

УДК 792.8

ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ОПЕРЕ С. СЛОНИМСКОГО «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Горн А. В.¹

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

Статья посвящена образам-персонажам оперы «Мастер и Маргарита» С. Слонимского, решенных композитором средствами танца и пластики, но без вокала. Выявлена их связь с генезисом литературного текста Булгакова и давними традициями оперного жанра, преломленными композитором в своем сочинении. Определена драматургическая значимость образов Коровьева (Фагота), кота Бегемота, имеющих инструментально-пластическую характеристику, и танцевальных эпизодов (бал у Сатаны). Рассмотрено дополнительное включение балетмейстерами танца главных героев (Мастера и Маргариты) в финальный эпизод оперы.

Ключевые слова: С. Слонимский, опера «Мастер и Маргарита», танцевально-пластические образы, балетный антракт, кот Бегемот, Коровьев (Фагот).

DANCE AND PLASTIC IMAGES IN S. SLONIMSKY'S OPERA THE MASTER AND MARGARITA

Gorn A. V.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the character images of the opera The Master and Margarita by S. Slonimsky, decided by the composer by means of dance and plastic, but without vocals. Their connection with the genesis of Bulgakov's literary text and the long traditions of the opera genre refracted by the composer in his composition was revealed. The dramatic significance in the opera of Slonim's images of Koroviev (Bassoon), Behemoth, which have an instrumental-plastic characteristic, and dance episodes (ball at Satan) is determined. The additional inclusion of the main characters (Masters and Margarita) in the final episode of the opera by the choreographers of the dance was considered.

Keywords: S. Slonimsky, opera The Master and Margarita, dance-plastic images, ballet intermission, Behemoth, Koroviev (Bassoon).

Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» имеет особый статус в отечественной художественной культуре. Это одно из наиболее ярких и оригинальных литературных произведений, рожденных советской эпохой. Своеобразие концепции и смысловая глубина сочинения, высокая плотность культурно-философских аллюзий, композиционная неординарность, позволяющая, в сущности, объединить внутри одного литературного произведения два романа, не единожды привлекали внимание мастеров искусств — режиссеров, художников, композиторов. Музыкальное истолкование «Мастера и Маргариты» представлено в различных жанрах: оперном¹, симфоническом², балетном³.

Обращение Сергея Михайловича Слонимского к сложному художественному тексту булгаковского сочинения является самым ранним в хронологическом отношении. Опера «Мастер и Маргарита»⁴ получилась оригинальной и специфичной, что было во многом предопределено литературным первоисточником. Оригинальность проявилась в использовании композиционно-

¹ Ряд опер под названием «Мастер и Маргарита», созданных на основе одноименного романа М. Булгакова, представляют произведения С. Слонимского (1972), Й. Хёллера (1984–89), Р. Кунада (1982–83, премьера — 1986), рок-опера А. Градского (2009), опера-фантазия В. Овсянникова (2009). Попытку написать оперу на данный сюжет предпринял и английский композитор Э.-Л. Уэббер, работавший над сочинением с 2006 по 2009 год. К вокально-сценической интерпретации, правда в жанре мюзикла, можно отнести постановку «Мастер и Маргарита», премьера которой прошла в 2014 году на сцене театра «Мюзикхолл» в Санкт-Петербурге. К данному проекту было привлечено шесть композиторов: А. Танонов, О. Томаз, С. Рубальский, И. Долгова, О. Попков и А. Маев. Отметим, что постановка представляла собой интерактивное шоу с использованием 3-D декораций, а либретто было создано по технологии «ситуационного сценария», предполагающего сочетание обстоятельств и условий, вовлекающих зрителя в сценическое пространство.

² Симфония-фантазия А. Петрова (1986), Симфония А. Сойникова (1986, впервые исполнена в 2017 году).

³ Балетные партитуры были созданы Э. Лазаревым (1974–1983), А. Петровым (1987). Балет «Мастер и Маргарита» А. Петрова возник на основе музыкального материала одноименной симфонии с дополнениями, произведенными позже по просьбе балетмейстера Б. Эйфмана. Работа по созданию музыки для балета «Мастер и Маргарита», над постановкой которого работал Ю. Григорович, велась в 1980-е годы К. Пендерецким, однако проект не был завершен по ряду обстоятельств. Кроме хореографических воплощений булгаковского романа, выполненных на специально созданную музыку, существуют также спектакли, где в качестве звуковой основы использованы самостоятельные музыкальные произведения. Пример тому — балет «Мастер и Маргарита» в хореографическом решении Э. Ключа (2021), основанном на музыке сочинений А. Шнитке и М. Лазара.

⁴ Произведение определено С. Слонимским как «камерная опера в 3-х частях».

драматургической техники параллельного монтажа⁵, временном совмещении действия, разворачивающегося в древнехристианском и современном мирах, отборе персонажей и других аспектах произведения. Опера сложна и по своим жанровым истокам. Переняв от романа Булгакова черты мениппеи⁶, данный опус имеет также черты пассионов⁷, инструментального театра и мистерии, а «сгущенный интеллектуализм и пристальное внимание к литературной основе заставляет, вспомнить ранние оперы на сюжеты античных трагедий — *dramma per musica* (исторические свидетельства об операх Флорентийской камераты)» [1, с.178]. Кроме того, в комплекс художественных средств «Мастера и Маргариты» входит танцевально-пластический элемент, который связан с давними традициями оперного жанра и, одновременно, теснейшим образом сопряжен с содержательной и образно-драматургической спецификой произведения.

Искусство танца, как известно, проникло в оперу почти с момента ее рождения и сопровождает ее вплоть до сегодняшнего дня. История музыки знает немало оперных сочинений, включающих танцевальные сцены, — массовые, ансамблевые или сольные, исполняемые одновременно с пением или без него. Оперные танцевальные эпизоды, среди которых — балы, празднества, обряды, баталии, оргии и другие сюжетные ситуации, имеют широкий спектр драматургического значения, представляют культурно-историческую, профессиональную или социальную характеристику персонажей. Танцевальные номера могут быть выразительным фоном для генеральной линии оперного действия или создавать его драматургическую «оттяжку». В практике жанра встречались и сольные танцевальные выступления оперных героев, дополняющие их вокальную характеристику, как, например, в операх «Кармен» Ж. Бизе, «Саломея» Р. Штрауса, «Не только любовь» Р. Щедрина, а также художественные решения, представляющие оперный персонаж исключительно танцевально-пантомимическими средствами, например, в опере «Немая из Портичи»

⁵ Время в опере Слонимского течет в двух измерениях — так же, как и в романе Булгакова. Одна драматургическая линия связана с Иешуа Га-Ноцри и евангельскими персонажами, а вторая — с Мастером, Маргаритой и литературным окружением Массолита. К обоим сюжетно-драматургическим «каналам» периодически подключается Воланд и его дьявольская свита. Все три части оперы разделены на сцены, каждая из которых соответствует определенному эпизоду или главе романа. «Это разделение, — пишет О. Комарницкая, — условно (внешне оно не выявлено в партитуре), однако границы сцен достаточно очевидны — калейдоскопичность, кадровость драматургии естественным образом здесь сочетаются со сквозным необратимо-процессуальным развитием» [1, с. 179].

⁶ Подробно этот вопрос освещен в статье Е. Левиной «“Мастер и Маргарита” М. Булгакова и С. Слонимского как мениппея» [2].

⁷ Черты жанра «пассионы» проявились в композиции, драматургии, типе интонирования (см. об этом: [3]).

Д. Обера. Танцевально-пластическая сфера в опере «Мастер и Маргарита» С. Слонимского получила, как нам представляется, интересное воплощение, о чем говорит характер ее образно-драматургического распределения внутри сочинения и тип музыкального решения. Средствами пластики и танца композитор воспользовался для характеристики некоторых персонажей (демонические силы или лица, отмеченные грехом смертоубийства), находящихся уже по ту сторону бытия.

Первые из вышеупомянутых относятся к свите Воланда. Это Коровьев (Фагот) и кот Бегемот, сценическое воплощение которых, в соответствии с замыслом и предписаниями композитора, осуществляют артисты миманса. Из двадцати основных персонажей оперы только эта пара получила подобную характеристику; восемнадцать оставшихся композитор «наградил» детально разработанными, индивидуализированными вокальными партиями. Каждое действующее лицо имеет также свой оркестровый «голос» — устойчивую тембровую комбинацию, дополняющую театрально-сценический облик, раскрывающую сущностные стороны образа. Решение Слонимского (замена пения пластической партией и подбор оркестрово-тембровых красок для спутников Воланда) неслучайны и имеет особый литературно-музыкальный генезис.

Двойственная природа дьявола как «падшего творения Бога», силы, «вечно желающей зла и совершающей благо», явственно прочитывается в произведении Булгакова, которое литературоведы нередко называют «романом о дьяволе»⁸. Кроме того, глава темных сил из литературного произведения «Мастер и Маргарита» продолжает образно-философскую линию так называемого «книжного черта», образ которого также двоится. Одна дьявольская ипостась возникла, как отмечает Н. Гончарова, из народной бытовой сказки-анекдота и, несмотря на все трансформации, во многом сохранила маску мелкого беса, зачастую суетливого, простонародного неудачника⁹ [4]. Другая же, сложившаяся в европейской романтической традиции, связана с высоким, трагическим началом, исполненным философского содержания. От романтической эстетики унаследовано и ироническое, почти гротескное переосмысление явлений действительности, нравственных норм и правил, объединение несовместимого, ярко выступившее в романе и спроецированное на оперу Слонимского. В частности, вокальная партия Воланда, включающая в себя патетическую

⁸ Существуют даже исследования, в которых персонаж романа Воланд интерпретируется как зашифрованный посланец совершенно противоположного начала — светлого, божественного (см. публикации О. И. Бузиновской и С. Б. Бузиновского [5; 6]).

⁹ Этот типаж беса встречается в пушкинской «Сказке о попе и его работнике Балде» или сказках из собрания А. Н. Афанасьева.

декламацию и буффонную скороговорку¹⁰, поддерживается инструментальным тембром фагота, часто звучащим скептически и иронично в духе «Фауст-симфонии» Ф. Листа. Образ сатаны достраивает его свита, сценическое воплощение которой также двойится. Бывший хоровой регент Коровьев и кот Бегемот, почти постоянно сопровождающие Воланда, в опере представлены не только в пластике артистов миманса, но и в сольных партиях фагота и флейты-пикколо, исполняемых передвигающимися по сцене инструменталистами¹¹. В самом константном объединении вокальной партии Воланда и контрапунктирующих ей двух совершенно самостоятельных инструментальных партий есть, на наш взгляд, скрытая пародия на идею трех ипостасей Бога, инициируемая нечистой силой¹². Персонажи из свиты Воланда представляют образ «мелкого беса»¹³, воплощенный писателем в двух контрастных вариантах: современника Москвы 1930-х годов, циничного пошляка Коровьева и экстравагантного балагура кота Бегемота, с важностью ведущего себя как человек. Литературная родословная первого восходит персонажам Н. Гоголя¹⁴, Ф. Достоевского¹⁵,

¹⁰ (напоминая этим, как отмечает А. Климовицкий, Мефистофеля из оперы Гуно) [3, с. 115–116].

¹¹ Пластическая составляющая в характеристике Коровьева и Бегемота при постановках оперы Слонимского не всегда сохранялась как отдельный ряд художественного текста, обращенного к этим персонажам. Так, например, в спектакле 2000 года, показанном в рамках Всемирной выставки «ЭКСПО-2000» в Ганновере, свиту Воланда представляют только инструменталисты. Однако их сценическое движение детально продумано режиссером и профессиональным балетмейстером постановки Арилой Зигерт. Особенно выразительны пластические «реплики» кота-флейтиста, то укладывающегося под ногами героев оперы, то обхватывающего их со всех сторон или «зависающего» над ухом собеседника Воланда.

¹² Отметим также, что решение писателя объединить главных представителей нечистой силы в «союз трех», возможно, как-то связано с внутриаполитическими реалиями 30-х годов прошлого века, когда образовывались так называемые тройки НКВД СССР, о чем упоминает в своем исследовании А. Вулис [7, с. 89–90].

¹³ Единая образная природа этих персонажей в опере Слонимского подчеркнута общностью интонационно-тематических элементов Коровьева и Бегемота, в которых прослушивается звукоподражание смеху.

¹⁴ К числу необъявленных «мелких бесов» Н. Гоголя, родственников Коровьеву, можно отнести чиновника-Носа из одноименной повести. Литературовед Н. Гончарова к этому же типу относит и Хлестакова из комедии «Ревизор», цитируя Д. С. Мережковского: «Гоголь первый увидел черта без маски, увидел подлинное лицо его, страшное не своей необычностью, а обыкновенностью, пошлостью; первый понял, что лицо черта есть не далекое, чуждое, странное, фантастическое, а самое близкое, знакомое, вообще реальное “человеческое...”» [4, с. 329].

¹⁵ Здесь родственными персонажами оказываются Петр Верховенский (роман «Бесы»), черт, Смердяков (роман «Братья Карамазовы»), Яков Голядкин-второй (повесть «Двойник»), Коровкин (повесть «Село Степанчиково и его обитатели»).

А. Толстого¹⁶. Булгаковский Бегемот, склонный к мистификациям, ведущий себя естественно и непринужденно, предвосхищен целой группой именитых литературных котов, «пришедших» из сказки Шарля Перро «Кот в сапогах», романа Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра», сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» (Чеширский кот), и являет собой отдельный бесовский тип — норовистого затейника, хулигана и импровизатора¹⁷. Оркестрово-тембровое наполнение партий Коровьева и Фагота связано как с трактовкой данных персонажей Михаилом Булгаковым, так и с опытом музыкальной демонологии, переосмысленным Сергеем Слонимским. В частности, И. Ерыкалова указывает на возможную связь прозвища булгаковского Коровьева (Фагот) со сновидением художника Пискарева из повести «Невский проспект» Гоголя, в котором тот увидел чиновника-фагота, воплощающего пошлый, нелепо искаженный мир [8, с. 246]. Образ другого демонического персонажа романа — Бегемота — у писателя оказался неожиданно связан с тембром флейты, звучание которой в своем стихотворении «Похороны» он уподобил свисту подпольных крыс (субъективная ассоциация писателя по поводу жестоко преследовавших его литературных критиков)¹⁸. Интересно, что, награждая кота Бегемота тембром флейты-пикколо, С. Слонимский трактовал его в опере «Мастер и Маргарита» как звучание «искаженной» флейты, нарушающей образную семантику обычной (гранд) флейты [9, с. 69]. Комбинация флейты и фагота, нередко с подчеркнутой регистровой удаленностью партий и контрастными исполнительскими штрихами, использованная ленинградским-петербургским мастером, имеет свою традицию характеристики негативных сил «мелкого пошиба» или же бесовщины, просыпающейся в человеке. В качестве примеров сошлемся на Доктора из оперы «Воццек» А. Берга (см. 1 и 19 вариацию в пассакалии 4-й картины), Задрипанного мужичонку из оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет»¹⁹, сцены отравления и последующей смерти Бориса Тимофеевича в 4-й картине той же оперы (вокальная партия Катерины), а также яркий балетный образ Бюрократа в балете Шостаковича «Болт», начальная характеристика которого основана на гротескно звучащем тембровом сочетании фагота с флейтой пикколо.

¹⁶ И. Ерыкалова называет персонажей из повести «Упырь» и прежде всего вампира Телятьева (см.: [8, с. 245]).

¹⁷ Напомним, что сам Воланд называет своего кота «шарлатаном на мосту».

¹⁸ В этой связи возникают и музыкальные параллели аналогичной «животно-негативной» направленности: образ мышей из балета Чайковского «Щелкунчик», передаваемый композитором с помощью флейтовых мотивов.

¹⁹ Бесовское начало выдает музыкальная характеристика персонажа, представленная в 6-й картине оперы.

Давно определено, что Воланд и его демоническая свита в романе Булгакова относятся к сфере гротесковой, игровой, восходящий, по замечанию И. Ерыкаловой, «к традициям народного театра, балагана, комедии масок»²⁰ [8, с. 229]. Примечательно, что в комедии дель арте, выступающей в качестве одной из составляющих сложного жанрового комплекса романа, имеется маска Кота (см. об этом: [10, с. 169]). Возможно, решение Слонимского представить свиту Воланда в пластическом воплощении было связано с пониманием композитором глубинной жанровой природы этих литературных образов. Как отмечает П. Пави, в театре комедии дель арте «акцент ставится на пластическом мастерстве, искусстве замены длинных речей несколькими жестами-знаками, а также “хореографической” организации игры, то есть игры, зависимой от группы исполнителей, с использованием пространства сообразно мизансцене до произнесения текста» [11, с. 154]. Музыка демонического трио, в особенности Коровьева и Бегемота, свойственны подчеркнутая характеристичность, театральная выпуклость и жестовая преувеличенность из-за рельефной мелодической линии, регистровых перемещений интонаций и их штриховой детализации, создающих эффект телесной материализованности, пространственных контуров. Кроме того, эти инструментальные партии, подкрепленные «двоящимися» сценическими исполнителями (артист миманса и инструменталист), воплощают неотступность, вездесущее присутствие нечистой силы. Кульминацией в развитии образно-драматургической линии Коровьева и кота Бегемота стал инструментальный номер *Allegro scherzando, ben ritmato* из третьей части оперы, входящий в состав балетного антракта «Великий бал у Сатаны». Это — настоящее скерцо-мистификация, выдержанное в «угловатых пяти восьмых», для флейты-пикколо и фагота, играющих то в токкатной, то почти джазовой импровизационной манере, поддерживаемые немногочисленными легкими ударными инструментами и тромбоном. Фрагмент имеет следующую сюжетную трактовку: «Кот и Фагот показывают свои похождения в Варьете», однако композитор оставил за постановщиком оперы право использовать ситуации любых других глав романа с участием Бегемота и Коровьева, что приносит в сочинение Слонимского алеаторический элемент.

Балетный антракт «Великий бал у Сатаны», расположенный в начале финальной части оперы, собрал вторую группу персонажей, воплощенных средствами пластики и танца, относящихся к темному, потустороннему миру. Композитор вносит специфические, индивидуальные черты в бальную сцену, представляя дальнейшую характеристику персонажей романа и обнаружи-

²⁰ Как известно, на рубеже 1910–20-х годов данные традиции были творчески переосмыслены драматургами, режиссерами и активно использовались в советских театральных постановках.

вая тонкие связи с музыкально-театральной традицией. После двух скерцозных музыкальных номеров антракта («Полета Маргариты со свитой Воланда» и фокуснических затей кота Бегемота с Фаготом) начинается «Парад гостей», который можно назвать «сюитой убийств». Этот фрагмент оперы способен создать эффект жанровой модуляции, поскольку вокал полностью исчезает и оперное действие наполняют только музыкально-хореографические образы. Пьеса «Парад гостей», открываемая уныло и «пусто» звучащим шествием, построена как последовательность мини-сюжетов об убийстве: Жак-отравитель и любовница короля; отравительница Тофана и ее жертвы — мужья, надоевшие своим женам; граф Роберт и отравленные им дамы. Весь номер интонируется только медными духовыми инструментами, поддержанными тамтамом и кастаньетами; интонационная жесткость и контрапунктическое наложение линий создают звуковой образ тлена и праха, смерти, который не преодолевает даже энергичная остиная ритмика третьего раздела (Роберт и дамы). В завершении пьесы трое отравителей объединяются в танце, подобно трем балетным корифеям, и идут на поклон к Маргарите, а музыка снова возвращается к безрадостно звучащему началу пьесы. «Парад...» сменяет экспрессивный инструментальный фрагмент, порученный только солирующему кларнету (сцена с Фридой). Несчастная укачивает младенца, просит милостыню и затем душит ребенка платком, который ей затем всюду чудится. Момент убийства выразительно подчеркнут включением реплик бас-кларнета и резким звуком тамтама. Прощение Фриды, дарованное Маргаритой, в музыке воплощено звучанием лейтмотива возлюбленной Мастера²¹. Последний портрет-сценка, представленный на сатанинском балу, — явление барона Майгеля, который подсматривает, подслушивает, «стучит». Метко найденное композитором тембровое сочетание пиццикато контрабаса с малым барабаном и деревянным брусом, отстукивающих лихорадочную «морзянку» в размере 7/8, пластически живописует персонаж.

Последовательность танцев-историй оперы Слонимского вызывает опосредованные ассоциации с 3-м актом балета «Спящая красавица», своим парадом сказок, утверждающим многообразие жизни, веселье и любовь. Сатанинский бал в опере «Мастер и Маргарита» являет собой танцевальный дивертисмент с обратным знаком. Его смысловым итогом (в некотором смысле «балетной кодой») становится «Обезьяний галоп», или «Обезьяний джаз». В звучании этой яростной, разнузданной пляски, собравшей интонационные элементы пьесы «Парад гостей», слышны характерные ходы а-ля буги-вуги и синкопированная энергия «Поганого пляса» Стравинского. Так же, как и у автора

²¹ Лейтмотив Маргариты звучит у скрипки — одного из характеристических тембров персонажа.

«Жар-птицы», танец, ставший кульминацией демонического разгула, резко прерывается, и опера снова вступает в свои права: после боя курантов Воланд, сопровождаемый Фаготом и котом, ведет беседу с Маргаритой.

«Великий бал у Сатаны» является не только сценическим отражением яркого фрагмента романа, но и становится одной из кульминаций оперного спектакля, своеобразным концентратом инфернально-гротескной сферы произведения. Весьма примечательно, что в балетном антракте оперы Слонимского соединились два отдаленных друг от друга эпизода булгаковского сочинения — сеанс черной магии в Варьете и бал у Сатаны, которые А. Вулис считает «парадами убожества и злодейства» [7, с. 94], выступающими в обеих частях романа как кульминационное воплощение человеческой пошлости и бездуховности. Композитор «подхватил» идею писателя, объединив эти эпизоды в одном композиционном блоке, противопоставив им лирико-философский Эпilog в качестве второго драматургического центра финальной части «Мастера и Маргариты».

Значимость танцевально-пластических образов оперы Слонимского, их драматургическая функция, вкупе с сюжетом и проблематикой, заставляют вспомнить об оперной разновидности жанра мистерия. Как отмечает С. Алеева, лексика и средства выразительности оперы-мистерии могут быть чрезвычайно многообразны, так как «из всего арсенала средств различных видов искусства, используемых в многоканальном воссоздании музыкально-мистерияльной картины мира, предпочтение отдается средствам контрастным по семантике и одновременно способным производить наиболее впечатляющий эффект, граничащий с эмоционально-душевым потрясением» [12, с. 65]. Активное включение танцевально-пластического элемента в оперы-мистерии или оперы, близкие к ним по жанровой сущности, можно назвать характерным явлением. Подобно опере Слонимского, важную роль в характеристике сил зла играет решенное хореографическими средствами вступление к имеющей черты мистерии опере «Христофор Колумб» Дариуса Мийо, где четыре танцующие дамы олицетворяют пороки знатного мира. Созданные в один исторический период с «Мастером и Маргаритой», оперы Николая Каретникова «Тиль Уленшпигель»²² и «Мистерия апостола Павла» также включают в себя важные танцевальные эпизоды, характеризующие не только отрицательные, но и положительные образы²³. Мистерияльность оперы Слонимского, «настрадавшейся» в своей постановочной истории почти так же, как и роман Булгако-

²² О чертах мистерии в опере «Тиль Уленшпигель» Н. Каретникова см. статью С. Алиевой: [12].

²³ К последним можно отнести финальный танец восставшего из гроба главного героя в опере «Тиль Уленшпигель».

ва на пути к читателям, выступила, как нам представляется, и в незапланированном, но одобренном композитором, хореографическом эпизоде, названном О. Комарницкой «заключительным» танцем [1, с. 177]. Это финальный фрагмент последней сцены оперы, когда Мастер и Маргарита идут по песчаной дороге к лунному лучу, чтобы обрести вечный покой. Вокальные партии персонажей поддержаны мистическим звучанием, создаваемым камерным хором, органом, арфой, виброфоном и челестой. Показательно, что включение хореографического элемента в финальную сцену было представлено не только балетмейстером Геннадием Абрамовым в сценической постановке оперы 1991 года²⁴, но и в упомянутой ранее сценической интерпретации оперы, созданной немецким хореографом и режиссером Ариллой Зигерт²⁵. Думается, что финальный танец, «выявленный» балетмейстерами в музыке Слонимского, усиливает мистериозную составляющую оперы, подчеркивает сакральное начало в ее звуковом пространстве.

Танцевально-пластические образы в опере «Мастер и Маргарита» стали важной частью разветвленной, многоуровневой системы художественно-выразительных средств произведения, одним из проявлений его сложного жанрового генезиса. В этом своеобразнейшем сочинении — камерной опере с отнюдь не камерными концепцией и значительностью содержания — они выявляют тонкие, глубинные связи с текстом романа Булгакова (в том числе и с авантекстом литературного произведения «Мастер и Маргарита») и, одновременно, драматургическую многогранность оперных звукообразов Слонимского, оживающих в человеческой пластике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Комарницкая О. В. Русская опера второй половины XX – начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция. Аналитические очерки. М.: Альтекс, 2011. 306 с.
2. Левина Е. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и С. Слонимского как мениппея // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры. Нижний Новгород, 2001. С. 135–148.
3. Климовицкий А. И. Опера Сергея Слонимского «Мастер и Маргарита» // Проблемы театрального наследия Булгакова: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМИК, 1987. С. 105–118.
4. Гончарова Н. Г. Образ черта в русской литературе (Гоголь, Достоевский, Булгаков) // Достоевский и мировая культура: Альм. М.: Акрополь, 2007. № 22. С. 315–357.

²⁴ Постановка осуществлялась силами московского театра «Форум».

²⁵ В Эпиллоге спектакля А. Зигерт главные герои танцуют лишь эпизодически, словно передавая через пластику тонкую грань телесно-духовного единения друг с другом.

5. Бузиновская О. И., Бузиновский С. Б. Семь печатей Воланда: Главы из книги // Поэтика жанра: сб. науч. ст. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1995. С. 86–112.
6. Бузиновская О. И., Бузиновский С. Б. Тайна Воланда: опыт дешифровки. СПб.: Лев и Сова, 2007. 506 с.
7. Вулис А. З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Худож. лит., 1991. 222 с.
8. Ерыкалова И. Е. Фантастика Булгакова: Творческая история, текстология, литературный контекст. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2007. 283 с.
9. Сергей Слонимский — собеседник. Изд. 2-е, испр. и доп. / ред.-сост. Е. Б. Долинская. СПб: Композитор, 2015. 196 с.
10. Дарьялова Л. Н. Э. Т. А. Гофман и М. Булгаков: некоторые аспекты художественного мышления // В мире Э. Т. А. Гофмана: сб. Калининград: Гофман-центр, 1994. Вып. I. С. 167–179.
11. Пави П. Словарь театра / пер. с фр., под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. 480 с.
12. Алеева С. Г. Опера-мистерия в отечественной музыке последних десятилетий XX века: наблюдения над спецификой жанра // Искусство и образование. 2011. № 2 (70). С. 64–72.

REFERENCES

1. Komarniczka O. V. Russkaya opera vtoroj poloviny` XX – nachala XXI vekov: zhanr, dramaturgiya, kompoziciya. Analiticheskie ocherki. M.: Al`teks, 2011. 306 s.
2. Levina E. «Master i Margarita» M. Bulgakova i S. Slonimskogo kak menippeya // Iskusstvo XX veka: Paradoksy` smexovoj kul`tury`. Nizhnij Novgorod, 2001. S. 135–148.
3. Klimoviczkij A. I. Opera Sergeya Slonimskogo «Master i Margarita» // Problemy` teatral`nogo naslediya Bulgakova: sb. nauch. tr. L.: LGITMIK, 1987. S. 105–118.
4. Goncharova N. G. Obraz cherta v russkoj literature (Gogol`, Dostoevskij, Bulgakov) // Dostoevskij i mirovaya kul`tura: Al`m. M.: Akropol`, 2007. № 22. S. 315–357.
5. Buzinovskaya O. I., Buzinovskij S. B. Sem` pechatej Volanda: Glavy` iz knigi // Poe`tika zhanra: sb. nauch. st. Barnaul: Izd-vo Alt. gos. un-ta, 1995. S. 86–112.
6. Buzinovskaya O. I., Buzinovskij S. B. Tajna Volanda: opy`t deshifrovki. SPb.: Lev i Sov, 2007. 506 s.
7. Vulis A. Z. Roman M. Bulgakova «Master i Margarita». M.: Xudozh. lit., 1991. 222 s.
8. Ery`kalova I. E. Fantastika Bulgakova: Tvorcheskaya istoriya, tekstologiya, literaturny`j kontekst. SPb.: Izd-vo SPbGUP, 2007. 283 s.
9. Sergej Slonimskij — sobesednik. Izd. 2-e, ispr. i dop. / red.-sost. E. B. Dolinskaya. SPb: Kompozitor, 2015. 196 s.

10. Dar`yalova L. N. E`. T. A. Gofman i M. Bulgakov: nekotory`e aspekty` xudozhestvennogo my`shleniya // V mire E`. T. A. Gofmana: sb. Kaliningrad: Gofman-centr, 1994. Vy`p. I. S. 167–179.
11. *Pavi P.* Slovar` teatra / per. s fr., pod red. K. Razlogova. M.: Progress, 1991. 480 s.
12. *Aleeva S. G.* Opera-misteriya v otechestvennoj muzy`ke poslednix desyatiletij XX veka: nablyudeniya nad specifikoj zhanra // Iskusstvo i obrazovanie. 2011. № 2 (70). S. 64–72.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gorn A. V. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; omega-o@mail.ru