зламувало» й осучаснювало традиційні балетні форми (сольні варіації, па-де-де та ін.), вносячи до них елементи ексцентріади, циркового трюкацтва, а також атрибутику видимої предметності.

За словами режисера дягільєвської трупи С. Григор'єва, «[...] головну роль у балеті відігравав велосипед листоноші»²⁵. Навіть у па-де-де Лифар (виконавець ролі Листоноші), танцюючи з Дубровською (виконавицею ролі Кїнозірки), жодної миті не розлучався зі своїм велосипедом.

Загалом, як відмічали критики (зокрема В. Светлов), у постановці Баланчіна було безліч «[...] винахідливості, спрямованої в бік акробатичного модернізму: Дубровська (Зїрка) робить девелопе над головою Лифаря, сідає верхи йому на шию. Селянки сідають на підлогу, беруть свої ноги в руки й заколискують їх як немовлят. У всьому цьому багато удаваності, вигадливості, на-

рочитості»²⁶. Однак зауважимо: те, що тоді здавалося деяким сучасникам Баланчіна незвичним, незручним і підкреслено екстравагантно-гротесковим, згодом стало – у деяких стильових напрямках – нормою і повсякденністю балетно-танцювальної естетики й лексики.

У «Кішці» («La Chatte») А. Соге, що завершує епоху дягілевського мюзик-хольного балету, Дж. Баланчін відкрив новий тип пластичного руху – рух-ковзання, привнесений зі спорту, а точніше, з фігурного катання²⁷. У цьому балеті на сюжет осучасненої байки Езопа²⁸, із конструктивістськими декораціями А. Певзнера і Н. Габо (щось на зразок футуристичної наукової лабораторії), герой балету у виконанні С. Лифаря (у целулоїдному головному уборі) танцював босоніж на блискучій клейонці, наче на льоду: «[...] і цей слизький матеріал надає рухові зовсім нових властивостей тягучості та легкості», завдяки чому «рухи набувають певної ковзанярської подовженості»²⁹. «Новизна цього чарівна, і використано ці нові умови так майстерно, із такою винахідливістю, – зауважує критик С. Волконський, – що автор їхній, балетмейстер Баланчін, назавжди залишиться в нашій пам'яті як один з найбільш живих творців художнього руху»³⁰.

Аби подовжити пластичний жест-рух, хореограф увів до *Adagio* С. Лифаря³¹ та О. Спесівцевої специфічну – як для балету – підтримку: виструнчене тіло танцівниці з піднятими догори і заокругленими у два півкола руками (за класифікацією А. Волинського, *port de bras* «корона»³²) лежить на зігнутій у коліні та виставленій далеко вперед нозі партнера, що наче ковзає по клейончастому покритті сцени (як у вже згадуваному кроці-ковзанні у фігурному катанні). При цьому ноги Спесівцевої упираються в праву ногу Лифаря, відведена назад (а це ще більше видовжує фігуру балерини), створюючи разом з нею V-подібний кут-клин, і підтримуються правою рукою Лифаря. Уся ця підтримка, посилена стрімким рухом лівої руки Лифаря, яка півколом здіймається вгору (третья позиція-темп *port de bras*, за А. Волинським³³), нагадує елемент «тодес» з фігурного катання – із тією

лише різницею, що торс танцівниці жорстко зафіксовано, а не опущено вниз головою у «вільному падінні». Така комбінація тіл танцівників, ніби витягнутих у дві лінії-вектори, які, здається, стрімко розбігаються³⁴, помножена на пластичний мотив (навіть лейтмотив) ковзання, викликає відчуття максимального розтягання фігур і візуально ще більше продовжує рух у просторі, роблячи його графічно більш виділеним і водночас плинним, дійсно кантиленним.

Для самого ж Баланчіна ця нова ковзна пластика, що подовжує рух – як візуальний еквівалент ритмоінтонаційної кантিলени балетного *Adagio* («Мольба до Афродіти») і стилізованої «Баркаролі», – символізувала «ідеал фізичної краси людини у грецькому розумінні»³⁵.

Апріорі визнаючи жінку «королевою танцю», а чоловіка – «[...] її пажем, її помічником»³⁶, Баланчін, утім, у балеті «Блудний син» С. Прокоф'єва, дотримуючись сюжетної логіки, переносить акцент із жіночого танцю на чоловічий. У цій постановці, також здійсненій хореографом у трупі С. Дягілева і на його замовлення (завершальна постановка славетної трупи, Париж, 1929 р.), одвічна біблійна тема Блудного сина певною мірою сублімувала настрої російської еміграції. Звідси і похмурий колорит, експресіоністична зламанисть, напруженість, гротескове загострення пластичних ліній у низці епізодів («Грабіж», «Розподіл здобичі», «Пиятика») хореографічної партитури балету, що точно наслідують різко скерційні ритмоінтонації прокоф'євської музики.

Водночас у хореографії «Блудного сина» повною мірою проявилось вміння Баланчіна глибоко відчувати новий, витончено ліричний струмінь у музиці Прокоф'єва, «втільнений у ясних і мелодично розспівних лініях»³⁷ (окремі інтонації тут провіщають «Ромео і Джульєтту»), а також кришталєво-прозору оркестровку балету. Особливо це стосується епізодів, написаних композитором з дотриманням танцювальних форм романтичного балету: сольної варіації («Красуня») і любовного дуету – *Adagio* («Блудний син і Красуня»), посилені підкреслено експресивною, чуттєво-тілесною пластикою Баланчіна.

ІСТОРИЯ

Разом з тим балетмейстер спромігся знайти дуже сміливі новаторські технічні рішення. Недарма постановка «Блудного сина» Дж. Баланчіна входить до репертуару багатьох іменитих балетних труп світу³⁸.

Ідеться не тільки про використання віртуозної акробатичної техніки і найскладніших – у дусі циркових атракціонів – підтримок та «стійок». В останній, кульмінаційній, сцені балету – поверненні Блудного сина, що розкався, визначеній С. Волконським як «крещендо знемагання»³⁹, – Баланчін увів до партії головного героя цілу низку тілесних рухів, що виконувалися на підлозі: різноманітні переكاتи, качання, повзання, усілякі падіння, перевертання танцівників догори дригом та ін. Сучасні критики (зокрема С. Волконський) писали про гротескно неприродність таких тілесних рухів, що внутрішньо порушують «духовний рух мімічного моменту»⁴⁰ фізично знесиленого, знеможеного героя.

Однак відмова Баланчіна від класичної балетної лексики, відхід у бік технічних новацій були смислово та естетично виправдані. Саме так – експресіоністично-символічно – хореограф бачив духовне падіння і внутрішнє спустошення Блудного сина: і як наслідок – його нездатність пластично відірватися від підлоги-землі (гріха) і злетіти над сценою.

На те, що подібного роду танцювальна пластика стає помітною тенденцією в модерному балетному мистецтві першої третини ХХ ст., звернули увагу й тогочасні критики: «Ця відмова від повітря і перевага землі, відмова від польоту на користь повзання щораз сильніше втручається з новою новою постановкою»⁴¹.

Фактично, Дж. Баланчін був одним з першовідкривачів незвичних для його сучасників (і не тільки для них)⁴² пластичних елементів і прийомів, тим самим передбачивши нову за тих часів – так звану «партерну» – техніку танцю, нині широко застосовувану в *contemporary dance* та інших напрямках балетного театру.

Смерть С. Дягілева в 1929 році докорінно змінила звичний ритм творчого життя Дж. Баланчіна і змусила його шукати роботу спочатку в Англії⁴³, а згодом й у Франції,

де він отримав запрошення на посаду керівника балету паризької Гранд Опера⁴⁴ і приступив до постановки «Прометейя» на музику Л. ван Бетховена. Однак через раптову хворобу⁴⁵ і необхідність невідкладного лікування на півдні Італії хореограф утратив свій шанс залишитися в Гранд Опера⁴⁶.

Ці обставини й підштовхнули Дж. Баланчіна до створення власних балетних труп – «Балле рюс де Монте Карло»⁴⁷, «Балле 1933»⁴⁸. Зі знайомства хореографа (під час гастролей трупи в Англії) з Лінкольном Кірстайном⁴⁹ (у майбутньому – дослідником і пропагандистом творчості Дж. Баланчіна) почався новий – американський – період у творчості майстра.

У Нью-Йорку, на початку 1934 року, Баланчін разом з Кірстайном відкрили балетну школу⁵⁰, а згодом – трупу «Американський балет». Ще одна сторінка творчого життя хореографа пов'язана з Голівудом⁵¹.

І, нарешті, в 1947 році – нова трупа (разом з Кірстайном) – «Балет сосьете» (у 1948 року трупа була перейменована на *New York City Ballet* – від назви театру «Сіті-центр», де проходили її виступи)⁵². Для цієї трупи Баланчін, зокрема, поставив оперу-балет «Дитя і чари» М. Равеля⁵³, знайшовши, на наш погляд, незвичний для цього жанру (і доти ніким не застосований в інтерпретації равелівського твору) постановочний прийом. На сцені розгорталася тільки балетна дія, там само знаходився головний герой – Дитя, що співало (соло для 12-річного хлопчика), а інші солісти і хор були приховані від глядача в оркестровій ямі⁵⁴. Баланчін перший перевів звукозриму музику «ліричної фантазії» Равеля в її пластично-хореографічний аналог, створивши цілком адекватну балетну транскрипцію твору «Дитя і чари».

У середині 30-х років ХХ ст. після пошуків збагачення танцю нетанцювальними пластичними елементами, захопленням естетикою мюзик-холу та акробатизмом, Дж. Баланчін міцно утвердився на позиціях неокласики⁵⁵: принципи класичного танцю використовувались у вигляді канонічних моделей і, залежно від заданого

музичного матеріалу балету, певним чином видозмінювалися та трансформувалися хореографом. Повною мірою володіючи «талантом мислити геометричними подібностями рухів і поз»⁵⁶, Баланчін звертається до естетики «безсюжетного» балету і, як він сам зауважував, до «балету без історії, без спеціального осмислення, пантомімічного мотивування»⁵⁷, де «домінуючим стало самоцільне за красою, гармонічне сполучення хореографічних ліній»⁵⁸, їхня пластична виразність.

У балетній неокласиці Дж. Баланчіна простежується така сама тенденція, що й у живописно-графічному мистецтві класицизму кінця XVIII ст., – «тенденція [...] до контура і до твердої лінії...»⁵⁹. Як у малюнку «[...] лінія володіє своїм декоративним ритмом і своєю мелодією»⁶⁰ і містить зерно саморозвитку, а перехрещення ліній, їхній рух передають самий процес становлення образів, так і в безсюжетних балетах Баланчіна (у ясно окресленому контурі танцювального руху, у графіці ліній, їхніх складних просторово-часових сполучень, пересічень, діагоналей, що народжують неповторну мелодіку неокласичного танцю) експресія пластичного руху одухотворюється силою й енергією музичного першоімпульсу.

Балетмейстер вважав, що хореографічне рішення балетного спектаклю має бути еквівалентним музиці, і в танці прагнув розкрити її таїну, її образність і зміст. Створюючи свій черговий балетний опус, хореограф з «музичним мисленням» і мислив як композитор, вважаючи, що жести в танці, «[...] як тони в музиці і відтінки в живописі, пов'язані спорідненими вузами» і є певною «спільністю, у якій діють свої закони. Чим свідоміший митець, тим більш близький він до розуміння цих законів і слідування їм»⁶¹. Тому, за думкою Баланчіна, хореограф, працюючи над музичною партитурою балету, має віднайти точну відповідність музичного і хореографічного рядів, тобто – «прямо відобразити звук видимим рухом»⁶².

Власний девіз «бачити музику і чути танець» Баланчін послідовно втілював в усіх своїх балетах: пластично зрима музика до-

зволяла балетмейстеру знайти принцип, за яким її можна було б хореографічно організувати і розташувати в сценічному просторі (тобто перевести в різні форми пластичного руху). Як наслідок, вигадливі фігури Баланчіна, пластично проінтоновані, озвучені музикою, ставали чутними та омузичненими.

Продовжуючи лінію «безсюжетного балету», започатковану ще балетмейстерами «Російських сезонів» С. Дягілева у Парижі М. Фокіним і Ф. Лопуховим, Дж. Баланчін звертався до жанрів інструментально-симфонічної, небалетної музики і вдало «перекладав» її на мову танцювальної пластики, враховуючи не тільки принципи формотворення, але й найменші нюанси в розгортанні музичного тематизму, аж до варіантних, ритмоінтонаційних змін тем, їхніх інверсій, контрапунктичних сполучень, досягаючи в результаті дивовижної гармонії музики й танцю, їхньої звукозримой архітектоники.

У цій новій пластичності балетмейстера знайшла своє відбиття найскладніша ритміка XX ст. «Хореограф, – за визначенням самого Баланчіна, – не може вигадувати ритми, він лише переводить їх у рух»⁶³, використовуючи можливості людського тіла. А функцією музики, власне, і є підтримка цього руху за допомогою «організації ритму у великому масштабі»⁶⁴.

Вражає всеосяжність художницьких зацікавлень Дж. Баланчіна, який здійснював постановки на музику П. Чайковського, Г.-Ф. Генделя, Й.-С. Баха, В.-А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ж. Бізе, Г. Форе, М. Равеля. Він працював із видатними композиторами XX ст. – С. Прокоф'євим, П. Хіндемітом, А. Веберном, композиторами французької «Шістки». Однак найбільш плідною була багаторічна співпраця з Ігорем Стравінським – двадцять п'ять балетних шедеврів композитор і хореограф створили разом. На думку Баланчіна, завдяки Стравінському змінилося ставлення до балетного спектаклю: «У балеті недостатньо бачити танцювальні форми, необхідно чути музику, і Стравінський допоміг надати балету сучасної форми»⁶⁵.

Видатний інтерпретатор балетно-симфонічних опусів І. Стравінського, Дж. Баланчін

ІСТОРИЯ

зауважував, що «думка про протяжність просторової динаміки» була йому підказана метроритмічною системою Стравінського, а сама музика композитора з її точним «звуковим часом» викликала в хореографа яскраві візуальні відчуття-асоціації, прагнення «[...] спробувати зробити зримими не тільки ритм, але навіть тембри інструментів»⁶⁶. Зрештою, музика Стравінського в постановках Баланчіна ставала предметно-відчутною, тілесно-дотиковою, а її примхливі ритмічні фігури втілювались у відповідні до них ритмопластичні рухи. Недарма сам І. Стравінський щодо хореографічного перекладу Дж. Баланчіним своїх творів (зокрема «Рухів») визнавав: «Бачити хореографію Баланчіна – значить *слухати музику очима*»⁶⁷.

Симптоматичним є ще одне висловлювання І. Стравінського щодо хореографічного втілення «Рухів» Дж. Баланчіним, яке пояснює саму сутність творчого союзу двох великих митців ХХ ст.: «Хореографія робить очевидними взаємовідносини, про які я сам навряд чи підозрював, а спектакль був схожий на демонстрацію споруди, плани якої я колись малював, але так і не бачив результату. Баланчін почав з того, що інсценував деякі найбільш типові риси мого стилю... Я бачив, що він іде услід за найдрібнішими моїми ритмічними фігурами чи підтримує рухом мою ритмічну групу»⁶⁸.

Баланчін, який був переконаний, що нема «танцю як такого поза музикою»⁶⁹, домігся максимального злиття музики й танцю в безсюжетному балеті на музику «Симфонії у трьох рухах» Стравінського. Як зауважувала балетний критик Н. Гоулднер у «Данс ньос», у «Симфонії у трьох рухах» постановник, візуалізувавши музику Стравінського, написану за воєнної доби, в жорстких, автоматизовано-механістичних ритмах, у нестримному, нестямно-гарячковому темпі, по суті, створив власну партитуру, яка «існує самостійно, одночасно і паралельно з авторською партитурою...»⁷⁰. А сам композитор уловив особливу властивість постановки Дж. Баланчіна – «його відчуття ліризму “Рухів”»⁷¹ як просторово-часової протяжності, процесу безперервного зціплення рухів.

Ще один важливий момент, на якому наголошував Баланчін, пов'язаний з організацією жесту, руху в часі: «Стравінський, який обдаровує нас звуками, розділяв музичну тканину на невеличкі відрізки часу, на частинки часу і навіть більш дрібні структури...», тим самим «[...] наділяв нас звуковим часом...»⁷². Саме цей точний звуковий час не тільки структурував ті чи інші балетні епізоди або форми, але й допомагав танцівникам у їхньому внутрішньому ритмоінтонаційному учуванні руху, первинно закладеного в музиці Стравінського. Під час репетиції тих симих «Рухів» виконавці змогли безпомилково відтворити навіть найскладніші – з точки зору ритміки – фрагменти композиції без музичного супроводу.

Якщо балет «Аполлон Музагет» І. Стравінського («спектакль без сюжету», за словами композитора) у хореоверсії Дж. Баланчіна (поставлений ще в трупі С. Дягілева «Ballet Russes»⁷³) дозволив балетмейстеру «[...] знайти індивідуальний пластичний стиль, що згодом отримав найменування “неокласичного”»⁷⁴ (тобто, фактично був «предтечею балетної неокласики»⁷⁵), то балет «Агон» І. Стравінського – Дж. Баланчіна тридцять років потому був уже зразком «[...] математично вивіреної хореографічної думки»⁷⁶. Балетмейстер, який завжди дотримувався «духу» й «букви» музики, своєрідно відобразив у своїй хореографії «дванадцятитоновість»⁷⁷, що знайшла своє винахідливе рішення у 12-ти епізодах балету: кожен з них був репрезентований тим чи іншим старовинним французьким танцем і виконувався – і це символічно – 12-ма танцівниками.

Еквівалентом відчуття звукозримості музики та його перетворення в танцювальному русі стала постановка Дж. Баланчіним безсюжетного балету «Коштовності»⁷⁸, який об'єднував три композиції – «Смарагди» (на музику Г. Форе), «Рубіни» (на музику І. Стравінського) та «Діаманти» (на музику П. Чайковського), усі вони можуть виконуватись також окремо. У хореографічному рішенні кожної з частин балету Баланчін кардинально змінював танцювальну пластику у точній кореляції з мінливою грою променів світла, що по-різному заломлю-

ються у гранях коштовних каменів – смарагдів, рубінів та діамантів.

Хореографія «Смарагдів», витримана в стилістиці французького романтичного балету, іде за вишуканою, сповненою тонкого звукопису музикою Габрієля Форе, яка ніби віддзеркалює властивості смарагда, дещо холоднуватого, але такого ваблячого у своїй спокійній величі. У композиції, що нагадує пасторальний живопис А. Ватто, Ж.-О. Фрагонара, Ф. Буше, Баланчін навмисно згущує хореографічну фактуру, підкреслюючи пластичну відчутність, тілесність рухів, жестів, поз танцівників і танцівниць, що ніби сходять зі старовинних гобеленів, то завмираючи в куртуазних статуарних позах, то «оживаючи» в плинному русі. А струмлива кантиленна пластика рук з її вигадливо заокругленими барочними лініями немовби візуалізує особливу просторову глибину й багатовимірність, насиченість сяяння смарагдів, їхню урочисту пишноту і величну красу.

Разючим контрастом – за темпераментом, настроєм, стилем – є центральна частина балету «Рубіни»⁷⁹. В усьому тут – вогненна сутність цього каменя, дух неокласики. Святковість, театральна видовищність музики І. Стравінського надають творчій фантазії хореографа широкого простору: то примхлива, то вугласта, вона втілюється Дж. Баланчіним у жартівливо-бурлескному ключі, у зламаною пластичному малюнку. У якісь моменти це – пластика придворних танців і поклонів у дусі галантного вісімнадцятого сторіччя, побаченого хореографом у дещо іронічному ракурсі крізь призму сторіччя двадцятого. До того ж, акцент у танці зроблено на підкресленій жіночності й водночас гордівливості, до певної міри обарвлених енергією гламурності в жестах, позах, рухах тіла. Усі танцівники (у Баланчіна немає кордебалету як такого, його замінюють корифеї – такі самі повноправні учасники дії, як і солісти) охоплені нестримним азартом танцю-гри: у його стрімкий рух вплітаються елементи мюзик-хольності і танцювального шоу-реву.

У заключній частині балету «Діаманти» хореограф із великою винахідливістю передав елегантну холоднуватість і водночас

сліпуче сяяння й блиск царя коштовностей – діаманта. Тут володарює біла стихія, стихія зими з її сніговою іскристістю, що розсипається мірадами сліпучих блискіток. Це враження виникає із самої музики П. Чайковського – чарівної привабливості й поетичності його Третьої симфонії, збережених у конгеніальній пластиці балетного дійства Дж. Баланчіна.

Постановник продовжив тут лінію М. Петіпа у симфонізації балету, а пластична звукозримість музики, виражена через стихію вищої – симфонізованої – танцювальності, визначила характер її хореографічного прочитання, композицію, форми руху. Так, підкреслена помпезність теми головної партії у першій частині Третьої симфонії П. Чайковського (що йде від пластичних «німих» стимулів ходи), її ефектна оркестровка (*tutti*), ритмоінтонаційна близькість до театрального-балетної музики Чайковського, а надто – до балетних сцен, пов'язаних зі святковими процесіями, урочистими виходами гостей (початок I дії «Лебединого озера», сцена виходу Короля і Королеви у «Сплячій красуні» та ін.), продиктували і відповідний характер хореографічного рішення яскраво театралізованої процесії-ходи в «Діамантах» Дж. Баланчіна – графічну вишуканість та елегантність ліній і їхніх комбінацій в примхливому орнаменті щільно заповненого сценічного простору. Фактично, образ руху-ходи вслід за своїм спонукальним чинником – рушійним музичним «образом» руху – виконує функцію основного наскрізного хореопластичного, візуального лейтмотиву «Діамантів».

Як у калейдоскопі, стрімко змінюється конфігурація танцювального малюнку, постійно трансформується пластика урочистої бальної процесії в блискучому і навіть дещо помпезному полонезі (на музику фінальної IV частини симфонії), створюючи безперервність пластичного руху як паралельний ряд до пластичної кантилени в музиці. Нескінченні сплетіння шеренг танцюючих пар у полонезній ході вишукуються чи то в прямих, чи то у зламаних лініях, то перехрещуючись, то діагонально, і, вплітаючись у загальний симфонічний розвиток, створюю-

ІСТОРИЯ

ють складні пластичні просторово-часові структури, ніби візуально окреслюючи променисту гру граней діаманта.

Надихнувшись лірично-сповідальним тоном музики III частини (*Andante elegiaco*) Третьої симфонії П. Чайковського, Дж. Баланчін зробив своє *Adagio (Pas de deux)* з «Діамантів» проникливо-ностальгічним. Образний лад цього хореографічного дуету-діалогу зумовлено музикою Чайковського, образно-інтонаційно близькою до балетної лірики композитора і особливо – «Лебединого озера»⁸⁰. Як і весь тематизм III частини Третьої симфонії П. Чайковського, хореографічний ряд *Adagio* Баланчіна базується на градації різних емоційних станів і відтінків – від внутрішньої зосередженості, журливої відстороненості, тривожного передчуття до провітлення і ліричного сплеску почуттів.

Так, певна внутрішня емоційна скованість, втілена в пластиці різко підкреслюваного, акцентованого-повторюваного руху-ходи із високим підніманням ніг та захльостуванням назад, пластично візуалізує варіантне повторювання одного з ритмоінтонаційних мотивів у розгортанні першої з тем головної партії *Andante elegiaco*. А злітаючий рух-зависання балерини в повітрі (на підтримці партнера), що відтворює уповільнену, ніби призупинену ходу (аналогія з кінематографічним рапідом), та поривчастий, трепетний жест-змах рук-крил танцівниці ніби вторять закличному екстатичному мотиву із середньої частини *Andante elegiaco*.

Хореографія Баланчіна – це своєрідний артефакт, що зберігає ауру збігаючого часу, і певною мірою реконструкція балетного спадку Чайковського – Петіпа. Тут такі ж самі, як і в балетах Чайковського – Петіпа, краса й чистота жестів, рухів, поз, ліній, ясність інтонування кожної хореографічної фрази, пластична виразність діалогічних структур (своєрідний хореографічний речитатив), кантиленність пластичного руху, який є продовженням «образу руху» музичного. А певні хореографічно-знакові алюзії з «Лебединим озером» (перехресний обхват рук партнерів, як у танці «Маленьких лебедів», імперативний жест здійснених до-

гори рук-крил та ін.), із усім, що пов'язано з тематизмом білих лебедів, надають композиції смислової об'ємності, розширюючи її образно-семантичні контексти, що своєю чергою особливим чином впливає і на моделювання сценічного часопростору. Водночас Баланчін залишається вірним самому собі: його неокласика тут – і в графічно вивірених прорисовці пластичних ліній танцювального малюнку, і у видозмінених ускладнених позах (*arabesques, pirouettes arabesques, attitude*) та підтримках, і в трансформованому русі-обертанні балерини на підтримці партнера (голова і корпус танцівниці нахилені назад, як у фігурному катанні, – своєрідний аналог майбутнього елемента-обертання «Більманн»), і в особливій одухотвореній мові рук – специфічному кантиленному спіралеподібному русі, у граційній струмливій жестопластиці рук (перетіканні жесту в жест, руху – в рух).

Характерно, що «Діаманти» на музику П. Чайковського були поставлені Дж. Баланчіним у жанрі «Ballet imperial»⁸¹. Основні прикмети (параметри) цього жанру: відродження балетного театру Петербурга кінця XIX ст. – використання музичної класики XIX ст. (російської та європейської); перетворення класичного танцю тієї ж доби «[...] як способу просторової реорганізації часу (взагалі способу акумуляції часу)»⁸²; інтертекстуальність (алюзії з хореографічною мовою, лексикою М. Петіпа⁸³, Л. Іванова); традиційні для балетної класики принципи структурної організації простору – заповнення його за аналогією зі «ступінчастою ієрархією класичного ансамблю XIX ст. (балерина – корифейки – кордебалет)»⁸⁴; нарешті – невід'ємні від класики традиційні пачки та хітони.

Слід відзначити, що жанр «мемуарів» у Дж. Баланчіна овіяний відчуттям співпричетності до художньої аури північної столиці Росії. Тому Петербург – це лейтмотив, лейт-образ усього творчого життя хореографа. Це непозбутня ностальгія за часом, що минув, за Петербургом – холоднуватим, засніженим, горділиво-сановитим, за його культурною оазою – «золотим віком» балету, нерозривно пов'язаним з іменем П. Чайковського⁸⁵. Недаремно

мистецтво для Дж. Баланчіна завжди було устремлінням до довершеності, до ідеалу. Утім, ідеал, як він вважав, так і залишався недосяжним.

Ще одна з найвідоміших композицій Джорджа Баланчіна у жанрі інструментального (безсюжетного) балету «Concerto Varosso» на музику Й.-С. Баха, здійснена ним ще 1941 року⁸⁶, також втілює творче кредо маестро: засобами танцю гранично точно виражати музику. І справді, принципи музичної структури і формотворення скрупульозно перекладаються тут на мову пластики. Будова барочного концерту повністю «дублюється» в хореографії: танцюється сама форма концерту (тричастинна), *tutti* в музиці відповідають *tutti* в танці, партії солючих інструментів або ж інструментальних дуетів точно повторюються в соло і дуетах танцівників. Хореографічний спектакль розгортається за принципом пластичного освоєння складної поліфонічної фактури музики Баха. У пластичні рухи, жестів, поз відтворюються щонайменші зміни метроритмики, звиви мелодики, модуляційні ходи, риторичні фігури, кожна з яких має свою особливу семантику. Музика Баха оживає в примхливих візерунках, мереживі барочних віньєток, у мінливих, складних сплетіннях пластичних ліній, що творять особливий простір – багатощаровий і вигадливий. Власне, в основі пластики Баланчіна ми бачимо дещо трансформований класичний танець, але навіть ті ж самі підтримки, піруети, па-де-де в їхньому неокласичному обарвленні сприймаються по-новому, поза будь-яким сюжетним контекстом, як пластичний еквівалент музичного ряду.

Молодший сучасник Дж. Баланчіна, відомий французький хореограф албанського походження Анжелен Прельжокаж, розмірковуючи про власний постановочний метод («тіло танцівника наче музичний інструмент»), окреслив також основоположний принцип творчого кредо Баланчіна: «[...] всі його твори дуже точно оркестровані»⁸⁷. Ідеться про хореографічну оркестровку, «[...] де кожний танцівник веде свою тему і знаходиться в гармонії з іншими»⁸⁸. При цьому хореографічна партиту-

ра, пластичний рух у Баланчіна завжди народжуються з музики, перебувають із нею в тісному причинно-наслідковому зв'язку, зумовлені нею. Цей принцип взаємодії видимого-чутного буде домінуючим і в багатьох сучасних хореографів – у певному сенсі продовжувачів лінії Баланчіна – у М. Бежара, Дж. Форсайта, І. Кіліана та ін.

Джордж Баланчін, «[...] закріпив союз музиканта й хореографа»⁸⁹, чим, безперечно, поглибив уявлення про пластичну мову танцю, інтерпретуючи її як опосередкований аналог мови музичної, втілюючи її ритмоінтонаційні «образи руху» в усьому різноманітті танцювально-пластичних форм руху. І в історії хореографії Дж. Баланчін залишився першовідкривачем нових, особливим чином структурованих у часопросторі пластичних фактур, збагачених можливостями музичного – у тому числі, поліфонічного – мислення.

Отже, Джорджу Баланчіну вдалося створити не тільки власну школу або театр, а й цілий напрям у балеті, запропонувавши своє оригінальне бачення танцю, свій особливий неповторний стиль балетної неокласики, що живе й дотепер, так чи інакше проектуючись на всю сферу сучасної хореографії. І в неповторній графіці ліній хореографічних опусів Дж. Баланчіна завжди впізнається геній Майстра, а прозорливі слова М. Бежара («аби народилося сучасне мистецтво, має зникнути сюжет, тому що виникає новий сюжет – пануюча у творі присутність самого митця»⁹⁰) – красномовне цьому підтвердження.

¹ Справжнє прізвище, ім'я та по-батькові Дж. Баланчіна – Баланчівадзе Георгій Мелітонович [9(22).01.1904, Санкт-Петербург – 30.04.1983, Нью-Йорк, США]. Скорочений та сценічно більш лаконічний і зручний варіант імені та прізвища – Джордж Баланчін – вигадав С. Дягілев [див.: Кирстайн Л. Баланчин и Стравинский / Л. Кирстайн / Перевод с англ. А. Емельянова // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 187].

² Батько і молодший брат Дж. Баланчівадзе – відомі грузинські композитори Мелітон і Андрій Баланчівадзе.

³ «Нью-Йорк Сити балет» в Москві. Розповідає Д. Баланчін // Советская музыка. – 1963. – № 1. – С. 40.

ІСТОРІЯ

⁴ «Нью-Йорк Сити балет» в Москві. Розповідає Д. Баланчин // Советская музыка. – 1963. – № 1. – С. 40.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Серед інших організаторів цього об'єднання молодих артистів балету – вихідців з колишньої Маріїнки – були учні Академії мистецтв В. Дмитрієв і Б. Ербштейн (згодом – відомі театральні художники), молодий балетний критик Ю. Слонімський (майбутній метр радянського балетознавства) та ін.

⁸ *Соколов-Каминский А.* Советская балетная школа / А. Соколов-Каминский. – М. : Знание, 1983. – С. 12.

⁹ Там само.

¹⁰ Хореографічний дебют Г. Баланчивадзе (1923).

¹¹ *Соколов-Каминский А.* Советская балетная школа. – С. 13.

¹² *Яковлева Ю.* Мариинский театр. Балет. XX век / Ю. Яковлева. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – С. 103.

¹³ *Соллертинский И.* Статьи о балете : Сб. / И. Соллертинский. – Ленинград, 1937. – С. 29–30.

¹⁴ *Лопухов Ф.* Пути балетмейстера / Ф. Лопухов. – Берлин, 1925. – С. 93.

¹⁵ У 1924 році Г. Баланчивадзе виїхав за кордон, у європейське турне, у складі невеликої групи танцівників і співаків. У Росію він більше не повернувся, увійшовши разом з маленьким ансамблем артистів балету до антрепризи С. Дягілева – «землі обітваної» для будь-якого танцівника.

¹⁶ Датою народження мюзик-хольного напряму в балеті можна вважати постановку «Параду» Еріка Саті в 1917 році, у кубістській сценографії Пабло Пікассо і хореографії Леоніда Мясіна.

¹⁷ Визначальним для цього напряму було звернення до «засобів виражальності сучасного побутового мистецтва [...]» [див.: *Косачева Р.* О музыке зарубежного балета (1917–1939) : Опыт исследования : монография / Р. Косачева. – М. : Музыка, 1984. – С. 107].

¹⁸ Там само. – С. 144.

¹⁹ Там само. – С. 145.

²⁰ Там само. – С. 226.

²¹ Там само. – С. 148.

²² Справді, сюжет балету «Пастораль» побудовано на поєднанні елементів реального та уявного. Головний герой – листоноша на велосипеді – засинає на березі річки, де в той самий час починаються зйомки кінофільму за участю кінозірки. Раптово прокинувшись, він опиняється серед декорацій, бутафорії кінематографічного міста і, порушуючи кінозйомку, танцює з кінозіркою, на грані сну і яви. Та враз з'являються сільські мешканці, які, не отримавши свою пошту, ламають декорації кіноміста, змусивши кінозірку і листоношу якнайскоріше звідти тікати [див.: *Косачева Р.* О музыке зарубежного балета... – С. 136].

²³ Див.: *Раабен Л.* Еще раз о неоклассицизме // История и современность. – Ленинград, 1981. – С. 201.

²⁴ *Кирстайн Л.* Баланчин и Стравинский. – С. 189.

²⁵ Цит. за: *Косачева Р.* О музыке зарубежного балета... – С. 139.

²⁶ Там само.

²⁷ Нагадаємо, що в рамках мюзик-хольного балету вже існував його спортивний різновид – балет «Блакитний поїзд» Д. Мійо у постановці Б. Ніжинської. Зокрема, балетмейстер увела до хореографічної партитури спектаклю гімнастичні, спортивні рухи – акробатичні трюки, *salto*, перекиди, жестопластику плавців, які імітують стиль «брас», стрибки з трампліна тощо.

²⁸ За сюжетом балету, Афродіта перетворила кішку на дівчину, яка закохується в юнака. Та під час весільної церемонії дівчина, що в душі залишилася кішкою, побачивши мишу, біжить за нею і знову стає твариною.

²⁹ Последние новости. – 1927. – 31 мая. Отже, окрім нового типу танцювального руху (руху-ковзання), хореограф-реформатор Дж. Баланчин винайшов аналог сучасного покриття підлоги сцени – лінолеум, на якому нині танцюють артисти балету в усьому світі.

³⁰ Там само.

³¹ На думку Лифаря, балет «La Chatte» був одним із кращих і найдосконаліших творінь Баланчіна [див.: *Лифарь С.* С Дягилевым // Сергей Лифарь : Сб. – К., 1994. – С. 238].

³² *Волынский А.* Книга ликований. Азбука классического танца / А. Волынский. – С.Пб. : Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. – С. 48.

³³ Там само.

³⁴ Тут мимоволі напрошується аналогія з так званим критським «летючим галопом» (сцена ловлі биків на Золотих кубках із Вафію; зразок мистецтва Мінойської культури) – особливим стрімким рухом, який виникає завдяки утрировано подовженому, витягнутому в просторі тілу бика, що ніби летить [див.: *Зінич О.* Пластичність у балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв) : монографія / О. Зінич. – К. : ІМФЕ, 2009. – С. 27–28].

³⁵ *Косачева Р.* О музыке зарубежного балета... – С. 143.

³⁶ «Нью-Йорк Сити балет» в Москві. Розповідає Д. Баланчин. – С. 42.

³⁷ *Нестьев И.* Жизнь и творчество Сергея Прокофьева : монография / И. Нестьев. – М., 1973. – С. 292.

³⁸ Кияни мали можливість побачити балет «Блудний син» С. Прокоф'єва (постановка Дж. Баланчіна) у виконанні трупи Французького театру балету «Капітоль» із Тулузи (ця балетна трупа вважається однією з кращих у Франції), зустріч з якою відбулася на сцені Національної опери України у рамках Другого Міжнародного конкурсу балету ім. С. Лифаря восени 1996 року [див.: *Зінич Е.* «Капитоль» из Тулузы – это великолепно. Два вечера с французским балетом / Е. Зінич // Правда Украины. – 1996. – 26 ноября].

³⁹ Последние новости. – 1929. – 25 мая.

⁴⁰ Там само.

⁴¹ Там само.

ОЛЕНА ЗІНИЧ. МОВА ПЛАСТИКИ ДЖОРДЖА БАЛАНЧІНА...

⁴² Симптоматично, що свого часу постановка «Блудного сина», показана трупою Дж. Баланчіна «Нью-Йорк Сіті балет» на гастролях у Москві в 1962 році, також була неоднозначно сприйнята балетною критикою. Зокрема, рецензент І. Кузнецова відзначала, що музика С. Прокоф'єва «[...] безжально ламається всім пластичним рішенням балетмейстера» [див.: *Кузнецова І.* На спектаклях гостей / *І. Кузнецова* // Советская музыка. – 1963. – № 1. – С. 44].

⁴³ Тут він здійснив постановку танців у першому звуковому англійському фільмі «Темно-червоні троянди» (за участю самого Баланчіна та балерини Л. Лопухової – сестри відомого ленінградського педагога і балетмейстера Ф. Лопухова) і постановку кількох спектаклів у лондонському театрі «Ревю».

⁴⁴ Див.: «Нью-Йорк Сіті балет» в Москві. Рассказывает Д. Баланчин. – С. 40.

⁴⁵ Запалення легенів, що переросло в туберкульоз на початковій стадії.

⁴⁶ Символічно, що місце Дж. Баланчіна зайняв С. Лифар, який і завершив постановку «Прометей».

⁴⁷ Трохи більш як за рік (1932–1933) тут були поставлені три одноактні балети – «Міщанин у дворянстві» на музику Р. Штрауса (декорації О. Бенуа), «Котільйон» – дитячий балет на музику Е. Шабріє, «Конкуренція» на музику Ж. Оріка (декорації А. Дерена), а також «Сильфіди» на музику Ф. Шопена (у сценографії використано картини К. Коро). Однак через серйозний творчий конфлікт у трупі (із В. Воскресенським) балетмейстер був змушений піти з «Балле рюс».

Дж. Баланчін залишив дуже цікаві спогади, що дають повне уявлення про перипетії його творчого шляху, про труднощі (передусім матеріальні), з якими довелося стикнутися в житті [див.: «Нью-Йорк Сіті балет» в Москві. Рассказывает Д. Баланчин. – С. 40–42].

⁴⁸ До трупи увійшли учні приватних шкіл російських балерин Єгороваї, Преображенської, Кшесінської. Цікавий збіг – з іменами Єгороваї і Преображенської пов'язана й доля одного з найвишараніших хореографів ХХ ст. Моріса Бежара, який навчався в них класичному танцю. Для Баланчіна робота з «Балле 1933» ознаменувалася постановкою «Мандрівника» на музику Ф. Шуберта (декорації П. Чіліщева) та іншими.

⁴⁹ Слід зазначити існуючу розбіжність у написанні прізвища «Кірстайн», яка виникла при транслітерації з англійської мови на російську. У спогадах Баланчіна він фігурує як Кьорстайн [див.: «Нью-Йорк Сіті балет» в Москві. Рассказывает Д. Баланчин. – С. 41], а в спогадах Кірстайна та інших про Баланчіна і Стравінського – як Кірстайн [див.: *Кирстайн Л.* Баланчин и Стравинский. – С. 187].

⁵⁰ До школи було запрошено педагогів А. Обухова, Ф. Дубровську, П. Владимірова – колишніх танцівників Маріїнського театру.

⁵¹ Баланчін вимушений був перейти на роботу до Голівуду через тотальну нестачу коштів на утримання трупи. У Голівуді він ставив балети в кіно і навіть із гучним успіхом здійснив постановку великого ба-

лету з шістдесятьма слонами для цирку на музику І. Стравінського. Після цього була ще одна трупа в Південній Америці, яка також розпалася внаслідок безгрошів'я.

⁵² Баланчін і Кірстайн доклали неймовірних зусиль для збереження трупи і створення власного театру з великим оркестром (60 музикантів), але, практично, без декорацій і костюмів. Саме трупа *New York City Ballet*, для якої Баланчін створив близько 150 балетів (із 450-ти), принесла хореографу всесвітню славу.

⁵³ Це – друге звернення Дж. Баланчін до твору М. Равеля. Символічно, що Баланчін був хореографом-постановником прем'єрного спектаклю «Дитя і чари» в Опері Монте-Карло 21 березня 1925 року.

⁵⁴ Ще одну пластичну транскрипцію опери-балету «Дитя і чари» здійснив у 1986 році сучасний нідерландський хореограф Іржі Кіліан у Нідерландському театрі танцю.

⁵⁵ Саме Дж. Баланчін вважається фундатором неокласичного стилю в балеті, хоча пальму першості в нього оспориював С. Лифар, який проголосував себе першим неокласиком у хореографії. Однак перший неокласичний балет С. Лифаря «Ікар» було створено ним значно пізніше (1935), аніж «Аполлон Музагет» І. Стравінського Дж. Баланчїним (1928).

⁵⁶ *Вольинский А.* Книга ликований. Азбука классического танца. – С. 236.

⁵⁷ Неделея. – 1972. – № 2.

⁵⁸ *Косачева Р.* О музыке зарубежного балета... – С. 227.

⁵⁹ *Виппер Б.* Введение в историческое изучение искусства / Б. Виппер / 2-е изд., испр. и доп. – М., 1985. – С. 18.

⁶⁰ Там само. – С. 26.

⁶¹ *Кирстайн Л.* Баланчин и Стравинский. – С. 189.

⁶² Там само. (Тут і далі курсив мій. – О. З.).

⁶³ *Balanchine G.* The Dance Element in Stravinsky's Music // *Stravinsky in the Theatre.* – New York, 1975. – P. 25.

⁶⁴ Там само.

⁶⁵ *Кирстайн Л.* Баланчин и Стравинский. – С. 191.

⁶⁶ Там само. – С. 188.

⁶⁷ Там само. – С. 191.

⁶⁸ Там само.

⁶⁹ Там само.

⁷⁰ Цит. за: *Гришина Е.* Фестиваль Стравинского / Е. Гришина // Театр. – 1973. – № 6. – С. 143.

⁷¹ *Кирстайн Л.* Баланчин и Стравинский. – С. 191.

⁷² Там само.

⁷³ Зазначимо, що світова прем'єра балету відбулася в Бібліотеці Конгресу у Вашингтоні 27 квітня 1928 року, а паризька – у Театрі Сари Бернар 12 червня того ж року.

⁷⁴ *Кохно Б.* Дягилев и «Русский балет» / Б. Кохно // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 167. Симптоматично, що в рамки поняття «неокласичний стиль» вкладалися, як вважали і Баланчін, і Стравінський, уся їхня «музична і хореографічна епоха» [див.: *Кирстайн Л.* Баланчин и Стравинский. – С. 187].

⁷⁵ *Кирстайн Л.* Баланчин и Стравинский. – С. 189.

⁷⁶ Там само.

ІСТОРІЯ

⁷⁷ Балет «Агон», присвячений І. Стравінським засновникам *New York City Ballet* Дж. Баланчіну та Л. Кірстайну, був створений ним у період його захоплення додекафонією.

⁷⁸ На створення трилогії «Коштовності» – Дж. Баланчін поставив цей балет 1967 року в США для трупи *New York City Ballet* – хореографа надихнула гра рубінів, смарагдів і діамантів у вітринах найдорожчих ювелірних крамниць Нью-Йорка (зокрема, у крамниці знаменитого нью-йоркського ювеліра Клода Апреля). 1972 року балет було показано на гастролях у СРСР. А 1999 року балет, відновлений у Маріїнському театрі (Санкт-Петербург) із дозволу нью-йоркського Фонду Джорджа Баланчіна, було представлено петербурзькій публіці. У Києві балет «Коштовності» Дж. Баланчіна було показано балетною трупкою Маріїнського театру в лютому 2001 року [див.: *Зинич Е.* Сам Джордж Баланчин с «Драгоценностями» в Києве. Но уже не с тулузскими, а с мариинскими / *Е. Зинич* // Правда Украины. – 2001. – 20 марта.]

⁷⁹ Цей балет, щоправда, під іншою назвою – «Капричіо» (від назви твору І. Стравінського, на чю музику створено цю пластичну транскрипцію Дж. Баланчіна), київським балетоманам поталанило побачити на сцені Національної опери України у блискучому виконанні трупи французького балету «Капітоль» із Тулузи у рамках Другого Міжнародного конкурсу артистів балету ім. С. Лифаря (1996) [див.: *Зинич Е.* «Капитоль» из Тулузы...]

⁸⁰ Нагадаємо, що Третя симфонія П. Чайковського (закінчена влітку 1875 р.) безпосередньо передувала праці над «Лебединим озером» (почато 1 серпня 1875 р.).

⁸¹ «Ballet imperial» – назва одного з перших американських балетів хореографа (1941), створеного на музику Другого фортепіанного концерту П. Чайковського. Пізніше назва «Ballet imperial» переросла в жанрове визначення – своєрідні «мемуари», спогади про дореволюційний Петербург [див.:

Яковлева Ю. Мариинский театр. Балет. XX век. – С. 106]. У цьому жанрі поставлені також: «Кришталевий палац» на музику Симфонії № 1 До мажор Ж. Бізе (Grand Opéra, Париж, 1947), «Тема і варіації», «Серенада» П. Чайковського, «Смарагди» на музику Г. Форте (із циклу «Коштовності») та ін.

⁸² *Яковлева Ю.* Мариинский театр. Балет. XX век. – С. 106.

⁸³ Сам Баланчін стосовно хореографії «Діамантів» наголошував: «Це – не я. Це – чистий Петіпа».

⁸⁴ *Яковлева Ю.* Мариинский театр. Балет. XX век. – С. 106.

⁸⁵ Як зауважував дослідник творчості Дж. Баланчіна С. Волков, музика Чайковського завжди викликала в хореографа особливе благоговіння. Невипадково так багато своїх балетів Баланчін створив, надихаючись шедеврами великого російського композитора. Сам балетмейстер згадував: «У всьому, що я робив на музику Чайковського, я відчував його допомогу [...]. Балети Чайковського танцювати саме задоволення. Його музика неймовірно допомагає: виходиш на сцену – все виходить, і ти летиш...» [див.: *Balanchine G.* Histoire de mes ballets / *G. Balanchine.* – Paris : Fayard, 1969. – P. 67].

⁸⁶ Балет було репрезентовано київській публіці під час гастролей Баварського Штатсбалету з Мюнхена (художній керівник – Іван Лішка), що відбулися на сцені Національної опери України в рамках Тижня німецької культури в жовтні 1998 року [див.: *Зинич О.* П'ять днів з баварськими митцями / *О. Зинич* // Культура і життя. – 2006. – 26 квіт.].

⁸⁷ *Preljocaj A.* Centre culturel français de Moscou: Programme. – 1994. – Juin. – P. 5. [цит. за: *Чепалов О.* Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія / *О. Чепалов* ; Харківська державна академія культури. – Х. : ХДАК, 2007. – С. 124].

⁸⁸ Там само.

⁸⁹ *Кірстайн Л.* Баланчин и Стравинский. – С. 187.

⁹⁰ Цит. за: *Чепалов О.* Хореографічний театр Західної Європи XX ст. – С. 298.

В статтє – в аспекте соотнесенности музыки и танца – прослеживается эволюция пластического языка Джорджа Баланчина, основателя неоклассического направления в балете, «музыкального» хореографа, чей творческий метод базировался на точном соответствии хореодвижения движению ритмоинтонационному (звуковому), партитуры музыкальной и хореографической.

Ключевые слова: язык пластики, эстетика авангардизма в балете, балетная неоклассика Дж. Баланчина, принципы соотнесенности звука и хореодвижения.