

## ОТРАЖЕНИЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. БАЛАНЧИНА

### THE REFRACTION OF THE RUSSIAN CULTURE IN BALANCHINE'S CREATIVITY

*O. Fugina*

*Summary.* The research is devoted to consideration of creativity of the Russian-American choreographer G. Balanchine through the light of the national culture characteristics which were formulated by Likhachev. The research shows the characteristics are traced brightly in his works and are the dominant ones. The received conclusions are extremely important. They give the chance to pass from a traditional ballet view to the culturological analysis of choreographic art that undoubtedly expands the horizons of ballet heritage studying, in particular, of J. Balanchine's.

*Keywords:* Russian culture, the dominant features of Russian culture, Likhachev, Balanchine, aesthetics, folk culture, internationalism, tolerance, American ballet.

**Фугина Ольга Александровна**

*Аспирант, Московский государственный институт культуры*  
*Temple\_dance@mail.ru*

*Аннотация.* Исследование посвящено рассмотрению творчества русско-американского балетмейстера Дж. Баланчина через призму характерных черт отечественной культуры, сформулированных Д. С. Лихачевым. Полученные выводы позволили заключить, что указанные черты русской культуры прослеживаются в творчестве хореографа достаточно ярко. Подобное заключение является чрезвычайно важным, поскольку оно дает повод к рассмотрению хореографического искусства не только с балетоведческой точки зрения, но и с позиции культурологического анализа, что несомненно расширяет горизонты изучения балетного наследия, в частности, Дж. Баланчина.

*Ключевые слова:* русская культура, доминантные черты русской культуры, Д. С. Лихачев, Дж. Баланчин, эстетическое начало, фольклорная культура, интернационализм, толерантность, американский балет.

**Д**жордж Баланчин (1904–1983) — русско-американский балетмейстер, родился в России, а мировую славу приобрел в Америке. Россия и США — две страны, чьи культуры сыграли колоссальную роль в его творческом пути. Сплетаясь воедино возникает новая эстетика — эстетика балетного театра Баланчина, где теперь сложно понять к проявлению какой культуры относится то или иное явление в его творчестве. С одной стороны, творческое становление Баланчина, формирование его художественных принципов происходило под влиянием русской культуры, с другой стороны, прожив в Америке пятьдесят лет, вобрав в себя определенные черты «американизма», многие считают его американским балетмейстером. Несмотря на это на склоне своих дней, сам себя он идентифицировал так: «по культуре — скорее русский, а по национальности — петербуржец» [1, с. 88]. В этой связи, актуальным будет рассмотрение творческого наследия Баланчина через призму доминантных черт отечественной культуры. Такого рода исследование открывает горизонты для более глубокого анализа творческих принципов балетмейстера, а полученные выводы помогут в решении более сложных вопросов, касающихся русско-американских культурных связей в области балета.

Во многих известных типологиях культур — культуру России, как правило, рассматривают обособленно от восточного или западного типа, осознавая исторически сложившийся ее самобытный путь развития. В связи с этим, в изучении русской культуры особое значение приобретает определение ее доминантных (характерных) черт. Эта тема стала предметом внимания многих видных оте-

чественных ученых: А. А. Аронова, М. В. Алпатова, П. С. Гуревича, Д. С. Лихачева, Д. В. Сарабьянова, и др.

Выдающийся русский ученый Д. С. Лихачев, чья научная мысль на протяжении всей жизни была обращена к русской культуре, посвятил рассмотрению различных аспектов отечественной культуры такие работы: «Заметки о русском» (1981), «Раздумья о России» (1999), «Русская культура» (2000) и др. К вопросу о доминантных чертах русской культуры Лихачев обращается в предисловие к работе «Русское искусство от древности до авангарда» [2], где заключает, что отечественной культуре характерны такие особенности как: «эстетическое начало»; отмечает, что «Русская культура нового времени не осталась чуждой культуре древней Руси» и продолжалась «в нормах древнерусской, фольклорной культуры»; и далее, что «русская культура на всем пути своего развития не причастна к человеконенавистническому национализму», подразумевается, что ей чужд национализм, но присутствию интернационализм и толерантность; также, ученый отмечает, что отечественной культуре свойственна «открытость по отношению к другим культурам». Таким образом, Лихачев условно определяет четыре яркие доминанты, характеризующие русскую культуру.

Рассмотрим преломление данных черт отечественной культуры в творчестве русско-американского балетмейстера Дж. Баланчина и попытаемся установить, являются ли они ключевыми в его творчестве

1. Итак, первая черта была определена, как «*эстетическое начало*». Раскрывая мысль ученый пишет: «Из-

брание византийского православия из-за красоты богослужения — это факт, может быть, самый судьбоносный в истории культуры Древней Руси. Красота оказалась удостоверением истинности» [2, с. 8]. Рассмотрим отражение данной черты.

Эстетическое начало творчества Баланчина уходило своими корнями именно в великолепие церковного богослужения, которое в нем вызвало неизгладимое чувство, когда еще в детстве, в Петербурге, традиционно с родителями юный Георгий посещал праздничные службы. Он вспоминал: «Литургия на меня производила с детства замечательное впечатление. Духовенство выходит — все одеты шикарно, в роскошных митрах, выглядят прямо как святые. И вся служба такая трогательная, красивая» [1, с. 52]. Свое представление о глубинном понимании духовной красоты он выразил в постановках: «Блудный сын» С.С. Прокофьева (1929, 1950), «Легенда об Иосифе» Р. Штрауса (1931), «Распятие Христа» И.С. Баха (1943), «Семь смертных грехов» К.Ю. Вайля (1933, 1958).

Реализация красоты внешней, как отражение красоты внутренней Баланчин культивировал на протяжении всей своей жизни собственной личностью, эти принципы логично трансформировались в его работах.

Эстетичность, утонченность творческого стиля Баланчина начиналось с его внешнего облика. Читая воспоминания тех, кто знал Баланчина лично, невольно перед нами предстает «идеальный портрет»: «художественно-худощавый силуэт, нестареющее лицо, нетяжелая походка» [3, с. 79]. Барбара Волцак — бывшая участница труппы Баланчина вспоминала, что «он всегда был одет «с иголки»» [4, р. 9] в костюме при черном галстук-бабочке. Также экс-солист труппы «Нью-Йорк сити балле» Жак Д'Амбуаз говорил, что Баланчин обладал «невероятным тактом, отменным вкусом и прекрасными манерами» [5, с. 11]. «Идеального портрета» балетмейстер добивался и в своей труппе. Ю. Зорич, некогда танцевавший в труппе Баланчина, вспоминал, что балетмейстер балерин «выбирал с длинной шеей, чтобы ноги длинные были. Даже измерял сантиметром шею и подъемы...» [6, с. 53]. Такая скрупулезная строгость не ограничивалась лишь к внешним данным, в ежедневном классе Баланчин отработывал с танцовщиками «сотни и тысячи батманов», доводя технику исполнителей до головокружительных высот.

Историк балета В. Гаевский сделал вывод, что «все представления Баланчина о красоте вообще, о красоте человеческого тела, женского прежде всего, напрямую связаны с профессиональной виртуозностью. Фигура балерины в полный рост, в рабочей униформе, на высоких выворотных пуантах и вытянутой как струна — это

парадный портрет работающего тела» [3, с. 79]. Именно такими мы видим танцовщиц в балетах Баланчина.

«Визитными карточками» его творчества являются балеты «Аполлон» (1928) и «Агон» (1957) И. Стравинского, «Серенада» П.И. Чайковского (1934) и др. Отличительная черта этих постановок заключается в хореографической выстройке графически сложных поз, которые образуют столь же сложные геометрические ансамбли. И. Скларевская, театральная и балетная критик, очень точно сформулировала визуальный образ постановок, написав, что «у Баланчина — математически точная разработка мгновенно меняющихся построений... кордебалет Баланчина — потоки движения и стройная геометрия пространства» [7, с. 83].

Причины такой, можно сказать, «архитектурной» эстетики, надо полагать, стоит искать в том, что Баланчин, родился и вырос в Петербурге — в городе «идеальных пропорций». Он вспоминал: «в Петербурге были прямые красивые улицы. И там всегда заботились о пропорциях. Был специальный императорский указ, что высота домов не может превышать ширину улиц. К примеру, я жил на знаменитой Театральной улице рядом с Александринским императорским театром. Маленькая улица, но необычайной красоты, а почему? Длина улицы — двести двадцать метров, ширина — двадцать два метра, а высота зданий по улице — тоже двадцать два метра. Нетрудно вычислить, почему улица такая прекрасная!» [1, с. 58]. Взращенный эстетикой города на Неве, на творениях лучших архитекторов Европы, это все он позже перенесет на сцену. В своих постановках он словно по примеру зодчих использовал метод архитектурной стройности идеальных пропорций. Его «балеты, — писал В. Гаевский, — лишены внешнего антуража, без декораций, без реквизита, — лишь музыка, формирующая ритм, лишь свет, создающий линии, — одноактные балеты, сведенные... к чистоте художественного проекта» [8, с. 269]. Хореографическая эстетика Баланчина — «бессюжетных» и «бескостюмных» балетов, на сегодняшний день стала эстетическим эталоном неоклассического балета во всем мире.

Творческое наследие Баланчина, было оценено современным поколением как подлинный художественно-эстетический феномен, и вошло в сокровищницу мировой культуры именно благодаря мощному эстетическому началу, которое являлось одной из основных черт в творчестве Баланчина.

2. Далее у Лихачева: «Русская культура нового времени не осталась чуждой культуре древней Руси» и продолжалась «в нормах древнерусской, фольклорной культуры», то есть, в русской культуре наравне с культурой светской — культура фольклорная.

Несмотря на то, что в основном Баланчин ставил бессюжетные, т.н. абстрактные балеты, тем не менее он осуществил и ряд постановок на исконно русском материале.

В 1969 году балетмейстер ставит хореографию к опере «Руслан и Людмила» М. Глинки в Гамбурге (впервые ставится за пределами России).

И. Стравинский — композитор и близкий друг Баланчина — считал, что творец тяготеет «к проявлению национального начала... поскольку такое проявление бессознательно» [9, с. 260]. Сотрудничество композитора и балетмейстера было многолетним. На тему русского фольклора Баланчин поставил два балета на музыку Стравинского: «Лисица» и «Жар-птица».

Балет «Лисица» (Renard, 19747) — постановка по мотивам русских народных сказок, являла собой веселое представление с пением и музыкой.

Сказка-балет «Жар-птица» — по мотивам русских народных сказок — был показан в 1949 году. Американский биограф Баланчина Б. Тайпер писал: «Из всех постановок Баланчина, балет, которые произвел наибольший фурор, хотя и не был бессюжетным — модернизированной и сокращенная версия «Жар-птицы»...» [10, р. 234]. Эта постановка надолго укрепилась в репертуаре труппы.

Таким образом, рассмотренные постановки свидетельствуют о том, что тематика русского фольклорашла воплощение в творчестве балетмейстера.

3. Далее Лихачев отмечает, что «русская культура на всем пути своего развития непричастна к человеконенавистническому национализму», подразумевается, что ей чужд национализм, а свойственны интернационализм и толерантность.

Чтобы рассмотреть данный аспект, снова необходимо вспомнить о городе, в котором родился Баланчин — Петербурге, где исконно проживало множество национальностей, что означает множество культур, традиций и вероисповеданий. Обратимся к словам Д. С. Лихачева: «Главная улица — Невский проспект стал своеобразным проспектом веротерпимости, где бок о бок с православными церквями находились церкви голландская, немецкая, католическая, армянская, а вблизи от Невского — финская, шведская, французская. Не все знают, что самый большой и богатый буддийский храм в Европе был построен именно в Петербурге. В Петрограде же была построена богатейшая мечеть» [2, с. 9]. В такой атмосфере всеобщей толерантности происходило личностное становление Баланчина, эти черты он сохранил на всю жизнь.

До середины XX века в Америке процветал расизм. В это время Баланчин принимает в школу талантливого темнокожего танцовщика А. Митчелла. Он вспоминал: «был случай, когда Баланчину позвонили родители одной танцовщицы и сказали: «Мы не хотим, чтоб наша дочь танцевала с черным». Баланчин на это отвечал: «Ну, можете забрать вашу дочь из нашей труппы!»» [11, с. 12]. Балетмейстер поддерживал молодого афроамериканского танцовщика, и когда Митчелл создал первую школу балета, а затем Театр танца для темнокожих, Баланчин бесплатно отдал ему все свои балеты. «Все это помогло в борьбе с предрассудками относительно того, что чернокожие люди не созданы для балета,— вспоминал Митчелл,— мне говорили: «Ну да, ты танцуешь, но ты исключение». На что я отвечал: «Нет, я не исключение, у меня просто была такая возможность»» [11, с. 12]. Эту возможность подарил ему именно Баланчин.

С особым удовольствием балетмейстер работал с темнокожей танцовщицей Дж. Бейкер, считая ее очень талантливой. Когда из поставленных Баланчиным номеров для Бейкер в бродвейском шоу «Безумства Зигфрида» (1936) режиссеры включили в представление лишь два номера, балетмейстер сетовал: «... она им очень не нравилась, потому что она... американская негритянка из Гарлема...» [12, с. 229]. Он впервые вывел на сцену в качестве солистки темнокожую исполнительницу, танцующую наравне с белыми, что было для Америки беспрецедентно в то время. Работая с талантливыми танцовщиками, не взирая на цвет кожи, Баланчин подобным способом противостоял расовой сегрегации.

Отметим также, что Баланчин испытывал интерес к разным культурам. Заинтересовавшись японской — он заказал японскому композитору Тосиро Маютзуми музыку к балету «Бугаку» (1963). В 1951 году обращается к фламандскому фольклору — балет «Тиль Уленшпиигель» Р. Штрауса, где «Тиль не обобщенная мифическая фигура, он определенно фламандец — освободитель своей страны от испанских захватчиков» [13, р. 445]. В постановке «Британский флаг» (Х. Кея, 1976) балетмейстер отобразил «дух британской народной культуры» [10, р. 347]. В 1958 году осуществляет национальный американский балет «Звезды и полосы» (Stars and Stripes) на музыку популярных маршей Д. Ф. Соуза.

Все рассмотренные обстоятельства дают нам возможность утверждать, что Баланчину был чужд национализм, а такие черты русской культуры как: интернационализм и толерантность выразились в его творчестве достаточно ярко.

4. Следующую черту Лихачев определяет, как: «открытость по отношению к другим культурам».

Постараемся рассмотреть эту способность к взаимодействию культур в творчестве Баланчина как в одну, так и в другую сторону. С одной стороны, Дж. Баланчин прожил в Америке пятьдесят лет и полюбил эту страну. На основе традиций русского балета, но под воздействием американской культуры Баланчин создает собственный балетный театр. Он добавляет в балет «скорость нью-йоркской жизни» и элементы американской танцевальной культуры (степ, чечетку, джаз, мюзиклы Бродвея), сделав их частью своей хореографии.

Погружаясь в американскую культуру, элементами которой был Бродвей и Голливуд, Баланчин ставил танцы для мюзиклов и киноревию: «Безумства Зигфельда» (муз. В. Дюка, 1936), «На пуантах!» (муз. Р. Роджерса, 1936), «Младенцы на руках» (идиома «младенцы во все оружие»), «Празднества Голдвина» (муз. Дж. Гершвина, 1938). Несомненно, работая в самом «сердце» американской культуры Баланчин вбирал ее особенности, которые отразились на его творчестве.

Ему принадлежат первые балеты на американские сюжеты: образ ковбоев в «Симфони Дальнего Запада» (Х. Кея, 1954), американского мегаполиса в балете «Кому какое дело?» (Дж. Гершвина, 1970) «Убийство на Десятой авеню» (1968) и др.

С другой стороны, Баланчин был открыт не только к «принятию» культур других стран, но и делился «своей» культурой. В сущности, создавая американский балет, он перенес идею русской балетной школы на американский континент. «Перенос русского» касался не только балета. В течение всего американского периода он продолжал жить русскими традициями, отмечал православные праздники, вовлекая в процесс свою американскую труппу. Барбара Хорган, бессменная ассистентка Баланчина, с теплотой вспоминала ежегодные празднования Пасхи. Навсегда остались в памяти Баланчина детские воспоминания о светлом русском празднике — Рождестве: «У нас в Петербурге было гениальное Рождество. Ах, как это было гениально! Я был маленький. Для меня Рождество было совершенно исключительной вещью... В Петербурге рождественская служба...незабываемый таинственный момент, когда гасились свечи, церковь погружалась во тьму и вступал хор. Замечательно пел. В православной церкви служба — это настоящая театральная постановка с шествиями» [1, с. 222]. С особой грустью добавлял: «Такого Рождества, как в Петербурге, я нигде не видел — ни здесь, в Америке, ни во Франции. Нам, старым петербуржцам, трудно! Я старался сделать так, чтобы ... в Нью-Йорке люди торжественнее Рождество встречали...» [1, с. 222]. Сеем предположить, что, возможно, именно эта причина побудила Баланчина к постановке балета о волшебстве Рождественского праздника — «Щелкунчик» (П.И. Чайковского, 1954) —

балета своего детства. Показ «Щелкунчика» в преддверии Рождества стало американской традицией, которая длится вот уже более шестидесяти лет по сей день. Таким образом, достояние русской балетной культуры Баланчину удалось обернуть в достояние американской.

Баланчин старался приобщить американскую аудиторию к великой русской музыкальной культуре, к произведениям П.И. Чайковского и И.Ф. Стравинского. «Мы здесь, в нашем театре,— вспоминал Баланчин,— годами играем Чайковского. Я в Америке уже около сорока лет, и в каждом сезоне мы играем Чайковского не меньше двадцати пяти раз... И все равно снобы не соглашаются, что Чайковский — великий композитор... То же было, кстати, и со Стравинским» [1, с. 36]. В конце концов, вследствие настойчивой пропаганды, многочисленных постановок, фестивалей, музыку композиторов приняли (Фестивали Стравинского 1937, 1972, 1982; Фестивали Чайковского 1981 год). В 1980-х гг американская пресса приняла единогласно, что творчество Стравинского принадлежит к трем величайшим гениям XX века (двое других они назвали Дж. Баланчина и П. Пикассо) [14, с. 191].

Свою любовь к музыке Чайковского Баланчин привил своим ученикам, которые в собственных труппах продолжали традиции мастера: П. Мартинс ставил «Итальянское каприччио», Ж. Д'Амбуаз — Концертную фантазию для фортепиано с оркестром, Д. Тарас — «Воспоминания о Флоренции», Дж. Роббинс — фортепианные пьесы из цикла «Времена года».

Эта открытость Баланчина по отношению к другим культурам, их взаимообмену, обернулась в конечном итоге в культурное взаимообогащение, а тем самым в обогащение мировой культуры.

«Как всякий подлинный гений,— писал С. Волков,— Баланчин сохранил в своем мышлении много детского» [1, с. 15]. Русский период жизни Баланчина, который пришелся на время его становления, как личностного, так и творческого, послужил твердой основой в его восприятии мира, что в свою очередь помогло не раствориться в многообразии культур, а вобрать, адаптировать и преобразовать в свою собственную эстетику. В свою очередь эстетика Санкт-Петербурга, с его архитектурой и культурой, как оказалось, сыграла решающую роль в формировании творческо-ассоциативной мысли постановщика.

Исследуя творчество балетмейстера через призму черт русской культуры, указанными Д.С. Лихачевым, можно сделать вывод, что наряду с наличием русского начала у Баланчина, его интерес к музыке и культуре других стран, и принятие, в частности, особенностей американской культуры, все это является неотъемле-

мыми чертами человека русской культуры. Стало быть, это дает основание сделать заключение, что несмотря на то влияние американской культуры, которое испыты-

вал балетмейстер в течение пятидесяти лет, характерные черты русской культуры в творчестве Баланчина прослеживаются достаточно ярко и являются ключевыми.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: Изд-во Эксмо, 2004. 320 с.
2. Лихачев Д. С. Русское искусство от древности до авангарда. М.: Искусство, 1992. 408 с.
3. Гаевский В. М. Время мастера // Театр. 2004. № 3. С. 76–81
4. Walczak B., Kai U. Balanchine the Teacher: Fundamentals That Shaped the First Generation of New York City Ballet Dancers. University Press of Florida. 2008. 302 p.
5. Д'Амбуаз Ж. «Баланчин был бескорыстен, а теперь на нем делают бизнес» // газета «Культура». 2014, 17 янв. (№ 1). С. 11
6. Зорич Ю. Па-де-де с историей // «БуржуАзия». 2001/2002. № 6 (11). С. 52–57
7. Скляревская И. Формирование темы // Театр. 2004. № 3. С. 82–87
8. Гаевский В. М. Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 269
9. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. М.: «Российская поэтическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 260
10. Taper V. Balanchine, a biography. New York: Times Books, 1984. P. 234 (Перевод с англ. О. Фугина)
11. Митчелл А. «Вы должны сотворить чудо» // Газета.ru. 2012. 17 мая (№ 5). С. 12
12. Левенков О. Р. Джордж Баланчин / О. Р. Левенков. Ч. 1. Пермь: Книжный мир, 2007. 383 с.
13. Balanchine G., Mason F. Balanchin's New Complete Stories of the Great Ballets. New York, 1968. P. 445 (Перевод с англ. О. Фугина)
14. Трускиновская Д. М. 100 великих мастеров балета. М.: Вече, 2016. 320 с.

© Фугина Ольга Александровна (Temple\_dance@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»



Московский государственный институт культуры