

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 792.8

ПЛАСТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОПЕРЫ В БАЛЕТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ: БАЛЕТ «ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА» НА МУЗЫКУ В. А. МОЦАРТА В ПОСТАНОВКЕ А. Б. ПЕТРОВА В ТЕАТРЕ «КРЕМЛЕВСКИЙ БАЛЕТ»

*Гасникова О. В.*¹

¹ Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Малый Кисловский пер., д. 6, Москва, 125009, Россия.

В статье рассматривается пример пластической интерпретации оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» в хореографии А. Б. Петрова. Анализ балета «Волшебная флейта» в постановке А. Б. Петрова проводится с учетом комплексного подхода к сценическому тексту: параллельного и одновременного рассмотрения музыки, хореографического решения, трактовки образов и коллизий, а также сценического оформления и костюмов. Особое внимание уделено вокальным формам, получившим хореографическую интерпретацию. Отмечается, что нередко А. Б. Петров берет за основу музыкальные формы. Так, ария превращается в вариацию, дуэт — в *adagio*, вокальный терцет — в балетное трио, хор — в кордебалет. Более того, используя ведущую балетную форму *pas de deux* для больших сцен, связанных с персонажами, балетмейстер предельно ясно раскрывает хореографическими средствами характерные особенности образов главных героев. В своей постановке Петров, опираясь на музыкальную основу оперы Моцарта и дополняя ее вставными музыкальными фрагментами других произведений композитора, сумел сохранить единый музыкальный стиль и раскрыть его содержание, используя канонические балетные приемы и классическую форму танца.

В работе использованы фрагменты из личной беседы автора (Гасниковой О. В.) с хореографом-постановщиком балета «Волшебная флейта», народным артистом России, Лауреатом премии города Москвы в области литературы и искусства, профессором Московской государственной

академии хореографии А. Б. Петровым.

Ключевые слова: опера, балет, музыка, хореография, сценический текст, Моцарт, А. Б. Петров, «Волшебная флейта».

PLASTIC INTERPRETATION OF OPERA IN A BALLET
PERFORMANCE: BALLET "THE MAGIC FLUTE"
TO THE MUSIC OF V. A. MOZART STAGED BY A. B. PETROV
AT THE KREMLIN BALLET THEATER

*Gasnikova O. V.*¹

¹ Russian Institute of Theater Arts – GITIS, 6, Maly Kislovsky per., Moscow, 125009, Russian Federation.

The article examines an example of a plastic interpretation of Mozart's opera "The Magic Flute" of choreography by A. B. Petrov. The ballet "The Magic Flute" staged by A. B. Petrov is analyzed from the point of view of an integrated approach to the stage text, which includes the use of music, choreographic solution, interpretation of images and collisions, as well as stage design and costumes. Special attention is paid to vocal forms that have received choreographic interpretation. It is noted that A. B. Petrov often takes musical forms as a basis. Thus, the aria turns into a variation, the duet into adagio, the vocal tercet into a ballet trio, the chorus into a corps de ballet. Moreover, using the leading ballet form pas de deux for large scenes associated with the main characters, the choreographer very clearly reveals the characteristic features of their images with choreographic means. In his production, Petrov, relying on the musical basis of Mozart's opera and supplementing it with inserted musical fragments of other works of the composer, managed to preserve a single musical style and reveal its content, using canonical ballet techniques and the classical form of dance.

The author (Gasnikova O. V.) uses excerpts from a personal conversation with A. B. Petrov, choreographer of the ballet "The Magic Flute", People's artist of Russia, winner of the Moscow Prize in literature and art, Professor of the Moscow State Academy of Choreography.

Keywords: opera, ballet, music, choreography, stage text, Mozart, Petrov, "The Magic Flute".

Практика постановки балетов на музыку сочинений других жанров является характерной особенностью XX века, что было непосредственно связано с Русскими сезонами С. Дягилева в Париже. Главное условие, которое двигал русский антрепренер для деятелей искусств, работавших под его нача-

лом, — это эксперимент. Одним из них стал новый подход к выбору музыки, изначально не предназначенной для балета. Яркими образцами нововведения явились такие постановки, как «Шопениана» («Сильфиды») на музыку Ф. Шопена в постановке М. Фокина; «Шехеразада» на музыку Н. Римского-Корсакова в постановке М. Фокина; «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси в постановке В. Нижинского и многие другие. Среди них были спектакли, основой для которых послужила опера, например: «Полночное солнце» на музыку из оперы Римского-Корсакова «Снегурочка» в постановке Л. Мясина; опера-балет «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова в постановке М. Фокина; одноактный балет «Песнь соловья», созданный на основе 2-й и 3-й картин оперы «Соловей» на музыку И. Стравинского в постановке Д. Баланчина.

Новаторские решения в создании нового типа балетного спектакля, осуществленные в рамках театральных сезонов Дягилева, дали повод многим балетмейстерам задуматься о возможности воплощения в балете произведений любой сложности, в том числе и симфонических [1, с. 9]. Поэтому в балетном искусстве началось время эксперимента и поиска новых путей.

Большой интерес в балетном искусстве представляют творческие эксперименты по трансформации оперы в балетный спектакль. Несмотря на то, что традиция создания балетов-двойников восходит ко второй половине XVIII века, когда «балет мог быть вторым изданием недавно поставленного оперного спектакля» [2, с. 85], особую популярность эта тенденция получает в XX–XXI веках.

Одна из ярких постановок, созданная в рамках указанного хореографического направления деятельности, — балет «Волшебная флейта», музыкальной основой для которого послужила одноименная опера Моцарта в хореографической интерпретации М. Бежара и А. Б. Петрова. Балетмейстеры применили уникальные подходы к одному оперному произведению, которые при особой трактовке сюжета, музыкального материала и в результате использования различных хореографических приемов способствовали преобразованию оперы в балет [3, с. 110].

Известный французский хореограф Морис Бежар, отличающийся большой оригинальностью и нестандартными решениями хореографических произведений, в 1981 году представил свою версию балета «Волшебная флейта». Особенность его постановки заключалась в том, что балетмейстер оставил в неприкосновенности музыкальный текст и либретто оперы и создал особую форму пластического спектакля, в котором органично сочетаются разные виды искусств.

Совершенно другой подход в преобразовании оперы в балетный спектакль предлагает А. Б. Петров. Постановка в его интерпретации решена в стиле «фантастического» балета.

Материалом для настоящего исследования послужила партитура оперы В. А. Моцарта, а также видеозапись балета «Волшебная флейта» в постановке А. Петрова. В работе был использован метод музыкально-хореографического анализа.

Премьера балета «Волшебная флейта» с музыкальной основой оперы Моцарта состоялась на сцене Государственного Кремлевского дворца 18 сентября 2014 года. Спектакль был приурочен к важным событиям в жизни театра — юбилейному 25 сезону балетной труппы и открытию III Международного фестиваля балета Кремле.

Создатель спектакля — известный российский хореограф Андрей Борисович Петров, основатель и художественный руководитель театра «Кремлевский балет».

А. Б. Петров родился 27 декабря 1945 года в Москве в семье известных артистов. Мать хореографа, О. И. Петрова, была актрисой Московского театра «Ромэн», а отец, Б. Холфин, — известным танцовщиком Большого театра, представителем знаменитой московской балетной династии. Поэтому выбор творческой стези для будущего балетмейстера был предопределен. После окончания Московского хореографического училища он был принят в балетную труппу Большого театра, солистом которой оставался на протяжении двадцати лет.

Сделавший успешную танцевальную карьеру, Петров продолжает развиваться. Он поступает в ГИТИС на балетмейстерский факультет, где постигает основы смежной профессии у прославленного балетмейстера Р. Захарова. Кроме того, его работа в Большом театре пришлась на время службы в нем хореографа-реформатора Ю. Григоровича, прямо и косвенно оказавшего огромное влияние на формирование будущего балетмейстера. «Андрей Петров стал одним из немногих хореографов второй половины XX века, которым в своих театральных работах удалось примирить два лагеря балетных постановщиков, находившихся в “творческих контрах”, — это балетмейстеры драмбалета и шестидесятники... Увидев крепкую взаимосвязь и положительные стороны двух направлений, он пошел дальше в освоении сценического пространства» [4, с. 24–25].

В 1990 году Петров создает собственный балетный коллектив на базе Кремлевского дворца съездов. К тому времени хореограф уже приобрел огромный балетмейстерский опыт. По словам Андрея Борисовича, для него как «постановщика спектакля всегда оставались важными две вещи — это верность традициям и свобода художественного замысла» [5]. Поэтому основу репертуара труппы составляют шедевры классического наследия: триада балетов на музыку П. И. Чайковского («Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица»), «Жизель» на музыку А. Адана, «Баядерка» на музыку

Л. Минкуса, «Ромео и Джульетта» на музыку С. Прокофьева и др. Однако не меньшее значение балетмейстер придает и созданию собственной хореографии. В творческом списке хореографа разные по теме произведения: «Наполеон Бонапарт» на музыку Т. Хренникова, «Зевс» на музыку Д. Араписа, «Том Сойер» на музыку Т. Хренникова, «Тысяча и одна ночь» на музыку Ф. Амирова, «Снегурочка» на музыку П. Чайковского и др. Наиболее оригинальную часть авторских работ Петрова составляют постановки, основой для которых послужила опера.

Интерес хореографа к такому виду творчества, как преобразование оперы в балет, главным образом, был вызван его длительным и тесным сотрудничеством с оперным режиссером Б. Покровским. Работая с ним, балетмейстер смог увидеть достоинства как оперы, так и балета с их разноплановой драматургией: «Используя выразительные средства оперного театра, его фактуру и масштаб, А. Петров значительно вырос как режиссер-постановщик» [4, с. 25]. Хореограф трижды обращался к постановке спектакля на основе оперного произведения.

Премьера двухактного балета «Руслан и Людмила» по поэме А. С. Пушкина с музыкальной основой оперы М. И. Глинки (музыкальная редакция В. Агафонникова) и красочными декорациями и костюмами (художник М. Соколова) состоялась в 1992 году. По отзывам критиков, «работу над партитурой оперы композитор Агафонников проделал огромную и необычайно деликатную. Удалось главное, не нарушив стилистического единства шедевра Глинки, создать тем не менее вполне оригинальную балетную версию оперной музыки» [4, с. 91]. Балетмейстер, следуя за яркой мелодикой, пронизанной русскими интонациями, создал волшебный эпический спектакль, трансформируя вокальные партии в балетные рас.

Вторым спектаклем стал двухактный балет «Фигаро» (2008), созданный в жанре комедии по мотивам произведений Бомарше, связанный с оперной музыкой Д. Россини «Севильский цирюльник» и В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро». Партитура балета была дополнена фрагментами из увертюры Россини к его операм, а также медленных частей фортепианных концертов Моцарта (музыкальная редакция В. Качесова). Сюжет пьесы Бомарше, изобилующий множеством интригующих сцен, дал импульс балетмейстеру сфокусировать особое внимание в постановке на актерском мастерстве и быстрой смене режиссерских планов.

И третья постановка спектакля на основе оперного произведения — балет «Волшебная флейта» на музыку одноименной оперы Моцарта (2014). Интерес к этому произведению, по словам хореографа, был вызван прежде всего тем, что «опера “Волшебная флейта” знаменита во всем мире. Она является мировой классикой, которая входит в топ первых двух названий опер, наи-

более часто исполняемых. В России эта опера не имела такой популярности, как в других странах. Опера ставилась редко и то в маленьких театрах» [5]. Поэтому балетмейстеру казалось крайне важным приобщить российского зрителя к оперному шедевр.

Произведение «Волшебная флейта» В. А. Моцарта — это синтез сказки, философской фабулы и масонских идей. По мнению известного искусствоведа Луцкер, «исчерпать содержание оперы так же невозможно, как невозможно себе представить окончание человеческой истории» [6, с. 17]. В интерпретации Петрова спектакль создан в жанре фантастического балета, в структуре которого заложен принцип большого стиля. Кроме гениальной музыки Моцарта, балетмейстер вдохновился образами театра XVIII века, и поэтому в постановке очень удачно использовал прием разыгранного представления «театр в театре».

Переработав оперное либретто Шиканедера и приблизив его к своему замыслу, хореограф скомпилировал музыкальный текст балета (музыкальная редакция В. Качесова). В результате чего получилась целостная партитура, в которую органично влились вокальные эпизоды, получившие инструментальное звучание (при этом были купированы речетативы и разговорная речь, а для связки действия введены фрагменты произведений Моцарта). По мнению балетного критика Г. Иноземцевой, «созданная партитура не только не нарушает стилистической целостности сочинения, но и способствует сохранению обаяния мелодической поэтики, свойственной музыке композитора» [7, с. 8]. Но заветной мечтой Петрова, которую пока по ряду причин не удастся осуществить, является исполнение балета «Волшебная флейта» в сопровождении вокала и хора [5].

Хореограф не стремится воссоздать философские аспекты оперы. Он делает акцент на жанре волшебной сказки, благодаря чему вводит в балет множество дополнительных персонажей, таких как Маленький Моцарт, капельдинеры, птицы, черные кошки, скелеты, а также уделяет некоторое внимание и масонской символике: «Через весь балет проходит магическое число “3” (три фрейлины, три пажа)» [8]. Интересное мнение о «транспонировании» произведения на язык иного вида искусства высказывает в своей книге «Театральность и музыка» музыковед Т. А. Курышева: «Транспонирование предполагает не копирование, а перевод на иной язык, в широком понимании слова... В новом воплощении могут усилиться черты, близкие виду искусства, перенимающему эстафету. Каждое талантливое пересоздание, даже если в нем отразится лишь одна из сторон первоисточника, не обедняет, а напротив, обогащает его» [9, с. 17]. Это высказывание очень точно характеризует пластическую интерпретацию оперы Петровым.

Сказочность сюжета отчетливо прослеживается уже в декорациях

итальянских художников-сценографов Анджело Сала и Альфредо Корно, создавших эффектные, перспективные декорации в стиле Пьетро Гонзаго. В их оформлении спектакль приобрел необыкновенную красочность. Действие развивается на двух сценических площадках: нижней, где разворачивается основное хореографическое представление, и верхней, помогающей дополнять, усиливать эффект от той или иной сцены, которая по ходу действия будет то открываться, то перекрываться задником. Соединяющим элементом между двумя сценами служат расположенные с правой и левой сторон лестницы. По сюжету спектакля действие разворачивается в Древнем Египте, поэтому с обеих сторон по бокам изображены яркие экзотические растения, а в одной из сцен появятся присущие египетской культуре характерные маски. Важная роль отводится персонажу верховного жреца Зарастро, который ассоциируется с древним философом, мудрецом, поэтому центральную панораму нижней сцены украшает священный храм (во втором действии его заменит шатер в восточном стиле). Во всех сценах, связанных с появлением Царицы Ночи, большое значение имеет особое затемненное освещение и спецэффекты: раскаты грома, сверкание молнии, свист ветра. Сцена испытаний водой и огнем решена современными техническими средствами (экранная инсталляция бушующих волн и пылающего огня).

Художник по костюмам Ольга Полянская, следуя сказочной трактовке спектакля, создает очень яркие и красочные образы. Артисты кордебалета, исполняющие массовые пластические композиции, танцуют в костюмах, созданных в египетском стиле. Солисты исполняют партии в костюмах, соответствующих их образам: Зарастро — в длинной сутане, напоминающей одежду священнослужителя, решенную в золотых тонах, с большой звездой на груди; Царица Ночи — в темно-синей короткой тунике, черных трико и высоком головном уборе, а три ее дамы — в темно-синих туниках; четыре черные кошки — в черных комбинезонах и золотых масках; Папагено и его возлюбленная Папагена — в нарядах с преобладающим зеленым оттенком, украшенных разноцветными перьями; четыре птицы — в разноцветных нарядах; мавр Моностатос — в разноцветных шароварах, жилетке и чалме; Маленький Моцарт и его помощники (шесть капельдинеров) — в голубой ливрее и белых париках; три пажа — в коротеньких штанишках, жилетках и белых париках; звери — в коричневых ливреях и соответствующих масках; скелеты — в черных комбинезонах с голографическим рисунком. Главные персонажи предстают в костюмах, решенных в восточном стиле: Тамино — в белых шароварах и жилетке с зелеными и золотыми вставками; Памина — в голубом наряде. В хореографической картине, где героини проходят испытания, преодолевая бушующие волны и пламя, артисты кордебалета появляются в голубых, а затем темно-красных балахонах.

Структурно балет «Волшебная флейта» состоит из двух действий и 14 раз-

нохарактерных картин. В последовательности и развитии сюжета балет максимально приближен к оперному спектаклю. По словам Петрова, «все сцены, что есть в опере, соблюдены. Сюжет мы не сокращали и постарались все эти сцены воплотить, используя все возможные средства балетного театра» [5]. В творческом методе Моцарта преобладают яркие музыкальные характеристики персонажей. В хореографическом решении того или иного образа балетмейстеру помогло неоднократное прослушивание вокальных партий. По мнению хореографа, «...так как музыкальные жанровые особенности соответствуют определенному тембру голоса и непосредственно связаны с правилами, которые диктовались в опере барокко, по ним можно делать аналогии пластических рисунков» [5]. Хореографический язык, как это присуще стилю балетмейстера, основан на классике.

Спектакль открывает торжественный пролог. При закрытом занавесе в оркестре звучит увертюра, которая вводит зрителя в основной круг образов и волшебную атмосферу сказки. Так как спектакль решен по принципу «театр в театре», то по ходу увертюры с двух сторон занавес открывают два служителя сцены в «нарядных ливреях и пудренных париках» [10, с. 8]. На переднем плане (у портала) театральная машинерия, с помощью которой «служители сцены» руководят техническими эффектами. По ходу действия они будут менять декорации, уносить и приносить реквизит, воссоздавать раскаты грома, порывы ветра, пускать дым. С их помощью будет «парить в воздухе» над влюбленной парой волшебная флейта во время адажио Тамино и Памины. Три волшебных мальчика в интерпретации Петрова являются помощниками Маленького Моцарта и представлены как три пажа. Поэтому их участие предусмотрено во многих сценах, в которых они с помощью разнохарактерных танцевальных трио будут украшать действие.

Итак, перед зрителями предстает картина, воссоздающая старинную театральную атмосферу XVIII века: мы видим двухуровневую сцену, на верхней ее части стоит клавесин. Из-за кулис появляется маленький Моцарт, в правой руке он держит дирижерскую палочку. Всеми своими движениями он имитирует главную функцию дирижера, т. е. приводит в движение все действие. Служители сцены оживают и всеми своими движениями, которые они исполняют в стиле старинных танцевальных рас, показывают, что готовы воплотить все мечты великого композитора. Маленький Моцарт забегает на верхнюю часть сцены, садится за клавесин и начинает создавать гениальный шедевр. Вдруг все его фантазии оживают: бумажный дракончик, стоящий на клавесине, отразится на стене и начнет приобретать гигантские размеры — на заднике появляется инсталляция огромного змея. Служители сцены с помощью театральной машинерии произведут смену декораций.

Действие начинается с того, что чудовищная змея преследует Тамино.

Служители сцены воспроизводят сценические эффекты — дым, сверкание молнии. Они же вывозят на сцену бутафорию огромного змея. Тамино появляется из-за кулис каскадом стремительных прыжков, отражающих его возбужденное эмоциональное состояние. Бой главного героя с драконом решен балетмейстером как бравурный хореографический монолог, который насыщен большими динамичными прыжками (*grand jete en tournant*¹ по кругу, *saute de basque*²) и дополняется акробатическими элементами (перекаты на полу, колесо).

Спасают Тамино три дамы-фрейлины, которые появляются из-за кулис с огромными луками в руках, что невольно вызывает ассоциацию с женщинами-воительницами-амазонками. В опере эта сцена поставлена таким образом, что Тамино лежит неподвижно на одном месте и только дамы, выражая свое восхищение, то приближаются, то удаляются от главного героя. Балетная сцена, как известно, не терпит статики. Поэтому в хореографическом решении данного эпизода Тамино не лежит неподвижно на одном месте, а также участвует в передвижении дам по сценической площадке. В музыке терцет дам строится на сольном и ансамблевом пении. Поэтому хореографическое решение данной сцены основано на сочетании сольных и ансамблевых комбинаций. Каждая сольная комбинация соответствует характеру музыки и показывает особенности характера каждой из дам. Ансамблевые сцены танцовщицы исполняют одновременно и основаны на одинаковых хореографических комбинациях. Все танцевальные рас сочетают в себе элементы *allegro* (прыжки) и вращения.

Первое появление птицелова Папагено сопровождается музыкой арии «Известный всем я птицелов». В балете ария чаще всего приобретает форму вариации. В данном случае балетмейстер решил эту сцену как танец солиста в сопровождении кордебалета. В опере, как правило, певец появляется на сцене с клеткой в руках, в которой у него находятся птицы. В хореографии птицы приобретают пластическую визуализацию. Сфера Папагено комедийная, игровая. Музыка арии написана в духе народной песни, в темпе *allegro* (скоро, живо, весело) и пронизана танцевальными ритмами, что непосредственно находит свое отражение в пластическом языке исполнителя. Хореографический текст артиста, исполняющего партию птицелова в соответствии с его комическим образом, изобилует разнообразными виртуозными прыжками, скачками. Папагено танцует в окружении четырех птиц, которые от него убегают,

¹ *Grand jete en tournant* — прыжок с одной ноги, с полуоборотом и шпагатом в воздухе, с приземлением на другую ногу.

² *Saute de basque* (со де баск (франц.) — букв. прыжок браска) — прыжок с ноги на ногу, с продвижением в сторону и поворотом в воздухе.

а он пытается их поймать. Танцевальный язык артисток, исполняющих партию птиц, решен балетмейстером в соответствии с их танцевальным образом и состоит, главным образом, из *pas de bourrée suivi*³, *sissonne*⁴ в разных направлениях и сочетается с имитационно-подражательным танцевальным языком, копирующим повадки птиц, решенным балетмейстером с большим юмором.

Ария Тамино с портретом «Такой волшебной красоты» в балете приобретает форму эмоционально-насыщенного монолога. Несмотря на то, что в этой сцене участвуют еще и три дамы, данный эпизод нельзя назвать ансамблем, так как роль дам в нем несет чисто пантомимный характер. Если в опере певец поет, держа в руке небольшой портрет, то в балете портрет Памины представляют дамы. Каждая из дам по очереди передает портрет одна другой и показывает Тамино, простыми шагами передвигаясь по сцене. Весь танцевальный монолог артиста обращен в сторону портрета. Танцем он выражает свое эмоциональное состояние — нахлынувшую любовь к девушке, изображенной на портрете. Хореографический язык танцовщика насыщен движениями, несущими в себе ярко выраженную эмоциональную окраску, такими как *renverse*⁵, *grand jete en tournant*⁶, которые сочетаются с выразительной пантомимой и стремительными *tour chaines*⁷.

Последующая сцена в соответствии с переходом во владения Царицы Ночи требует особой атмосферы. Поэтому, согласно принципу «театр в театре», появляется служитель сцены и производит перемену: открывается верхняя часть сцены, затемняется освещение, сверкает молния, слышатся раскаты грома, шум ветра. Знаменитая ария Царицы Ночи «В страданиях дни мои проходят» в балете приобретает форму танцевального монолога с элементами дуэтного танца в сопровождении кордебалета. В этой сцене участвуют Тамино, три дамы; для придания этой композиции наибольшей выразительности балетмейстер вводит дополнительные персонажи (как олицетворение темной силы) четырех черных кошек.

В хореографическом решении образа Царицы Ночи как отрицательного персонажа балетмейстер, четко следуя за музыкальными особенностями арии,

³ *Pas de bourrée suivi* — непрерывные мелкие переступания с ноги на ногу на полупальцах, которые способствуют плавному передвижению по сцене.

⁴ *Sissonne pas* (сисон (франц.)) — группа прыжковых движений с двух ног на одну, имеющая много разновидностей.

⁵ *Renverse* (панверсе) — резкое перегибание корпуса.

⁶ *Grand jete en tournant* — прыжок с одной ноги с полуоборотом и шпагатом в воздухе, с приземлением на другую ногу.

⁷ *Tour chaines* (тур шене (франц.)) — сцепленный, связанный) — быстрые повороты с ноги на ногу, следующие один за другим.

большое значение придает контрастному исполнению движений, которые сочетает с пируэтами и турами *en dedant*⁸ (закрытость) и дополняет выразительными жестами рук. Как известно, ария состоит из двух частей — *adagio* и *allegro*. Поэтому первую часть (*adagio*) созвучно музыке, кроме сольного исполнения (Царицы Ночи), украшают небольшие фрагменты дуэтного танца, построенные на взаимодействии Царицы Ночи и Тамино. Вторая часть (*allegro*) полностью основана на соло танцовщицы, и ввиду резкой смены темпа и характера музыки в вариации у танцовщицы появляются большие прыжки, такие как *grand pas de chat*⁹, *grand jete en tournant*¹⁰ по кругу. Усиливает эмоциональное воздействие и женский кордебалет, сопровождающий весь танец.

Большой интерес представляет собой первая встреча Тамино и Памины. В опере для главных персонажей Моцарт не написал отдельного развернутого вокального дуэта. Несмотря на это, хореограф акцентирует внимание зрителей на первой встрече героев, когда происходит их первое объяснение в любви. Музыкальным текстом для любовного адажио (дуэта-согласия) становится *adagio* из флейтового квартета ре минор Моцарта. В романтической мелодии музыки отражается поэзия отношений Тамино и Памины. В хореографической лексике дуэта преобладают верхние поддержки, а также одинаковые классические *pas*, исполняемые танцовщиками одновременно и наилучшим образом передающие любовное настроение героев. Обращает на себя внимание и такое сочетание движений, когда, например, танцовщик держит двумя руками балерину за талию и несет ее над собой; она плавными движениями меняет положения рук и ног, что создает впечатление, как будто балерина «плывет по воздуху». Данный музыкальный фрагмент для любовного дуэта был выбран хореографом не случайно, так как солирующим музыкальным инструментом в этой музыкальной композиции является флейта. Эффект усиливает и служитель сцены, который с помощью удочки заставляет парить в воздухе волшебную флейту над влюбленной парой. Таким образом, создается впечатление, что волшебные звуки исходят из парящего музыкального инструмента.

Завершается первый акт большой массовой сценой, в которой впервые появляется мудрец Зарастро. Музыкальный текст соответствует аналогичной сцене из оперы (№ 8 Finale) и отличается маршеобразной и торжествен-

⁸ *En dedant* (андедан (франц.) — внутрь) — направление движения или поворота к себе, вовнутрь.

⁹ *Grand pas de chat* (гранд па де ша) — большой прыжок с одной подогнутой ногой, раскрывающейся на прыжке.

¹⁰ *Grand jete en tournant* — прыжок с одной ноги с полуоборотом и шпагатом в воздухе, с приземлением на другую ногу.

ной мелодией. Открывается верхняя часть сцены, на заднем фоне которой как символ дня и царства Зарастро сверкает огромное солнце. Центр сцены украшает золотая колесница с четырьмя лошадьми, внутри колесницы находится Зарастро. В одной руке он держит большую пирамиду, - символ власти. В сопровождении кордебалета он спускается на нижнюю часть сценической площадки. Так же, как и в опере, между двумя массовыми сценами имеют место два диалога с основными действующими лицами, но в отличие от оперы, в которой все персонажи несут полноценную вокальную нагрузку, диалоги решены хореографом с помощью выразительной пантомимы. Танцевальную нагрузку Петров возлагает на артистов кордебалета, усиливающих значимость действия и, в отличие от оперного спектакля, в котором хор является скорее дополнением к действию, принимающих активное участие в происходящем. Таким образом, в пластической интерпретации хореограф смещает акценты. Музыкальным текстом для массовых танцев становится торжественная тема хора, а также музыкальный фрагмент, предназначенный для реплик Моностатоса. Их танец следует за характерными особенностями музыкальной темы (т. е. от плавных танцевальных рас переходит к более динамичным). Так как события развиваются в Египте, хореографическая лексика артистов сочетает в себе классические рас с движениями в восточном стиле. Завершается танцевальная картина монументальным пластическим рисунком, славящим царство Зарастро.

Второй акт в хореографической интерпретации основан на контрастах и состоит из 9 картин. Начинается действие с выхода мудреца Зарастро. В опере эта картина основана на разговорных сценах, вокальном трио Зарастро, Тамино и Памины и арии Зарастро. В пластической версии из смыслового содержания оперы исключена сцена вокального трио Зарастро, Тамино и Памины и посвящена исключительно царству Зарастро.

Музыкальным текстом для этой сцены послужили музыкальное вступление ко второму действию оперы и ария Зарастро с хором «О вы, Исида и Осирис».

Чтобы наиболее ярко отразить силу и мощь царства Зарастро, большое значение хореограф придает многоплановому рисунку: действие происходит одновременно на двух сценических площадках. На верхней части сцены находится Зарастро, который сидит за столом и пишет, а ему аккомпанируют два жреца. На нижней части сцены танцевальная композиция включает в себя десять жрецов, по пять человек с каждой стороны. Создание особой атмосферы в этой картине возложено на мужской состав артистов кордебалета. Поэтому в композиции их танца преобладают симметричные конфигурации танцевального рисунка, а хореографической лексике танцовщиков присущи движения в египетском стиле. Усиливает эффект и сценическая бутафория — огромные священные трубы, в которые трубят жрецы. У Зарастро в этой сце-

не также предусмотрено небольшое танцевальное соло, выражающее значимость происходящего.

Интересную интерпретацию получает сцена испытаний, которым подвергаются Тамино и Папагено. Музыкальным текстом для этой сцены стал оживленный квинтет № 12 этой же сцены из оперы (три дамы, Тамино, Папагено). Композиционно эта сцена поставлена таким образом, что Тамино и Папагено сидят на стульях справа и слева от центра сцены, на которой представлено танцевальное трио дам. Дамы пугают Тамино и Папагено смертью. Символами смерти, а также нечистой силы являются скелеты и черные кошки, которые приобретают в этом эпизоде пластическую визуализацию. Хореографический язык основан на имитационно-подражательном языке этих сказочных персонажей, которые в массовом танце окружают со всех сторон Тамино и Папагено.

В арии-вариации «Каждый может наслаждаться» ярко представлен образ Моностатоса, который является в балете комическим и одновременно отрицательным персонажем и приобретает форму острохарактерной вариации. Хореографическая лексика танцовщика передает смысловое содержание арии (Памина — красивая девушка, и мавр хотел бы добиться ее любви) и сочетает в себе прыжки, вращения и выразительную пантомиму.

Следующая сцена связана с появлением Царицы Ночи с ножом, которая призывает Памину убить Зарастро. Слышатся раскаты грома, шум ветра, сверкает молния, танцовщица появляется в роскошном плаще в окружении трех дам. Ария Царицы Ночи № 14 (*allegro assai* — достаточно быстро) «В груди моей пылает жажда мести» приобретает форму танцевального женского диалога. В этой сцене выражается требование Царицы Ночи к своей дочери Памине убить Зарастро, от чего она отказывается. Поскольку эта ария (монолог) Царицы Ночи и персонаж Памины никак не обозначены музыкально, для хореографа единственным средством сделать танцевальный диалог становятся напористые, «наступательные» *pas* Царицы Ночи и оборонительные, «отступательные» Памины. Хореографической лексике Царицы Ночи как отражению злой силы, коварства, агрессии свойственны такие движения, как *pas ballone*¹¹ вперед на пальцах, резкие *battement*¹², стремительные вращения, преимущественно *andedans*¹³, большие прыжки, которые сопровождаются повелительными жестами. В танцевальном языке Памины как отраже-

¹¹ *Pas ballone*(па балонэ) — раздувать, раздуваться.

¹² *Battements* (батман (франц.) — биение) — группа движений работающей ноги (от резкого броска ноги и плавного ее поднятия до обратного опускания и сгибания).

¹³ *En dedant* (андедан (франц.) — внутрь) — направление движения или поворота к себе, вовнутрь.

нии состояния беспокойства, волнения преобладают движения *pas de bourrée suivi*¹⁴ с продвижением вперед, назад, а также из стороны в сторону, вращения *en dehors*¹⁵, которые сопровождаются умоляющими жестами. Чтобы наглядно показать, что надо убить Зарастро, балетмейстер использует прием пластической визуализации: как тень на заднем плане появляется Зарастро.

Уникальную интерпретацию получают сцены, связанные с главными персонажами. Если в опере те или иные события, происходящие с героями, представлены в разных картинах данного акта, то в балете хореограф меняет их местами и объединяет в две большие сцены, связанные сначала с миром Папагено и Папагены, а затем Тамино и Памины.

Музыкальной основой для сцены комедийных героев Папагено и Папагены стал аналогичный музыкальный текст оперы, насыщенный вставными музыкальными фрагментами, представленными из дивертисмента Моцарта («музыкальная галиматья», фортепианная соната B-dur). Как известно, в опере комедийная линия завершается вокальным дуэтом Папагено и Папагены, смысловым содержанием которого является желание пары иметь много детей. Балетмейстер отходит от оперной трактовки, решает ее с помощью ведущей балетной формы *pas de deux*¹⁶, которая состоит из нескольких частей (адажио, мужская сольная вариация, женская сольная вариация, кода). Тем самым акцентируется внимание на яркой пластической характеристике комедийных персонажей; их танец обогащается виртуозной техникой. Кроме того, танец солистов сопровождается кордебалетом: танцу аккомпанируют четыре птицы и танцевальное трио пажей.

В опере встрече Тамино и Памины придается большое значение, она представлена эмоциональным вокальным дуэтом. Под звуки волшебной флейты персонажи, взявшись за руки, проходят сквозь огонь и воду (все это отражается в сценографии).

В хореографической версии акценты меняются. Если встреча Тамино и Памины никак не отражается в танце, то по завершении испытаний следует развернутая танцевальная форма *pas de deux*, что соответствует специфике жанра балета.

Под звуки волшебной флейты Памине и Тамино предстоит счастливая встреча. Начинаются испытания водой и огнем. Обнявшись, герои проходят испытания. Музыкальным текстом для этого эпизода хореограф выбрал музы-

¹⁴ *Pas de bourrée suivi* — непрерывные мелкие переступания с ноги на ногу на полупальцах, которые способствуют плавному передвижению по сцене.

¹⁵ *En dehors* (андеор (франц.) — снаружи) — направление движения или поворота от себя или наружу.

¹⁶ *Pas de deux* (франц. — букв. шаг двоих) — дуэтный танец.

кальный фрагмент из дивертисмента композитора (серенада D-dur). В трактовке Петрова эти испытания на героев насылает Царица Ночи. Поэтому отразить бушующую стихию возложено на артистов кордебалета, которые в массовом танце окружают Тамино и Памину со всех сторон, а на переднем плане сцены своими танцевальными pas их «напускает» Царица Ночи. Усиливает эффект и экранная инсталляция с изображением воды, а затем огня. Влюбленные стойко выдерживают испытания. Теперь они достойны быть вместе. Зарастро благословляет их союз. В хореографии счастливая развязка выражается хореографической формой pas de deux, музыкальным текстом для которого послужили музыкальные фрагменты из дивертисмента Моцарта (Литания de BVM (Лауретинская), Алегретто F-dur, серенада D-dur). В хореографической лексике дуэта лейтмотивом проходят классические pas, исполняемые танцовщиками одновременно, которые были свойственны и для дуэта-согласия Тамино и Памины, наилучшим образом передающие их любовное настроение. В pas de deux входит вставная вариация с участием маленького Моцарта и трех пажей.

Под звуки торжественного ликующего хора «Разумная сила в борьбе победила» балет завершается большой финальной сценой. На заднем фоне как символ царства Зарастро сверкает золотое солнце. Действие развивается на двух сценических площадках. На верхней части сцены за клавесином сидит Маленький Моцарт, которого окружают три пажа. На нижней части сцены как символ победы Света над Тьмой славят царство Зарастро. В центре верхнего плана нижней сцены с руками, поднятыми вверх (к солнцу), находится Зарастро, которого обрамляют две ведущие пары Тамино и Памины, Папагено и Папагена. Солисты образуют две диагонали с правой и левой сторон от центра, за которыми по большому полукругу располагаются артисты кордебалета. Артисты стоят в позах, обращенных к Зарастро.

На основе проведенного музыкально-хореографического анализа можно сделать вывод, что драматургия спектакля сочетает в себе как оперные, так и балетные приемы. Несмотря на то, что опера была написана в XVIII веке, а хореография отражает современный взгляд балетмейстера, у зрителя не возникает ощущения противоречивости сценического действия. И в этом, несомненно, гениальность Моцарта и заслуга балетмейстера. I акт имеет обрамление-пролог и в конце действия большую ансамблевую сцену. II акт полностью основан на контрастном сопоставлении сцен и завершается грандиозным финалом. В спектакле сочетается экспозиционный тип изложения с разработочным и заключительным, причем как в музыке, так и в хореографии. Отметим, что нередко балетмейстер берет за основу музыкальные формы. Так, ария превращается в вариацию, дуэт — в *adagio*, вокальный терцет — в балетное трио, хор — в кордебалет. Используя ведущую балетную форму pas de deux для больших сцен, связанных с персонажами, балетмейстер предельно ясно

раскрывает хореографическими средствами характерные особенности образов главных героев. В своей постановке Петров, опираясь на музыкальную основу оперы Моцарта и дополняя ее вставными музыкальными фрагментами других произведений композитора, сумел сохранить единый музыкальный стиль и раскрыть его содержание, используя канонические балетные приемы и классическую форму танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов В. В. В мире балета. М.: Анита Пресс, 2010. 296 с.
2. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории: преромантизм. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1983. 431 с.
3. Гасникова О. В. К вопросу о трансформации оперы в балетный спектакль (на примере творчества русских и западноевропейских хореографов) // Художественное образование и наука. 2020. № 1(22). С. 95–113.
4. Володченко Р. Г., Леонова М. К., Маликов Е. В., Оленев С. М. Хореограф Андрей Петров и театр «Кремлевский балет» / под общ. ред. Е. В. Маликова. М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2019. 304 с.
5. Аудиозапись беседы с Петровым 05.01.2021 // Личный архив О. В. Гасниковой.
6. Луцкер Н. В. Загадки и легенды «Волшебной флейты» // Музыкальная жизнь. 1987. № 9. С. 17.
7. Иноземцева Г. В. Для детей или для взрослых // Балет. 2015. № 2. С. 8–9.
8. Модестов В. «Кремлевский балет» встречает свой юбилей «Волшебной флейтой» Моцарта // Вечерняя Москва. 19.09.2014 [Электронный ресурс]. URL: <http://vm.ru/news/2014/09/19/kremlevskii-balet-vstrechaet-svoi-yubilei-volshebnoi-fleitoy-motsarta-265817.html> (дата обращения: 18.12.2020).
9. Курьшова Т. А. Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. 201 с.
10. Максов А. И. Погрузиться в прекрасную сказку // Линия. 2014. № 9. С. 8.

REFERENCES

1. Vanslov V. V. V mire baleta. M.: Anita Press, 2010. 296 s.
2. Krasovskaya V. M. Zapadnoevropejskij baletny`j teatr: ocherki istorii: preromantizm. L.: Iskusstvo. Leningradskoe otdelenie, 1983. 431 s.
3. Gasnikova O. V. K voprosu o transformacii opery` v baletny`j spektakl` (na primere tvorchestva russkix i zapadnoevropejskix xoreografov) // Xudozhestvennoe obrazovanie i nauka. 2020. № 1(22). S. 95–113.
4. Volodchenkov R. G., Leonova M. K., Malikov E. V., Olenov S. M. Xoreograf Andrej Petrov i teatr «Kremlevskij balet» / pod obsh. red. E. V. Malikova. M.: Kanon + ROOI «Reabilitaciya», 2019. 304 s.

5. Audiozapis` besedy` s Petrovy`m 05.01.2021 // Lichny`j arxiv O. V. Gasnikovoj.
6. *Luczker N. V.* Zagadki i legendy` «Volshebnnoj flejty`» // Muzy`kal`naya zhizn`. 1987. № 9. S. 17.
7. *Inozemceva G. V.* Dlya detej ili dlya vzrosly`x // Balet. 2015. № 2. S. 8–9.
8. *Modestov V.* «Kremlevskij balet» vstrechaet svoj yubilej «Volshebnnoj flejtoj» Moczarta // Vechernyaya Moskva. 19.09.2014 [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://vm.ru/news/2014/09/19/kremlevskii-balet-vstrechaet-svoi-yubilei-volshebnoi-fleitoy-motsarta-265817.html> (data obrashheniya: 18.12.2020).
9. *Kury`sheva T. A.* Teatral`nost` i muzy`ka. M.: Sov. kompozitor, 1984. 201 s.
10. *Maksov A. I.* Pogruzit`sya v prekrasnuyu skazku // Liniya. 2014. № 9. S. 8.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гасникова О. В. — аспирант, ведущая солистка театра балета «Русский балет» под руководством народного артиста СССР В. М. Гордеева; oxi-12@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3023-3668

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gasnikova O. V. — Postgraduate Student, Leading Soloist of the “Russian Ballet” theater under the direction of People’s Artist of the USSR V. M. Gordeev; oxi-12@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3023-3668