

*А. В. Лазанчина***О МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ
БАЛЕТА Ф. АШТОНА «МАРГАРИТА И АРМАН»**

Балет «Маргарита и Арман» был создан хореографом Фредериком Аштоном для Марго Фонтейн и Рудольфа Нуреева по заказу дирекции театра Ковент-Гарден. В начале 1960-х гг. великолепная 43-летняя исполнительница собиралась завершить свою карьеру и сценическое воплощение «Дамы с камелиями» А. Дюма представлялось подходящим данному моменту ее творческой биографии. Сюжет балета представляет историю взаимоотношений двух влюбленных с позиции героини: умирающая от чахотки Маргарита вспоминает яркие моменты своей бурной жизни. Марго Фонтейн, казалось, пришло время подводить итоги творческих достижений и успехов прошлого.

В качестве музыкальной основы балета хореограф избрал фортепианную сонату си минор Ф. Листа. Аштон довольно долго вынашивал свой замысел, и однажды, как описывает этот момент Д. Солуэй, услышав это музыкальное произведение, «мысленно представил себе эту вещь целиком» [1, с. 272]. Интуитивное прозрение получило логическое оправдание, когда балетмейстеру открылся целый ряд новых биографических сведений. Он узнал, что Мари Дюплесси — прототип Маргариты Готье в романе А. Дюма — любовные отношения связывали не только с писателем, но и с композитором, а известная соната была написана Ф. Листом через несколько лет после смерти молодой красавицы. Для Аштона, много лет сотрудничавшего с Марго Фонтейн, этот балет стал глубоко личным посвящением, а в историю искусства постановка вошла как рождение легендарного дуэта исполнителей.

Воплощение одного и того же художественного образа или сюжета разными видами искусства раскрывает его более полно, многомерно. Благодаря особым (для каждого вида искусства своим) средствам выразительности, образы насыщаются дополнительными нюансами. В них акцентируются новые грани, доселе малозаметные. Так перенесенная из литературы в балетный театр история любви стала зримой, а музыкальное произведение Ф. Листа, столь значительное по философскому идейному содержанию, позволило известному сюжету обрести иной масштаб, стать отражением вечного стремления человека к счастью и недостижимости мечты.

Соприкосновение художественных текстов друг с другом часто вызывает появление новых смыслов, актуализирует проблему корреляции. Возникают вопросы: насколько гармоничен вновь явленный образ, не превратилась ли его многогранность в эклектичность, не вступают ли «извне» вносимые смыслы в противоречие с первичным авторским замыслом? Вышесказанное приобретает особое значение в связи с синтетической природой искусства балета и распространенной тенденцией интертекстуальности, охватившей современный театр. Нет никаких

сомнений, что хореограф прекрасно знал оперу «Травиата» Дж. Верди, созданную композитором под впечатлением от «Дамы с камелиями» А. Дюма и являющуюся с конца XIX в. одной из самых популярных опер в мире. Об этом явно свидетельствуют решение некоторых мизансцен и использование драматических ресурсов балета.

Структура балета опирается на принцип «флешбэка» и состоит из пяти сцен-картин. Учитывая логику развития сюжета можно дать им названия: «пролог», «знакомство», «в деревне», «на балу», «смерть». Из развернутого, насыщенного событиями романа-пьесы Аштон выбрал ключевые моменты, превратив их в драматичные дуэтные сцены. Поскольку целью хореографа было представить английской публике новую балетную пару, он выделил двух главных действующих лиц — Маргариту и Армана, оставив в тени всех остальных (в качестве третьего участника драмы можно упомянуть также отца Армана, но его партия является второстепенной, эпизодической). Весь балет хореограф представил в виде монологов и дуэтных сцен, выдержанных в одном стиле, но различных по эмоциональной окраске¹. Не внося в музыку Листа ни купюр, ни повторов, Аштон сочинил хореографический текст, используя часть музыкального материала в качестве антрактов между сценами. Они выполняют функцию связок, необходимых в отсутствие сюжетных переходов, и дают возможность артистам поменять костюмы.

Поскольку музыкально-хореографическая драматургия балета рождается во взаимодействии двух начал, необходимо описать соотношение пяти сцен балета с музыкальной драматургией сонаты Ф. Листа. Музыкальная структура сонаты была определена В. Цуккерманом как одночастная сонатно-циклическая форма [см.: 3, с. 109]. «Пролог» охватывает вступление и часть главной партии (1–68)²; сцена «знакомство» включает связующую и побочную темы (81–220); третья сцена начинается после «перелома» в побочной партии и длится до разработки-эпизода (233–453). «На балу» построена на музыкальном материале репризы до второй побочной темы (461–632), заключительная партия и кода объединены хореографом в последнюю сцену (650–760). Стремление Ф. Аштона учитывать особенности музыкальной драматургии сонаты проявляется в точном соотношении начала каждой сцены с проведением новой темы или началом новой фазы тематического развития, а также в наличии двух хореографических лейтмотивов.

Первая сцена — пролог балета — построена как экспозиция главных действующих лиц. Под звуки темы вступления, воплощающей в сонате образ рока, предопределения, открывается занавес, и глазам зрителя предстает Маргарита — больная куртизанка на смертном ложе. Мотив отрывистых приглушенных октав в низком регистре хореограф связывает с судорожно-болезненными движениями корпуса балерины (изображение чахоточного кашля несчастной), что сразу принижает

¹ Описание хореографии по: «Marguerite et Armand». Хореография — Frederick Ashton. Маргарита — Sylvie Guillem, Арман — Nicolas Le Riche// Телеканал Mezzo. Франция, 2003.

² Здесь и далее цифрами в круглых скобках указаны номера тактов сонаты, соответствующие описываемым разделам сонатной формы. Музыкальный анализ проводится по изданию Ф. Лист. Соната си минор для фортепиано [см.: 2].

значение этого элемента музыкальной выразительности, выполняющего в сонате важную драматургическую и формообразующую функцию.

Появление данной темы в переломных моментах формы (на грани главной и побочной партий, между экспозицией и разработкой, в завершении эпизода *Andante sostenuto* перед фугато, на рубеже репризы и коды, в завершении сонаты) позволяет цементировать всю сложную музыкальную конструкцию. В интонационном строе мелодии, опирающейся на фригийскую и венгерскую гаммы, Л. А. Мазель усматривает некий намек на росчерк пера — музыкальный автопортрет композитора, признающего в одном из писем: «по вероисповеданию я католик, по национальности — венгерец, я склонен к религии, но моей натуре присуще нечто демоническое» [цит. по: 4, с. 431]. Полная замкнутость темы (она завершается возвращением к своему начальному звуку), ее использование композитором в функции сквозной темы, открывает возможности многовариантной трактовки. Однако хореограф с самого начала акцентирует конкретную, бытовую сторону, превращая именно это предчувствие трагического конца в основной двигатель драмы.

Первое предложение главной темы, в котором слышны и решительный порыв и смятенность, и героика и болезненная слабость, также отданы главной героине. Два элемента темы — основные мотивы ее страданий: она еще так хочет жить, надеясь на встречу с любимым, но болезнь уже практически сломала ее. Первый элемент состоит из целого ряда напряженных речитативов-возгласов, он представляет собой ярко выраженный волевой импульс, звучащий на сугубо неустойчивой гармонии, что придает ему повышенно экспрессивный оттенок. Аштон визуализирует этот фрагмент следующим образом: Маргарита пытается приподняться, встать со своего ложа, но силы покидают ее, и только изломанные движения рук выдают порыв героини и ее отчаяние. Зловеще-мрачный, «стучащий» второй элемент темы часто определяют как «мефистофельский», находя в сонате в целом скрытый фаустовский сюжет³. Репетиционная повторность звука вызывает ассоциации с бетховенской «темой судьбы» и легко истолковывается в плане беспокойном и тревожном (ощущение, рождающееся от противоречия между ритмической активностью быстрого движения и интонационной неподвижностью). Хореограф и эту интонацию воплощает как мучительный кашель Маргариты. Таким образом, он объединяет две контрастные музыкальные темы одним хореографическим мотивом, обедняя их выразительность.

Второе предложение главной темы, динамически более яркое, связывается Аштоном с появлением героя, что кажется не вполне музыкально оправданным. В этом эпизоде Арман предстает не как действующее лицо драмы, а лишь как образ в воспоминаниях Маргариты. При этом его появление торжественностью и аффектацией создает контраст к облику героини. Выход Армана хореограф

³ Такая трактовка сонаты Листа си минор является наиболее распространенной, «хрестоматийной» в музыковедении. Это связано с интонационным родством главной темы произведения и темы Фауста из «Фауст-симфонии», написанной годом позже фортепианной сонаты.

ставит как эффектное соло, выстраивая его на подражании «стилю Нуреева» с использованием пятой позиции, высоких ретире и словно замедленных препарсьон.

Завязка сюжета происходит в сцене «знакомство». Здесь хореограф показал себя тонким изобретательным мастером, учитывающим законы музыкальной драматургии и логику интонационно-тематического развития. Кульминационное проведение главной темы (*fff*, полноразличные мажорные аккорды) хореограф решает как показ героини «во всей красе»: Маргарита окружена толпой обожателей. В этой сцене «нашли отражение воспоминания Аштона о приеме в столице Перу Лиме < ... > где присутствовала Павлова в окружении поклонников» [1, с. 277]. Выход Армана поставлен на величественную и торжественную тему побочной партии, звучащую гимном любви и преклонения перед идеалом. Практически сразу начинается дуэтная сцена, в которой Арман предстает настоящим рыцарем: его поддержки и обводки бережны и восторженно-напряженны. Полон психологической достоверности пантомимный эпизод: ослабевшую Маргариту закрывает собой Арман, оберегая от любопытных взоров. Нежнейшая поэтичность второй побочной темы находит отражение в мягких поддержках, плавных и грациозных дуэтных движениях, полных очаровательного обаяния. Мастер режиссерских нюансов, Аштон тонкими штрихами подчеркивает некоторую настороженность Маргариты и восторженность, искренность и импульсивность Армана.

Интересно, что драматический перелом в побочной партии и вторжение интонаций главной темы решается Аштоном как возвращение Маргариты к покровителю и уход с ним. На прощание, в знак своей благосклонности, она бросает Арману цветок. В музыке этого эпизода воплощена буря противоречивых чувств, но отражения в хореографии они, к сожалению, не получают.

Третья картина построена в виде трехчастной композиции. Ее середина — хореографический «диалог» Маргариты и отца Армана (на музыку первого раздела разработки), в то время как первая и последняя части представляют собой лирические дуэты героев. Первый — романтически-игривый, даже наивно-пасторальный, визуализирующий прозрачные пассажи в высоком регистре. Описывая этот момент спектакля, один из критиков отмечает оригинальную находку — «мотив детства, безмятежности, блаженства: в руках Армана Маргарита перебирает ногами в воздухе, будто идет по облакам» [5]. Второе адажио в этой сцене хореограф сделал отчаянным и эротичным. Такое обилие дуэтных сцен, передающих различные душевные переживания героев, мощную экспрессию их чувств, находится в соответствии с идеями романтической эстетики.

Поскольку роль отца Армана воплощена не средствами танца, а с помощью пантомимы, этот образ выглядит несколько схематичным. Появление отца Армана на фоне трансформированной темы любви, звучащей приговором светлостому чувству (первая побочная тема в разработке, такты 297–300), делает эту роль однозначно отрицательной, тем самым обедняя художественный образ и произведение в целом. Пантомимический эпизод не передает всех оттенков эмоций и чувств героини. Нравственная суть поступка Маргариты оказывается в балете невыявленной. Не вполне оправданными выглядят объятия отца Армана

и Маргариты в завершение сцены. Данный момент балета ассоциируется с традиционной мизансценой из оперы «Травиата», когда во время дуэта Жоржа Жермона и Виолетты наступает решающий перелом (эпизод «Плачьте, о, бедная»). Но если в опере таким образом отражено движение душ героев навстречу друг к другу, то в балете оно оказывается неоправданным.

Сцена «на балу» — драматическая кульминация балета. Музыка репризы сонаты становится более энергичной, атмосфера действия накаляется, и развязка представляется неизбежной. Изобретательно решен хореографом эпизод фугато на главной теме: постепенно комната заполняется гостями, и светская новостсплетня о возвращении Маргариты передается «из уст в уста».

Движения Армана в дуэте полны экспрессии и ярости, а поддержки выглядят как попытки насильственного удержания Маргариты. Желая обидеть и отомстить, герой бросает в лицо возлюбленной деньги, как плату за совместно проведенное время. Несколькими доходчивыми хореографическими штрихами показана сила эмоционального потрясения героини: она падает на колени, закрывает лицо руками, а затем покидает бал, сгорбившись, с трудом передвигая ноги. После такой драматической сцены какое-либо решение лирической побочной темы не представлялось Аштону возможным. В фильме этот эпизод воплощен с помощью рапидной съемки и повторяет тот же самый момент (кружение бального платья и разлетающиеся, словно от дуновения ветра, карты) в замедленном темпе.

Заключительная сцена — последняя встреча влюбленных, самое короткое адажио балета, «уникальное по предельной романтической агонии» [1, с. 278]. Высокие поддержки с вращениями, изощренные переводы из одной поддержки в другую и восторженно-экстатические порывы неожиданно сменяются бессилием. В объятиях Армана Маргарита никнет: «мефистофельская» тема проводится не на *forte*, а на *piano*, создавая в глухих басах, как того требовал Лист, «отдаленное загробное звучание» [6, с. 209]. Как всплески предсмертной агонии слышатся всполохи интонаций главной темы — вскидывает голову Маргарита. Молитвенно простирая руки вверх, героиня, словно в счастливом забытии, медленно перебирает ногами и падает замертво. Под звуки заключительного проведения темы вступления (так образуется огромная музыкальная арка, обрамляющая все произведение) Арман закрывает глаза своей возлюбленной.

Подведем итоги вышесказанного. Стремясь создать адекватное хореографическое воплощение сюжета А. Дюма, учитывая при этом логику музыкальной композиции сонаты Ф. Листа, Ф. Аштон обращается к использованию двух пластических лейтмотивов. Первый из них — мотив чахоточного кашля героини — связывается хореографом с темами вступления и главной партии (стучащий элемент). Такая трактовка актуализирует в трагической любовной истории ее бытовую составляющую. Второй лейтмотив выражает силу и чистоту взаимного чувства героев. Он связан с темой побочной партии сонаты — темой любви — и наиболее подвержен изменениям, так как реализуется то в движениях Армана (по большей части), то в дуэтных сценах Армана и Маргариты. В гибком использовании сквозного развития пластических лейтмотивов раскрывается желание

хореографа передать психологическую глубину образных характеристик и богатство оттенков душевных состояний героев.

Балет «Маргарита и Арман» показателен с точки зрения романтической эстетики: спектакль создан на основе сюжета писателя-романтика на музыку композитора той же эпохи. Антитеза мечты и реальности, сотворения идеала и его крушения — одна из наиболее характерных тем текстов того времени. Тенденция к автобиографичности (в разной мере свойственная всем компонентам спектакля — литературному сюжету, музыкальному произведению и хореографическому воплощению) также является своего рода «знаком» эпохи романтизма. Героиня балета — яркая, неординарная женщина, испытывающая глубокое чувство и сумевшая пожертвовать им ради благополучия любимого и его семьи. Идея жертвенности и искупления грехов посредством страданий приобрела особую актуальность в XIX в.

Д. Солузэй приводит слова хореографа о том, что, сочиняя балет, он хотел превратить историю несчастных любовников в человеческую драму, создать «нечто вроде бульварного романа», который бы «был достаточно сильным и поражал насмерть» [1, с. 272]. Таким образом, целенаправленно используемый хореографом приподнятый патетический тон волнующего повествования о личности, ее мечтаниях и крушении надежд на счастье, отражает типично романтическую эстетику, преломленную в традициях XX в. с его склонностью к синтезу искусств и психологизации. Тонкие находки и достоверные нюансы превращают этот несложный хореографический текст в шедевр танцевального искусства, балет, достойный лучших сцен мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Солузэй Д. Рудольф Нуреев на сцене и в жизни. Превратности судьбы / Пер. с англ. Е. В. Нетесовой, П. В. Рубцова. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2000. 591 с.
2. Лист Ф. Соната си минор для фортепиано. М.: Музыка, 1985.
3. Цуккерман В. Соната си минор Ф. Листа. М.: Музыка, 1984. 112 с.
4. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 611 с.
5. Гордеева А. Куртизанка и ее герой // URL: http://www.gazeta.ru/culture/2014/07/09/a_6107537.shtml/ (дата обращения: 27.07.2015)
6. Мильштейн Я. Комментарии. // Лист Ф. Сочинения для фортепиано. М.: Музыка, 1960. Т. 1. С. 204–210.