

На правах рукописи



Чумаченко Дарья Игоревна

Балеты Альфреда Шнитке

в контексте отечественного музыкального театра 1970–1980-х годов

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2023

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

**Научный
руководитель:**

доктор искусствоведения, профессор
Науменко Татьяна Ивановна

**Официальные
оппоненты:**

Кисеева Елена Васильевна,
доктор искусствоведения, доцент, Ростовская
государственная консерватория им.
С. В. Рахманинова, профессор кафедры истории
музыки

Саамишвили Наталья Николаевна,
кандидат искусствоведения, Государственный
институт искусствознания, сектор теории музыки,
старший научный сотрудник

**Ведущая
организация:**

Московский государственный институт музыки
имени А. Г. Шнитке

Защита состоится 21 ноября 2023 года в 15.00 часов на заседании диссертационного совета 23.2.013.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30–36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных <https://gnesin-academy.ru/nauka/dissertatsionnyj-sovet/2023-2>

Автореферат разослан «__» _____ 2023 года

Ученый секретарь
диссертационного совета



Пилипенко
Нина Владимировна

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. Альфред Гарриевич Шнитке (1934–1998) относится к числу композиторов, чье творчество исследовано едва ли не во всем многообразии жанров – от симфонических и хоровых произведений до киномузыки. Однако существует область, которая удостоена значительно меньшего внимания, – это балеты. Исследованию этой части наследия до сих пор не посвящено ни одной специальной работы. Между тем, в балетах творческая индивидуальность композитора проявила себя не менее ярко и самобытно. Даже в количественном отношении балетное творчество достаточно значительно: перу композитора принадлежат три балета – «Лабиринты» (1971), «Эскизы» (1985) и «Пер Гюнт» (1986).

Период создания музыки к балетным спектаклям приходится на этап расцвета отечественного музыкального театра. Художественные достижения в области драматургии, формы, музыкального языка и хореографической лексики послужили импульсом к развитию ряда значимых тенденций, возникших еще в первой половине XX века. В многообразии направлений музыкального театра 1970–1980-х годов особо выделим стремление к хореографическому симфонизму и авторской интерпретации литературного произведения, а также эксперименты с музыкой, изначально для хореографического прочтения не предназначенной.

Изучение музыки балетов сквозь призму тенденций музыкального театра исследуемого периода позволяет установить уровень коммуникации композитора с современными ему балетными концепциями, составить более полное представление о композиторском почерке Шнитке в области балетного жанра и выявить самоценность каждого балетного опуса.

Стремлением расширить научные представления о балетном творчестве одного из ведущих композиторов XX века и хотя бы отчасти восполнить дефицит исследовательской литературы о музыке в балетах Шнитке

определяется *актуальность* настоящего исследования. Упомянем в связи с этим и юбилей композитора: в 2024 году отмечается 90-летие со дня его рождения.

Степень разработанности темы исследования. В современном музыкознании вопрос своеобразия балетов Шнитке получает освещение в исследованиях библиографического характера, книгах бесед, отдельных статьях. Однако разработка проблем авторского стиля в музыке трех балетов, особенностей музыкального языка и музыкальной драматургии в контексте взаимодействия с тенденциями музыкального театра 1970–1980-х годов до сих пор не предпринималась.

Некоторые вопросы, раскрывающие аспекты стиля и драматургии балетов, в частности, концепции «четырех кругов реальности», затрагивались в работах биографического характера. Среди них выделим монографию В.Н. Холоповой «Композитор Альфред Шнитке» (2003), в которой впервые обозначены семь аспектов образа Пер Гюнта, соответствующие качествам личности каждого человека.

Авторские идеи Шнитке о художественной концепции и музыкальной технике, драматургическом процессе и обстоятельствах создания музыки к балетам изложены в книгах бесед с композитором. Отметим «Беседы с композитором» Д.И. Шульгина (1993), затрагивающую проблематику первого и наименее освещенного в современной научной литературе балета «Лабиринты». Особо ценным для диссертационного исследования стал разговор о музыкальной технике, основывающейся на соотношении тональных и атональных участков. В этой связи следует выделить и книгу «Беседы с Альфредом Шнитке» А.В. Ивашкина (1994). Вопрос воплощения художественного замысла представлен в книге бесед сквозь призму фаустианского мифа, где Пер Гюнт в силу своей «половинчатости» проходит схожий, по мнению Шнитке, с Фаустом путь.

В ряду научных публикаций, затрагивающих проблематику композиторской работы с литературным первоисточником, назовем работу «Фаустианские мотивы в балете Альфреда Шнитке “Пер Гюнт”» Г.В. Ковалевского (2008). Опираясь на высказывания самого Шнитке, исследователь

подчеркивает общую личностную природу Фауста и Пер Гюнта. Интерес представляет сравнение фрагментов музыкального текста балета «Пер Гюнт» с материалом других произведений композитора. Вопрос работы автора с первоисточником с позиции балетмейстерской мысли рассматривается в исследовании «“Пер Гюнт” А. Шнитке – Дж. Ноймайера: две редакции одного спектакля» Е.О. Цветковой (2016). Драма Г. Ибсена для Дж. Ноймайера представляется исследователем импульсом, позволившим создать философский спектакль «по мотивам Ибсена». Изучая драматургический процесс, включающий четыре витка развития, автор рассматривает хореографическую лексику отдельных номеров двух редакций балета и выделяет систему пластических метафор.

Некоторым вопросам художественного мышления композитора в рамках балетного жанра посвящена работа «Смех Гоголя в музыке Альфреда Шнитке: “Ревизская сказка”» Е.Р. Поповой (2001). Кроме рассмотрения принципов драматургии и формообразования в «Гоголь-сюите», исследователь выделяет особенности музыкального языка сюиты, соотнося их с характерными чертами композиторского почерка Шнитке. К ним автор относит полистилистику, незамкнутость и открытость формы. Общие черты художественного мышления Шнитке и Ибсена рассматриваются в работе «Альфред Шнитке – Генрих Ибсен» Е.Г. Захаровой (2008). Исследователь изучает содержательные особенности литературного первоисточника балета «Пер Гюнт» и сравнивает музыкальную драматургию балетного спектакля с сонатно-симфоническим циклом.

Проблематика театрального прочтения инструментальной небалетной музыки Шнитке раскрывается в работах Л.В. Сизовой («Музыка А. Шнитке на балетной сцене», 2006; «Музыка А. Шнитке в контексте хореографического искусства», 2011). Автор вводит термин «шниткиниана», сопоставимый по значению с существующими «шопениана» и «скрябиниана». Раскрывает обстоятельства создания трех балетов Шнитке и сценической композиции «Желтый звук», приводит обширный список балетных постановок, созданных на музыку композитора.

Среди немногочисленных зарубежных исследований, посвященных проблематике балетного творчества Шнитке, отметим работу музыкального критика Р. Вайцмана «The symphonic unfolding of Schnittke's musical narrative» (1994), опубликованную в приложении к аудиоверсии балета «Пер Гюнт» в исполнении шведского Королевского придворного оркестра под руководством Э. Класа. В связи с отсутствием видеозаписи балетной постановки, освещение автором содержательной стороны каждого номера балета сыграло важнейшую роль в диссертационном исследовании. Кроме этого, Р. Вайцман исследует работу композитора с тематическим материалом, выделяя лейтмотивы и их инварианты.

Проблематика балетного театра XX века, актуальная для настоящего исследования, получает освещение в ряде научных работ отечественных исследователей. В свою очередь, ракурс балетоведческих источников в основном направлен на решение вопросов исторического развития балетного искусства, осмысление художественных направлений, освещение творческих достижений выдающихся балетмейстеров и исполнителей. Среди работ основоположников советского балетоведения выделим, прежде всего, исследования Ю.А. Бахрушина (1965), В.М. Красовской (1978), Ю.И. Слонимского (1950), Е.Я. Суриц (1966). Они сыграли важную роль в понимании хореографических закономерностей исследуемого периода, а также формировании терминологического аппарата в анализе балетного спектакля.

Не менее ценными оказались сведения о балетном искусстве XX–XXI веков, полученные из работ современных музыковедов и балетоведов: А.П. Груцыновой (2015), Н.Н. Зозулиной (2017), О.И. Розановой (2012) и некоторых других. Например, в учебном пособии Л.И. Абызовой «История хореографического искусства: отечественный балет XX – начала XXI века» (2017) изучение тенденций развития балетного театра 1970–1980-х годов осуществляется сквозь рассмотрение деятельности хореографов. Мастера нового поколения предстают носителями идей Ф. Лопухова о хореографическом симфонизме (Б. Эйфман), эклектического соединения классического танца и

импровизационной пластики, гротескового и бытового танцев (Д. Брянцев и И. Чернышёв).

Потребность в музыковедческом осмыслении ряда вопросов балетного искусства XX века восполняют исследования, в которых музыкальная составляющая, наряду с хореографической, является предметом научных поисков. В статье Е.Н. Куриленко «Балет-драма и балет-симфония» (2004) обозначены характерные тенденции балетного театра второй половины XX века. В аспекте синтеза составляющих балетного спектакля исследователь рассматривает явление нового взаимодействия музыки с литературой и драматическим театром. Автор отмечает качество танцевальной симфоничности, возникшее в результате влияния средств музыкальной выразительности на хореографию. В кандидатской диссертации А.В. Занковой «Взаимодействие музыки и хореографии в отечественных балетах первой трети XX века» (2008) намечены две тенденции в соединении музыкальной и хореографической составляющих балетного цикла: «конфликтного синтеза» и «контрапунктического синтеза». Обе тенденции исследователь наблюдает в творчестве Б. Асафьева, С. Василенко, Р. Глиэра, Н. Черепнина, а также С. Прокофьева и И. Стравинского. Выделим докторскую диссертацию Г.А. Безуглой «Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI – первая треть XX вв.)» (2021). Одним из основополагающих качеств балетной культуры обозначенного периода исследователь называет «музыкальность хореографии», которая проявляется в формах взаимодействия музыкальной и танцевальной составляющих. Автор выдвигает три модели музыкально-хореографической связи, объясняющих воздействие музыкальной деятельности балетмейстеров на композиторское творчество в процессе создания балетного спектакля.

Таким образом, Шнитке остается тем композитором, к которому обращаются отечественные исследователи. Однако область балетного творчества изучена неравномерно. За пределами специального интереса остаются такие аспекты, как музыкальный язык балетов, драматургический

процесс, черты авторского стиля Шнитке, взаимодействие с тенденциями балетного театра 1970–1980-х годов. С разной степенью освещенности предстают балетные опусы композитора в исследовательской практике. Наибольшее внимание исследователей привлекает балет «Эскизы», в меньшей степени «Пер Гюнт». Изучению балета «Лабиринты» не посвящено ни одной специальной работы.

Цель исследования – изучение балетного творчества Шнитке в его взаимосвязях с ведущими тенденциями отечественного музыкального театра 1970–1980-х годов. Круг связанных с этим **задач** определим следующим образом:

- обозначить основные тенденции развития отечественного балетного искусства 1970–1980-х годов;
- проанализировать образные, композиционные и драматургические особенности литературных первоисточников балетов Шнитке;
- изучить рукописи партитур балетов, которые содержат авторские пометки композитора;
- рассмотреть музыкальную драматургию балетов как отражение индивидуальной художественной концепции;
- выявить стилевые особенности, определяющие своеобразие каждого балетного опуса Шнитке и его балетного наследия в целом;
- провести некоторые параллели между балетной музыкой композитора и другими жанрами его творчества в рамках исследуемого периода.

Материал исследования включает в первую очередь балетные сочинения Шнитке: «Лабиринты» (1971), «Эскизы» (1985), «Пер Гюнт» (1986). В процессе работы также были изучены сценическая композиция «Желтый звук» (1974), «Гоголь-сюита» (1981) и сюита из музыки к кинофильму «Мертвые души» (1984), а также переложение Эпилога для виолончели, фортепиано и магнитофонной записи (1992).

Научная новизна диссертации определяется, прежде всего, обращением к материалу – балетным сочинениям А. Шнитке, до сих пор не подвергавшимся специальному исследованию. Впервые в работе балеты Шнитке рассматриваются как самобытное явление в отечественном музыкальном театре второй половины XX века; исследуются художественные предпосылки балетного творчества композитора; выявляются черты, как обусловленные актуальными тенденциями времени, так и присущие индивидуально-авторскому стилю композитора. Среди аспектов, ранее не исследованных в трудах о творчестве Шнитке, укажем такие, как драматургия, в каждом из трех балетов ставшая важнейшим проявлением индивидуальной художественной концепции; техника полистилистики в рамках балетного жанра; своеобразие гармонического языка.

Теоретическая значимость исследования заключена в создании основы для дальнейшего изучения балетного творчества Шнитке как значимой части его творческого наследия, а также для рассмотрения особенностей отечественного балетного театра рубежа XX–XXI веков.

Практическая значимость исследования. Материалы диссертации могут быть использованы в вузовских дисциплинах «Гармония», «История музыки (зарубежной, отечественной)», «Анализ музыки второй половины XX – начала XXI века», «Анализ оперного и балетного спектакля».

Методология исследования. В диссертации используются методы музыковедения и смежных гуманитарных наук, имеющие основополагающее значение для ее ключевых позиций. Прежде всего, это стилевой подход, в опоре на который исследовалась система художественно-поэтических средств балетного творчества Шнитке. В соответствии с подходами А.Ф. Лосева в работе художественное произведение рассматривается как комплекс внутренних и внешних пересечений, обладающих характерной исторической спецификой. С позиции такого понимания в диссертации принимается во внимание совокупность выразительных средств, проявляющая себя во внутреннем «устройстве» каждого балетного произведения; одновременно она

рассматривается как отражение магистральных творческих проблем и исканий своего времени. В музыковедении наиболее созвучными такому подходу являются труды Н.С. Гуляницкой и Ю.Н. Пантелеевой. В приведенных трудах исследователи обращаются к двум важнейшим объектам стилового анализа – музыкальной композиции («стиль произведения») и творческому наследию отдельной творческой личности («стиль автора»), выявляя черты индивидуальности внутри каждой избранной художественной общности.

Изучение художественного взаимодействия различных музыкальных текстов в балетах Шнитке осуществлялось с позиции интертекстуального аспекта компаративного метода. М.М. Бахтин приводит утверждение, в котором текст находится в постоянном диалоге с другими текстами, образуя вневременное коммуникативное пространство. Исходя из идеи политекстового диалога в диссертации проводится анализ жанровых пересечений, а также разного рода заимствований, в их числе цитирование, адаптация, аллюзия. Принцип многослойного прочтения текста формируется также под влиянием работ Ю.С. Кристевой и Р. Барта. Исследователи-структуралисты каждый текст представляют интертекстом, который, в свою очередь, состоит из мозаики цитат, культурных кодов прошлого и настоящего, анонимных формул и структур. В музыковедении проблематика интертекстуальности получает широкое освещение в трудах Н.С. Гуляницкой, в которых явление интертекстуальности выступает методом, поглотившим отдельные тексты в единое пространство «гипертекста».

Существенную роль в анализе музыки балетов в методологическом отношении сыграли труды по гармонии XX века Н.С. Гуляницкой, Л.С. Дьячковой, Ю.Н. Холопова. Исследователи выявляют закономерности современной гармонии, тенденции ее развития. На основе изучения гармонического языка произведений отечественных и зарубежных композиторов авторы формируют методiku анализа гармонических средств музыкального материала композиторов XX века. В связи с этим терминологическая лексика в аналитических разделах диссертационного

исследования опирается на сформированный под влиянием перечисленных трудов музыковедческий аппарат.

Положения, выносимые на защиту:

- балетное творчество Шнитке, обнаруживая тесную связь с основными тенденциями музыкального театра 1970–1980-х годов, предстает актуальным явлением своего времени;
- каждый балет – пример уникального композиторского решения, основанного на индивидуальной концепции, оригинальной драматургии и средствах музыкальной выразительности;
- являясь самобытными образцами музыкально-хореографического жанра, балеты образуют единую стилевую систему балетного творчества Шнитке.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Достоверность результатов исследования обусловлена опорой на широкий круг научных источников о творчестве Шнитке и новейшие работы о современном балетном театре, детальным анализом рукописей партитур балетов, в которых содержатся пометки композитора, а также обращением к авторским комментариям, опубликованным в научных статьях композитора, книгах бесед, воспоминаниях современников.

Материалы диссертации были представлены на Международной научной конференции «Школа молодого исследователя: бесконечный диалог в пространстве музыкального» (Московский дом композиторов, 2019), Международной научно-практической конференции «Научные чтения в музыкальном доме Альфреда Шнитке» (Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке, 2020), Всероссийской научной конференции «Музыкознание в современном мире: темы проблемы, тенденции развития» (Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова, 2021), Международной научной конференции студентов и аспирантов «Исследования молодых музыковедов» (Российская академия музыки имени Гнесиных, 2021), Международной научно-практической конференции «Научные чтения в

музыкальном доме Альфреда Шнитке» (Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке, 2021). Международной научной конференции «Балет в музыкальном театре: история и современность» (Российская академия музыки имени Гнесиных, 2022).

Ключевые положения исследования отражены в пяти публикациях, среди которых три статьи, входящие в список рецензируемых журналов, рекомендованных ВАК.

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, четырех глав, разделенных на параграфы, Заключения, Списка литературы и Приложения.

Основное содержание работы

Во **Введении** обоснованы актуальность и новизна темы диссертации, сформулированы цель и основные задачи исследования, намечены перспективы теоретического и практического применения результатов исследования.

Глава 1. Балет в музыкальном театре второй половины XX века. Рассматриваются основные тенденции балетного театра второй половины XX века в творчестве московских композиторов.

§1. Основные тенденции отечественного балетного искусства 1970–1980-х годов. Симфонизация балетной партитуры. В настоящем разделе изучается сложившаяся в первой трети XX века тенденция хореографической симфонизации, которая получает дальнейшее развитие в балетном театре исследуемого периода. Выявлено, что, сформированная в теоретических работах Ф. Лопухова и получившая воплощение в художественной практике М. Фокина, Л. Мясина, Дж. Баланчина, К. Голейзовского, она принимает новые формы в 1960-х годах в результате балетной реформы Ю. Григоровича и И. Бельского.

Исследование принципов симфонизации в 1970–1980-е годы позволило выявить характерные приемы. Балетная партитура обогатилась новым типом танцевальности, обрела сквозное развитие, дифференциацию тематических образований и их взаимодействие на расстоянии, жанровую переориентацию,

порождающую новые гибридные формы (балеты-симфонии, балеты-оратории, балеты-оперы). В русле тенденции симфонизации балетного цикла были созданы такие балетные опусы московских композиторов, как «Ангара» (1976) и «Круг» (1980) А. Эшпая; «Чайка» (1980) Р. Щедрина; «Исповедь» (1984) Э. Денисова.

Инструментальная музыка в балетном цикле. В настоящем разделе мы обратились к балетным спектаклям, музыкальной основой которых стали симфонические и фортепианные произведения русских и зарубежных композиторов. В первой трети XX века изначально для театрального прочтения не предназначенные, инструментальные композиции становятся частью сюжетных/бессюжетных балетных спектаклей. Идеи намеченной тенденции, миновав эпоху драмбалета, нашли преломление в творчестве балетмейстеров 1960–1980-х годов. Появляется хореографическая трагедия в двух частях «Царь Борис» (1978) на музыку С. Прокофьева, а также балет «Идиот» (1980) на музыку Шестой симфонии П. Чайковского и многие другие.

Взаимодействие музыки, литературы и драматического театра. Балетный спектакль как явление синтетическое включает органичный комплекс видов искусства. Изучая разные исторические периоды, выявлено, что соотношение составляющих и их роль в балетном целом менялись. Так, в период советского драмбалета (1920–1930-е годы) на первый план выдвигались литература и драматический театр, лишая хореографию танцевальности. Запрос времени определял и выбор литературного первоисточника, и способ его музыкально-хореографического воплощения. Подход к перенесению литературного сюжета в условия танцевального жанра в выделенном периоде определялся детальной разработкой содержания, укладывающегося в драматургическую форму и содержащего выпуклые характеристики героев. Тенденция обобщенного прочтения литературного произведения с абстрактными характеристиками, которые лишены бытовых примет, наблюдается нами и в балетном искусстве 1950-х годов. Исследуя период 1970–1980-х годов, мы отметили наличие двух перечисленных тенденций балетного театра в области прочтения литературного первоисточника.

§2. Балеты Шнитке в контексте театральных поисков времени.

В данном разделе балетное творчество Шнитке рассматривается в контексте авторского стиля композитора и тенденций балетного театра 1970–1980-х годов.

Музыка балетов в аспекте авторского стиля Шнитке. В результате изучения периода создания музыки к балетным спектаклям выявлен этап расцвета творческих сил композитора. Арсенал композиторских средств в этот период включал технику полистилистики, которая находит отражение в музыке каждого балетного спектакля Шнитке. В индивидуальном авторском прочтении полистилистический прием используется композитором на звуковысотном уровне в балете «Лабиринты», осуществляет игру жанрами в балете «Эскизы», создает тонкие аллюзии на музыку прошедших столетий в балете «Пер Гюнт». Среди особенностей творческого почерка Шнитке в период 1970–1980-х годов в настоящем разделе отмечено формирование медитативной концепции. Присущее ей качество сосредоточенности на внутреннем состоянии отражается в Эпilogue балета «Пер Гюнт», а также некоторых других произведениях исследуемого периода, например, в Фортепианном квинтете (1972–1976), Гимнах (1974–1979), Реквиеме (1975). Кроме медитативного качества, в произведениях обозначенного периода обнаружено проявление полярности музыкального мышления Шнитке. Так, в трех балетах, а также в кантате «История доктора Иоганна Фауста» (1983) напряженность драматургического процесса продиктована контрастным противоборством добра и зла.

Музыка балетов в диалоге со временем. Изучение взаимосвязи основных тенденций балетного театра исследуемого периода и балетных сочинений композитора позволило сделать ряд наблюдений. Так, признаки хореографической симфонизации отличают музыкальное решение балетов Шнитке. Принцип сквозного развития в каждом сочинении проявляется по-своему: в балете «Лабиринты» – в условиях интонационной системы, содержащей исходную модель, из которой произрастает музыкальная ткань цикла. В хореографической фантазии «Эскизы» сквозное развитие получают музыкальные характеристики героев. В балете «Пер Гюнт» применена

разветвленная система лейтмотивов, обладающая высоким сквозным качеством. Наряду с принципом сквозного развития материала признаки симфонизации проявляются в области драматургического процесса. Он наделяется обостренной конфликтностью, столкновением противоположных сторон: любви и ненависти («Лабиринты»), добра и зла («Эскизы»), реального и ирреального («Пер Гюнт»).

Обращаясь к изучению проблемы прочтения композитором литературного первоисточника, мы обнаружили стремление к обобщенному характеру высказывания. В работе композитора наблюдается выделение обобщенно-символического плана литературного произведения (или либретто). Предпочтение отдается не точному следованию сюжету, а отражению общей концепции запутанного лабиринта Его и Ее взаимоотношений, художественного мира гоголевских сочинений, ибсеновской драмы.

Тенденция жанровой переориентации инструментальной музыки нашла отражение в работе Шнитке с музыкальным материалом балета «Эскизы». Балет стал высшей точкой в цепи гоголевских произведений Шнитке. К своей балетной версии он прошел долгий путь: от музыки к спектаклю «Ревизская сказка», через сюиту «Гоголь-сюита», музыку к кинофильму «Мертвые души», сюиту из музыки к кинофильму «Мертвые души». Подобная история создания балетного цикла отличает также балеты «Чиполлино» (1974) К. Хачатуряна; «Любовью за любовь» (1975) Т. Хренникова; «Маскарад» (1982) на музыку А. Хачатуряна.

Высокая степень актуальности и открытости Шнитке идеям балетного театра 1970–1980-х годов подчеркивается поиском новых темброакустических сочетаний. Соединение звучания акустических инструментов и магнитофонной записи отличает переложение Эпилога балета «Пер Гюнт» для виолончели, фортепиано и магнитной пленки, созданное в 1992 году для М. Ростроповича. Сочетание электронного и акустического звучания наблюдается в творческих экспериментах других московских композиторов: «Пение птиц» (1969) Э. Денисов; «Perception» (1983) С. Губайдулина.

§3. Творческий союз композитора и балетмейстера. Опираясь на современные научные концепции, в настоящем разделе рассматривается

взаимодействие Шнитке с балетмейстерами «Лабиринтов», «Эскизов», «Пер Гюнта». Это позволило сделать вывод о наличии разных форм такого сотрудничества, от формального сотворчества до органичного соавторства. Если сотрудничество с В. Васильевым было довольно отстраненным, то работа с А. Петровым и Дж. Ноймайером отличалась высокой степенью взаимопонимания. Однако во всех случаях творческий союз Шнитке и балетмейстеров предполагал самостоятельность авторов в процессе создания художественного целого.

Глава 2. Балет «Лабиринты». В настоящей главе изучаются условия создания и история постановок балета «Лабиринты», его драматургические процессы и ладогармонические особенности.

§1. Сюжетная основа. По сохранившимся интервью Шнитке известно, что в 1971 году от хореографа В. Васильева поступает предложение написать музыку к балету «Лабиринты» по оригинальному либретто балетмейстера. Согласно замыслу Васильева, все сценическое действие сконцентрировано вокруг двух героев, которые в течение пяти эпизодов проходят разные стадии отношений: от влюбленности к отчуждению. Кроме главных героев, в балете присутствуют второстепенные персонажи, олицетворяющие Его галлюцинации и Ее страхи.

Использование обезличено-символических «Он» и «Она», незримых и безличных монстров не является единичным случаем в балетной практике второй половины XX века. Например, в балете «Помните!» (1981) на музыку А. Эшпая присутствуют Он и Она. Взаимоотношения двух возлюбленных являются центральной и единственной драматургической линией в балетах «Гамлет. Прелюдия» (1977) на музыку Ф. Листа и «Литургия» (2003) на музыку А. Пярта.

§2. История постановок балета. В настоящем разделе рассматривается сценическая жизнь первого балетного опуса композитора. Приводятся сведения о дебюте на Всесоюзном балетмейстерском конкурсе в начале 1972 года. Шесть лет спустя, в 1978 году, появляется первая полная концертная версия балета, исполненная Оркестром старинной и современной музыки под руководством Э. Серова. Исполнение музыки балета на фестивале «Московская осень» в 1980

году знаменательно появлением программных заголовков каждого номера. Постановка балета впервые осуществилась в 1989 году в московском Театре пластической драмы под управлением Г. Мацкявичюса. Отметим, что и в наши дни интерес к этому произведению не угасает: только в 2021 году премьерная постановка балета была опубликована сразу на трех интернет-площадках (сайты Гостелерадиофонда, ВКонтакте, YouTube).

§3. Специфика композиционно-драматургических процессов в свете метафоры лабиринта. Изучение композиционно-драматургических особенностей первого балетного опуса композитора осуществляется с позиции лабиринтовой концепции, которая обретает в искусстве второй половины XX века значение универсальной постмодернистской метафоры. Это позволило сделать вывод о наличии двух типов лабиринтовой модели, определяющих логику развития драматургического процесса. Так, первый тип – классический, критский. Он отличается визуальным соответствием с геометрической фигурой (квадрат, круг, прямоугольник), наличием центра, то есть единственного тупика, оснащен одним входом и выходом. Путь по критскому лабиринту лишен разветвлений и всегда ведет в центр, где, согласно древнегреческой мифологии, обитает Минотавр. Второй тип лабиринтовой модели получил название лабиринта-путаницы и связан с идеей децентрализации пути, многовариантностью выбора, нелинейностью и непредсказуемостью. Известны следующие произведения, впитавшие признаки одного или сразу двух типов лабиринта: балет «Лабиринт» (1941) на музыку Ф. Шуберта; телеопера «Лабиринт» (1963) Дж. Менотти; проект «Laborintus II» (1965) Л. Берио; роман-симфония «Лабиринты» (1992) Н. Сидельникова.

В соответствии с двумя типами лабиринтовой модели в параграфе сформулированы два понятия. «Макролабиринтом» выступает конструкция целого, а «микролабиринтом» – структура пятого номера («Паутина»). Особенность строения «макролабиринта» соответствует лабиринту критского типа. Его направленность в центр находит выражение в наделении четвертой части цикла («Ужасы») функцией кульминационной точки. Именно в ней

пластический дирижер, соотносимый с Минотавром, завладевает Его и Ее волей, погружая в собственные страхи и сомнения. Симметричная природа критского лабиринта отражается в строении крайних частей цикла. Они разделены на идентичное количество разделов, последние из которых в пятой части играют роль репризы: I часть – разделы А, В, С, D; V часть – разделы А, В, С, D.

Феномен «микролабиринта» определяет концепцию пятой части балета. Строение «Паутины» обнаруживает признаки второй лабиринтовой модели, обозначенной лабиринтом-путаницей. Децентрализация проявляется в замене движения к конечной точке освоением различных этапов с обретением нового качества. Путь от запутанной ситуации в отношениях влюбленных через бунт к роковому исходу (выходу из лабиринта) подчеркивается в музыке движением от серийности через сонорность к тональности.

§4. Особенности музыкального языка в балете. В данном параграфе анализируется музыкальный план балетного спектакля. Выделяются характерные особенности индивидуального композиторского подхода Шнитке. В рамках лабиринтовой концепции музыка балета рассматривается в аспекте явлений «макролабиринта» и «микролабиринта».

В свете концепции «макролабиринта», отмеченной качествами централизации, симметрии, линейности, в параграфе изучаются музыкальные особенности первой, второй, третьей, четвертой частей. Центром балетного цикла выступает четвертая часть «Ужасы». Ее музыкальное оформление лежит в области атональности, соединения в единовременности гармонических блоков разных пластов в условиях стратифицированной ткани, многоуровневой аккордики, фонических тембровых эффектов. Четвертая часть входит в группу атональных номеров балетного цикла, наряду со второй («Отчуждение») и третьей («Автоматика буден»). Движение к центральной части внутри атональной группы реализует линейный принцип критского лабиринта. Так же как и в четвертой части, в двух предшествующих наблюдается прием разрастания ткани по вертикали и горизонтали из исходных звукокомплексов,

обнаружены многопластовость и разделы сонорного звучания, наполненные кластерами.

Принцип симметрии критской модели лабиринта осуществляется пропорциональным строением крайних частей цикла, входящих в группу тональных номеров. Структура первой части («Встреча») и пятой («Паутина») содержит идентичные разделы: I часть – A (Moderato), B (Allegro scherzando), C (Meno mosso), D (Adagio); V часть – A (Cadenza), B (Andante), C (Maestoso), D (Meno mosso). Разделы C в обеих частях выступают кульминацией, в которых обнаруживается наибольшая тоникализация исходной терцовой единицы. Другим показателем симметрии является тональная организация первой и пятой частей, где центром выступает терцовый комплекс.

В аспекте концепции «микролабиринта», отличающейся децентрализацией и многовариантностью, в настоящем параграфе исследуются особенности музыки пятой части цикла. Отмечено, что вектор лабиринтового движения в пятой части («Паутина») от первого (Cadenza) до четвертого (Meno mosso) раздела направлен на выход из лабиринта. Остановка в центре исключается, реализуя качество децентрализации лабиринта-путаницы. Герои, помещенные в подобную модель, находятся в ситуации выбора, отклоняясь в разные эмоциональные состояния. Каждый раздел (A, B, C, D) как возможный путь к выходу из лабиринта и конфликта между героями решен в определенной высотной системе (серийной, сонорной, модальной, тональной). Смешение разных типов высотных систем является приемом многовариантности лабиринта-путаницы и характерной чертой стиля Шнитке.

Глава 3. Балет «Эскизы». В данной главе раскрываются обстоятельства создания и история постановок балета, исследуются приемы работы композитора с гоголевскими произведениями, музыкально-драматургические решения в свете индивидуальной концепций, особенности музыкального языка.

§1. Литературный первоисточник. В результате изучения содержательного аспекта номеров цикла обозначены сочинения Гоголя, послужившие литературными первоисточниками. Такой первоосновой балета

являются следующие произведения: повести «Портрет», «Нос», «Шинель», «Записки сумасшедшего», «Невский проспект», комедия «Ревизор», а также поэма «Мертвые души». Установлено, период работы писателя над «Петербуржскими повестями» и «Мертвыми душами» приходится на 1830–1840-е годы. Сочинения объединяют схожие художественные приемы (гротеск, фарс, алогизм), отображение панорамы характеров жителей Петербурга 1830–1840-х годов и «города N N».

Обращение Шнитке к миру гоголевских персонажей принимало разнообразные жанровые формации. Необходимо отметить работу над музыкой к спектаклю Театра на Таганке «Ревизская сказка» (1978). В 1981 году по инициативе Г. Рождественского Шнитке составляет из фрагментов музыки к спектаклю сюиту для оркестра, называя ее «Гоголь-сюита». В 1984 году композитор возвращается к гоголевским персонажам в рамках фильма М. Швейцера «Мертвые души». Последним шагом к балету стала сюита, составленная из музыки к фильму. В результате изучения перечисленных гоголевских сочинений Шнитке, выявлено, что апофеозом серии выступает балет «Эскизы». Объединяя музыкальный материал всех предшествующих воплощений, балет обретает значение макроцикла.

§2. История постановок балетного цикла. Сохранившиеся заметки в газетах «Советский артист», «Известия», «Советская культура», «Театр» позволили проследить сценическую судьбу балетного цикла в период 1980–1990-х годов. Музыка балета «Эскизы» впервые прозвучала в июне 1984 года на сцене Государственного центрального концертного зала. Премьера балета состоялась в январе 1985 года в Большом театре, в котором спектакль выдержал пятьдесят шесть постановок (с 1985 по 1990 год). Дальнейшая сценическая жизнь «Эскизов» в основном связана с концертными исполнениями музыки балета в рамках фестивалей, гастрольных туров, аудиовизуальных и литературных проектов, выставок.

§3. Композиционно-драматургические аспекты: от «Ревизской сказки» к «Эскизам». В настоящем параграфе, кроме «Эскизов», исследуются

театральные, концертные, кинематографические прообразы балета с позиции драматургических особенностей.

Спектакль «Ревизская сказка» (1978). Драматургический процесс спектакля Театра на Таганке включает развернутую экспозиционную часть, в которой Гоголь, выведенный в отдельную сценическую роль, окружен героями своих произведений. Перед писателем предстают «маленький человек», угнетаемый чиновничеством, растерявший свой талант художник, неприглядные Собакевич, Плюшкин, Коробочка, Ноздрев, Манилов. Точкой кульминации обозначена встреча Гоголя со всеми героями в сцене бала. Писатель страдает от созерцания пороков своих героев и одновременно современной ему России.

«Гоголь-сюита» (1981). Созданная из фрагментов музыки к спектаклю «Ревизская сказка», сюита является прямым музыкальным прообразом балета «Эскизы». Ее композиция станет основой для макроцикла, сохранив структуру и последовательность номеров. Унаследованная от спектакля калейдоскопическая природа изложения образует продолжительную экспозицию гоголевских героев. Кульминацией цикла выступает седьмой номер («Бал»), где происходит столкновение всех сюжетных линий. Развязкой в драматургии целого становится восьмой номер («Завещание»), содержащий неутешительный вердикт Гоголя. Эпилогом является «Украинская народная песня», в котором, по сюжету, происходит примирение писателя со своими творениями.

Художественный фильм «Мертвые души» (1984). Киномузыка занимает значимое место в творчестве Шнитке и составляет значительную часть его наследия (около семидесяти киномузыкальных партитур). Сосредоточенность на образах поэмы «Мертвые души» исключила перенесение музыкального материала спектакля «Ревизская сказка» и «Гоголь-сюиты» в условия кинематографического жанра. Выступая отдельным художественным целым, фильм задает новый виток в развитии гоголевской темы в творчестве Шнитке.

Сюита из музыки к фильму «Мертвые души» (1984). Монтажность изложения музыки в фильме «Мертвые души» заменяется цельностью, лейттематизм (вальс Чичикова) – своеобразием номеров сюиты. Роль каждого из

девяти номеров сюиты в драматургической картине целого соответствует экспозиционной направленности высказывания. Контрастный музыкальный материал в процессе развития не сталкивается, а сопоставляется с целью обозначения индивидуальности каждого героя поэмы «Мертвые души».

Балет «Эскизы» (1985). Как отмечалось ранее, балет предстает последней формой воплощения художественного мира гоголевских персонажей в творчестве Шнитке. В композиционно-драматургическом плане макроцикл представляет собой систему переплетенных сюжетных отрезков. В отличие от предшествующих версий, ориентированных в основном на отдельные аспекты творчества Гоголя, в балете происходит расширение образного мира. Конструкция «Гоголь-сюиты», составляющая основу балета, дополнена лирической линией, намеченной в фильме «Мертвые души». Появляются персонажи из комедии «Ревизор», входящие в круг героев в спектакле «Ревизская сказка». Включение новых сюжетных линий повлекло создание микроциклов, выделяющихся из общей структуры макроцикла. Между тем, балет является следствием ранее созданных гоголевских произведений и заимствует протяженную экспозиционную часть, преобладание сопоставления контрастного материала над столкновением, стремление к индивидуализации музыкальной характеристики героя через систему лейттематизма, философское обобщение в рамках эпилога.

§4. Музыкальная характеристика гоголевских персонажей в балетном макроцикле. В настоящем параграфе рассматриваются особенности музыкального языка номеров балетного цикла в свете авторского прочтения литературного первоисточника. Подчеркивается значимая роль техники полистилистики в формировании стилевого облика музыкальных портретов. Кроме этого, выделены черты композиторского письма Шнитке, обнаруженные как в музыке балета, так и в некоторых других произведениях.

Обозначенный исследовательский ракурс позволил сделать ряд наблюдений. Метод работы композитора с литературным первоисточником отличается созданием авторской системы выразительных средств в рамках

философско-эстетической концепции. Так, выдвижение категории «банального» в качестве основной формы зла представлено в музыке балета сгущением типизированных качеств жанра. Например, в кульминационном номере «Бал» представленные вальс, мазурка, танго, галоп получают каноническое изложение с акцентированием характерных мелодических, тональных, гармонических, ритмических и фактурных признаков. Подобный художественный прием «упрощения» жанровой модели обнаружен нами и в номере «Портрет», микроцикле «Незнакомка» и некоторых других. В исследовании также отмечена роль техники полистилистики в отражении вневременной природы гоголевских образов. Обращаясь к стилевым кодам разных эпох, Шнитке создает многомерное музыкальное пространство средствами цитирования, аллюзии, адаптации. Так, роковой «мотив судьбы» из Симфонии №5 Л. ван Бетховена в номере «Увертюра» знаменует вторжение неотвратимых сил и открывает экспозиционную часть балета. Кроме этого, аллюзия на музыку Й. Гайдна в эпизоде «Детство Чичикова» придает образу героя эффект исторической глубины.

Глава 4. Балет «Пер Гюнт». Последний балетный опус композитора исследуется с точки зрения индивидуальной концепции, особенностей драматургии и музыкального языка.

§1. Литературный первоисточник. В настоящем параграфе проводится сравнительный анализ литературных источников, раскрывающих содержание легенды о Пер Гюнте. Изучаются фольклорные истоки сюжета в сборнике «Норвежские народные сказки» (1841) П. Асбьернсена. Анализ драмы «Пер Гюнт» (1867) Г. Ибсена осуществляется в исследовании с позиции трех планов социокультурной действительности. Так, в первую часть входят первые три акта пьесы, действие которых раскрывает особенности быта крестьянской жизни с акцентом на сказочную природу ее главных представителей (Пер Гюнта, Сольвейг, Озе). Вторую часть драмы составляет четвертый акт, повествующий о странствиях Пера. Третья часть включает пятый акт, центром которого становится сцена раскаяния Пер Гюнта.

§2. История постановок балетного спектакля. В рамках изучения сценической жизни балета «Пер Гюнт» обозначена премьерная зарубежная постановка в Гамбургском оперном театре (1989). Выделен дебют балета в России, который состоялся через полгода на сцене Большого театра в рамках фестиваля современной немецкой музыки, написанной с 1945 года. Отмечено, что в том же году (1990) гамбургская труппа представила балет на сцене Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова (ныне Мариинский). Внимание уделяется и второй версии балета с переосмысленной Дж. Ноймайером хореографией и оригинальной музыкой Шнитке. Премьера новой редакции балета состоялась в 2015 году в рамках фестиваля «Ballett-Tage». В параграфе рассматривается и первое появление второй версии балета на сцене Большого театра (2016), получившее широкий отклик общественности. Кроме этого, нами изучаются мультимедийные редакции балета, появившиеся в XXI веке, среди которых спектакль «Me, Peer Gynt» (2018) М. Фридмана и Т. Мукаяма, проект «SCHNITTKE LIVE (E+U). Оркестр громкоговорителей» (2021) О. Нестерова.

§3. Драматургия балета в аспекте концепции «четырёх кругов реальности». Особенности драматургического решения рассматриваются нами с позиции четырёх этапов «гюнтского» пути, обозначенные композитором «четырьмя кругами реальности». Они соотнесены с разными состояниями реальности и в процессе исследования получили характерные обозначения. Первый «круг» – реально-фантастический. Он охватывает пролог и первый акт, в которых главный герой предстает в контексте крестьянского быта, окруженный архаичной толпой деревенских персонажей. Ноймайер и Шнитке точно следуют последовательности действий ибсеновской драмы, соединяя мир реальности и сказки. Второй «круг» определен нами как иллюзорный и сопоставлен со вторым актом. Реальные странствия героя заменяются авторами балета на мгновенные перемещения по театральным спектаклям и голливудским фильмам, в которых Пер играет роли работоторговца, императора, пророка. Зону действия третьего состояния реальности – символического – представляет третий акт. Его

особенностью является переосмысление событий первого акта, создание эффекта замкнутого круга, в котором Пер Гюнт возвращается к истокам своего пути. Символично проведены драматургические арки между свадьбой Ингрид и аукционом после ее похорон, па-де-де Сольвейг и Пера на свадьбе Ингрид и сцена встречи в лесу.

В Эпilogue балета происходит переход в четвертое состояние реальности – философское. Оно представляет сцену «бесконечного адажио» Пера и Сольвейг, являясь самым абстрактным и обобщенным. Авторы балета намеренно отделяют встречу героев от других событий пятого акта драмы Ибсена, укрупняя значение лирической линии и централизуя момент спасения души Пера от переплавки.

§4. Музыкальные особенности балетной партитуры с позиции лейтмотивной системы. В данном параграфе изучается музыкальный план балета в свете авторской концепции, включающей идею «четырех кругов реальности». Это позволило сделать вывод о наличии широкого арсенала композиторских средств, отражающих идею меняющегося пространства. Явление разветвленного лейттематизма рассматривается нами в качестве основного композиционного принципа, занимающего основополагающее место в системе композиторского языка.

Индивидуализация музыкального материала коснулась характеристик многих персонажей балета, наиболее полно определяя звуковой облик главных героев. Техника лейттематизма, порождающая ряд тем-инвариантов и лейтмотивов, отразила процесс развития образов Пер Гюнта, Сольвейг, Озе. Так, лейттема Пер Гюнта, согласно идее рождения героя, поэтапно формируется в первом акте. Распад лейттемы и порождение ряда ее инвариантов во втором акте соотносится с потерей личностного ориентира в масках голливудского актера. Появляются темы-инварианты: Пера-работоторговца, Пера-императора. Возвращение лейттемы в первоначальном виде в Эпilogue балета отражает идею раскаяния и спасения души Пер Гюнта. Лейттемы двух женских образов в процессе развития обладают большей устойчивостью, сохраняя основное интонационное ядро. Так, во многих инвариантах лейттемы Сольвейг фигура

группетто остается неизменной, а сквозная характеристика Озе сохраняет секундовую структуру.

Кроме этого, в параграфе исследуется музыкальный материал балета с позиции «четырех кругов реальности» с выделением характерных для каждого «круга» особенностей. Так, изображение сценических масок Пер Гюнта во втором акте осуществляется техникой полистилистики. Сцена прослушивания («Auditions») окрашена музыкальными ссылками на регтаймы С. Джоплина, воссоздавая дух начала XX века.

Заключение. Проведенное диссертационное исследование позволило сделать ряд выводов.

Прежде всего, необходимо отметить разнообразие тенденций в отечественном музыкальном театре XX века. Имея богатую историю формирования и развития, балет во второй половине столетия предстает многогранным явлением, вместившим широкий круг художественных направлений. Такие тенденции как симфонизация балетной партитуры, музыкально-хореографическое прочтение инструментальной небалетной музыки, новое взаимодействие элементов спектакля составляют основу балетного театра в 1970–1980-е годы.

Изучение балетного творчества Шнитке во взаимосвязи с характерными тенденциями балетного театра исследуемого периода, позволило сделать вывод об открытости композитора к приметам «стиля времени». Отражением идеи хореографического симфонизма стало качество сквозного развития в драматургии и музыкальной композиции трех балетов. Тенденция использования небалетной музыки в музыкально-хореографических постановках нашла выражение в работе композитора с инструментальными прообразами балета. Обнаружено усиление музыкального начала в балетных опусах Шнитке в рамках тенденции поиска новых взаимодействий музыки, танца и литературы.

Проанализировав музыкальную драматургию балетов с позиции индивидуально-авторской концепции, мы обнаружили три ее оригинальных

решения. Модели «макролабиринта» и «микролабиринта» определяют композиционно-драматургические процессы первого балета Шнитке. Эскизный тип изложения с протяженной контрастной экспозицией и напряженной кульминацией стал отличительной чертой драматургии хореографической фантазии «Эскизы». Концепция «четырёх кругов реальности» определяет драматургическое развитие балета «Пер Гюнт» и включает четыре «реальностных» этапа, соотнесенных с актами спектакля.

Изучив музыкальные особенности балетных сочинений Шнитке, мы пришли к заключению об оригинальности композиционной техники в аспекте авторской концепции. Так, звуковая ткань балета «Лабиринты» включает соединение тональных и атональных частей, выстроенных по принципу симметрии лабиринтовой модели. Музыкальное оформление балета «Эскизы» отмечено проникновением полистилистических тенденций. Его звуковой облик складывается из авторской музыки, дополненной обращением к чужому материалу техниками цитирования, адаптации, аллюзии. Основу музыкального развития балета «Пер Гюнт» составляет лейтмотивная система. Изображение образной трансформации героев повлекло создание индивидуализированного комплекса, включающего лейттему-первоисточник и производные от нее лейтмотивы-инварианты.

Исследование особенностей стилевой системы каждого балета позволило сделать следующий вывод. Балетные сочинения Шнитке предстают комплексом философско-эстетических, композиционных, технических сторон индивидуального стиля композитора. В музыке балетов проступают характерные для обозначенного периода творческие позиции автора, включающие стремление к медитативности в рамках «тихого периода» и воплощенного в философском Эпilogue балета «Пер Гюнт». Качество полярности музыкального мышления Шнитке обнаруживается в противостоянии образных сфер в балете «Эскизы», индивидуализации музыкальных характеристик в балете «Пер Гюнт». Отражение в балетной сфере получает развитие приемов полистилистики, охвативших разные высотные системы

(тональность, атональность, модальность, серийность) в балете «Лабиринты» и стилиевые модели различных эпох в хореографической фантазии «Эскизы».

В заключении необходимо отметить, что балетные сочинения Шнитке являются отражением магистральных тенденций отечественного музыкального театра 1970–1980-х годов. Их музыкально-стилевая система включает, прежде всего, характерный стилиевой почерк композитора и актуальные приметы «стиля времени».

**Публикации по теме диссертации в рецензируемых журналах,
рекомендованных ВАК:**

1. Калашникова, Д. И. (Чумаченко, Д. И.) Особенности балетного творчества Альфреда Шнитке на примере балета «Пер Гюнт» / Д. И. Калашникова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – № 5 (76). – С. 50–59. – 0,5 п. л.
2. Калашникова, Д. И. (Чумаченко, Д. И.) Балет «Эскизы» А. Шнитке: к проблеме интерпретации гоголевских персонажей [Электронный ресурс] / Д. И. Калашникова // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2022. – № 3. – С. 22–33. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38041. – 1 п. л.
3. Калашникова, Д. И. (Чумаченко, Д. И.) Метафора лабиринта в музыкальной культуре второй половины XX века: балет «Лабиринты» А. Шнитке [Электронный ресурс] / Д. И. Калашникова // Философия и культура. – 2022. – № 5. – С. 38–45. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38182. – 0,6 п. л.

Другие публикации по теме диссертации:

4. Калашникова, Д. И. (Чумаченко, Д. И.) Балет «Эскизы» Альфреда Шнитке: работа с первоисточником [Электронный ресурс] / Д. И. Калашникова // Исследования молодых музыковедов : к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных : сборник статей по материалам XIII Международной

научной конференции студентов и аспирантов, апрель 2020 / отв. ред. Т.И. Науменко, А.А. Гундорина, И.С. Захарбекова. – М. : РАМ имени Гнесиных, 2020. – С. 518–530. – Режим доступа: <https://gnesin-academy.ru/issledovaniya-molodyh-muzykovedov-sbornik-statej-po-materialam-xiii-mezhdunarodnoj-nauchnoj-konferencii-09-11-aprelja-2020-goda/>. – 0,7 п. л.

5. Калашникова, Д. И. (Чумаченко, Д. И.) Система лейтмотивов в балете А. Шнитке «Пер Гюнт» / Д. И. Калашникова // Музыказнание в современном мире : темы, проблемы, тенденции развития : сборник трудов по материалам Всероссийской научной конференции 17–19 марта 2021. – Ростов-на-Дону : РГК им. С.В. Рахманинова, 2021. – С. 122–131. – 0,6 п. л.