

## **Астахова Ольга Андреевна**

Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова  
профессор кафедры теории музыки, кандидат искусствоведения

### **ФЕНОМЕН ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ**

#### **В БАЛЕТЕ Д. ЛЕВАЙАНА-П. БАРТА**

#### **«МАЛЕНЬКАЯ ТАНЦОВЩИЦА ДЕГА»**

Балет с необычным названием «Маленькая танцовщица Дега» был поставлен в парижской Гранд-Опера в 1998 г. и имел очень большой успех, став ярким и неординарным явлением музыкального театра. Это довольно редкий в наше время пример авторского балета — специально заказанного композитору, с богатой оркестровой партитурой и весьма необычного по содержанию, жанру и истории создания. Его фабула в своем роде интертекстуальна: импульсом к созданию послужила знаменитая скульптура «Маленькая танцовщица» выдающегося художника-импрессиониста Эдгара Дега. За изящной фигуркой танцовщицы-подростка скрывалась подлинная история жизни, наполненной трудом, романтическими иллюзиями, любовью, но пришедшей в результате трудных обстоятельств к весьма печальному финалу. Рассказанная языком музыки и танца, судьба маленькой балерины, тронувшей сердце художника, поражает искренностью и глубиной художественного воплощения.

Танец как тема творчества, как художественный образ вошел в изобразительное искусство давно, со времен наскальной живописи и вазописи античности. Стремление запечатлеть движение, позу, зафиксировать грацию, пластику танцующих существовало с незапамятных времен. Фигуры жонглеров, мимистов, танцовщиков эпох Средневековья и Возрождения изображены на гравюрах, рисунках и картинах, иллюстрациях трактатов о танцах.

Образы выдающихся профессиональных исполнителей воссозданы в живописи и скульптуре XVIII–XIX вв. Таковы, например, известные портреты Е. Санковской, К. Гризи в «Жизели», М. Камарго и Ф. Эльслер и других. Однако в живописи Франции конца XIX века возникает совершенно новая

поэтика хореографии: внимания удостоиваются не только примы, но и артистки кордебалета, воспевается закулисная сторона балета: экзерсисы у станка, репетиции, примерки костюмов, отдых. Художники-импрессионисты часто работали в балетных классах, стремясь проникнуть в тайны этой пленительной профессии, пытаясь отразить красоту, непринужденную грацию балерин, схватить сам момент движения. И наиболее крупный из них, конечно, Эдгар Дега. Тема танцовщиц — одна из ведущих в его творчестве (наряду с темами «кафе», «прачечная», «лошади»). Приведём ряд говорящих названий его картин: «Репетиция балета», «Балетная школа», «Урок танца», «Репетиция на сцене», «Красные танцовщицы», «Голубые танцовщицы». *«Меня называют живописцем танцовщиц»*, — признавал сам художник. Но при этом он добавлял: *«Балерины всегда были для меня лишь предлогом, чтобы изобразить замечательные ткани и ухватить движение»*.

Интересна в этой связи запись из «Дневника» французского писателя Эдмона де Гонкура (сделанная 13 февраля 1874 года): *«Вчера я провел целый день в мастерской удивительного художника по фамилии Дега. После множества попыток, опытов, прощупываний во всех направлениях он влюбился во все современное, а в этой современности остановил свой взгляд на прачках и танцовщицах. В сущности, выбор не так уж плох. Всё — белое и розовое; женское тело в батисте и газе — самый очаровательный повод для применения светлых и нежных тонов <...>. Перед нашими глазами проходят танцовщицы... Картина изображает балетное фойе, где на фоне светлого окна вырисовываются фантастические очертания ног танцовщиц, спускающихся по лестнице; среди всех этих раздувающихся белых облаков реет красное пятно шотландки, и резким контрастом выступает смешная фигура балетмейстера. И перед нами предстают схваченные в натуре грациозные изгибы тел, повороты и движения этих маленьких девушек-обезьян»* [1, с. 179–180]. Запечатлеть мгновение, позу, порой в «срезанном» ракурсе, как в «неправильном» кадре начинающего фотографа, порой под

необычным углом зрения — всё это, столь свободное в своей непринужденности, чарующее непосредственностью, так характерно для Дега...

Как известно, Эдгар Дега был не только живописцем, но и скульптором (особенно в последние годы жизни, начиная терять зрение, он отдает приоритет скульптуре). Основные образы его скульптур (которые он делал в основном из воска или пластилина — лишь потом их отливали в бронзе), связаны с изображением движущихся объектов: он так же, как и в живописи, пытался «поймать момент», передать в статической фигуре движение, отразить природную грацию лошадей, изысканную пластику балерин. И самая известная из скульптур Дега, наделавшая в своё время немало шуму, послужила основой для создания современного балетного спектакля.

В 1881 г. Дега продемонстрировал своё новое творение — восковую скульптуру «Четырнадцатилетняя танцовщица». Работая над скульптурой, мастер решал необычную творческую задачу: показать тело подростка в процессе развития, фигуру, устремлённую вверх, представленную как порыв к пластическому совершенству и эстетической гармонии. Дега провёл своего рода эксперимент — надел на скульптуру тюлевую пачку и парик из волос (Иллюстрация 1).



*Иллюстрация 1. Эдгар Дега «Четырнадцатилетняя танцовщица»*

Когда она впервые была показана на выставке, зрители были шокированы этими новациями и удивлены противоречивостью образа. Некрасивое лицо девочки с низким лбом не гармонировало с прекрасной формы ногами и красивой позой, наполненной пластической выразительностью. Предположу, что Художник выразил здесь концепт двоимирия: с одной стороны — земное, грубое и низменное начало (талантливая девочка имела «низкое» происхождение и была вынуждена по настоянию матери идти на позорные связи), с другой — её стремление к возвышенному, прекрасному миру, который олицетворял собой классический балет. Сегодня же этот шедевр является из самых любимых скульптурных произведений музея д'Орсэ, в котором хранится одна из 28 бронзовых копий воскового оригинала.

Моделью Дега послужила Мари ван Гётем, которая была средней из трёх дочерей бельгийцев, переселившихся в Париж. Отец умер в её раннем детстве, мать осталась без средств к существованию, и семье удалось выжить благодаря тому, что в 1878 году две дочери были отданы учиться в балетную школу при Парижской Опере. К 1880 году Мари уже танцевала в кордебалете. Она оказалась очень способной, подавала большие надежды. Так как в то время многие ученицы школы часто позировали художникам, Дега и выбрал Мари в качестве модели для своей восковой скульптуры.

Но на танцовщицу заглядывался не только художник, видевшей в ней талант, но и так называемые «подписчики», состоятельные балетоманы, которым в те времена разрешалось присутствовать на балетных уроках и заходить за кулисы с совсем иной целью — заполучить для своего развлечения юных созданий. Мать поощряла ухаживания за дочерью, понимая, что место танцовщицы, которое со временем займет её талантливая девочка, не принесёт разоряющейся семье ничего существенного в её бюджет. Она подталкивала Мари в объятия то одного, то другого «подписчика»...

Но однажды Мари, чьи моральные устои по воле матери расшатались, попала на воровстве — заметивший пропажу бумажника подписчик сдал

девочку и её мать полиции. Дальше последовало увольнение из Оперы, тюрьма... Затем следы реальной Мари теряются, но известно, что её сестра все-таки стала звездой балета.

Брижитт Лефевр, художественный руководитель балета Гранд-опера, узнав об истории маленькой танцовщицы, решила воплотить этот сюжет на сцене: у неё возникла идея о создании полнометражного балета на столь необычную тему. К работе был привлечён балетмейстер Оперы Патрис Барт (в прошлом — премьер), а музыка была заказана молодому композитору Дени Левайану. Патрис Барт, хореограф-постановщик, танцевавший в Гранд-Опера ещё при Нуриеве, по его собственному признанию, постарался передать своеобразную атмосферу мира балетного закулисья без пошлости и откровенных эпизодов, которых можно было бы ожидать от сюжета такого рода. И это тем более удивительно для современного театра, в котором даже классические шедевры подвергаются сомнительным экспериментам, явная цель которых — эпатаж. Напротив, он придал этой истории подлинно трагическое звучание, подняв её до уровня высокого художественного обобщения. Хореограф включил в повествование три символических персонажа: Балетмейстера, который каждый день занимается с девушками в репетиционном классе; Подписчика, который развлекается с танцовщицей по ночам и Человека в чёрном, который предстаёт то самим художником, то символом загубленной судьбы бедного маленького существа...

Балет одноактный, но весьма масштабный, он состоит из семи картин, Пролога и Эпилога. В Прологе на темном фоне возникает застывшая экспозиция образа главной героини: балерина предстаёт в «скульптурной» позе, обрамлённая картинной рамой. И здесь же присутствуют, пока что неподвижные, остальные персонажи. Первая картина разворачивается на одной из площадей Парижа, где на фоне разномастной толпы предстают образы Мари и её матери; здесь девочку замечают балетные наставники и приглашают в театр. Место действия Второй картины — балетный класс Гранд-опера, ан-

тураж которого представлен живописными произведениями Дега. Третья картина — в мастерской Художника. Четвёртая посвящена балу, происходящему в фойе Гранд-опера (своеобразному «кастингу» танцовщиц). Пятая картина — «Зеркало» — проходит в доме Мари, где её мать (она же Балетная Наставница) подталкивает дочь на скользкий путь, соблазняя её, показывая ей в зеркале яркие, богатые наряды. Шестая картина — знаменитое кабаре «Чёрная кошка», куда мать приводит юную девушку, надеясь пристроить её повыгоднее. Здесь Мари, влюбившаяся в высокого и красивого Подписчика, чтобы привлечь его внимание, крадёт его бумажник. Но автор оправдывает её поступок ревностью — кавалер Мари достаивает внимания и других женщин. И последняя, Седьмая картина — тюрьма Сен-Лазар, а затем прачечная (также тема Дега). Эпилог — снова Мари и художник. От Пролога к Эпилогу перекинута смысловая арка: балет начинается и заканчивается знаменитой скульптурой, как символом стремления к художественному совершенству, и, соответственно, закруглён пластической и музыкальной лейттемами.

Музыку к спектаклю написал известный кинокомпозитор Дени Левайан. Но в ней нет кинематографической фрагментарности: музыка балета подлинно театральна, она хорошо организована развитой системой лейтмотивов и музыкальной композиционной логикой. Ряд картин выстроен по принципам музыкальных форм (двойной двухчастной — 2 картина в классе, рондо — 4 картина «Бал»). Музыка вполне современна по языку: в ней много атональных эпизодов, большой объём музыкального материала связан с техникой минимализма, и вместе с тем в ней весьма интенсивно проявлено мелодическое начало, присутствуют аллюзии на романтический стиль, применяются типовые жанровые модели.

Современный музыкальный пласт в балете является основным. Он представляет собой густое, подвижное вибрирование массы оркестра, и в сценах балетного класса, и в других. Кстати, в сцене балетного класса Гранд

Опера — и у станка, и на середине — музыка вовсе не традиционна, отнюдь не «дансатна», как это можно было бы предположить. Она, наоборот, совсем не соответствует типичному характеру музыкального сопровождения урока того времени (шедшего под скрипку); в ней нет чеканной ритмики, мелодической пластичности: она шумна, монотонна, тяжеловата и движется непрерывно, прокручивая однообразный механистический паттерн, что создаёт некий общий «трудовой» фон. Противоречие чётким формам классических танцевальных комбинаций создаётся, скорее всего, намеренно: возникает впечатление сложного процесса обретения мастерства, образ тяжёлого неустанный «ремесленного тренинга».

Так же, в современном ключе, композитор претворяет и жанровые модели прошлого: вальс, гавот. Джазовые интонации и тембр саксофона он вплетает в атональный пласт; гавот (его исполняет квартет) трактует как явление комбинированной стереофонии.

Но есть и другие образы, выделяющиеся на этом фоне, более рельефные и создающие наибольший контраст. Это лирическая сфера, представленная двумя лейттемами. Первую можно назвать «темой Мари». В ней присутствует типичная интонация романтического вопроса: гибкая выразительная фраза наполнена грустью. Элегическое звучание придают ей тембры солирующих флейты и скрипки.

Вторая тема в этом же духе, назовем её темой «романтического балета», которая может быть связана с обобщенным образом танца, образом балета. Эта тема, нежная и светлая, звучит при появлении пары ведущих солистов.

Есть в балете и типичный лирический дуэт с солирующим фортепиано. Романтическая музыка, где мелодия парит в вышине, растворяясь в тончайших пассажах, вызывает ассоциации с адажио из концертов Шопена. Этот материал также отражён в Эпиллоге. В музыке балета ощущаются и другие стилистические влияния. Так, в сцене бала определённо возникает аллюзия на «Вальс» Равеля; это не просто танец, а трагически окрашенный, напряженный

эпизод. Таким образом, музыкальная партитура балета Д. Леваяна образует сложный музыкальный интертекст, в котором сплетаются минимализм XX века, романтическая поэтика и жанрово-стилистические ретроспекции.

Также многогранна и хореография П. Барта, в которой есть две противоположные сферы пластического языка: и динамика, и статика. Балет насыщен активным движением разных форм. В основе динамической сферы лежит классическая хореография с её неизменными атрибутами: пуанты, тюники, вращения, воздушные прыжки, высокие поддержки. Хореограф применяет богатые ресурсы классики очень динамично, насыщая ею и действенный танец (*pas d'action*). Особенно хороши дуэты со сложными поддержками. Есть в хореографии и элементы бального, эстрадно-джазового танца, и гротесковая пластика (танец наставниц, который отчасти напоминает образ Карабос и её свиты).

Моменты статики в балете связаны с образом скульптуры. Основная скульптурная поза Мари — ноги в четвертой позиции, руки сцеплены сзади, голова тянется вверх — по сути, представляет собой пластический лейтмотив, возникающий три раза. Такая хореографическая дистантная повторность является осознанным приёмом организации композиции целого, приметой мышления балетмейстера XX века. Есть в балете и другие пластические рефрены (в частности, вальс из 4 картины).

Оформление спектакля, созданное Эцио Тофолутти, воспроизводит интерьеры кабаре «Чёрная кошка» и репетиционного зала в ротонде Парижской Оперы с круглыми окошками, обрамлёнными коваными решётками. В качестве автора костюмов была приглашена Сильви Скинази, помощница кутюрье Кристиана Лакруа. Поначалу ей сложно было приспособить костюмы к потребностям балета — она была поглощена мыслями о моде конца XIX века и придумала для балерин семь слоев нижних юбок, ориентируясь на те, что изображены на картинах Дега. Но, в конце концов, ей пришлось подчинить свою фантазию танцу и сильно облегчить костюмы. Чёрные бар-



хотки на шеях и причёски (пучки и чёлки), разумеется, отсылают к стилю французского балетного костюма конца XIX в.

Итак, основная идея этого своеобразного балета близка по своему посылу романтизму: конфликт мечты и действительности. И музыка, и хореография, и оформление спектакля тонко раскрывают этот конфликт через призму современных творческих средств выразительности. Балет насыщен символизмом: Мари мечтает о танце, её влечет поэтика классического балета, она все время восхищённо наблюдает за ведущей парой театра, примыкает к ним, копирует их движения. Они всегда в белом, они предстают как символ прекрасного «белотюникового» балета (Тени, Жизель, Сильфида, Лебеди). Но эта «белизна» превращается в итоге в бытовую белизну прачечной, в которой трудятся заключённые; все кончается простынями, белыми рубашками прачек, стирающих бельё под тягучую музыку струнных и барабанную казарменную дробь. Мечты героини рассыпаются в прах. Остаётся лишь трогательный образ девочки — тянущейся к искусству, обладающей великолепными природными данными и талантом, но загубленной распутным и продажным миром взрослых.

Данный балет интересен как явление, находящееся в сфере необычного художественного синтеза, в парадигме взаимодействия разных видов искусств, интересен как пример сложного художественного интертекста. Ведь танец и служительницы этого искусства были постоянным источником вдохновения Дега, который переводил движение во внешне статические формы. Теперь же его живопись и скульптура «вернулись» в театр, обретая новые художественные формы и смыслы.

## Литература

1. *Эдмон и Жюль де Гонкур* Дневник. Записки литературной жизни (избранные страницы): в 2-х тт. // пер. с фр., сост. и коммент. С. Лейбович. — М.: Художественная литература, 1964 — Т. 2. — 750 с.