

Дарья Хохлова

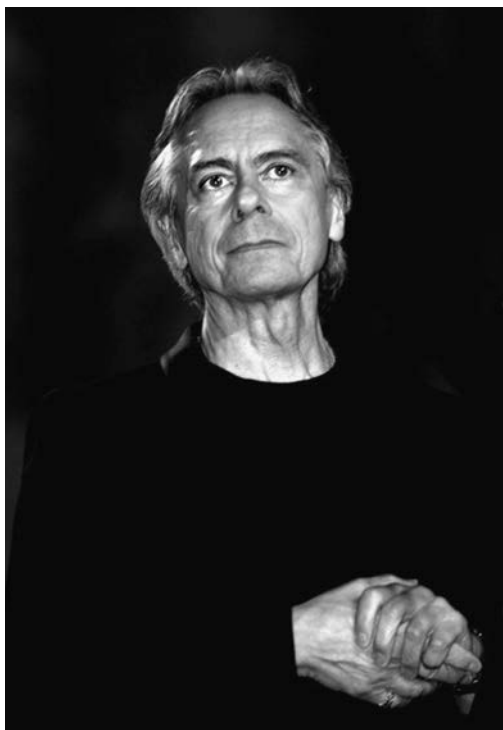
«Дама с камелиями» Дж. Ноймайера: хореографическая интерпретация романа А. Дюма

К воплощению литературных сюжетов на балетной сцене хореографы XX века шли разными путями. Особый интерес к подобному жанру возник в Европе благодаря лондонским гастролем Большого театра в 1956 г.

Оба оригинальных спектакля («Бахчисарайский фонтан» Б.В. Асафьева и «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева), вошедшие в их репертуар, относились к жанру хореодрамы¹. Феноменальный успех у лондонской публики имел балет «Ромео и Джульетта» в хореографии Л.М. Лавровского. После гастролей Большого театра сразу два балетмейстера английской школы не только решились на постановку своих версий «Ромео и Джульетты», но и продолжили дальнейшее развитие жанра полнометражного сюжетного балета. Это Джон Кранко², создатель авторского театра в Германии (названного «штутгартским чудом»), и Кеннет Макмиллан, чьи балеты, поставленные для лондонского Королевского балета, уже стали классикой³.

Однако поистине доминантой полнометражный сюжетный балет стал в творчестве Джона Ноймайера, хореографа следующего поколения. При энциклопедической широте наследия балетмейстера многофигурные развернутые хореографические пьесы на сюжеты большой литературы занимают в нем центральное место. Ноймайер стал едва ли не самым ярким хореографом современности, развивающим психологический балетный театр. Ему удалось соединить достижения неоклассиков (Джон Кранко, Кеннет Макмиллан) и новаторские поиски модернистов (Пина Бауш, Матс Эк, Иржи Кириан). Ноймайер не стал приверженцем какого-либо одного хореографического языка, он продолжает экспериментировать с различными пластическими направлениями (от неоклассического танца на пуантах до *contemporary dance* в кроссовках). Однако поиски в области языка движений не являются его основной целью. В первую очередь балетмейстера интересует отражение с помощью хореографического, а, подчас, пластического языка, подтекстов, открываемых им в содержании классических литературных произведений. Основной темой становятся глубокие, скрытые от окружающих переживания человека.

«Красной нитью» через спектакли Ноймайера проходит стремление найти и показать связь характера движений героя с его психологическим состоянием. Речь идет не об изменении нюансов в движениях рук, как, например, положение кисти главной героини в романтической «Сильфиде»⁴ и не о перемене акцентов в исполнении классических pas, как в партии Одетты-Одиллии в «Лебедином озере». Подобным хореографическим приемам можно найти немало примеров в классической традиции. Не говоря уже о поисках все новых вариантов пластического языка в современных (по большей части одноактных) постановках.



Дж. Ноймайер

Ноймайера же занимает глобальное изменение движений человека, переживающего душевные потрясения. Этот интерес виден уже в его ранних балетах, например в дебютном полнометражном спектакле хореографа – «Ромео и Джульетте» С.С. Прокофьева (1971). Эта же идея, пройдя через большинство более зрелых постановок, сохранилась вплоть до совсем недавно поставленной «Анны Карениной» на музыку П.И. Чайковского, А.Г. Шнитке, К. Стивенса (2017).

Личность каждого героя Ноймайер скрупулезно выстраивает по индивидуальной схеме, добавляя множество подтекстов и параллелей. Поэтому отдельная страница его творчества – работа с артистами. Они для Ноймайера – не просто «материал», что является большой редкостью в современном хореографическом театре. Не жалея репетиционного времени, он дает артистам информацию, раскрывающую его видение психологической стороны ролей. Хореографу важно, чтобы исполнители понимали и общую концепцию спектакля, и место каждого персонажа в ней. Рассказывая в процессе работы о героях

своих балетов, он умеет так использовать совершенно простые слова и выражения, что каждый артист начинает проводить параллели со своими личными жизненными ситуациями. Когда хореография уже создана, Ноймайер не становится «репетитором» или «диктатором» своих спектаклей. Он вовремя отпускает танцовщиков в «свободное плавание» и дает им возможность самостоятельно продолжить внутреннюю работу над ролью.

Отдельно стоит сказать о подборе Ноймайером музыкального материала для своих будущих спектаклей. В этом вопросе многоактные сюжетные постановки хореографа можно разделить на несколько групп. Первая – балеты, поставленные с использованием уже готовой (классической) партитуры. В их число входят версии «Ромео и Джульетты» С.С. Прокофьева, «Щелкунчика» П.И. Чайковского, «Истории Золушки» С.С. Прокофьева, а также спектакль «Иллюзии, как “Лебединое озеро”», в основе которого – партитура П.И. Чайковского. Вторая группа – спектакли, созданные на специально написанную для них музыку. Среди них – «Русалочка» и «Татьяна», партитуры которых Ноймайер заказывал Лере Ауэрбах, а также «Пер Гюнт» А.Г. Шнитке.

И, наконец, третья группа – наиболее интересная для анализа. Это спектакли, где Ноймайер сам выступает автором музыкальных компиляций, и, соответственно, отталкивается непосредственно от литературного первоисточника, а не от готовой партитуры. Для постановки шедевров большой литературы балетмейстер чаще всего использует именно путь самостоятельного выбора музыки. Здесь хореограф, занимаясь авторским переложением произведения одного вида искусства (литературы) в другое (балет), является режиссером всех составляющих балетного спектакля, наиболее полно показывая свою авторскую трактовку. Ноймайер – поистине единственный хореограф, настолько мастерски «сочетающий несочетаемое». Это становится понятным, если посмотреть на композиторов, чьи сочинения он использует. В частности, балет «Отелло» поставлен на музыку А. Пярта, А.Г. Шнитке, Н. Васконселос; «Трамвай “Желание”» – на музыку С.С. Прокофьева и А. Шнитке; «Чайка» на музыку Д.Д. Шостаковича, Э. Гленна, П.И. Чайковского, А.Н. Скрябина; и, наконец, «Анна Каренина» – на музыку П.И. Чайковского, А.Г. Шнитке, К. Стивенса. То есть Ноймайер не только использует различные сочинения одного композитора, но и компонует произведения разных, подчас трех или даже четырех авторов. Не стоит говорить, что это не случайная нарезка. Не имея готовой партитуры

задуманного спектакля, Ноймайер создает ее сам, выстраивая законченные партии⁵. Иногда произведения одного из композиторов характеризуют определенного персонажа или ключевые ситуации, связанные с ним (так, в «Анне Карениной» песни К. Стивенса используются для монологов Левина).

В последней из названных групп балетов вот уже более сорока лет особо выделяется спектакль «Дама с камелиями» на музыку Ф. Шопена.

Для Ноймайера «Дама с камелиями» – спектакль, безусловно, этапный. С одной стороны, балет поставлен в форме, традиционной для наследия Кранко и Макмиллана, и, соответственно, восходящей к спектаклям советской хореодрамы. Это полнометражный балет на литературный сюжет, оформленный в стиле эпохи первоисточника. Однако, с другой стороны, «Дама с камелиями» – новая ступень в развитии той формы, которая продолжает эволюционировать в современных работах Дж. Ноймайера. Как пишет балетовед Н.И. Зозулина в книге «Джон Ноймайер в Петербурге», «спектакль похож на драмбалет, но это обман зрения. В драмбалетах не бывает мистики и метафизики, в них нет выхода за реальную фабулу событий, раздвоенности действия и прочих балетных странностей, которые присутствуют в ноймайеровской “Даме”»⁶.

К сюжету «Дамы с камелиями» Ноймайер обратился в 1978 г., уже будучи руководителем (с 1973 г.) Гамбургского балета. Однако этот трехактный балет был создан не для возглавляемой хореографом труппы, а для балета Штутгарта, с которым его многое связывало. Здесь Ноймайер в течение шести лет (1963–1969) работал под руководством Дж. Кранко и в качестве исполнителя, и начинал создавать собственную хореографию. Когда в 1976 г. «осиротевшую» после смерти Кранко труппу возглавила Марсия Хайде (уже завершавшая свою исполнительскую карьеру), Ноймайер был приглашен для постановки полнометражного спектакля. Так возник балет «Дама с камелиями», впоследствии вошедший в репертуар многих ведущих музыкальных театров мира, в том числе Парижской оперы, театра «Ла Скала» (Милан), Американского театра балета (Нью-Йорк), Большого театра (Москва). Идея постановки «Дамы с камелиями» возникла, по словам самого балетмейстера, когда «Марсия [Хайде. – Д.Х.] вдруг так взглянула на меня, что я понял, какой балет я хочу для нее поставить — “Даму с камелиями” по роману Дюма-сына. Тем более, что этот сюжет давно меня привлекал»⁷. Спектакль по роману Дюма продлил творческую жизнь балерины.

Музыку к будущему спектаклю Ноймайер выбрал не сразу. Он думал и о переработке оперы Дж. Верди, и об использовании партитуры французского композитора Анри Соге⁸. Кроме того, в хореографическом театре уже существовал пример обращения к роману Дюма – одноактная «Маргарита и Арман» Ф. Аштона на музыку Ф. Листа (1963). Там символично выбранная Аштоном фортепианная соната си-минор⁹ заведомо определила построение балета. Ноймайера же подобный подход явно не удовлетворял. Он стремился к самостоятельному поиску хореографической «транскрипции» романа Дюма, обладающей индивидуальной и законченной формой.

Творческое решение, в итоге определившее общую концепцию спектакля, предложил немецкий дирижер Герхард Марксон. Вместе с ним Ноймайер выбрал и соединил сочинения Шопена (как оркестровые, так и фортепианные), составившие партитуру «Дамы с камелиями». Компонуя музыкальные произведения, Ноймайер создает фундамент для дальнейшего построения балета. Так, два из трех ключевых *pas de deux* главных героев («белое» и «черное»), контрастирующие друг с другом и являющиеся эмоциональными кульминациями балета, поставлены на фортепианные произведения и лишены полноты оркестрового звучания (Соната № 3 и Баллада № 1). Здесь, по мнению постановщика, отношения Маргариты и Армана настолько важны, что лишь солирующий инструмент способен не нарушить уединения героев.

Режиссерская мысль Ноймайера тесно связана не только с музыкой, но и с оформлением. Художником «Дамы с камелиями» выступил Юрген Розе¹⁰. В режиссуре «Дамы с камелиями» особое значение имеет цвет. Определенная цветовая гамма, соответствующая оформлению, присутствует в названиях фрагментов балета – это «голубой», «красный», «золотой» балы, а также «белое» и «черное» *pas de deux* главных героев. Базовые, чистые цвета – белый и черный – выражают отношения Маргариты и Армана. Подобно этим цветам, чувства героев, оставшихся наедине, контрастны, но совершенно обнажены, лишены всего лишнего. На многолюдных балах, напротив, Маргарита играет различные роли, стремясь соответствовать настроению (выраженному с помощью голубого, красного или золотого цвета оформления) окружающего ее общества.

Отправной точкой развития сюжета у Ноймайера становится «Пролог» (исполняемый в полной тишине), где все вещи умершей Маргариты Готье распродают с аукциона. Хореограф не использует

занавес – зрители, входя в зал, сразу видят картину, которая должна запомниться еще до начала спектакля. Особое внимание уделено деталям: Ноймайер собирает предметы, возникающие на протяжении спектакля в ключевые моменты жизни главных героев. Здесь же происходит представление действующих лиц, образы которых разрабатываются на протяжении балета: появляются Нанина (служанка Маргариты), Прюданс (куртизанка, подруга Маргариты), Олимпия (молодая куртизанка), месье Дюваль, Герцог. Далее сюжет разворачивается как «взгляд в прошлое» нескольких рассказчиков. Ноймайер оживляет воспоминания Армана, его отца месье Дюваля и Маргариты¹¹.

Кульминацией каждого из трех актов «Дамы с камелиями» Ноймайер делает развернутый дуэт главных героев. Адажио Маргариты и Армана – центры не только смысловые, но и хореографические. Весь балет поставлен в едином неоклассическом стиле, конечно, несколько видоизмененном Ноймайером. Новые пластические решения особенно заметны в дуэтом танце, и, с этой точки зрения, наиболее показательным представляется анализ *pas de deux*¹² главных героев.

Первый дуэт Маргариты и Армана следует после многолюдной «Театральной сцены» и небольшого эпизода в апартаментах Маргариты с участием Армана, Гастона, Прюданс и графа N. «Театральная сцена» возникает из «Пролога». Это воспоминание Армана, оживающее после взгляда героя на темно-фиолетовое платье Маргариты (он видит его на аукционе). Сцена снова (и совсем иначе, чем в «Прологе») представляет персонажей действия – теперь не только для Армана, но и для них события развиваются не вокруг смерти, а вокруг блестящей жизни Маргариты. После представления балета «Манон Леско» («театра в театре») Маргарита, сопровождаемая графом N, зовет Прюданс, ее спутника Гастона и Армана в свои апартаменты. Она явно уделяет особое внимание Арману, чем вызывает ревность и еще более навязчивые ухаживания графа. Не выдержав, Маргарита дает ему пощечину и, изнемогая от приступов кашля, скрывается в своей спальне.

Обстановка следующего эпизода состоит лишь из софы и большого, выше человеческого роста, зеркала¹³. К нему и подходит героиня, смотрит на свое отражение и в ужасе, закрыв лицо руками, отворачивается. Что же она увидела? Следы преждевременного увядания на своем лице или свою жизнь, которая, как и лицо, отражает затянувшийся и мучающий Маргариту водоворот вынужденных наслаждений? Безусловно, зеркало для Ноймайера – символ сферы подсознательной.



«Дама с камелиями».
Большой театр.
С. Захарова –
Маргарита,
Э. Ревазов – Арман,
Д. Хохлова – Олимпия,
В. Лопатин – Граф N.
Фото Д. Юсупова

А от своего подсознания Маргарита не может ни спрятаться, ни скрыть его, как следы увядания на лице. В этот момент появляется Арман. Их дуэт Ноймайер задумывает как хореографическое противопоставление Маргариты манерной и игривой (такой она вынуждена быть в обществе поклонников и влиятельных покровителей) и Маргариты настоящей – уставшей, потерянной, напуганной болезнью.

Дуэт начинается с использования пластических цитат из первого появления Маргариты в «Театральной сцене»: наигранный «смех» в *port de bras* назад, чередование причудливо согнутых в локтях рук во время *pas de bourrée suivis*. Это – привычное, заученное поведение главной героини в обществе, уже ставшее невыносимым для нее. Хореографическим «ключом», открывающим истинную сущность Маргариты, становится полное пылкости и безрассудства падение Армана к ногам героини. На протяжении дуэта оно повторяется три раза, каждый из которых вызывает перемену эмоционального состояния героини.



«Дама с камелиями». Большой театр.

С. Захарова – Маргарита, Э. Ревазов – Арман. Фото Д. Юсупова

После первого падения Армана Маргарита, лишь на секунду забывшая о реальности (видя Армана лежащим у своих ног, героиня просто поднимается с софы, отходит вглубь сцены и останавливается, повернувшись спиной к зрительному залу), продолжает играть навязанную ей «общественным мнением» роль. Она еще не может поверить в серьезность чувства Армана и воспринимает его преклонение лишь как красивый жест. Герой стремится изменить мнение Маргариты о себе. Ноймайер находит неожиданно простую поддержку: сперва исполнитель без вспомогательного подхода поднимает балерину вертикально вверх, а затем сажает на плечо таким образом, чтобы она могла повернуться и заглянуть ему в лицо. Однако Маргарита вновь и вновь вовлекает преклоняющегося перед ней Армана в игривый танец, порывистый характер которого вторит звучащим в этой части пассажам фортепиано¹⁴. Ее импульсивность и нервность выражены широкими движениями, экзальтированными перегибами корпуса, трепещущими мелкими шагами, резкими поворотами в руках партнера. В этой части Ноймайер использует поддержки за руки, в которых вес танцовщицы практически полностью перенесен на кисти партнера, сжатые в кулак. Благодаря этому достигается эффект, будто Арман пытается сдержать судорожные движения Маргариты, а она постоянно заставляет его продолжать танец.

Игриво-манерный жест Маргариты обижает Армана, и теперь он стремится самостоятельно управлять танцем. Исполнитель несколько раз обвивает своей рукой руки балерины, и это положение становится не только мизансценой, но и опорой танцовщицы в выполняемых дуэтных *pas*. После поддержки, очень характерной для европейских неоклассиков (партнер сперва дает балерине форс для поворота в воздухе, а затем подхватывает и поднимает на вытянутые руки), дуэт переходит в небольшой сольный фрагмент Армана. Во время него Маргарита стоит, не глядя на героя. Она словно способна слышать его признания. А исполнитель Армана переходит от тягучих, наполненных мольбой поз (*arabesque*) к стремительности вращений, каскад которых заканчивается отчаянным падением к ногам Маргариты.

Это второе падение Армана предваряет сольный фрагмент Маргариты. Здесь можно провести параллель с ее монологом во время предшествовавшей дуэту «Театральной сцены». В обоих случаях внешнее действие останавливается, и Ноймайер показывает смятение героини, которое она всеми силами скрывает от других действующих лиц¹⁵. Соответственно, в дуэте Ноймайер «цитирует» некоторые *pas* из первого монолога. Это перекрещенные IV позиции ног с резкой сменой ракурсов; *tours dégagé* с сильно наклоненным вперед корпусом и заведенными назад руками (лейт-движение ноймайеровской Маргариты). Текучесть звонких музыкальных пассажей уже сменилась более низкими и отрывистыми звуками – им вторят жесты героини, похожие на удары хлыста. В конце соло она замирает в позе со скрещенными руками и поднятыми вверх напряженными кистями.

Из оцепенения Маргариту выводит Арман, вновь пытающийся вселить в нее надежду на возможность счастья. Исполнены глубоким чувством его жесты, порывистые вращения с окончанием в *arabesque* и совершенно особенная, ни на что не похожая диагональ прыжков (*grand jeté en tournant à la seconde*, переходящее в *pirouettes en dedans à demi plié*). Часть заканчивается необычным бегом на полупальцах, во время которого танцовщик движется спиной вокруг неподвижно стоящей балерины. С помощью подобного пластического решения Ноймайер делает очевидным, что Маргарита для Армана – «высшее» существо, достойное безмерного уважения и преклонения. И герой вновь, в третий раз, падает к ногам возлюбленной.

Уже во время предыдущего фрагмента Маргарита не могла оставаться безучастной. Вновь видя Армана у своих ног, она уже не в силах

относиться к нему как к одному из своих многочисленных поклонников. И рука главной героини, словно помимо ее воли, тянется к Арману. Начинается музыкальная реприза, которая являет уже совершенно другую Маргариту. Искренность Армана словно оживила героиню, сняла с нее маску. Полностью меняется и характер дуэтных *pas* – Ноймайер ставит поддержки, контрастирующие по технике исполнения с первой частью дуэта. Здесь Маргарита сама ложится на плечи Армана, позволяет поднять себя в высокую поддержку и, совершенно расслабив кисти, замирает на вытянутых руках партнера. Арман кружит, перехватывает и бережно опускает на пол свою драгоценную ношу.

Следующий фрагмент – пожалуй, один из самых трогательных моментов первого акта. Арман, не вставая с колен, движется к стоящей на другом конце сцены Маргарите, и, вновь бросившись к ее ногам, целует их. Героиня откликается на его порыв. Танцовщик поднимает балерину (та отпустила руки и полностью зависит от мастерства партнера) в изобретательную поддержку, где она лежит у него на спине, лишь придерживаемая за руки. Затем, повернув партнершу и взяв ее на руки, исполнитель Армана опускается на пол вместе с ней. Все эти технически сложные поддержки, которые можно назвать частью авторского хореографического стиля Ноймайера, выполняются, словно без усилий, без единого рывка.

Итак, в первом дуэте, Маргарита, вопреки всему, начинает верить в истинное чувство, в возможность его по отношению к себе и для себя. И снова контраст – после описанных поддержек она внезапно подходит к зеркалу. Увиденное отражение, как и в начале дуэта, возвращает героиню в неизбежную реальность, напоминая и о ее действительной роли, и о страшной болезни. После всего произошедшего Маргарита уже не может быть нечестной с Арманом. Она берет его руку, прикладывает к груди и перестает сдерживать кашель. Болезнь возлюбленной не отталкивает героя. Тогда Маргарита прибегает к последнему средству вернуть все назад: она вновь «надевает маску» – повторяет *pas* и жесты начала дуэта. Как и в романе Дюма, героиня дарит Арману красную розу, давая понять, что их встреча не может продолжиться. Однако очевидно, что случившееся слишком повлияло на обоих героев, чтобы быть забытым. Поэтому, несмотря на то, что в следующей же сцене ноймайеровская Маргарита опять становится главной героиней бесконечной череды балов, она вновь и вновь возвращается к Арману¹⁶. Первый акт балета заканчивается отъездом Маргариты в загородный дом Герцога



«Дама с камелиями».
Большой театр.
О. Смирнова –
Маргарита.
Фото Д. Юсупова

(одного из ее покровителей). Ноймайер усугубляет терзания Армана, видящего образ жизни любимой. В романе Маргарита не меняет свое положение, чтобы позволить себе провести лето с Арманом в Буживале; в балете же она прямо из комнаты Армана спешит сопровождать Герцога. Герой по-прежнему следует за ней, в последний момент успевая скрыться за задвигающимся занавесом.

Подробный разбор первого дуэта Маргариты и Армана позволил выявить множество особенностей хореографического и режиссерского стиля Ноймайера. Внешне оставаясь в рамках неоклассической эстетики, хореограф находит неординарные решения для создания и развития психологических образов героев. Однако дуэты второго и третьего актов («белое» и «черное» *pas de deux*) заслуживают не меньшего внимания и являются неотъемлемой составляющей для понимания постановочных средств, с помощью которых Ноймайер создает полноценное сценическое переложение литературного первоисточника. Поэтому аналогичный разбор двух упомянутых дуэтов Маргариты и Армана автор надеется опубликовать в следующих выпусках журнала.

- ¹ Классическое наследие представляли балеты «Жизель» и «Лебединое озеро».
- ² Для решения указанных задач Джону Кранко пришлось покинуть Англию и создать свой обособленный авторский театр в Штутгарте. На протяжении 12-ти лет (1961–1973) Кранко непрерывно работал со штутгартским балетом, создав трилогию полнометражных сюжетных спектаклей. Это «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева (1962), «Онегин» на музыку П.И. Чайковского (1965), «Укрощение строптивой» на музыку Д. Скарлатти в обработке К.Х. Штольце (1969).
- ³ Имеются в виду балеты «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева (1965), «Манон» на музыку Ж. Массне (1974), «Майерлинг» на музыку Ф. Листа (1978).
- ⁴ Речь идет о балете «Сильфида» Х.С. Левенскольда в хореографии А. Бурнновилля. Здесь, в наиболее характерной для Сильфиды позе, кисти рук балерины (когда обе руки согнуты в локтях и одна рука остается на уровне талии, а вторая – диагонально от талии к плечу) или подняты и находятся в движении, или опущены и «безжизненны» в зависимости от настроения героини.
- ⁵ Иногда прибегая к помощи композитора или дирижера.
- ⁶ Зозулина Н. Джон Ноймайер в Петербурге. СПб.: Алаборг, 2012. С. 337.
- ⁷ Дама с камелиями: буклет Государственного академического Большого театра России. М.: Театралис, 2015. С. 20.
- ⁸ Имеется в виду партитура балета Анри Соге «Дама с камелиями» (1957 г.).
- ⁹ Соната была написана Ф. Листом через несколько лет после смерти Мари Дюплесси (ставшей для А. Дюма прототипом Маргариты Готье), с которой их связывали романтические отношения.
- ¹⁰ Юрген Розе на протяжении многих лет сотрудничал с Джоном Кранко. Подобный творческий тандем позволил создать совершенно особый авторский стиль и хореографа, и художника.
- ¹¹ Речь идет о сценах, описанных Маргаритой в дневнике, который Арман читает во второй половине третьего акта.
- ¹² Согласно европейской традиции, разбираемые дуэты называются «*pas de deux*». То есть в Европе этот термин трактуется не только как академическое *pas de deux*, состоящее из адажио, двух вариаций и коды, но и как развернутый парный номер вообще. Далее в настоящей статье будут использоваться термины «дуэт» и «адажио», в данном случае являющиеся синонимами, а не составной частью *pas de deux*.

- ¹³ Оно наклонено таким образом, что зрители могут видеть отражение лица смотрящегося в него танцовщика.
- ¹⁴ Звучит Концерт для фортепиано с оркестром № 2 фа минор, ор. 21, часть 2 (*Larghetto*).
- ¹⁵ В «Театральной сцене» во время монолога Маргариты все участники действия отворачиваются (поставленная хореографом мизансцена). В первом *pas de deux*, когда балерина исполняет сольный фрагмент, Арман продолжает лежать с опущенной головой и, соответственно, тоже не видит происходящего.
- ¹⁶ Ноймайер расширяет сценическое пространство, используя промежутки между боковыми зрительскими ложами и оркестровой ямой. Этот прием позволяет совмещать в одной сцене несколько мест действия. Так, в рассматриваемом фрагменте Маргарита из основного сценического пространства переходит на надстроенный пандус, где ее ждет Арман – то есть из балльных зал в комнату Армана.