

УДК 792.8

«МОЦАРТ-ТАНГО» М. БЕЖАРА:
ДИАЛОГ «ДВУХ МУЗЫК» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ БАЛЕТА»

Горн А. В.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2,
Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Балетная постановка Мориса Бежара «Моцарт-Танго» рассмотрена в аспекте образно-смыслового содержания ее музыки: сочинений В. А. Моцарта и мелодий аргентинского танго. Обозначены творческие и личностные предпосылки для работы балетмейстера с данным музыкальным материалом. Выявлены художественные проекции музыки на хореографическое и сценографическое решение постановки. Определена музыкально-драматургическая роль Моцарт- и танго-эпизодов.

Ключевые слова: музыка Моцарта, аргентинское танго, Морис Бежар, балет, музыкальная драматургия.

«“MOZART-TANGO” BY M. BEJART: A DIALOGUE OF “TWO MUSICS”
IN THE ARTISTIC WORLD OF BALLET»

Horn A. V.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossy St., St. Petersburg, 191023,
Russian Federation.

The ballet production of Maurice Bejart “*Mozart-Tango*” is considered in the aspect of the figurative and semantic content of its music: the works of W. A. Mozart and the melodies of the Argentine tango. The creative and personal prerequisites for a choreographer’s work with this musical material are outlined. Artistic projections of music onto the choreographic and scenographic solutions of the production have been identified. The musical and dramatic role of Mozart and tango episodes is determined.

Keywords: Mozart’s music, Argentine tango, Maurice Bejard, ballet, musical drama.

XX век подарил балету невероятное разнообразие музыкальных решений. «Раскрепощение» музыки происходило одновременно с танцевально-лексическим обновлением, а в орбиту жанра постепенно вовлекались новые

пластические и звуковые элементы, порой весьма далекие от классического балета. Крупнейший хореограф минувшего столетия Морис Бежар является одним из мастеров, творчество которого наглядно воплощает данную художественную тенденцию. «Глобальный синтез культур как основополагающий принцип хореографического мышления, — отмечает А. Епишин, — накрепко связывает Бежара с постмодернизмом, в котором отражается благотворный процесс взаимодействия различных цивилизаций, соединения многообразных стилей» [1, с. 203]. Бежар принадлежит к когорте хореографов, предложивших самые оригинальные и смелые варианты комбинирования музыкального материала, что неизменно связано с природой балетного замысла и необыкновенной эмоциональной отзывчивостью французского балетмейстера, которого можно назвать музыкальным полиглотом.

Звуковой материал для хореографа XX столетия зачастую становится «первым текстом» постановки. М. Бежар, по его собственному признанию, «был готов пойти на любые лишения, но только не на отсутствие музыки» [2, с. 62], которая являлась его помощницей в постижении жизни. Обретение необходимого для конкретного балета звукового материала происходило по различным творческим сценариям: иной раз «музыка служила Бежару первоначальным для хореографического замысла и драматургии» [1, с. 200], а в других случаях «хореографическую идею в завершении увенчивала тщательно подобранная музыка» [там же]. Французский мастер отмечал, что во время работы над балетной постановкой он не только проникается идейно-образным содержанием музыки, но и погружается в личностный мир ее автора. Примером творческой материализации подобного «вживания» может выступить постановка «То, что сказала мне Любовь» (1974) на музыку трех последних частей Третьей симфонии Малера, в которой маэстро вывел на сцену и самого композитора¹, воплощенного выдающимся танцовщиком Хорхе Доном. На страницах мемуаров М. Бежар неоднократно замечал, что театральнo-сценический, звукопластический мир его балетных спектаклей генерируется из музыкального сочинения. Хореограф весьма оригинально определяет свою роль в постановочном процессе: музыка, по выражению Бежара, — это тело, которое должен «одеть портной-хореограф» [2, с. 159].

В звуковом мире спектаклей Бежара, где, кроме произведений выдающихся композиторов, представляющих академическую традицию, можно встретить иранский фольклор и песни Э. Пиаф, индийскую рагу и сочинения джазмена

¹ За три года до этого спектакля Бежар поставил балет на музыку малеровского вокального цикла «Песни странствующего подмастерья» (1971).

Джерри Малигана, есть свои постоянные фигуры: А. Скарлатти, П. Анри², И. Стравинский, Г. Берлиоз, П. Булез, Л. Бетховен, Г. Малер, В. Моцарт. Примечательно, что к таким композиторам-классикам, как И. С. Бах и В. Моцарт, хореографу, дебютировавшему Шопеном³, по его собственным словам, нужно было «прийти», «поднимаясь вверх по течению как сёмга» [2, с. 98], следуя через конкретную музыку, опусы нововенцев, сочинения Стравинского и имея за плечами работу с «открывшимися» балетмейстеру произведениями Равеля, Берлиоза и Бетховена.

Музыка Моцарта, появившаяся в спектаклях Бежара в зрелые годы, принесла с собой особую поэтику, волновавшую хореографа, побуждавшую его к пластической работе с этим звуковым материалом. В свои постановки маэстро включал разнообразные фрагменты вокальных и инструментальных сочинений Моцарта, а две оперы композитора («Дон Жуан» и «Волшебная флейта»), наиболее сложные в идейно-смысловом отношении, были хореографически интерпретированы Бежаром почти в полном объеме авторской партитуры⁴. Даже эпистолярное наследие великого венца хореограф не оставил без внимания: в балетной постановке «Ребенок-король» (2000), кроме музыки Моцарта, используемой вместе с сочинениями Жана Баттиста Люлли и Юга ле Барса⁵, привлекаются также фрагменты писем композитора, включенные в читаемые со сцены монологи.

Известно, что многократное обращение балетмейстера к опусам одного и того же композитора всегда говорит об особой заинтересованности, «завороженности» этим музыкантом, корнящейся в общих свойствах натуры и близости мировоззренческих установок художников. Для Бежара произведения Моцарта, чье имя давно стало синонимом музыкального искусства, гармонии и художественного совершенства, были притягательны удивительным богатством образов, содержательной универсальностью и, что немаловажно, очень мощной жизненной энергией. Именно моцартовское ощущение жизни оказалось близко французскому хореографу, которого исследователи называли «олицетворением жизненного импульса» и носителем витальной силы.

² Пьер Анри (1927–2017) — французский композитор, один из первых выдающихся представителей конкретной музыки. Наиболее известное сочинение Анри, созданное в этой технике совместно с Пьером Шеффером, — «Симфония для одного человека» (1950), получившее хореографическое истолкование Мориса Бежара в 1955 году.

³ Балет «Маленький паж» (1946) на музыку Ф. Шопена и С. Рахманинова.

⁴ Хореографические постановки обеих опер были осуществлены в 1981 году (190 лет со дня смерти композитора).

⁵ Юг ле Барс (1950–2014) — французский композитор. Создавал музыку для театральных постановок, игрового и документального кино, телевидения, рекламы и модных показов.

Личности композитора и балетмейстера сближает также тяга к путешествиям, ощущавшаяся обоими как особая интрига жизни, желанная перемена событий, декораций, людей, за которыми весьма любопытно наблюдать. «Моцарт чувствовал душевную потребность в новой обстановке, в новом окружении, чтобы в них почерпнуть новые творческие стимулы» [3, с. 15], — пишет Альфред Эйнштейн. «Путешественником» именует себя и Морис Бежар [2, с. 138]. В экзистенциально-художественном комплексе сходства двух мастеров важнейшее место занимают понятия «любовь» и «смерть», весьма значимые для проблематики и концепций сочинений каждого. Оба мастера понимали также и глубокую метафизическую связь любви и смерти, их «близкую расположенность» относительно друг друга. Явное или зашифрованное столкновение Эроса и Танатоса⁶, характерное для многих постановок Бежара, часто является и идейно-драматургическим «запалом», и главным смысловым итогом спектаклей. Значимость диалектического взаимодействия двух древних божеств и стихий, воплощаемого в пластическом решении балетов, подтверждается высказыванием хореографа о множественных циклах рождения и смерти, переживаемых каждым человеком в течение всей жизни, будь то любовный роман или созданное произведение. Интерес В. Моцарта к теме смерти, раскрывающей конечное, запредельное, inferнальное, равно как и ведущее положение любовной проблематики в творчестве композитора, общеизвестны. При таком идейном «соприкосновении» двух художников, разделенных целыми эпохами, неудивительно обращение Бежара к операм «Дон Жуан» и «Волшебная флейта». А наиболее ярким примером музыкально-пластического раскрытия темы «любовь – смерть» с привлечением музыки Моцарта в творчестве Бежара стали постановки «Смерть в Вене — В. А. Моцарт» (1991) и «Дом священника» (1991). В первом спектакле, целиком основанном на музыке венского классика, сюжетно-событийный ряд выстроен в ретроспективном порядке: от смерти композитора к рождению; звуковой «путь» балета проходил от «Реквиема» к самым светлым, жизнеутверждающим страницам его опер. Во втором балете музыка Моцарта, соединенная коллажным методом с песнями рок-группы «Queen», не только воплощает многоликость любви, но и очерчивает тонкие грани ее взаимоотношений со смертью, что мастерски подчеркнуто хореографией. В музыкально-пластических образах представлены переживания небесной благодати, легкости расставания с бранным телом, а в любовных настроениях угадываются как возвышенно-духовные, так и чувственные, фантазийно-игровые

⁶ Напомним, что у Бежара имеется балет «Эрос-Танатос» (1980), непосредственно обращенный к природным антагонистическим стихиям, воздействующим на человека и распоряжающимся его судьбой.

мотивы, словно бы подтверждающие мысль французского хореографа о том, что смерть как таковая не существует [2, с. 31].

Есть еще одна общая черта, сближающая Бежара с Моцартом, — это интонационно-лексическая многокомпонентность языка, сочетающаяся с внешней легкостью и общедоступностью подачи. Богатейший состав моцартовского интонационно-жанрового фонда, сформированного в том числе наследием великих мастеров прошлого и современников, а также фольклором многих европейских народов, находит воплощение в его ясном, изящном и доходчивом музыкальном изложении, порой почти элементарном. Пластический язык Бежара, декларировавшего свое понимание балета как искусства не элитарного, а демократичного, весьма разнообразен по лексике. Как отмечает Л. Абызова, он включает в себя «балетную классику, пантомиму, модерн, бытовые и ритуальные жесты, подражание животным, птицам, растениям, а также элементы акробатики, гимнастики, йоги» [4, с. 3].

Одним из творческих проявлений этой демократичности и одновременно тяготения к музыкальной поэтике Моцарта, близкой художественному и человеческому мировидению Бежара, стал балет *«Моцарт–Танго»* (1991). Уже в названии постановки обозначена идея противопоставления двух музыкальных миров, резко контрастирующих друг с другом в культурно-эстетическом, стилистическом и эпохальном аспектах, сопряженных хореографом в единый звуковой ряд, предназначенный для пластического повествования. Высшим объединяющим моментом в спектакле стала *личность самого Бежара*, утверждавшего, что все сочиненные им балеты рассказывают *о любви, об отношениях*, а сам он — *вечный любовник*⁷, всегда воплощающийся не в конкретного исполнителя-танцовщика или танцовщицу, а именно в любовную пару [2, с. 135]. Сюжет балета едва намечен и повествует о женщине и мужчине, которые, несмотря на сильную взаимную симпатию, сложно и долго идут к сближению, определившись в самом конце постановки.

Музыкальный ряд спектакля представляет собой компиляцию из различных инструментальных, музыкально-театральных произведений Моцарта и нескольких аргентинских танго. Подбор музыкальных фрагментов, выполненный Бежаром, подчеркивает паритетность соотношения двух «музык», одна из которых принадлежит гению-классику и включает известные в широких кругах слушателей сочинения, а вторая представлена «хитами» танго — жанра, завоевавшего в XX веке мировую популярность. Между номерами имеются музыкальные связки — короткие фортепианные импровизации в форме

⁷ «Моя жизнь, если в этих двух словах есть какой-то смысл, — перчатка любви, которую я выворачиваю и превращаю в спектакль» [2, с. 138].

арпеджио или барабанный бой, звуки взрывов, а также беззвучные переходы, сопровождающиеся лишь движением танцовщиков.

Сочиненная хореографом музыкально-пластическая история, не лишенная юмористического оттенка, рассказывает о многослойности души человека, тонких и грубых побуждениях, рождающихся в ней, а также о психологической разветвленности самоощущения, в котором есть «мужское», «женское», «социальное», «личностное». Этому способствует смысловая трактовка музыкального материала, порой несколько неожиданная, а кроме того, обилие резких образных и стилевых столкновений, возникающих на границах музыкальных фрагментов.

В балете «Моцарт–Танго» образуются две образно-драматургические линии, открывающие зрителю авторский идейный посыл. Сочинения Моцарта здесь являются носителями лирики в ее различных оттенках: поначалу непосредственно-игровой или утонченно-салонной, а затем глубокой и чувственной, нежной и трепетной. Пластическое толкование моцартовских опусов связано либо с женской сферой⁸ (в индивидуальном или массовом хореографическом выражении), либо с представлением образа социума, воплощением публично-этикетной стороны жизни. Трактовка музыки Моцарта определила круг избранных Бежаром сочинений: Рондо ре мажор для клавира с оркестром (KV 382), Адажио из третьего скрипичного концерта соль мажор (KV 216), Вторая ария Керубино из оперы «Свадьба Фигаро» (KV 492), Танец № 3 (Алеманда) из сборника «Три немецких танца» (KV 605), Ария графини из третьего акта оперы «Свадьба Фигаро» и Терцеттино из первого действия оперы «Так поступают все» (KV 588).

Контрастирующей Моцарту драматургической линией, своего рода интонационно-образным антагонистом, стала сфера танго. Традиционное представление об этой музыке как о звуковом аналоге страсти, чувственности и «мучительного» эротизма, здесь также используется, однако на первый план выходит иная коннотация жанра. Танго⁹ в данной постановке Бежара выступает прежде всего как носитель мужского начала, воплощенного сильными, «взрывными» эмоциями и какой-то «рациональной» одержимостью. Исследователями давно отмечено, что танго, независимо от этнической разновидности, всегда наполнено энергией целеустремленного, волевого движения. «Музыка танго, — пишет Ж. Серова, — ...ассоциируется с безоглядным

⁸ Если даже мужчины-танцовщики фигурируют в моцартовских фрагментах, то их значительно меньше, чем исполнительниц, или столько же.

⁹ Среди танго-мелодий, выбранных М. Бежаром, представлены знаменитые «El Floto», «El Choclo», «La cumparsita», «Danzarin», «Organito de la Tarde», «Tinta Roja», «A La Gran Muneca».

векторным стремлением. В этом смысле музыка танго — бескомпромиссное движение по маршруту, известному а priori» [5, с. 46]. Бежар хореографически наполняет музыку танго воинственной яростью, наслаждением силой, победительным ликованием, граничащим с экстазом, а иногда — злой досадой и презрительной холодностью к слабому. Все эпизоды танго, звучащие в инструментальной версии, исполняются только мужчинами¹⁰ и выражают, как представляется, острые и динамичные моменты внутренней жизни человека. Эти танцы можно трактовать как откровенную беседу со своим Alter Ego, а также как схватку с демонами собственной натуры, передаваемую несколькими танцовщиками. Смысловая сущность некоторых танго-эпизодов, воплощаемая хореографией и музыкой, близка монологу человека, окрыленного надеждой, или, напротив, жесткой сцене самовоспитания. В подобной трактовке танго, безусловно, сказались и музыкально-хореографический генезис танца, и характерная черта балетной эстетики Бежара, его настроенность на исполнителей-мужчин. Что же касается происхождения танго, то один из его хореографических предшественников — маламбо (танец аргентинских гаучо¹¹) — представлял собой танец-состязание. То же можно сказать и об аргентинском танго в период формирования, когда его танцевали *только мужчины*¹², а присутствие в генеалогии этого танца африканского хореографического компонента (кандомбе¹³) перекликается с сенегальскими корнями Бежара. Таким образом, в балете «Моцарт–Танго» музыка венского классика олицетворяет женскую доминанту, в то время как танго — мужскую, а изысканное, обогащенное воспитанием переживание сопоставляется с «сырой», «необработанной» эмоцией, идущей из «катакомб» души. Отметим также, что эпизоды с музыкой Моцарта выявляют контуры балетного сюжета, в то время как танго-фрагменты воплощают исключительно внутреннее состояние человека, его эмоциональную реакцию на события.

¹⁰ Женский состав исполнителей в это время стоит на самом дальнем плане сцены, часто спиной к зрителям и танцовщикам.

¹¹ Гаучо — субэтническая группа, характерная для некоторых стран Южной Америки (Уругвая, Аргентины, Бразилии), близкая по духу и ментальности североамериканским ковбоям.

¹² Эта практика сохранилась какое-то время и после того, как женщина отважилась выступить в паре с мужчиной (см. об этом: [6, с. 64]).

¹³ Кандомбе — карнавальные шествия и танцы, исполняемые темнокожими жителями Буэнос-Айреса и Монтевидео. Они «подарили» танго такие пластические фигуры, как «кёрте» и «кебрада». Первая характеризуется разъединением танцующей пары, когда каждый из участников выполняет различные импровизируемые движения, а вторая представляет собой резкие, неожиданные наклоны корпуса танцующего с максимальным искривлением всего тела.

Внешние контрасты музыкальных Моцарт- и танго-эпизодов, символизирующих переход от беззаботно-лукавого, женственного к напряженному, брутальному, усиливаются их смысловой и эмоционально-психологической детализацией, создаваемой пластическим текстом. Особенно отчетливо это проступает в моцартовском ряду сочинений, где можно отметить движение от милой шутки к глубокому чувству, обретению желанной взаимности. Значимым для драматургии спектакля представляется и вектор жанровых изменений, вырисовывающийся в сочинениях Моцарта: от *инструментальных* концертных номеров¹⁴ к сольным *вокальным* пьесам, интонируемым женщиной¹⁵, и завершающему постановку фрагменту — *ансамблю женского и мужского голосов*, воплощающему гармонию единения.

Балету, основанному на переплетении двух музыкально-стилевых линий, предшествует небольшое танцевально-пластическое вступление, разворачивающееся в безмолвии. Участники спектакля — мужчины и женщины, располагающиеся по обеим сторонам балетного станка-палки, постепенно начинают двигаться, пробуя различные упражнения классического экзерсиса¹⁶. Неспешность и даже заторможенность действия, протекающего в тишине, нарушается приходом мужского персонажа в зеленом камзоле и белом парике а la XVIII столетие, символически обозначающего танцмейстера, возможно, самого Моцарта¹⁷. Данный персонаж участвует в танцевально-игровом процессе то как его руководитель, то как действующее лицо.

Энергичные, нетерпеливые удары «танцмейстера» жезлом по полу вторгаются в тишину, разрушают хаотическую пластику и становятся кратким предиктом к начальному музыкально-хореографическому фрагменту — моцартовскому Рондо ре мажор для клавира с оркестром, являющемуся вариантом финала первого настоящего Концерта для клавира (1773), который Моцарт представил венцам в 1782 году. «Это — маленькое юмористическое чудо, — пишет А. Эйнштейн, — особенно если вникнуть в то, что тут сотворено из чередования тоники и доминанты (да еще представить себе, как Моцарт его играл)» [3, с. 281]. Название, данное сочинению самим

¹⁴ Примечательно, что в первом эпизоде балета, представленном концертным сочинением Моцарта, солистом выступает фортепиано, а в последующем — более чувственная, нежная скрипка. Усиление лирического начала подчеркивает и смена темпа в этих фрагментах с Allegro grazioso на Adagio.

¹⁵ Расположение между ними оркестровой алеманды не влияет на отмеченную тенденцию.

¹⁶ Движения у всех разные.

¹⁷ Имя композитора обозначено и в танцевально-сценическом пространстве начального номера: сначала участники мужского кордебалета держат в руках ноты с фамилией композитора, а затем раскладывают их на полу.

композитором, — рондо — относится, скорее, к преобладающему в нем характеру музыки. Между тем пьеса построена как вариационный цикл, в котором первоначальное проведение изящной, игровой темы у оркестра дважды возвращается, чередуясь с группами весьма разнообразных по фактурно-тембровому решению вариаций. Последнее вносит элемент рондообразности в структуру произведения. Изящные фактурные рисунки, звуковое плетение мелодии, постоянно перемещающейся внутри музыкальной ткани, и оркестровые «свето-тени»¹⁸ этой пьесы были превращены Бежаром в многофигурный хореографический эпизод, представляющий беззаботную жизнь юной светской особы и начинающееся томление ее сердца. Проведения темы у одного лишь фортепиано часто подчеркнуты хореографическим соло главной героини (солистки) — танцовщицы в сиреновом трико и белом парике «под старину». Шестая вариация пьесы (Adagio) воплощает мечты девушки о кавалерах: танцевальное действие переходит к двум солистам-мужчинам в «белом» и «черном», разворачиваясь на фоне хореографической «педали»¹⁹ солистки и симметричных поз двух танцовщиц, олицетворяющих, как представляется, андрогинную природу человека²⁰. Две последние вариации завершают экспозицию главного женского образа: солистка выступает и соло, и в окружении обоих кавалеров на фоне танцующих друг с другом девушек. Наполненность музыки последних разделов Рондо²¹ юмором, а также, благодаря хореографии, «зримым» флиртом, подчеркнута по-детски беззаботными прыжками мужчин-солистов, один из которых — темнокожий, одетый в белые панталоны, стремительно уносит на руках главную героиню в конце пьесы.

¹⁸ Указанный художественный эффект в музыке поддержан хореографией и сценическим оформлением. Так, разнообразные костюмы большей части кордебалета и мужчин-солистов подразделяются на черные, белые, а также совмещающие в себе оба цвета. Исполнители, танцующие в белом, чаще действенны, активны, что может быть символическим выражением внешних проявлений человека — эмоционального монологического высказывания или общения с другими людьми. Группа танцующих в черных костюмах нередко (но не всегда!) бывает статична, а смысловым наполнением ее пластики представляется безмолвное наблюдение, движение мысли, интуиция, т. е. внутренняя работа человеческой души и сознания.

¹⁹ Почти статичная поза танцовщицы, сидящей на полу, ассоциируется с дрящимся звуком (педалью) в музыке. Примечательно, что в конце данной вариации солистка сердито отбрасывает веер, словно отгоняя от себя досадные, смущающие мысли.

²⁰ Подобная коннотация основана на специфике хореографического действия в контексте спектакля и особенностях внешнего облика танцовщиц. Обе одеты в черно-белые костюмы, но на одной из них — брюки, в то время как другая участница — в юбке.

²¹ Скерцозно-игровое, юмористическое содержание музыки усиливает также перемена тактового размера с двух- на трехдольный.

Следующий моцартовский эпизод постановки — Adagio из Концерта для скрипки с оркестром соль мажор — рисует картину светского общения, галантных ухаживаний. Развертывание лирической темы с изящной мелодией и трехдольным дансанным пульсом в фактуре сопровождается поочередным появлением трех танцующих пар, к которым позже присоединяется одинокий кавалер, с волнением разыскивающий даму в сиреневом²². Почти идиллическая безмятежность музыки (чередование сольных скрипичных высказываний и реплик оркестровых инструментов) «накладывается» на хореографический рисунок Бежара, в котором радость долгожданной встречи соединяется с ревностью и огорчением кавалера: его даму постоянно отвлекают другие мужчины. Танцевальной кульминацией части становится соло героини, исполняемое на музыку скрипичной каденции в конце Adagio, где Бежар не без иронии воплощает гордо-независимое «выступление» девушки, снискавшей всеобщее внимание, и реакцию ее раздосадованного кавалера. Движениям дамы в сиреневом присущи нарочитая манерность и изломанность, которые, кроме расчета на всеобщее внимание, могут отражать скрываемое смущение, желание понравиться, а также тайный женский интерес. Поклонник жеманницы, напротив, обжат статикой и напряжением, которое разряжается лишь в последующем танго.

Вторая ария Керубино из оперы «Свадьба Фигаро» возникает после пантомимической сцены, завершающей танго «Danzarin», когда солист-блондин неожиданно целует даму в сиреневом²³. Лирическое повествование пажа Керубино о сердце, взволнованном жаром крови, и «манящих, чудных грезах» воплощает перемены, произошедшие в чувствах главной героини. Разливающийся в душе любовный эфир, передаваемый музыкой Моцарта, пробуждает воображение дамы, нарушая ее сердечный покой. В танцевально-пластическом решении эпизода это выражено статичным положением солистки, читающей письмо, переглядывающейся со стоящим за ее креслом персонажем в зеленом камзоле и наблюдающей за танцем одинаково одетых юноши и девушки — шутивным представлением на тему любовной идиллии с оттенком пасторальности²⁴. Звучащая почти сразу после арии Алеманда, исполняемая кордебалетом и солистами, временно переводит действие из лирической сферы в жанровую, чем создает интригующую оттяжку в развитии любовного

²² Интересующая его героиня появляется ближе к концу Адажио.

²³ Впечатленная предыдущим танго, героиня с достоинством и восхищением подает танцовщику руку. В ответ на это он неожиданно и с каким-то отчаянием целует девушку в губы, после чего стремительно убегает прочь.

²⁴ Черты пасторальной образности заложены в музыке Моцарта: характерный тип интонаций, прозрачность фактуры, ведение мелодии гобоем, трели с эффектом эхо.

сюжета. Энергия массового танца и объективность тона сочетается в музыке Моцарта с юмором, привнесенным настойчивыми повторами автентических кадансов, в которых доминантовый аккорд переместился на сильное время такта, а тонический — на слабое²⁵. Хореограф трактовал Алеманду как многоплановую панораму светской аристократической жизни. В пластике читаются бальные эпизоды, прогулки верхом, выступления виртуозов-музыкантов и танцовщиков²⁶, блистательный успех главной героини в свете.

В фазе наибольшего драматического напряжения оказывается Ария Графини из третьего акта оперы «Свадьба Фигаро». Известнейшее лирическое соло, следующее после агрессивного танго-эпизода, предваряется барабанным боем в ритме военного марша, когда главные персонажи встают напротив друг друга, словно перед поединком: напряженно-агрессивный кавалер и бесстрашная, но удивительно женственная дама. Хореограф, как представляется, тонко почувствовал смысловую и драматургическую специфику данного оперного номера, включив его в свою пластическую историю. П. Луцкер и И. Сусидко отмечают, что Ария Графини (III акт, № 20) находится в том важнейшем моменте сюжета, когда героиня «пытается завладеть инициативой в интриге»²⁷ [7, с. 357], а специфическим качеством этого оперного номера является, по их мнению, «воплощение в музыке ситуации выбора» [8, с. 357]. Пьеса, написанная в простой трехчастной форме с измененной и расширенной репризой²⁸, воссоздает два эмоциональных состояния: сожаление о закате былой любви и сетование на несчастливую женскую судьбу, а затем решимость вернуть сердечное расположение мужа. Особому тону музыкального высказывания в этой арии (то проникновенно-лирическому, почти возвышенному²⁹, то энергично-воодушевленному) вторит хореография. Танец солистки в сиреневом — влюбленной женщины — наполнен изящно-напряженными позами и движениями, символизирующими попытку избавиться от душевной боли, а иногда и мольбу, обращенную к высшим силам. Одновременно в пластике

²⁵ Последнее несколько напоминает музыку начального рондо, создавая образно-драматургическую переключку между музыкально-хореографическими фрагментами.

²⁶ Эта символическая роль отведена исполнителю в зеленом камзоле.

²⁷ Данное замечание исследователей относится и к расположенной в том же акте сочинения Арии Графа (№ 18).

²⁸ Форма арии, разворачивающейся в темпе Andante, базирующейся на трех строках текста, отступает от канонов модели da Capo, благодаря появлению в репризе (третьей строфе) быстрого раздела — Allegro. П. Луцкер и И. Сусидко находят в этой арии редуцированный вариант сонатной формы (см. об этом: [7, с. 358]).

²⁹ Примечательно, что ария имеет почти полное мелодическое сходство с сопрановым соло из раздела Agnus Dei «Коронационной мессы» (KV 317) Моцарта, написанной за несколько лет до «Свадьбы Фигаро».

танцовщицы заметно множество прямых, «стрельчатых» движений ног и рук, обнаруживающих решительность настроя и даже властность. Женский кордебалет в темных костюмах, появившийся во время барабанного боя, испуганно сжимая в руках подушки, усаживается с ними на пол, создавая таинственный, ночной фон для хореографического монолога героини³⁰. Символику ночи, предназначенной для грез, осмысления дневных событий и душевной открытости, подчеркивает также присутствие на сцене главного героя, усевшегося в стоящее в глубине сцены кресло³¹.

Финальный эпизод балета также раскрывается музыкой Моцарта. Радикальный поворот в отношениях героев подчеркнут звуками взрывов или выстрелов из артиллерийских орудий, мгновенно разрушающими эмоциональную атмосферу предыдущего танго «A La Gran Muneca». Примечателен выбор музыкального материала для финала, равно как и его пластическое решение. Терцеттино из второй картины первого акта оперы «Так поступают все» представляет собой прощальную песню-благословение, исполняемую вослед уплывающему кораблю, на котором, якобы, отбыли женихи Фьордилиджи и Дорабеллы. Присоединившийся в пении к девушкам дон Альфонсо является, как известно, инициатором интриги с испытанием девичьей верности, насмешником и обманщиком. В музыке этого ансамбля не слышно ни одной иронической интонации, зато есть нечто молитвенное, умиротворяющее: «Мечтайте о подруге и верность любимым храните в груди!» [8, с. 68]. Партия дон Альфонсо — старого циника, с которым заключили пари два молодых офицера, становится здесь, как представляется, авторским голосом Бежара, подчеркивающим значимость любви, ее хрупкость и силу. Именно танцовщик в зеленом камзоле (но уже без парика!) приносит поднос со свечками, выкладывает из них идущую от солистки в сиреновом³² световую линию, на которую лишь в конце композиции и всего спектакля приходит главный герой, словно становясь на жизненный путь дамы. Женский и мужской кордебалеты заполняют погруженную в полумрак сцену легкими движениями рук и мерцанием свечей.

В сфере танго, контрастирующей моцартовской музыке, также заметна тенденция к некоторой лиризации и даже прорывающейся сентиментальности. Первое Танго — «El Floto» — следует после Рондо Моцарта, когда оставшийся на сцене солист в черном устремляет мечтательный взор в сторону

³⁰ В конце арии, словно под утро, кордебалет «подхватывает» полетные, энергичные движения солистки и исчезает со сцены, после чего героиня в изнеможении падает на гору подушек.

³¹ В предыдущем номере (танго) это место занимала солистка.

³² Строго говоря, «свечная линия» проходит там, где сидит героиня.

исчезнувшей девушки. Торжество и ликование музыки передает мужской квартет — солист в красном одеянии и сопровождающие его трое танцовщиков в черном³³. Множественные круговые движения и вращательные элементы, соединенные в партиях исполнителей с нарочито крупными, небалетными шагами, рисуют опьяняющую радость и силу. Этому номеру близко по смыслу хореографической трактовки танго «El Choclo», следующее сразу за «El Floto». Трое мужчин, танцующих в белых трико с одним черным рукавом³⁴, воплощают уверенность в себе, сочетающуюся с элегантностью и особым мужским шиком. Особенно это ощущается в репризе, пронизанной узорчатым подголоском бандонеона и чуть агрессивными ритмо-динамическими «наплывами» в фортепианной партии. В следующем танго — «La cumparsita», исполняемом после Adagio скрипичного концерта, победное настроение сменяется любовными терзаниями и душевным разладом³⁵. Мужской дуэт рисует попытку человека восстановить самообладание, справиться с ревностью и досадой. Танцевально-пластические партии исполнителей, то почти идентичные, то ярко контрастные, подчеркивают эмоциональную неустойчивость главного персонажа, в душе которого «сильный» (танцовщик в красном) пытается дисциплинировать «слабого» (исполнитель в черном), действуя насмешливо и жестко³⁶. Результатом этих усилий становится монологическое танго «Danzarin», в котором соло белокурого танцовщика, одетого в светлое трико, выражает волю, артистизм и абсолютное владение собой. В хореографическом рисунке исполнителя доминируют движения балетной классики³⁷, а демоничная поза с понятыми руками-крыльями становится танцевальным рефреном композиции.

Новый «блок» танго, который следует после Алеманды Моцарта, состоит из двух контрастных пьес и знаменует собой обострение душевных

³³ Партии танцовщиков в черном практически идентичны по движениям.

³⁴ В данном танце черный рукав может выступать как символ частичной утраты себя (отсутствие руки), а также как знак появившейся внутри человека неизвестности, тайны.

³⁵ Примечательно, что испанским словом «La cumparsita» характеризуются несколько одинаково одетых людей, танцующих на карнавале. Смысл поэтического текста данного танго заключается в горестных сетованиях мужчины, оставленного возлюбленной (буквально: «Ты ушла, а я страдаю»).

³⁶ В крайних разделах танго преобладает сходство движений исполнителей, располагающихся то рядом, то напротив друг друга. Расстановка гармонично соотносится с ритмическим подобием мелодических фраз. Более экспрессивный, ритмически затейливый средний раздел пьесы, с напряженными ходами и широкими скачками в мелодии, сопровождается «паданием в ноги», покорными позами и безвольными движениями одного из танцовщиков, полностью управляемого партнером.

³⁷ Это различные фигуры вращения, и быстрые, изящные *passe* в обе стороны.

противоречий героя, связанных с любовными переживаниями. Это подчеркнуто присутствием на сцене героини, сидящей в кресле³⁸, и хореографической трактовкой звукового материала. Светлая, чуть надрывная музыка танго «Organito de la Tarde» (первая композиция) интерпретирована Бежаром как дуэт танцовщиков в белом и черном, пластика которых выражает то партнерство равных, то соперничество. Множество сложных танцевально-акробатических фигур и симметричных композиций в позах этого танго-эпизода, а также преобладание тесного контакта между исполнителями «рисует», как представляется, воодушевленность человека новым чувством и, одновременно, нежелание поддаваться ему целиком. Побеждает волевое, несентиментальное начало: в заключительном разделе пьесы «белый» танцовщик подчиняет себе партнера, пресекая его полетные движения, поднимая на руки и разворачивая вниз головой³⁹. В музыке второго танго — «Tinta Roja» — слышны драматизм одиночества⁴⁰, жажда человеческой теплоты, на смену которым периодически приходят бравирование свободой и напускное веселье. Хореограф решил данный эпизод как ансамбль четырех исполнителей, персонафицирующих душевный разлад. Танец солиста в красном⁴¹ символизирует то радостную экзальтированность, то бессилие и печаль, то волевой импульс, а его партия сочетается с рисунком трех танцовщиков в черных костюмах по принципам дублирования, вариантного повторения и полного контраста. Главный исполнитель нередко подчиняет себе других, задавая хореографическую тему, однако, в конце композиции оказывается поверженным на землю тремя другими участниками: попытка перебороть себя и жить, довольствуясь прежними радостями не удается.

Музыкальная композиция «A La Gran Muneca» завершает танго-линию спектакля, посвященную эмоциональному миру мужчин, а ее образность напоминает о предыдущих эпизодах данного ряда. В музыке есть и волевое начало,

³⁸ Солистка находится в тени, в то время как танцоры выделены светом. Присутствие дамы в сиреновом на сцене во время мужского дуэта может символизировать не только мечты кавалера о ней, но и мысли героини об интересующем ее человеке.

³⁹ Иронический смысловой оттенок, который рождается в этом эпизоде от сочетания музыки с хореографией Бежара, усиливают дополнительные ассоциации. Начальная интонация в запеве танго может напомнить российскому зрителю более поздний по времени опус — «Жестокое танго» Г. Гладкова из фильма «Двенадцать стульев» (реж. М. Захаров), исполняемое Остапом Бендером (роль А. Миронова), хладнокровно использующего женщин ради достижения главной цели.

⁴⁰ Это подчеркнуто минорным ладом запева и восходящим квинтовым ходом в начале танго, с его последующим «угасанием» в нисходящих секундовых интонациях.

⁴¹ Цвет брюк ведущего исполнителя этого номера перекликается с названием танго, в переводе означающем «красные чернила».

и едва уловимая плаксивость. Упругость ритмических фигур с чуть рычащим затактом фортепиано придают танго характер агрессивной элегантности, напоминающий об «El Choclo», а нисходящие мелодические фразы с «цепным» гаммообразным рисунком близки аналогичным фрагментам из «La cumparsita»⁴². Преемственность заметна и в характере движений⁴³, но исполнительский состав оригинальный: мужской кордебалет в белом и черном, на фоне которого возникает несколько дуэтных и сольных партий. Детально разработанная Бежаром танцевальная сцена может прочитываться двояко: в полифонии ее танцевальных рисунков угадывается то мужское общество, то многоликое внутренне «Я» каждого танцовщика в отдельности.

Множественность смыслов, загадки этой постановки подчеркнуты не только музыкой, но и характером пластики, сценографическим решением, в которых соединились мотивы галантного XVIII века и современности. Примечательно, что в балете, имеющем весьма контрастный музыкальный ряд, наблюдается общность хореографической лексики. Можно отметить лишь большую опору на классический танец и бытовую пантомиму в моцартовских эпизодах, внедрение пластических элементов боевых искусств, театрально-сценической пантомимы в танго-разделы, куда также попадают хореографические комбинации, близкие к некоторым фигурам аргентинского танго — барридам⁴⁴, ганчо⁴⁵ и болое⁴⁶. Применяет здесь Бежар и один из своих характерных постановочных приемов, вводя двойников практически во все разделы балета, создавая зеркально точное и множественное отражение танцевальной партии (эпизоды с музыкой Моцарта), или же выстраивая мужскую танго-линию по принципу хореографической гетерофонии.

⁴² Возникает также ироническая аналогия с темой главной партии из первой части Сороковой симфонии Моцарта, словно танго-фраза превратилась в китчевый вариант классического шедевра.

⁴³ Движения напоминают о широких шагах «дикаря», демонически вздымаемых руках-крыльях, турах на земле и в воздухе.

⁴⁴ Баррида (Barrida (исп. — метла) — сдвиг ноги партнерши ногой партнера (или наоборот) вдоль пола, подобное подметанию метлой. Выполняется как в прямой линии, так и по дуге. Во второй модификации данной фигуры партнерша вращается на одной ноге вокруг своей оси (см.: [9]).

⁴⁵ Ганчо (Gancho (исп. — крючок) — движение, в котором одна нога танцора, ударяясь о ногу партнера, сгибается в крючок. Как правило, это происходит только тогда, когда танцор шагает во внутреннее пространство другого партнера (см.: [9]).

⁴⁶ Болое — движение, в котором партнер, изменяя направление, создает импульс, заставляющий свободную ногу партнерши колебаться вдоль пола (низкое болое) или, если импульс дается с большой энергией, — вверх (высокое болое). Изменение направления может быть выполнено во время обыкновенного шага (в результате получается линейное болое) или со скручиванием корпуса (круговое болое) (см.: [9]).

Сочетание музыки Моцарта и аргентинского танго в балете Бежара представляется весьма органичным благодаря глубокой связи обеих музыкальных сфер с важнейшими аспектами человеческого бытия. Немалую роль сыграла также особая художественная «вживаемость» композитора и балетмейстера в своих героев, проникновение в тайну их душевных побуждений. «Мои балеты — это, прежде всего, встречи: с музыкой, с жизнью, со смертью, с любовью... с людьми, чье творчество и прошлое находят во мне свое воплощение, точно также как танцовщик, которым я больше не являюсь, воплощается каждый раз в исполнителях, превосходящих его» [10, с. 18].

ЛИТЕРАТУРА

1. Епишин А. В. О музыкальной драматургии балетов М. Бежара в контексте эстетики постмодернизма // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2007. № 1 (17). С. 199–212.
2. Бежар М. Мгновение в жизни другого: Мемуары / пер. с фр. Л. Зониной. М.: Союзтеатр, 1989. 237 с.
3. Эйштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М.: КЛАССИКА-XXI, 2007. 472 с.
4. Абызова Л. И. Страсти по Бежару // Смена. 1998. № 95–96. 30 апр. С. 3.
5. Серова Ж. Ю. Некоторые особенности ритмического облика танго // Музыковедение. 2011. № 5. С. 43–48.
6. Пичугин П. А. Аргентинское танго. М.: Музыка, 2010. 262 с.
7. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.
8. Моцарт В. А. «Так поступают все женщины, или Школа влюбленных»: комическая опера в 2-х д.: Кех. 588 / Либретто Лоренцо да Понте; рус. текст М. Улицкого; перелож. для ф-но. Г. Леви. М.: Музыка, 1969. 354 с.
9. О танго («Терминология танго») URL: http://www.tango-federation.ru/templates/duncan/images/logo_color.png. (дата обращения: 09.10.2023).
10. Немчинова Д. И. Нет ничего скучнее нормальности // Душа танца. 1998. № 2–3. С. 16–20.

REFERENCES

1. Epishin A. V. O muzykal'noj dramaturgii baletov M. Bezgara v kontekste ehstetiki postmodernizma // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2007. № 1 (17). S. 199–212.
2. Bezhar M. Mgnovenie v zhizni drugogo: Memuary / per. s fr. L. Zoninoj. M.: Soyuzteatr, 1989. 237 s.
3. Ehjnshtejn A. Mocart. Lichnost'. Tvorchestvo. M.: KLASSIKA-XXI, 2007. 472 s.
4. Abyzova L. I. Strasti po Bezharu // Smena. 1998. № 95–96. 30 apr. S. 3.

5. *Serova Zh. Yu.* Nekotorye osobennosti ritmicheskogo oblika tango // Muzykovedenie. 2011. № 5. S. 43–48.
6. *Pichugin P. A.* Argentinskoe tango. M.: Muzyka, 2010. 262 s.
7. *Lucker P. V., Susidko I. P.* Mocart i ego vremya. M.: Klassika-XXI, 2008. 624 s.
8. *Mocart V. A.* «Tak postupayut vse zhenshchiny, ili Shkola vlyublennykh»: komichesk. opera v 2-kh d.: Kekh. 588 / Libretto Lorenzo da Ponte; rus. tekst M. Ulickogo; perelozh. dlya f-no. G. Levi. M.: Muzyka, 1969. 35 s.
9. О tango. («Terminologiya tango») URL: http://www.tango-federation.ru/templates/duncan/images/logo_color.png. (data obrashcheniya: 09.10.2023).
10. *Nemchinova D. I.* Net nichego skuchnee normal'nosti // Dusha tanca. 1998. № 2–3. S. 16–20.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горн А. В. — канд. искусствоведения, доц. каф. муз. иск-ва; omega-o@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Horn A. V. — Cand. Sci. (Art), Ass. Prof. of the Chair; omega-o@mail.ru