

УДК 377.12

*П. А. Силкин*

**ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН – УЧИТЕЛЬ  
(1904 – 1983)**

*Джордж Баланчин – русско-американский танцовщик и хореограф, получивший в 1933 г. приглашение Л. Кёрстайна приехать в Соединенные Штаты. Здесь он создал Школу американского балета на основе русской балетной традиции. Автор в данной статье из большого лексикона урока Баланчина рассматривает только некоторые движения классического танца в его интерпретации.*

---

© Силкин П. А., 2013

*Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2013. Вып. 5. С. 106 – 115.*



*George Balanchine is a Russian-US dancer and choreographer who was invited to the USA in 1933 by Lincoln Kirstein's. Balanchine founded the School of American Ballet following the Russian ballet tradition. The author focuses his attention on several movements of classical dance as interpreted by Balanchine.*

**Ключевые слова:** Баланчин, танцовщик, хореограф, движения классического танца, интерпретация.

**Key words:** Balanchine, dancer, choreographer, classical dance movements, interpretation.

107

Джорж Баланчин – одна из влиятельных фигур в балете XX в. Он стал создателем классического балета в Америке, основав совместно с Линкольном Кёрстайном труппу «Нью-Йорк Сити балет» и балетную школу.

Джордж Баланчин (Георгий Баланчивадзе) родился в Петербурге в семье грузинского композитора Мелитона Баланчивадзе.

С 1914 по 1921 г. он ученик Петроградского Театрального училища. Три года (1921 – 1924) Баланчин танцевал на сцене Мариинского театра, как тогда говорили Актеатра. Баланчин начал ставить, будучи еще учеником (1920), показав при этом независимость и необычность. В 1924 г. с группой артистов балета и певцов он уехал на гастроли за границу и не вернулся.

В 1925 – 1929 гг. Баланчин – балетмейстер труппы С.П. Дягилева, 1932 – 1933 г. – хореограф труппы «Балле рюс де Монте-Карло». В 1933 г. он организовал труппу «Балле 1933», которая в том же году выступила в Лондоне. Эти представления увидел американец Линкольн Кёрстайн, который происходил из богатой бостонской семьи и с раннего детства проявлял интерес к искусствам. Балет был одним из главных его увлечений. Огромное впечатление на молодого Кёрстайна произвели спектакли труппы Дягилева, увиденные им в Лондоне в 1927 г. Его все больше тянуло связать себя с этим видом искусства, и тогда же появилась настойчивая мечта основать в Соединенных Штатах балетную труппу. В 1933 г. Кёрстайн специально отправился в Европу, чтобы найти балетмейстера для воплощения своей идеи. Выбор пал на Баланчина. Вот как объяснил это сам Кёрстайн: «Потому что я был влюблен в танец и видел "Кошку" в 1927 г. и "Аполлона Мусагета" в следующем году. Никто не умел ставить таких танцев. Для меня не существовало сомнений в выборе, даже если бы Фокин, Мясин или Лифарь были свободны... В моем представлении балет, это именно то, что делал Баланчин, потому что балет – это взаимодействие танца и музыки, а не живописи и пантомимы» [1, с. 137].



Приняв предложение Л. Кёрстайна и приехав в Америку, Баланчин скоро понял, что создание труппы невозможно без школы. Такая же проблема в свое время стояла перед Дидло в Петербурге и Бурнонвилем в Дании. Чтобы создавать балеты, нужно иметь танцовщиков, способных реализовать те или иные творческие планы хореографа. Баланчину удалось сформировать всемирно известную американскую школу балета, восходящую к истокам русского стиля. Взяв за основу русскую школу классического танца и видоизменив ее, ориентируясь на особенности американского национального характера, с учетом, как психики, так и физического строения исполнителей, он воспитал многие поколения американских танцовщиков. Баланчин исходил из того идеала женской красоты и представления о поведении женщины, которые встретил в США. Девушки, которых Баланчин увидел там в 30-е г., по словам Кёрстайна, «не были сильфидами; они играли в бейсбол, царили на теннисном корте, и их сферой был спорт. У них были длинные ноги, длинные шеи, узкие бедра, и они были способны к любой виртуозной акробатике...» [1, с. 160]. Баланчин не стал приспосабливать описанный тип девушки под традиционную стилистику русской школы. Его величайшая заслуга состоит в том, что он взял «корни» классического танца Петербурга и придал ему абсолютно другой контекст. Баланчин развил неоклассицизм, форму, в которой соединил сущность русского балета с модерном.

Елизавета Яковлевна Суриц в книге «Балет и танец в Америке» написала: «Выработался особый тип «баланчинской» балерины. Она стройна, полностью лишена мягкой округлости форм, точно неустанный труд согнал с тела всю плоть, оставив лишь мышцы, управляющие движениями особо удлинённых конечностей. Многие движения выполняются ею более подчеркнуто, чем принято. У нее изящная ступня, с красивым подъемом, потому что Баланчин постоянно уделяет внимание игре ступней...» [1, с. 161].

Баланчин не оставил каких-либо методических заметок по поводу ведения урока, по исполнению того или иного движения, хотя он сам вел классы со дня основания школы до 60-х гг. прошлого столетия, до тех пор пока не нашел, по словам Барбары Волзак, «несколько уникальных учителей» [4, р. 9]. Конечно, его выбор пал на выпускников Петербургской Театральной школы. Это были: А. Обухов — ученик Н. Г. Легата, П. Владимиров — ученик М. М. Фокина, Ф. Дубровская, А. Данилова (ученица А. Вагановой и О. Преображенской). Благодаря Сьюке Шорер, написавшей книгу «Техника Баланчина» (*Balanchine technique*), и Питеру Мартинсу, издавшему свои мемуары «Далеко от Дании» (*Far from Denmark*), а также Барбаре Волзак и Уне Кэй, опубликовавших уроки Баланчина в книге «Баланчин-учи-



тель» (Balanchine the teacher), у нас есть возможность прикоснуться к методу Баланчина.

Петер Мартинс (Peter Martins) – датский танцовщик, хореограф, директор балета, наследник Баланчина в Нью-Йорк Сити балет написал автобиографическую книгу «Far from Denmark», в которой несколько абзацев посвящено методам Баланчина. По мнению Мартинса, они были точны и очень требовательны. Его уроки не предназначались для поддержания артистов в рабочем состоянии и порядке, а расширяли их возможности как танцовщиков. Баланчин ожидал, что его ученики сами заботятся о себе, сохраняя себя в хорошем состоянии, но при необходимости берут дополнительный урок где-то еще. В класс Баланчина они должны были приходиться готовыми ко всему, что от них потребуют. Для такого режима исполнителю надлежит самому держать тело в рабочем состоянии. Когда артист покидал класс, то чувствовал себя опустошенным, потому что от него требовалось расширение возможностей сверх того, что он думал о своих пределах. Танцовщик не чувствовал себя замечательно и прекрасно. После урока Баланчина больной и сведенный судорогами он приходил на сцену, но был подготовлен к танцу.

Танцовщики и критики часто говорят о баланчинской скорости (быстроте) и чистоте. По ощущению Мартинса, настоящий приоритет Баланчина, ради чего он работал, был другим. Это можно определить словом *энергия*. Баланчин настаивал на том, что энергия может быть быстрой или медленной. Все части танцующего тела должны быть активными. Здесь нет *мертвых* или расслабленных конечностей. Еще одна вещь нравилась П. Мартинсу в Баланчине – это его вера в себя. Случалось, маэстро приходил в класс и задавал *сокращенную палку* и затем переходил на середину. И здесь он в течение часа мог работать над тремя движениями, и они могли быть простыми, но Баланчин делал так, что они казались важными. Иногда Баланчин приносил в класс трюк, когда работал над новым балетом. Если хореограф не занимался постановками, он предлагал простой класс: мог пробовать маленький прыжок, который исполнялся 25 раз и в течение 10 минут медленно, затем увеличивал скорость. После 20 минут повторения танцовщики обнаруживали, что они измучены, но также и умножили свое мастерство, и их тело научено исполнять движение превосходно.

Однажды Баланчин пригласил П. Мартинса давать уроки в труппе, но предостерег его не приходиться в класс с десятью изумительными комбинациями, чтобы показать замечательные идеи и какой он творец. Баланчин сказал: «Вы здесь не должны давать им делать танец, а давать урок танца. Вы в классе, чтобы дать почувствовать движения в теле. Более того, они должны почувствовать правильный путь, исполняя обыч-



ное движение» [2, р. 92]. Вот за эту простоту и точность метода Баланчина П. Мартинс уважал его, великолепного педагога. По словам танцовщика, Баланчин не представил блестящую систему, но он верил в силу классики.

Сьюки Шорер танцевала в «Сан-Франциско балле». В 1959 г. она поступила в труппу Баланчина в кордебалет. Через некоторое время была переведена на сольные партии второго плана.

С побуждения Баланчина Шорер стала преподавать в начале 60-х гг., будучи еще танцовщицей кордебалета. Баланчин был уверен в своем выборе, предложив артистке преподавание. Однажды он вошел в класс вместе с Кёрстайном, где она отработывала *tendu* вперед с девочками девяти лет. И когда они вышли из студии, Шорер услышала, как Баланчин сказал собеседнику: «Я знал, что она ляжет на пол, чтобы сделать стопы» [3, р. XIV].

Сьюки Шорер в предисловии к книге «Техника Баланчина» написала, что ее цель записать, чему она научилась у Баланчина в танце и в преподавании. Шорер предупреждала, что ее труд не программа преподавания балета. Она только зафиксировала педагогические принципы мастера: соображения о музыке, акцентах, фразировке, его рекомендации по исполнению тех или иных движений.

Автором данной статьи предлагаются некоторые базовые принципы метода Баланчина.

Одним из первых является требование хореографа к музыкальному сопровождению на уроке и музыке в хореографическом произведении. Если в классе она должна выступать в подчиненной роли для лучшего освоения того или иного *pas*, а пианист на уроке должен играть просто и в точном темпе, то в спектакле танцовщики должны безукоризненно следовать музыке.

Весьма важными Баланчин считал фразировку и акценты в танце, требуя специального внимания к его началу и концу. Когда танцовщик казался еле двигающимся в начале движения, он говорил: «Они [публика] впадут в спячку, дорогой». Исполнители также должны показывать, что *pas* закончено. Он замечал: «Вы должны им сказать — это конец» [3, р. 37].

Большинство мастеров танца (танцовщики, педагоги, хореографы) во все времена видят тело, разделенное на горизонтальные зоны: стопы, ноги, низ корпуса, его верх и голова. И они уделяют большое внимание зонам тела, что расположены горизонтально. «Вытяни пальцы ног. Поставь стопы. Вытяните ваши колени. Ровные бедра. Втяните желудок» [3, р. 38].

Однако Баланчин нашел, что рассмотрение традиционного горизонтального положения тела мешало достижению художественного результата, которого он хотел добиться. Работая, как другие педагоги и



хореографы, координируя стопы и ноги с верхней частью тела, он переносил внимание на центр танцовщика спереди, сзади и со стороны. Он поместил тело вертикально, так как мы видим его спереди, со спины, состоящее из двух симметричных половинок. Затем он соединил эти части вместе и нашел центр линии, в которой они соединяются. Перед и спина на этой линии, сторона – перпендикулярна ей, по центру тела танцовщика. Точность у Баланчина вперед, назад и в сторону имеет строго определенную точку, в которую танцовщица помещает свою стопу, когда стопа вытянута. Вперед – пальцы вытянуты, работающая стопа должна быть точно по центральной линии, перед грудной клеткой или пупком. Назад – положение ноги на носок должно быть точно по центральной линии, на линии позвоночника. В положении в сторону пальцы работающей ноги должны быть точно по перпендикулярной линии, напротив опорной пятки, ничуть не спереди, ничуть не сзади пятки.

*Стопа, позиции ног.* Баланчин предпочитал длинную, гибкую стопу. Если многие школы пытаются отобрать девочек с высоким подъемом, то он не придавал большого значения этому. Для него было важно, чтобы его танцовщицы использовали стопы с величайшей тонкостью, начиная с чистейшей позиции. Баланчин работал только с четырьмя позициями из пяти. О пятой в уроке Чеккетти он утверждал: «Чеккетти показывал пальцы сзади стоящей ноги. Он был очень милым человеком, но это для придворных танцовщиков. Мы балетные танцовщики. Мы спрячем сзади стоящую ногу» [3, р. 40]. Во всех позициях Баланчин хотел видеть выворотность, идущую от бедра вниз. Ноги разворачиваются в тазобедренных суставах, внутренняя сторона бедер, икры и пятки поданы вперед. Его любимая позиция была пятая. Стопы в ней должны быть «склеенные вместе», любил повторять маэстро. По поводу четвертой позиции: здесь он редко задавал *grand pliés*, говоря: «Нам это не нужно» [3, р. 42]. Баланчин хотел, чтобы во всех позициях вес тела концентрировался на подушечках стоп. Однако это не значило, что вся стопа свободна от контакта с полом. Смысл в том, что в таком положении танцовщик всегда готов начать движение.

*Работа у палки (станка).* Баланчин не верил в хореографию у палки. У него упражнения были простыми, много раз повторялись до того момента, пока они не становились не только точными, но автоматическими.

Маэстро не показывал класс, а входил в студию, чтобы учить танцовщиков. Его уроки не были стандартными. Исходя из предстоящей работы, занятия каждый день не повторялись.

Тем не менее неизменными в уроке у палки были:



1) два *grand pliés* по 1, 2, 5-й спереди, 5-й сзади позициям в медленном бодрящем темпе;

2) один крест по восемь *battemets tendus* от медленного до живого темпа или 16 движений вперед, затем повернуться и сделать с другой ноги 16 движений в сторону, повернуться и с другой ноги — 16 движений назад, повернуться и проделать назад с другой ноги;

3) в быстром темпе 32 *battemets tendus* в сторону, ставя ногу поочередно вперед-назад или в сторону, 16 движений, закрывая только вперед, и 16 движений, ставя только назад, или с некоторыми вариациями, подобно этим;

4) комбинация два быстрых *battemets tendus* и три быстрых *battemets tendus jetés* вперед, в сторону, назад, затем повторить с другой ноги или 16 *jetés* вперед, в сторону и назад и повторить с другой ноги;

5) в очень быстром темпе 32 *battemets tendus jetés*, закрывая поочередно вперед-назад, или 16 движений в сторону, закрывая вперед, а затем 16 движений, закрывая только назад, или с некоторыми вариантами;

6) простые *rond de jambe par terre* в различных вариантах.

Кроме того, задавались и такие движения, как: *battemets tendus c plié*, *rond de jambe par terre* с большим *plié* или с *passé relevé* и проведением ноги *tendu* вперед-назад; *port de bras*; *fondus*; *frappé*; *rond de jambe en l'air*; *grand battement*; адажио, *petits battements*. В конце экзерсиса у палки он добавлял комбинацию *relevé* лицом к палке [3, р. 57].

Далее Шорер описала движения экзерсиса одно за другим. В данной статье автором рассматриваются наиболее специфические требования Баланчина к исполнению движений у палки и на середине зала: *plié*, *battement tendu*, *fondus*, адажио, *пальцевая техника*.

Итак, *plié* — детали, на которые следует обращать внимание:

1) прямая спина (плечи над бедрами, бедра над стопами), особенно на *grand plié*; усиленная выворотность; подтянутые бедра; колени в одной линии с пальцами ног;

2) подтянутый корпус при приседании; не отклоняться вперед, назад или в сторону;

3) непрерывное движение, без пауз или остановки на *demi-plié*, или в нижней точке *grand plié*;

4) использовать мускулы; сопротивление;

5) пятки опускаются первыми после *plié*, точная вторая позиция; пятка сзади стоящей ноги подается вперед по 5-й позиции при *grand plié* [3, р. 61].

*Battement tendu*. Баланчин всегда говорил при исполнении *tendu*: «Не натирайте пол». Он хотел, чтобы было легкое прикосновение к полу. «Не ковыряйте пол», — обычное его замечание. Направление ноги при ис-



полнении *tendu* вперед и назад точно по линии центра тела, в сторону – точно в сторону.

Детали при исполнении:

1) точное положение работающей ноги вперед и назад по центральной линии тела, точно в сторону, никогда вперед или назад;

2) максимум выворотности все время;

3) легкое прикосновение к полу;

4) полное натяжение стопы, с пальцами, нажимаемыми против подошвы туфель;

5) не работать через полупальцы;

6) чистые стопы в 5-й позиции, исключение, когда темп слишком быстрый, чтобы это сделать;

7) когда нога сзади: линия работающего бедра открыта, «нога – часть бедра»; линия опорного бедра вытянута; плечи держат квадрат; спина прямая; желудок втянут [3, р. 67].

*Fondu*. Баланчин требовал не совсем традиционное исполнение этого движения по следующим пунктам: во-первых, он хотел, чтобы танцовщики подавали работающую ногу более полно, для чего учил их приподнять ногу коленом с *cou-de-pied* и раскрыть ее в нужном направлении на 90°; во-вторых, с 90° сначала опустить ногу на 45°, а затем согнуть оба колена, т. е. сделать *fondu*; в-третьих, Баланчин давал установку – во время исполнения *fondu* на 90° сначала вытянуть опорную ногу и только потом работающую. Однако, когда он задавал *fondu* на 45°, то просил одновременно сгибать и вытягивать колени. По Вагановой, исполнение *fondu* должно быть слитным, а именно две ноги сгибаются и вытягиваются одновременно, независимо на высоту 90 или 45°.

*Адажио*. Известно, что Баланчин пользовался славой создателя балерин, которые могли двигаться с величайшей скоростью, чистотой и остротой. Тем не менее адажио было важнейшей частью его урока. Когда движение делается в медленном темпе, имеется больше времени для работы над совершенствованием формы и положения тела. У палки он часто задавал женщинам исполнять адажио на пальцах, а мужчинам – на полупальцах. Баланчин фокусировал простые адажио у палки на одном или двух движениях: *developpé*, *degagé* или *enveloppé*. Для него важно было выработать основные формы адажио и применить их в комбинациях. Он не настаивал на длинных, запутанных, сложных комбинациях, включающих различные шаги, позы, направления тела. Зато он мог задать одно движение вперед, в сторону, назад в различных темпах и фразировках. Например, одно *developpé* на четыре счета: первый счет – стопа снимается с пола, второй – 90°, на счет три – держать и на четыре – закрыть в пятую позицию. Следом шло быстрое





*developpé*: раз — 90°, два — держать, три — закрыть в пятую позицию, четыре — стоять, и так в каждом направлении. Руки имели простое движение: подготовительное положение, и через первую позицию рука открывается на вторую позицию, иногда рука поднималась на третью позицию [3, p. 125].

На середине зала комбинации адажио у Баланчина были не длинными и не сложными, а короткими, простыми, но обычно содержали перемены, *épaulement*. Он, скорее, давал танцовщикам сконцентрироваться на том, как движение должно выглядеть, чем вспоминать фразы комбинаций. Упражнения часто оттачивали движение высоко поднятой работающей ноги вперед, в сторону, назад, красиво представленной, с вытянутым подъемом. Также он любил такие приемы, в которые включались медленные *demi-plié* на опорной ноге, потому что хотел развить у исполнителей силу, необходимую для медленных *relevés* и для контроля за приземлением после прыжков. Хореографа не интересовал длительный баланс в позах, так как наблюдать только для этого подпрыгивающих и шатающихся на пальцах или полупальцах он не желал.

Баланчин включал это упражнение, чтобы помочь танцовщикам великолепно выполнить действие поднятия ноги с пола, поднимания высоко колена и, в сторону разворачивая ногу, показать хорошо вытянутую стопу. Он учил исполнителей вынимать ноги высоко, с полной их выворотностью и с хорошо вытянутой стопой во время исполнения движения в различных направлениях. Маэстро напоминал, что публика видит работающую ногу, поэтому опорную можно разворачивать чуть меньше.

*Пальцевая техника.* В XX в. Баланчин развил и использовал пальцевую технику как никто другой. По собственным признаниям хореографа, он влюбился в балет благодаря тому, что увидел танец на пальцах. Особенно приятно было созерцать балерин с красивыми ногами в пуантах. Вспоминая годы учебы и начало работы в Мариинском театре, он говорил, что там поощрялись крошечные стопы. Однако ему нравились более длинные, которые вытягивают ногу и укрупняют движение. Всю творческую жизнь Баланчин стремился к доскональному знанию пальцевой техники. Этого же он требовал и от своих танцовщиц.

Наглядно постигая законы пальцевой техники в Императорской театральной школе и в Мариинском театре, Баланчин в американском классе сделал упор на принципиально новый прием подъема на пальцы. Особенность эта заключается в «выжимаемом» подъеме или спуске с пуантов. Вскок на пальцы Баланчин отвергал категорически. Последовательное *relevé* позволяло достичь в пальцевой тех-



нике высочайшего уровня. При выполнении этого движения исполнительнице необходимо хорошо чувствовать пол и отжиматься от него. Плавно отрывая пятки от пола, она поднимается на пуанты, постепенно вовлекая в подъем наверх всю стопу, как бы прокатывает движение через связки.

Баланчин задавал долгие *relevés* лицом к палке. Это проделывалось на двух ногах и на одной при медленном выжимании. Иногда он останавливался на *relevé* с полупальцев на пальцы на двух ногах по 1-й позиции. Выжимание наверх было медленным, за этим Баланчин тщательно следил. Здесь преследовалась цель: укрепить связки пальцев. Каждое движение повторялось восемь раз, по 1-й позиции, на одной ноге, держа другую сзади *couré* [sou-de-pied. – П. С.]. Все внимание было сосредоточено на опорной ноге. При опускании с пальцев требовалось подать пятку вперед. Этот экзерсис не был забавой, он не походил на танец. Изнуряющий и скучный, он позволял приобрести силу и самоконтроль, обеспечивал свободу и легкость движений для настоящего танца.

Таким образом, мы рассмотрели только некоторые элементы урока классического танца Джорджа Баланчина. Выпускник Петроградского театрального училища, приехав в Америку и увидев отличный от русских танцовщиц тип «девушек-тамбурмажор», он создал стиль танца неоклассика на основе отечественной балетной традиции.

### Список литературы

1. Суриц Е. Балет и танец в Америке. Очерки истории. Екатеринбург, 2004.
2. Martins P. Far from Denmark. Boston; Toronto, 1982.
3. Schorer S. Balanchine Technique. Florida, 1999.
4. Wolczak B., Kai U. Balanchine the teacher: fundamentals that shaped the first generation of New York City Ballet dancer, 2008.

### Об авторе

Петр Афанасьевич Силкин – канд. пед. наук, проф., Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург.

E-mail: petr.silkin@gmail.com

### About the author

Piotr Silkin, professor, Vaganova ballet Academy, Saint Petersburg.

E-mail: petr.silkin@gmail.com