

Дарья Калашиникова

**БАЛЕТ «ЭСКИЗЫ» АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ:
РАБОТА С ПЕРВОИСТОЧНИКОМ**

Казалось бы, творчество Альфреда Шнитке изучено досконально. Но в процессе изучения его наследия, была обнаружена область, которая не получила достойного освещения в музыковедческих трудах. Речь идет о балетном театре Шнитке. В отличии от научного мира, интерес к балетам композитора со стороны дирижеров, балетмейстеров и самой публики, не ослабевает в XXI веке. Балет «Эскизы» прозвучал в Светлановском зале Дома музыки в 2010 году и послужил довольно продолжительным финалом музыкального сезона дирижера Владимира Спивакова. В 2016 году в Большом театре состоялась премьера нового, переосмысленного хореографом Джоном Ноймайером, балета «Пер Гюнт». В том же году в рамках фестиваля «На пересечении прошлого и будущего» в Музыкальном доме Шнитке в концертном варианте была исполнена сценическая композиция «Желтый звук». Стоит также заметить, что фестиваль «На пересечении прошлого и будущего» ежегодно включает в программу одно из балетных сочинений Шнитке. Например, в репертуар фестиваля 2019 года вошел «Эпилог» из балета «Пер Гюнт», переработанный Шнитке для виолончели, фортепиано и хора.

В связи с этим, исследование направлено на изучение балета «Эскизы» Шнитке и в данной статье ограничивается рассмотрением принципов работы композитора с первоисточником.

Литературной первоосновой балета стали произведения Н.В. Гоголя, его повести «Портрет», «Нос», «Шинель», «Записки сумасшедшего»,

«Невский проспект» и поэма «Мертвые души». Его наследие не раз подвергалось сценической интерпретации и обрело новую жизнь на оперной сцене в творчестве М. П. Мусоргского («Женитьба», «Сорочинская ярмарка»), Н. А. Римского-Корсакова («Майская ночь», «Ночь перед Рождеством»), П. И. Чайковского («Черевички»), Д. Д. Шостаковича («Нос», «Игроки»), А. Н. Холминова («Шинель», «Коляска»), Р. К. Щедрина («Мертвые души»). Потенциал жанровой переориентации содержат и инструментальные сочинения Шнитке. Изначально не предназначенные для сценического воплощения, они заимствуются балетмейстерами в качестве музыки к балетным постановкам. Так, Ноймайер на музыку Первой симфонии Шнитке ставит балет «Трамвай желание». А музыкальной основой его же балетов «Отелло» и «Звуки пустых страниц» стали Концерто гротто №1 и Альтовый концерт.

Шнитке и Гоголя сближает не только открытость их произведений к музыкальному театру, но и некоторое единство творческих позиций. Шнитке замечает: «Столкновение возвышенного и низменного в его [Гоголя] сочинениях, быть может, зашедшее дальше, чем у его современников и повлиявшее потом на всю литературу XIX века, и не только на Достоевского, жанровая многоплановость, отсутствие пуризма и использование банального как вполне легального литературного материала – все это, конечно, повлияло на меня в сильнейшей степени» [26, 161]. Общность художественных суждений Шнитке и Гоголя дала толчок к появлению целой серии концертных и сценических произведений, занявших достойное место как в рамках творчества композитора, так и в музыкальной жизни 1970 – 1980-х годов.

Премьера балета «Эскизы» состоялась в 1985 году на сцене Большого театра. Его появление было приурочено к 175-летию со дня рождения Гоголя. «Хореографическую фантазию на темы произведений Гоголя»¹

¹ Озаглавлено авторами балета.

ставил балетмейстер-постановщик А. Б. Петров, дирижировал Г. Н. Рождественский. Но история балета началась в 1975 году, когда Ю. П. Любимов предложил Шнитке написать музыку к новому спектаклю «Ревизская сказка» по мотивам произведений Гоголя. Предложение главы Театра на Таганке повергло композитора в удивление: «Я все время думаю, и не могу понять, почему Юрий Петрович обратился именно ко мне, – мне это напомнило историю с Ларисой Шепитько. Тот случай, когда ты имеешь дело с экстремально противоположным психологическим типом» [10]. Далее Шнитке отмечает, что первоначальное противотечение преодолено в процессе работы и дебютный показ спектакля в 1978 году не оставил в этом сомнения. Юрий Владимирович Манн, присутствовавший на премьере, отметил: «Художественному строю спектакля прекрасно отвечает музыка Шнитке» [16]. А Рождественский подчеркнул, что музыка идеально соответствует драматургии и стилю любимовского спектакля [21].

Еще один шаг к балету «Эскизы» был сделан в 1981 году. Рождественский из музыкальных фрагментов музыки Шнитке к спектаклю Театра на Таганке «Ревизская сказка» составил сюиту для оркестра. Выбранные эпизоды были организованы в восемь законченных номеров «Гоголь-сюиты», обретая новую структуру целого и инструментовку. Шнитке замечает: «Получились номера более или менее законченные, выстроилась и динамика целого» [9].

В 1983 году Шнитке вновь обращается к творчеству Гоголя и пишет музыку к четырехсерийному телевизионному фильму Михаила Швейцера «Мертвые души». Свой концертный вид музыка обрела опять благодаря Рождественскому, исполненная в его авторской аранжировке.

Апофеозом гоголевской темы в творчестве Шнитке стал балет «Эскизы». Он обрел значение суперцикла, объединившего все предыдущие музыкальные воплощения Шнитке произведений Гоголя в условиях музыкально-балетного жанра. Выбор жанра балета в качестве

кульминационной точки в эволюционной цепи претворения гоголевских сюжетов не случаен. Каждое из театрально-сценических или концертных произведений содержит потенциал для балетного перерождения.

Музыка к спектаклю «Ревизская сказка» Театра на Таганке, в связи с замыслом режиссера раскрыть художественный мир Гоголя через его героев повестей и поэмы, предполагала четкую разграниченность и замкнутость номеров, в которых экспозиционное изложение довлело над разработочным развитием. Подобная театральная логика повлияла на изобразительный характер тематизма, дискретность его развития, рассеянность конфликта и ослабление причинно-следственных связей, что, среди прочего, продиктовано усиленной визуальностью восприятия сценического действия. В определении «балетных свойств» «Гоголь-сюиты» выделим цикличность формы с дифференциацией и характерностью каждого жанра в сюите, высокую степень контрастности материала с рассредоточенными тематическими связями, квадратность формы, ритмическую повторность, гармоническую ясность, типизированные фактурные фигуры, формообразующую роль модуляций и всей тональной организации. И, наконец, в сюите, составленной из музыки к фильму «Мертвые души», отметим ее полижанровую структуру, включающую характерные для балетного жанра танцевальные формы: польку, вальс, галоп, мазурку.

На преемственность сочинений, написанных на темы произведений Гоголя, указывал и Шнитке: «"Эскизы" стали балетом прежде всего благодаря тому, что Рождественский составил из разрозненных кусков моей музыки к "Ревизской сказке" сюиту, которую он исполнял в Лондоне, а потом в Москве» [9, 159]. Благодаря соавторству Шнитке и Рождественского, было определено количество номеров и их последовательность, в восьмом эпизоде «Фердинанд VIII» введены отрывки повести Гоголя «Записки сумасшедшего», читаемые дирижером на фоне звучащего оркестра. Кроме этого, обрамляющий композицию Марш «Лебедь, Рак и Щука» – результат

коллективной работы Альфреда Шнитке, Эдисона Денисова, Софии Губайдулиной и Геннадия Рождественского. Марш изначально для балета «Эскизы» не предназначался, а был написан в качестве заключительного номера концерта в Большом зале Московской консерватории, на котором в 1982 году прозвучали «Peinture» Денисова, «Offertorium» Губайдулиной и «Гоголь-сюита» Шнитке.

Балет «Эскизы» в композиционно-драматургическом плане представляет собой систему переплетенных сюжетных отрезков. Многомерность, эскизность изложения (что отразилось уже в названии балета), где отрывок одного гоголевского сюжета продолжает и дополняет другой, позволили наиболее полно выразить художественный мир писателя в условиях балетного жанра. Обращаясь к структуре балета, отметим, что в процессе исследования были обнаружены разные варианты обозначения номеров. В партитуре, напечатанной немецким издательством «GmbH & Co. KG», приводится следующая версия:

1. Марш «Лебедь, Рак и Щука»
2. Увертюра
3. Детство Чичикова
4. Портрет
5. *Майор Ковалев*
6. *Нос*
 - i) *Утро. Пропажа носа*
 - ii) *В поисках носа*
 - iii) *Отчаяние*
 - iv) *Нос найден!*
7. Шинель
8. Фердинанд VIII
9. Чиновники
10. *Незнакомка*
 - i) *Шарманка*

- ii) *Незнакомка*
- iii) *Па-де-де*
- iv) *Разгул*
- v) *Шабаш*
- vi) *Шарманка*
- 11. Испанский королевский марш
- 12. Бал
- 13. Завещание
- Украинская народная песня
- 14. Марш «Лебедь, Рак и Щука»

В каталоге сочинений Шнитке, представленном Александром Васильевичем Ивашкиным в книге «Беседы с Альфредом Шнитке» обнаружена альтернатива:

- 1. На Невском проспекте
- 2. Хлестаков и Городничий («Ревизор»)
- 3. Столичный жених
- 4. Страшный сон Чичикова
- 5. Нос майора Ковалева
- 6. Шинель
- 7. Записки сумасшедшего
- 8. Незнакомка
- 9. Бал персонажей
- 10. Сомнения автора
- 11. Да здравствует Гоголь!

Оба варианта обозначения частей хореографической фантазии используются в музыковедческой и исполнительской практике. По сюжетной и музыкальной составляющим они идентичны. Версия Ивашкина в большей степени обобщает художественные образы, используя названия произведений Гоголя. В то время как партитура издательства «GmbH & Co. KG» детализирует и подчеркивает значение главного героя повестей и

поэмы. В рамках статьи, не умаляя правомерности версии Ивашкина, воспользуемся обозначением номеров балета, представленном в партитуре.

Обращаясь к организации драматургической композиции, рассмотрим значение каждого номера и микроцикла балета. Под микроциклом понимается группа номеров, объединенных единой сюжетной линией («Майор Ковалев» и «Незнакомка», выделены курсивом). Обрамлением балетном суперцикле выступает Марш «Лебедь, Рак и Щука». В качестве пролога выступает «Увертюра». Протяженная экспозиционная часть включает изображение героев гоголевских произведений: коллежского советника Павла Ивановича Чичикова, честолюбивого художника Андрея Петровича Чарткова, амбициозного майора Ковалева, «маленького человека» Акакия Акакиевича Башмачкина, безумца Аксентия Ивановича Поприщина, неизвестного чиновника-балетомана, загадочной незнакомки. Высокая степень контрастности драматургии балета, вызванная обилием музыкальных портретных зарисовок героев «Петербургских повестей» и поэмы «Мертвые души», обостряется в номере «Бал», играющего роль кульминации. Шнитке комментирует: «Все нити сходятся к единому узлу, каким является "Бал", где все персонажи встречаются» [9, 160]. Момент развязки приходится на «Завещание», где открыто проявляется воля Гоголя: «После "Бала" происходит ссора автора со своими персонажами, бунт против него» [9, 160]. Эпилогом является «Украинская народная песня»: «В конце, когда Гоголь "зачеркивает" всех созданных им персонажей, ужасаясь их жуткой реальности, музыка звучит уже всерьез: правда это не моя музыка, но обработка украинской народной песни "Пьют пивни" ("Поют петухи")» [9, 160]. Завершающим этапом конфликта между Гоголем и его героями является «...конечное примирение, но не на основе того, что все персонажи изменили свой облик и стали идеальными, а потому что, будучи порознь отвратительными и страшными, они – как суммарный факт искусства – все же представляют собой нечто совершенное. И здесь, может быть, появилось

действие той формулы мирового порядка или мировой гармонии, которая связана не с уничтожением зла и обеспечением его, но с вовлечением его в стройную картину целого, где даже зло меняет свою функцию: в какой-то комплементарной взаимозависимости негативные элементы погашают друг друга, и в итоге возникает нечто стройное и прекрасное» [9, 161]. По смысловой нагрузке и месту в драматургической линии, «Украинская народная песня», так же как и «Испанский королевский марш» напоминают лирические отступления, столь характерные для творчества Гоголя, в которых писатель размышляет о судьбе России, радостях и горестях русского народа, о писательском труде и т.д.

Говоря о литературном первоисточнике, следует упомянуть и музыкальный первоисточник балета «Эскизы». Музыка к спектаклю «Ревизская сказка» дала толчок к созданию целого ряда сочинений на темы произведений Гоголя в творчестве Шнитке. В условиях небольшой и неглубокой сцены Театра на Таганке, с весьма формальными декорациями, музыка воссоздавала время и пространство сценического действия. Ее способность моментального разрастания и сжатия помогала создавать у зрителей иллюзию перемены времени и места действия. Пройдя свой эволюционный путь, она достигла новой музыкально-театральной формы бытования. Аккомпанирующая, сопровождающая функция музыки в спектакле сменилась на взаимодействующую в балете благодаря усложнению драматургических и жанрово-стилистических процессов.

Проблему стиля и музыкального языка в балете Шнитке решает в русле идей полистилистики, позволившие композитору, обращаясь одновременно к разным историческим стилям, интегрировать «низменное» и «возвышенное», «банальное» и «утонченное». Ведь гоголевские персонажи, как олицетворение зла надвременного, не прикрепленного к одному сюжетному времени, для своего музыкального воплощения требовали особых стилистических приемов. Полистилистичность музыки балета обеспечила

связь времен через обращение к форме орнаментальных вариаций венских классиков с псевдоклассической инструментовкой («Детство Чичикова»), цитатами из «Волшебной флейты» А. Моцарта и «Лебединого озера» П. И. Чайковского («Чиновники»), церковному песнопению «Со святыми упокой» («Бал»), украинскому фольклору «Поют петухи» («Украинская народная песня»).

Композитор играет стилевыми моделями, ставит в не соответствующий им контекст, доводит до абсурдного предела. Сознательно «упрощает» музыкальный язык хореографической фантазии трафаретными жанровыми формулами, примитивизацией выразительных средств, тематической и ритмической повторностью, устойчивой диатоникой. «Простота» композиторского решения объясняется выдвиганием банального в качестве основной формы зла: «И все же некоторое *сознательное сгущение* банальностей в "Эскизах" я считаю принципиально важным. Почему? Потому что всякая чертовщина – а ведь многие сюжеты Гоголя связаны с чертовщиной, – вся область демонического связана не с экзотическим, а именно с банальным, низменным, с отбросами, с грязным, рваным и вышедшим из употребления. Это – обиход всякой чертовщины, и мне кажется, что от этого она и становится страшнее. Конечно, за этим угадывается что-то таинственное и трансцендентное, но именно стык трансцендентного с банальным составляет обычно суть дьявольщины. И если писать музыку к сюжету Гоголя, то это неизбежно, да и сам Гоголь в этом прибегал» [9, 161].

Зло, покрытое привлекательной маской банальности, шлягерности, угадывается в музыкальной характеристике каждого гоголевского персонажа. Например, в номере «Портрет» осуществляется пародия на вальс, в котором карикатурно выделяется характерное жанру аскетичное фактурное расслоение, ритмическая формула и трехдольный размер. Кульминационный эпизод «Бал», принимая вид танцевальной сюиты, также наполнен

жанровыми цитатами гиперболизированного танго, вальса, мазурки, галопа. В работе с жанровыми моделями Шнитке прибегает к методу акцентирования типовых качеств того или иного жанра с целью выделения зоны стереотипного как символа шлягера, а значит зла. Идею «перевертыша» Шнитке встретил еще в горячо им любимом романе Томаса Манна «Доктор Фаустус». Герой повествования – музыкант Адриан Леверкюн – для выражения демонического в своем произведении использует стройную тональную организацию и консонанс, в то время как сферу высшего и благочестивого характеризует диссонанс.

Интерпретация Шнитке «Петербургских повестей» и «Мертвых душ», в XX веке позволила по-новому взглянуть на события, произошедшие в Санкт-Петербурге и вымышленном «городе NN» 1830-1840-х годов. Работа композитора с первоисточником в рамках статьи рассматривалась через призму мощных эволюционных процессов, охвативших музыкально-театральные и концертные формы воплощения гоголевских сюжетов. Подход Шнитке к литературному материалу как феномену философско-эстетическому обусловили выход хореографической фантазии «Эскизы» в сферу индивидуально-универсального, подготовив появление по-настоящему философского балета «Пер Гюнт».

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т.В. Философия новой музыки // Т.В. Адорно. М.: Логос, 2001. 352 с.
2. Акишина Е.М. Проблемы интерпретации содержания музыкальных произведений Альфреда Шнитке // Е.М. Акишина. М.: Форум, 2013. 208 с.

3. Акопян Л.О. Теория музыки в поисках научности: методология и философия "структурного слышания" в музыковедении последних десятилетий // Музыкальная академия. М.: Композитор, 1997. С. 181-189.
4. Вобликова А.Б. Картина мира в симфониях А. Шнитке: особенности метафорической поэтики // Мир искусств. Альманах. Вып. 4. СПб., 2001. С. 420-437.
5. Гоголь Н.В. Арабески // Н.В. Гоголь. М.: Наука, 2009. 512 с.
6. Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке. М.: Музыка, 2009. 255 с.
7. Гуляницкая Н.С. Руководство к изучению основ музыковедения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. 55 с.
8. Демченко А.И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты // А.И. Демченко. М.: Композитор, 2009. 253 с.
9. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке // А.В. Ивашкин. М.: Классика-XXI, 2003. 320 с.
10. Ивашкин А.В. Беседы со Шнитке. Владимир Высоцкий. Юрий Любимов и его театр. «Пиковая дама» [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://fondlubimova.com/o-yurii-lyubimove/postanovki/postanovki-v-teatre-na-taganke-2/revizskaya-skazka-1978/> (14.03.2020).
11. Ивашкин А.В. Глубина бархата // Искусство кино. 1999. Вып. 2. С. 67 -71.
12. Ключкова Е.В. Тема апокалипсиса в творчестве Альфреда Шнитке и Алемдара Караманова // Альфреду Шнитке посвящается: Из собраний "Шнитке центра". М., 2003. Вып. 3. С. 148-155.
13. Консон Г.Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства) / Консон Г.Р. М.: Композитор, 2010. 392 с

14. Кулапина О.И. Понятийный аспект методологии музыкознания // *Фундаментальные исследования*. 2012. № 6 – 2. С. 342-344.
15. Леонов Л.М. На пути к воплощению новой идеи // *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. М., 1982. С. 104-107.
16. Манн Ю.В. Искусство превосходить самого себя. Театр на Таганке____[Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://fondlubimova.com/o-yurii-lyubimove/postanovki/postanovki-v-teatre-na-taganke-2/revizskaya-skazka-1978/> (16.03.2020).
17. Михеева Ю.В. Проблема трагического в русской музыке XX века (на материале творчества Д. Шостаковича и А. Шнитке): Автореф. дисс. на соиск. канд. философ. наук. М., 1999. 28 с.
18. Назайкинский Е.В. Еще раз о музыковедческих терминах и понятиях // *Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: по материалам междунар. науч. конф., 24-26 сент. 2002 года: сб. ст. / РАМ им. Гнесиных; отв. ред. Т. И. Наumenко*. М., 2002. С. 13.
19. Наumenко Т.И. *Музыковедение: стиль научного произведения (опыт постановки проблемы)* / Т.И. Наumenко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. 211 с.
20. Попова Е.Р. Смех Гоголя в музыке Альфреда Шнитке: "Ревизская сказка" // *Альфреду Шнитке посвящается: из собраний "Шнитке центра"*. М., 2001. Вып. 2. С. 110-141.
21. Рождественский Г.Н. Преамбула к исполнению «Гоголь-сюиты» Альфреда Шнитке [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://fondlubimova.com/o-yurii-lyubimove/postanovki/postanovki-v-teatre-na-taganke-2/revizskaya-skazka-1978/> (17.03.2020).
22. Рыжкин И.Я. Фаустовская запредельность на творческом пути Альфреда Шнитке (воспоминания и размышления) // *Альфреду Шнитке посвящается*. Вып. 1. М., 1999. С. 76-97.
23. Смелянский А.М. *Наши собеседники*. М., 1981. С. 82-85.

24. Фаритов В.Т. Философские аспекты музыкальных произведений А. Шнитке (музыка и философия) // Культура и искусство. 2017. - № 4. С. 130-141. DOI: 10.7256/2454-0625.2017.4.19417. URL: http://enotabene.ru/pki/article_19417.html
25. Холопова В.Н. Альфред Шнитке и мир Томаса Манна // Музыкальная жизнь № 11 – 12, 1992. С.11-16.
26. Холопова В.Н. Композитор Альфред Шнитке // В.Н. Холопова. Челябинск: Аркаим, 2003. 254 с.
27. Холопова В.Н., Чигарева Е.И. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества // В.Н. Холопова, Е.И. Чигарева. М.: Советский композитор, 1990. 346 с.
28. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Издательство «Лань», 2001. 496 с.
29. Чигарева Е.И. Художественный мир Альфреда Шнитке // Е.И. Чигарева. СПб.: Композитор, 2012. 368 с.
30. Чигарева Е. Шнитке и Шенберг // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. М., 2002. С. 228-238.
31. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика.: в 2-х томах. М.: Искусство, Т.2. 1983. 448 с.
32. Шнитке А.Г. Дух дышит, где хочет. Интервью В.Н. Холоповой // Наше наследие № 3, 1990. С. 42-46.
33. Шнитке А.Г. На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С 104-107.
34. Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М., 1993. 109 с.