

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)

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

научный руководитель:
доктор искусствоведения,
проф. Наumenко Т. И.

Москва – 2023

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Балет в музыкальном театре второй половины XX века	13
§1. Основные тенденции отечественного балетного искусства 1970–1980-х годов.....	13
§2. Балеты Шнитке в контексте театральных поисков времени	29
§3. Творческий союз композитора и балетмейстера	41
Глава 2. Балет «Лабиринты»	49
§1. Сюжетная основа.....	49
§2. История постановок балета	51
§3. Специфика композиционно-драматургических процессов в свете метафоры лабиринта	52
§4. Особенности музыкального языка в балете	60
Глава 3. Балет «Эскизы»	81
§1. Литературный первоисточник	81
§2. История постановок балетного цикла	91
§3. Композиционно-драматургические аспекты: от «Ревизской сказки» к «Эскизам».....	94
§4. Музыкальная характеристика гоголевских персонажей в балетном макроцикле.....	103
Глава 4. Балет «Пер Гюнт»	118
§1. Литературный первоисточник	118
§2. История постановок балетного спектакля	125
§3. Драматургия балета в аспекте концепции «четырех кругов реальности»	129
§4. Музыкальные особенности балетной партитуры с позиции лейтмотивной системы.....	136
Заключение	154
Список литературы	158

Список нотных примеров	185
Список таблиц	187
Приложение А	188
Приложение Б	189
Приложение В	190
Приложение Г	192
Приложение Д	193
Приложение Е	194
Приложение Ж	196

Введение

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 с позиции 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 «четырёх кругов реальности», затрагивались в работах биографического характера. Среди них выделим монографию В.Н. Холоповой «Композитор Альфред Шнитке» (2003) [236], 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 «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» Д.И. Шульгина (1993) [256], 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) [89]. 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) [111]. 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) [244]. 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) [169]. 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) [84]. 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 [189]; «Музыка А. Шнитке в контексте хореографического искусства», 2011 [188]). 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 вопросам балетного жанра в творчестве Шнитке, отметим работу музыкального критика Р. Вайцмана «The symphonic unfolding of Schnittke’s musical narrative»

(1994) [283], опубликованную в приложении к диску с аудиоверсией 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) [22], В.М. Красовской (1978) [119], Ю.И. Слонимского (1950) [196], Е.Я. Суриц (1966) [210]. 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) [61], Н.Н. Зозулиной (2017) [165], О.И. Розановой (2012) [176] и некоторых других. Например, в книге Л.И. Абызовой «История хореографического искусства: отечественный балет XX – начала XXI века» (2017) [2] 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) [125] 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) [83] намечены две тенденции в соединении музыкальной и хореографической составляющей 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) [27]. 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) [287], «Эскизы» (1985) [289], «Пер Гюнт» (1986) [285]. В процессе работы также были изучены сценическая композиция «Желтый звук» (1974) [286], «Гоголь-сюита» (1981) [288] и сюита из музыки к кинофильму «Мертвые души» (1984), а также переложение Эпилога для виолончели, фортепиано и магнитофонной записи (1992) [290].

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 учебных вузовских дисциплинах «Гармония», «История музыки (зарубежной, отечественной)», «Анализ музыки второй половины XX – начала XXI века», «Анализ оперного и балетного спектакля».

Методология и методы исследования. В диссертации используются методы музыковедения и смежных гуманитарных наук, имеющие ключевое значение для ее магистральных 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 [138, с. 219]. 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 [66] и Ю.Н. Пантелеевой [161]. В приведенных трудах исследователи обращаются к двум важнейшим объектам стилевого 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 [23, с. 384]. 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 [121] и Р. Барта [200, с. 207]. 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 [65], 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 [64], Л.С. Дьячковой [81], Ю.Н. Холопова [231]. Исследователи выявляют закономерности современной гармонии, тенденции ее развития. На основе изучения гармонического языка произведений отечественных и зарубежных композиторов авторы формируют методику 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.

Глава 1. Балет в музыкальном театре второй половины XX века

§1. Основные тенденции отечественного балетного искусства

1970–1980-х годов

Эпоха XX века – время появления небывалых идей в области отечественного балета. Она отмечена новаторскими преобразованиями балетного театра, поисками особой танцевальной лексики, зарождением новых хореографических форм. Идеи, возникшие в первой трети XX века, получили дальнейшее развитие и во многом определили облик балетного жанра 1970–1980-х годов.

Симфонизация балетной партитуры

По мнению Ю.И. Слонимского, заслуга постановки проблемы о симфонизме в балетном спектакле принадлежит Б.В. Асафьеву. В своем исследовании Слонимский выделяет идею композитора о «танцевальных формулах, усложненных и углубленных через преобразование их в симфоническом развитии» [194, с. 155]. Г.А. Безуглая подчеркивает отклик советских балетмейстеров на идею Асафьева, воплощенную ими в многочисленных музыкально-хореографических постановках [27, с. 318].

Идеи Асафьева нашли подтверждение и непосредственно в балетной среде: так, «патриарх русского балета»¹ Ф. Лопухов сформулировал свою собственную концепцию «танцевального симфонизма»². Ее центральным понятием стала новая форма хореографического искусства, обозначенная автором как танцсимфония. Она представляет собой произведение в нескольких частях, лишенное сюжетной повествовательности и основанное на манифестации идеи «чистого танца». По мнению Лопухова, создание танцсимфонии, опирающейся на принцип «хореографической тематической разработки»³, направлено на достижение

¹ Определение Г.А. Безуглой [27, с. 316].

² Определение Ф. Лопухова [137, с. 101].

³ Термин Ф. Лопухова [137, с. 58].

«тесного контакта между симфонизмом музыкальным и танцевальным» [137, с. 58]. Свои теоретические воззрения балетмейстер выразил в танцсимфонии «Величие мироздания» (1923), музыкальной основой которой стала музыка Четвертой симфонии Л. Бетховена⁴. Говоря о новом сочинении хореографа, балетоведы А.Б. Деген и И.В. Ступников замечают: «Несколько ранее, в 1923 году, был создан оригинальнейший спектакль – танцсимфония “Величие мироздания” (на музыку Четвертой симфонии Бетховена), где бессюжетно, по законам, свойственным скорее чистой музыке, интерпретировались замыслы, глубокие по теме и внутреннему содержанию. Этот смелый опыт не был принят современниками, но его воздействие прослеживается до наших дней» [71, с. 12].

Жанр танцевальной симфонии, сформулированный в теоретико-музыкальных работах Лопухова, получил дальнейшее развитие в художественной практике Л. Мясина и Дж. Баланчина. Так, Мясин обращается к симфоническому творчеству П. Чайковского и И. Брамса в дебютных балетах-симфониях «Предзнаменования» (1933), «Хореартиум» (1933). Следуя логике симфонического развития, балетмейстер выстраивает развертывание хореографических тем сообразно музыкальному лейтмотивному принципу. В работе Г.А. Безуглой приводится фрагмент исследования британского искусствоведа Д. Сильвестра, изучающего пластический стиль Мясина. Так, мы обнаруживаем высказывание балетмейстера, отмечающего сильнейшее влияние музыкальных закономерностей: «Впервые в истории всего балета я пришел к выводу, что совокупность движений, непосредственно, имеет свою гармонию, именно так же, как в музыке. И достижение этой гармонии – главная цель всей художественной работы» [27, с. 331].

Мастер «чистого танца» Дж. Баланчин создает ряд бессюжетных балетов, музыкальной основой которых является симфоническая музыка. Среди них «Симфония до мажор» (1947) на музыку Ж. Бизе; «Шотландская симфония» (1952) на музыку Ф. Мендельсона; «Шестая симфония» (1981) на музыку П. Чайковского

⁴ «Величие мироздания» – одноактный балет, состоящий из пяти частей («Вступление», «Жизнь в смерти и смерть в жизни», «Тепловая энергия», «Радость существования», «Вечное движение»).

и многие другие. Характер взаимодействия музыкальных закономерностей симфонического жанра и особенностей хореографической лексики танцевального жанра носит взаимообусловленную направленность. Значение «музыкацентристских»⁵ тенденций в создании хореографического спектакля Баланчина подчеркивается его высказыванием: «Основой балета “Симфония до мажор” является не сюжет, а музыка, на которую он поставлен» [70].

Сложившаяся в первой половине XX века тенденция симфонизации танца стала важнейшим этапом в развитии непрограммной хореографии. М. Фокин, Ф. Лопухов, Л. Мясин, Дж. Баланчин, К. Голейзовский в своем творчестве обращались к внутренней музыкальности хореографии, содержательной наполненности танца в «чистом» виде, создавая невиданные ранее формы диалога музыки и танца. Г.А. Безуглая отмечает: «Однако музыкальность хореографии проявлялась в симфонических работах выдающихся хореографов не как внешняя черта танца, рождающегося “под влиянием” музыкального импульса, – а как органически присущее ей самой эстетическое качество» [27, с. 318]. Обращение балетмейстеров к симфонической музыке в процессе художественной деятельности привело к рождению языка хореографии, основанного на «чистом» пластическом движении.

Новый этап симфонизации хореографических партитур наступает в 1960-е годы в рамках балетной реформы. У ее истоков стояли балетмейстеры Ю. Григорович и И. Бельский. Хореографы задавали высокие стандарты, основанные на традиции «танцевального симфонизма» Ф. Лопухова. Л.И. Абызова, характеризуя эти тенденции, отмечает: «Значение творчества Григоровича для балета второй половины XX века неоспоримо: он был в числе лидеров реформы 1960-х годов, вернувшей танцу его права быть главным выразительным средством в спектакле. Балетмейстер мастерски применял методы хореографического симфонизма в сюжетных балетах» [2, с. 140]. Говоря о творческой фигуре Бельского, исследователь пишет, что «Бельский был в числе тех, кто возвращал танцу его приоритетное право в балетном спектакле. Место этого балетмейстера в

⁵ Термин Е.Н. Дуловой [79, с. 28].

истории отечественной культуры определено тем, что, поставив “Ленинградскую симфонию”, он возродил жанр балета-симфонии (танцсимфонии)» [2, с. 144].

Уже первые спектакли этих балетмейстеров открыли новую страницу в истории балетного искусства. Балеты «Каменный цветок» (1957), «Берег надежды» (1959), «Легенда о любви» (1961) включали такие новаторские приемы, как утверждение танца в качестве основного выразительного средства хореографии, привнесение симфонических принципов развития в балетную партитуру, отрицание подчеркнутого реализма драмбалета и обращение к философской обобщенности и поэтичности.

В балете «Каменный цветок» на музыку С. Прокофьева (1957, балетмейстер Ю. Григорович⁶) хореография наделяется большей самостоятельностью. Основные мотивы, характеризующие сказ П. Бажова, – борьба добра и зла, долг, человеческая надежность, сила и ответственность художника – передаются в балете с яркой пластической выразительностью. Симфоническим развитием проникнуты сюиты балета, имеющие важное композиционное значение в каждом действии. Сюита «Уральская рапсодия» охватывает сцену ярмарки и решена в исключительно сквозном виде, без разграничения на номера. Характеризуя этот балет, В.В. Ванслов отмечает: «Как и все массовые сцены спектакля, ярмарка изображает не танцы в жизни, а жизнь в танце. Здесь даны не танцы на ярмарке, а ярмарка в танце, то есть создан танцевальный образ ярмарки» [34, с. 60]. Логикой симфонического развития отличаются и характеристики персонажей балета. Трансформация главного героя из подмастерья в настоящего мастера сопровождается изменением и пластической выразительности его движений. Например, если в сцене помолвки с Катериной Данила вторит простым движениям своих друзей, то в момент творчества его танец становится иным и отличается значительным техническим усложнением и индивидуализацией образа.

Второй балет Григоровича «Легенда о любви» (1961) на музыку А. Меликова продолжает линию воплощения танцевального действия средствами

⁶ На протяжении 1964–1995 годов Григорович занимал пост главного балетмейстера Большого театра.

симфонического танца, начатую в балете «Каменный цветок». Ванслов выделяет реализацию хореографического симфонизма в условиях масштабной хореографической формы, тематического развития, сплетения или полифонии пластических линий [34, с. 128]. Исследователь отмечает особый характер симфонического танца, его драматургию, основанную на внутренней разработке конфликта, а не на внешней линии сюжета. По мнению балетоведа В.М. Красовской, «“Легенда о любви” – синтез открытий балета XX века, как “Спящая красавица” – синтез открытий XIX столетия» [120, с. 245].

Спустя два года после премьеры «Каменного цветка» Григоровича появляется первый балет И. Бельского «Берег надежды» (1959) на музыку А. Петрова. Хореограф придерживается сюжетной канвы сценария Ю. Слонимского, описывающего историю пленения советского рыбака, заброшенного на незнакомый берег. Принципы симфонического развития применяются в балете как на уровне целого, так и в рамках отдельных сцен. Л.И. Абызова, изучая творчество Бельского, приводит воспоминание композитора о работе с балетмейстером: «Балетмейстеры давали подробную экспозицию – музыкальную заявку, где скрупулезно расписывали порядок номеров и их продолжительность. С Бельским же все было по-другому. Игорь предоставлял мне полную творческую свободу. Он не членил музыку на отдельные куски, свои пожелания высказывал большими драматургическими пластами и тем самым позволял использовать крупные формы, писать симфоническую музыку» [1, с. 126]. Свобода музыкального решения согласовывается с новаторскими идеями Бельского, опирающимися на принципы симфонического развития в хореографии. Исследователи, анализируя особенности этого балета, выделяют многие присущие им новаторские черты. Так, Абызова отмечает особую конструкцию хореографического спектакля, которая нашла воплощение даже в его программке: изложение сюжета в ней заменяется описанием последовательности сцен [2, с. 142].

Таким образом, Григорович и Бельский, выступая лидерами реформы балетного театра, в своем творчестве обращались к симфонической хореографии. Унаследованные от музыкального искусства принципы симфонического развития

и тематической разработки материала дали импульс к созданию балетной драматургии нового типа. Сквозное дыхание симфонической музыки пронизывало пластические характеристики героев, наделяя каждого из них своим лейтдвижением. Дробность танцевальных номеров драмбалета замещалась сквозным перетеканием сцен. Высокий уровень философского обобщения симфонической музыки в дальнейшем был воспринят в лучших хореографических образцах, в числе которых следует назвать балеты Бельского «Ленинградская симфония» (1961) и «Одиннадцатая симфония» (1966) на музыку Д. Шостаковича; балеты Григоровича «Легенда о любви» (1961) А. Меликова, «Жизель» (1987) А. Адана, «Спартак» (1968) А. Хачатуряна.

К 1980-м годам симфонизация балетной музыки выработала свои характерные приемы. К ним можно отнести сквозной тип драматургии, дифференциацию контрастных интонационных сфер, открытое столкновение тем и тематических образований, сопоставление конфликтных сторон, взаимодействующих на расстоянии и подвергающихся преобразованиям. Явление новой танцевальности потребовало от композитора, создающего музыку для балета, основанную на симфоническом развитии, решения таких вопросов, как соотношение статичности и динамики хореографического материала, точность метроритмических условий, инертность и моторность двигательной системы. Применялся как первичный набор выразительных средств – ритм, метр и темп, обнаруживающих прямое родство музыки и хореографии, так и элементы композиционных техник XX века. В русле тенденции симфонизации балетной партитуры в музыкальном театре 1970–1980-х годов выделим ряд балетов московских композиторов.

Претворением симфонических принципов отмечена музыка балета А. Эшпая «Ангара» (1976). К ним относится логика драматургического развития, имеющая непрерывный сквозной характер, выраженный в наличии лейтмотивной системы и тематических арок. Цельность многоактной структуре балета придают сквозные характеристики Валентины, Сергея, Виктора, а также реки Ангары и Строителей. В процессе развития лейтмотивы претерпевают изменения, производится усечение

тем, разрастание на фоне ритмического *ostinato*, помещение в условия сонорной, алеаторной техник композиции, наложение лейттем в рамках полифонизации ткани. Симфоническая направленность балетной музыки Эшпая проявилась и во втором балете композитора «Круг» («Помните!», 1980). Ориентация балетной партитуры на непрерывность симфонического развития, подчеркивается появлением Четвертой симфонии-балета (1980). А.В. Богданова отмечает, что ее основу составила музыка балета, существующая в пространстве разных стилевых пластов – от танцев прошлых эпох до современных ритмов [30, с. 131].

Р. Щедрин в балете «Чайка» (1979) драматургию целого и ее музыкальное решение наделяет симфоническим развитием. Анализируя чеховский балет композитора, В.Н. Холопова замечает: «В балетном полете закономерно воплотить то, что не является у Чехова персонажем – саму Чайку. Так появляется образ-символ, всему произведению придается атрибут символизма» [237, с. 44]. Образ Чайки характеризует лейттема, которая, развертываясь по вертикали и горизонтали, подвергается преобразованиям, раскрывая заложенные в ней возможности к пространственному расширению. Признаки симфонизации в контексте авторского подхода проявляются и в строении балета, включающего не классическую номерную структуру, а непрерывную циклическую с последовательностью двадцати четырех прелюдий, трех интерлюдий и постлюдией.

Привнесение симфонических принципов в балетную партитуру наблюдается также в балете Э. Денисова «Исповедь» (1984), обнаруживающего связь с традициями романтического программного симфонизма. В.С. Ценова приводит замечание композитора, отражающее позицию автора, пытающегося «избежать прикладной танцевальности и создать не номерной спектакль, а большую трехчастную симфонию» [233, с. 98]. Особенности драматургии и музыкального языка балета будут рассмотрены ниже.

Таким образом, балетные постановки московских композиторов, в числе которых Эшпай, Щедрин, Денисов, отвечали современному запросу музыкального театра на создание симфонических полотен в балетных опусах.

Инструментальная музыка в балетном цикле

Новое поколение балетмейстеров первой трети XX века, пришедшее на смену старыми мастерам, открыло хореографии новые горизонты и способствовало появлению разнообразных тенденций в русском балетном искусстве минувшего столетия. Творческая деятельность таких хореографов как А. Горский, М. Фокин, Ф. Лопухов, Дж. Баланчин, Л. Мясин, К. Голейзовский, В. Нижинский отличается стремлением к постижению и осмыслению закономерностей современной музыки. Хореографы обращаются к симфоническим и фортепианным произведениям русских и зарубежных композиторов, создают балетный спектакль на музыку, изначально не предназначенную для хореографического воплощения. Можно заметить интерес к произведениям композиторов XIX века – Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа, М. Глинки, А. Бородина, М. Мусоргского, М. Балакирева⁷. Наблюдается обращение и к современной музыке, представленной композициями К. Дебюсси, Р. Штрауса, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Скрябина и др⁸.

Исследователи выделяют два типа музыкально-хореографического спектакля, сформировавшихся в результате обращения балетмейстеров к инструментальной музыке. Так, Г.А. Безуглая отмечает спектакли с «развернутым драматургическим действием» и бессюжетные. К первому типу исследователь относит балеты, инструментальная основа которых соотносится с последовательным разворачиванием сюжета, зачастую исходящего из литературного произведения. В качестве примеров Безуглая приводит хореографическую драму «Клеопатра» (1909) в постановке М. Фокина на музыку А. Аренского по мотивам новеллы Т. Готье «Ночь Клеопатры», а также балет «Ледяная дева» (1927) в постановке Ф. Лопухова на музыку сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига в обработке Б. Асафьева и А. Гаука. [27, с. 300-301]. В перечисленных

⁷ «Карнавал» (1910) на муз. Р. Шумана; «Тамара» (1912) на муз. М. Балакирева; «Прелюды» (1913) на муз. Ф. Листа; «Евника и Петроний» (1915) на муз. Ф. Шопена; «Сон» (1915) на муз. М. Глинки; «Громовая птица» (1921) на муз. А. Бородина; «Ночь на Лысой горе» (1924) на муз. М. Мусоргского.

⁸ «Послеполуденный отдых Фавна» (1912) на муз. К. Дебюсси; «Легенда об Иосифе» (1914) на муз. Р. Штрауса; «Мимолетности» (1918) на муз. С. Прокофьева; «Болт» (1931) на муз. Д. Шостаковича.

балетных спектаклях сохранен драматургический план литературного первоисточника, а музыкальная составляющая дополнена музыкой из произведений Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, С. Танеева в первом примере и инструментальными сочинениями Грига во втором.

Второй тип хореографического произведения воплотился, по мнению Безуглой, в новом жанре – бессюжетном балете. Его появление стало результатом поиска новых концепций музыкально-хореографического взаимодействия, осмысления самоценного содержания музыкальной и пластической составляющих балетного целого, освобожденного от литературной драматургической нагрузки. Музыкальную основу таких балетов составляли произведения «чистых» жанров – концерт, соната, симфония, инструментальные миниатюры. Горский, Фокин, Лопухов, Голейзовский, Мясин, Баланчин активно работали с инструментальной музыкой, закладывая новые принципы музыкальности современной им хореографии [27, с. 302].

Примером работы в жанре бессюжетного балета стали постановки балетмейстера Фокина. Его хореографическая интерпретация симфонической и фортепианной музыки стала образцом связи танца и пантомимы с музыкой, примером органичного воплощения содержания инструментальных жанров средствами хореографии. К особым заслугам Фокина относится создание балетов, основывающихся на музыке Шопена: «Шопениана» (1907), «Из переживаний Польши» (1917). Кроме балетной «шопенианы», в 1920-е складывается хореографическая «скрябиниана», силами балетмейстеров московской школы К. Голейзовского, Л. Лукина.

Эпоха балетов, созданных на основе инструментальной музыки, утратила свое влияние к 1930-м годам, уступив место новому направлению в балетном искусстве XX века – драмбалету. Его более подробное описание будет предпринято ниже. А пока рассмотрим, как идеи этого вида балетного искусства нашли свое преломление в творчестве композиторов 1960–1980-х годов.

Хореографическую интерпретацию шедеврам мировой классики в выделенный период не боялись давать такие балетмейстеры, как Г. Алексидзе, Н.

Боярчиков, О. Виноградов, И. Чернышёв, Б. Эйфман. Рассматривая творческую деятельность перечисленных балетмейстеров, Л.И. Абызова выделяет их хореографические фантазии и поэмы, одноактные балеты, бессюжетные абстрактные миниатюры и сюжетные многоактные циклы. В качестве примера исследователь приводит трагедию в двух частях «Царь Борис» (1978) на музыку С. Прокофьева под редакцией Н. Мартынова; одноактный балет «Идиот» (1980) по мотивам романа Ф. Достоевского и музыки Шестой симфонии П. Чайковского; одноактный комический балет «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1982) на основе пьесы П. Бомарше и музыки Дж. Россини в транскрипции Т. Когана; балет «Проделки Терпсихоры» (1984) на музыку Й. Штрауса; двухактный балет «Красная Жизель» (1997) на музыку А. Шнитке, П. Чайковского, Ж. Бизе [2, с.147-155].

В результате переориентации инструментальных произведений возникают новые для XX века жанровые формации: класс-концерт «Экзерсис XX» (1971) на музыку И. Баха; спектакль хореографических миниатюр «Хореографические новеллы» (1977) на музыку П. Чайковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Перселла, Ф. Пуленка и «Торжество добродетели» (1983) на музыку русских композиторов XVIII века; балет-буфф «Интриги любви» (1986) на музыку Дж. Россини в свободной обработке Т. Когана.

В рамках тенденции к театрализации инструментальной музыки переосмыслению подвергается и композиция балетного спектакля. Номерная организация материала замещается сквозной, многоактная структура – одноактной. Известные еще со времен «Русских сезонов» С. Дягилева начала прошедшего столетия, одноактные балеты завоевали признание как в зарубежном, так и в отечественном балетном театре XX века⁹. Отметим некоторые одноактные балеты 1960–1980-х годов: «Волшебная свирель» (1960) и «Бегущая по волнам» (1963) на музыку С. Губайдулиной; «Цветы» (1961) на музыку Д. Шостаковича; «Кармен-сюита» (1967), «Озорные частушки» (1974), «Только любовь» (1977) на музыку Р.

⁹ В антрепризе С. Дягилева программа включала около четырех одноактных спектаклей. В постановке Дягилева известны балеты на музыку Ж. Орика «Докучные» (1924), «Матросы» (1925), «Пастораль» (1926), Э. Сати «Парад» (1917), Д. Мийо «Голубой экспресс» (1924) и др.

Щедрина; «Скифская сюита» (1969) на музыку С. Прокофьева; «Симфония бессмертия» (1972) на музыку Sinfonia robusta Б. Тищенко; «Венгерский кортеж» (1973) на музыку последнего акта «Раймонды» А. Глазунова; «Три товарища» (1982) на музыку Д. Шостаковича; «Шехеразада» (1983) на музыку Н. Римского-Корсакова; «Танцы королевы» (1983) на музыку Г. Генделя; «Дом у дороги» (1984) на музыку В. Гаврилина; «Обезумевший диктатор» (1985) на музыку Д. Шостаковича и многие другие.

Интересен с позиции воплощения в одноактной структуре чеховского произведения балет Р. Щедрина «Дама с собачкой» (1985). Случайность остановленного мгновения счастья Анны Сергеевны и Гурова осуществляется в ирреальном пространстве. Все остальные персонажи – фон, оттеняющий главную драматургическую линию. В связи с этим В.Н. Холопова приводит высказывание Майи Плисецкой – исполнительницы роли Анны Сергеевны – «Влюбленные всегда живут в ином измерении» [237, с. 148]. Автор также обозначает названия номеров балетного цикла, лирическая природа которых подчеркивает значимость линии Анны и Гурова: 1. «Дуэт-пролог», 2. «Прогулки», 3. «Любовь», 4. «Видение», 5. «Встреча» [237, с. 148]. Таким образом оригинальная интерпретация, при которой содержание чеховского рассказа преобразуется в «чистую лирику», выделение основной драматургической линии и затемнение «фона», сквозное развитие и авторское музыкально-хореографическое решение в сценах-диалогах являются характерными особенностями как балета «Дама с собачкой», так и многих других одноактных программных балетов.

Взаимодействие музыки, литературы и драматического театра

Вернемся к периоду советского драмбалета. Его формирование пришлось на 1920–1930-е годы и было обусловлено интересом к темам современности, героического подвига и революционной борьбы.

В драмбалете на первый план выдвигается сюжетная драматургия спектакля, смыкая балет со смежными искусствами – литературой и драматическим театром.

Однако востребованными оказывались не все виды литературы, а лишь те, какие отвечали запросам текущего момента. В.М. Богданов-Березовский, характеризуя это направление, подчеркивает: «И здесь налицо была тенденция обновления хореографического искусства, отхода от абстрактной “анакреонтической” беспредметности, от мира сильфид и нимф, попытка очеловечить танцевальные образы, внести в них живые земные страсти и, если не историческую, то национальную конкретность» [31, с. 87]. Соответственно, образцом балета нового типа становится многоактный спектакль с развернутым и детально проработанным сюжетом, в котором драматическая ситуация лишена условности и «неоправданной» танцевальности. Пантомима выдвигается в качестве основного носителя образа, получает реалистичное «оправдание» в новом языке жестов и мимики.

Наиболее крупные достижения нового направления связаны с творчеством Б. Асафьева, Р. Глиэра, А. Крейна, С. Прокофьева, Д. Шостаковича. В каждом балете, несмотря на различие сюжетов и музыкальных концепций, была по-своему реализована идея литературной истории, ярко воплощенного сюжета, правдиво обрисованного персонажа. «Стальной скок» (1927) С. Прокофьева и «Красный мак» (1927) Р. Глиэра; «Золотой век» (1930) и «Болт» (1931) Д. Шостаковича; «Пламя Парижа» (1932) и «Бахчисарайский фонтан» (1934) Б. Асафьева; «Сердце гор» (1937) А. Баланчивадзе и «Лауренсия» (1939) А. Крейна; «Ромео и Джульетта» (1940) и «Золушка» (1944) С. Прокофьева – все эти произведения, во многом определившие «стиль времени», вошли в историю музыки как образцы «сюжетоцентричности», заимствованной из своего литературного первоисточника.

Все эти свойства получали свое осмысление и поддержку в критических отзывах современников – как балетоведов, так и музыковедов. Так, историк балета А.А. Гвоздѣв писал: «Сюжетная пантомима на новый современный сюжет – вот основная и главная забота современного балета» [47, с. 218]. Подобную мысль высказывал и И.И. Соллертинский: «В данный момент весь вопрос заключается именно в преодолении бессюжетного танца. Выразительный танец мыслится нами

прежде всего как сюжетная пантомима, которая в отличие от простой драматической пантомимы не только разыгрывается, но и танцуется» [202, с. 44].

Итак, среди успешных новаторских решений, отличающих драмбалет 1930–1940-х годов, следует выделить сближение балета со смежными видами искусства, обращение к образам современной и классической литературы, появление новых жанров (балет-пьеса, балет-повесть, балет-роман), заострение психологических характеристик в силу усиления бытовой и социальной достоверности. Наряду с удачными завоеваниями драмбалета, исследователи отмечают и его слабые стороны. Так, музыковед, эксперт в области проблематики советского балета С.В. Катанова выделяет излишнее стремление к бытовому «оправданию» танца, помещение танцевального начала только в сцены бала, праздника, свадьбы. Поиск «жизненно правдивой ситуации», по мнению исследователя, определил роль пантомимы в качестве основного выразителя узловых моментов драмы [103, с. 37]. Путь наибольшего сближения балетного искусства с реальностью не поддерживал и Б.А. Мордвинов. Театральный режиссер утверждал: «Корни этих ошибок в механистическом перенесении драматического искусства в хореографию с ненужной мотивировкой каждого па, с непременным бытовым оправданием, вплоть до мотивировки переодевания в балетные туфли» [198, с. 170]. Против вытеснения танца из балетного спектакля выступал и М.М. Габович, подчеркивающий назначение хореографии «отражать жизнь в танцах, а не танцы в жизни» [198, с. 170].

Интерес к литературным сюжетам и закономерностям драматического театра не ослабевает в отечественном балетном театре 1950–1970-х годов. Круг литературных произведений, получивших хореографическое воплощение, заметно расширился. Герои гоголевской повести предстали в балете «Тарас Бульба» (вторая редакция – 1955) В. Соловьёва-Седого. Трагедии и комедия Шекспира нашли претворение в балетах «Отелло» (1957) А. Мачавариани, а также «Гамлет» (1970) Н. Червинского и «Любовью за любовь» (1978) Т. Хренникова. Вдохновленные лермонтовскими поэмами, возникают балеты «Демон» (1961) С. Цинцадзе и

«Мцыри» (1964) А. Баланчивадзе. Впервые на балетной сцене появились герои романа Л. Толстого в балете «Анна Каренина» (1975) Р. Щедрина.

Наследуя традиции автора балетов «Золушки» и «Каменного цветка» С. Прокофьева, возникают сказочные балеты, отмеченные высоким художественным обобщением, среди них «Семь красавиц» (1952) К. Караева; «Конек-горбунок» (1960) Р. Щедрина; «Чиполлино» (1973) К. Хачатуряна.

Важным достижением балетного искусства обозначенного периода явилось претворение образов современной литературы. Темами героики, борьбы за освобождение, любви проникнуты произведения П. Абрахамса и А. Арбузова в балетах «Тропюю грома» (1958) на музыку К. Караева и «Ангара» (1976) на музыку А. Эшпая.

В балетном театре 1950–1970-х годов качественно новое положение обретает музыкальная составляющая. На предшествующем этапе взаимодействие литературы и музыки носило конфликтующий характер, зачастую низводя музыку в положение аккомпанемента сценическому действию (балет «Пламя Парижа» Б. Асафьева был поставлен на одну музыку с различными вариантами сюжета). Новый этап развития балетного искусства отмечен сближением литературы и музыки на пути достижения органичного содружества. Изучая проблематику нового синтеза, исследователи выделяют два противоположных подхода к воплощению литературного сюжета. Так, Катанова один из них связывает с детальной разработкой сюжетной линии, укладывающейся в драматургическую форму (завязка действия, кульминация и развязка). Второй подход, согласно классификации исследователя, основан на обобщенном прочтении литературного первоисточника, а характеристика героев носит в основном абстрактный характер и лишена примет бытового окружения [103, с. 122-123].

В 1970–1980-х годах две тенденции балетного прочтения литературного произведения продолжают свое развитие. В отечественном музыкальном театре обозначенного периода появляется целый ряд спектаклей, созданных на основе литературных произведений. Круг сюжетов включал классические образцы драмы, комедии, героики, лирики. Среди авторов в первую очередь можно назвать Л.

Толстого, А. Чехова, А. Твардовского, А. Островского, Н. Гоголя, А. Пушкина, А. Куприна, М. Булгакова, И. Ильфа и Е. Петрова, У. Шекспира, Ф. Шиллера, А. Мюссе, Г. Ибсена. Среди безусловных достижений следует назвать балеты Р. Щедрина «Анна Каренина» (1972), «Дама с собачкой» (1985); В. Гаврилина «Дом у дороги» (1984), «Анюта» (1986), «Женитьба Бальзамина» (1989); А. Чайковского «Ревизор» (1980); В. Кикты «Дубровский» (1984), «Святая Олеся (польская колдунья)» (1988); А. Шнитке «Эскизы» (1985); А. Петрова «Мастер и Маргарита» (1987); Г. Гладкова «Двенадцать стульев» (1986); К. Молчанова «Макбет» (1980); Т. Хренникова «Любовь за любовь» (1875); М. Минкова «Разбойники» (1982); Э. Денисова «Исповедь» (1984); А. Шнитке «Пер Гюнт» (1986).

Охарактеризуем некоторые из перечисленных примеров.

Обобщенное музыкально-сценическое воплощение получает роман «Анна Каренина» Л. Толстого в одноименном балете Р. Щедрина (1972). При сравнении сценария Б. Львова-Анохина и литературного первоисточника обнаруживается особый подход к отбору материала. В центре сюжетной линии балета – судьба Анны. Ее отражением стали сцены из жизни Анны, Каренина, Вронского, которые отображали узловые моменты действия. Значение второстепенных драматургических линий снижалось, история Левина и Кити вовсе была исключена. Это отмечалось и исследователями: например, С.В. Катанова, говоря о передаче Щедриным общей эмоциональной атмосферы эпохи отмечает близость к методу П. Чайковского: «Именно эту атмосферу Щедрин и попытался воссоздать в музыке своего балета. И здесь, конечно, недостаточно было использовать обычное цитирование или коллаж из произведений классика, важнее оказалось возродить общую стилистику его творчества, несущую эмоциональный “заряд” эпохи. Щедрин и обращается к “модели” Чайковского в поисках решения, адекватного “модели” Толстого» [103, с. 264]. Обобщенный подход к прочтению романа нашел отражение в музыкальных особенностях балета: аллюзия на инструментальные сочинения Чайковского, написанные одновременно с романом Толстого; развитый

лейтмотивный комплекс, включающий лейттему Анны, лейттему любви, лейтмотив судьбы.

Примером детальной разработки сюжета литературного произведения служит балет «Любовь за любовь» (1875) Т. Хренникова. Сценарный план разработан В. Боккадоро и Б. Покровским по мотивам комедии У. Шекспира «Много шума из ничего». Сценаристы сохраняют драматургическую динамику комедии, ярко прорисовывают комедийные и лирические сцены и взаимоотношения героев. Развернутое изложение любовной истории Геро и Клавдио, Беатриче и Бенедикта, интриг Дон-Жуана, Барахио и Конрада повлияло на структуру балета. Характеризуя особенности балета, И.И. Мартынов приводит комментарий композитора: «Предполагалось вначале, что наш балет будет одноактным, но в процессе работы мы почувствовали, что развитие интриги, события шекспировской пьесы требуют второго акта. Таким образом, пришлось дописать больше половины музыки» [141, с. 95]. Индивидуализации музыкальных характеристик персонажей способствовала система лейтмотивов, основанная на песенном материале.

Художественное пространство балетного искусства 1970–1980-х годов отличается разнообразием межтекстовых связей. «Музыкоцентристские» устремления порождают новые формы художественного синтеза музыки и танца, обуславливая формирование тенденций хореографической симфонизации и заимствования инструментального небалетного произведения в качестве музыкальной составляющей спектакля. Значимым аспектом межтекстовых пересечений является и новое качество взаимодействия музыки и танца с литературой и драматическим театром в русле «литературоцентристской»¹⁰ тенденции. Так, были сформированы разнообразные подходы к реализации литературного сюжета в балетном цикле.

¹⁰ Термин Е.Н. Дуловой [79, с. 28].

§2. Балеты Шнитке в контексте театральных поисков времени

Альфред Шнитке написал три балета, среди них «Лабиринты» (1971), «Эскизы» (1985), «Пер Гюнт» (1986). Примечательно, период создания балетов приходится на этап «высокого апогея»¹¹ в творческой деятельности композитора. Его обращение к музыкально-хореографической сфере обусловлено, с одной стороны, расцветом балетного жанра в музыкальном театре 1970–1980-х годов, с другой – внутренней потребностью, отразившей в музыке балетов индивидуальные черты стиля композитора. Оригинальность подхода к сочинению музыки к музыкально-хореографическим постановкам обусловлена соединением индивидуально-авторского и общего, опирающегося на широкий круг явлений отечественного музыкального театра обозначенного периода.

Музыка балетов в аспекте авторского стиля Шнитке

Для рассмотрения принципов стиля Шнитке в период создания балетов обратимся к хронологии творчества композитора. Е.И. Чигарёва выделяет четыре периода творческого пути Шнитке. Так, 1960-е годы исследователь определяет как «авангардный период»; с конца десятилетия до середины 1970-х – этап полистилистики; следующее десятилетие (до середины 1980-х годов) – период «новой простоты»; со второй половины 1980-х годов – «поздний период» [95, с. 256].

Несколько иные характеристики творчества композитора предлагает В.Н. Холопова. Так, 1960-е годы в творчестве Шнитке музыковед связывает со «становлением его собственного музыкального стиля», которое отмечено формированием метода полистилистики, экспериментированием с электронной музыкой, созданием музыки для кинофильмов. Период 1970-х годов Холопова называет «тихим», соотнося название с определением самого композитора¹² –

¹¹ Определение В.Н. Холоповой [236, с. 150].

¹² Период 1970–1980-х годов Шнитке обозначает «тихим периодом» [231, с. 123].

именно с этим свойством, считает автор, связывается начало «новой простоты» в творчестве композитора [236, с. 64].

Следующее десятилетие – до середины 1980-х годов – Холопова называет «стадией высокого апогея»¹³ и отмечает: «Если становление его стиля во второй половине шестидесятых – тезис, “новая простота” семидесятых – антитезис, то первая половина восьмидесятых – емкий синтез. Композитор почувствовал в себе могучий прилив симфонизма, в который он теперь влил человечность “новой простоты”» [236, с. 150].

Рассмотрим более подробно период 1970–1980-х годов, определивший появление балетного жанра в творчестве Шнитке. В 1984 году, вспоминая 1960-е годы, композитор отмечает: «Довольно длительное увлечение новой венской школой и затем музыкой авангарда – это была практическая учеба, в период после 1960 года, после консерватории. Примерно в 1968 году я стал понимать, что вся эта школа, новая техника – все это не избавляет меня от необходимости найти собственную точку зрения на музыку» [89, с. 147]. Такой «точкой зрения» стала идея полистилистики, впервые возникшая при создании музыки к мультфильму А. Хржановского «Стеклянная гармоника». Примерно тогда же Шнитке дал и теоретическое обоснование новой техники. Выступая на конгрессе Международного музыкального совета при ЮНЕСКО (8 октября 1971) композитор перечислил некоторые определяющие признаки. По его словам, опубликованным в исследовании Холоповой и Чигарёвой, это «расширение круга выразительных средств, интеграция “низкого” и “высокого” стилей, “банального” и “изысканного”, то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля» [234, с. 330]. Далее композитор подчеркнул, что «субъективная страстность авторского высказывания подкрепляется документальной объективностью музыкальной реальности, представленной не только индивидуально-отраженно, но и цитатно» [234, с. 330]. Возникнув в обозначенный период, техника

¹³ Определение В.Н. Холоповой [236, с. 150].

полистилистики, как известно, станет одной из ключевых примет композиторского письма Шнитке.

Чигарёва обращает внимание, что полистилистика у Шнитке раскрывается в двух модусах: драматическом и игровом. Игровой принцип, отмеченный исследователем в «Серенаде» (1968) и основанный на взаимодействии цитат из произведений П. Чайковского, Л. Бетховена, Н. Римского-Корсакова, а также серийной техники и импровизации джазового характера [95, с. 258], позднее применяется в балете «Эскизы» (1985). Гоголевский гротеск, обостренный контраст «низкого» и «высокого» повлекли расширение стилового диапазона от цитат из классической музыки до адаптации и аллюзии музыки бытовой. С плакатной яркостью Шнитке представляет каждого гоголевского персонажа, организуя весь балетный цикл как жанрово-стилевую игру.

Драматический модус полистилистики рассматривается Чигарёвой на примере *Concerto grosso № 1* (1976–1977). Исследователь отмечает линию драматического развития, которая складывается из взаимодействия стилей барокко и модерна и охватывает два субцикла. Развитие осуществляется в конфликтном диалоге, в котором, по мнению автора, «противопоставлены “авторская” музыка (современные диссонантные гармония и мелодия) и квазицитаты стилей предшествующих эпох» [95, с. 260].

Этот модус также находит воплощение в балетном творчестве. Так, в драматическом ключе представлена единственная квазицитата в духе XVIII века в балете «Лабиринты» (1971). Введенная в первую часть балетного цикла и обозначающая начало раздела С, она создает контраст остальному музыкальному материалу части. Противопоставление основывается на диалоге времен (XVIII и XX века), контрасте стилей, тематизма, фактурного решения. Более основательный драматический облик полистилистика обретает в балете «Пер Гюнт» (1986). С разной степенью достоверности Шнитке приближается к романтической музыке Э. Грига, элементы которой представлены либо в первоначальном виде путем цитирования, либо в адаптированной форме. Природа аллюзии раскрывается в стилистических отсылках к джазовому материалу начала прошедшего столетия.

Проявление принципов полистилистики на уровне взаимодействия разных звуковысотных систем сформировало в творчестве Шнитке явление «высотной полистилистики»¹⁴. Н.С. Гуляницкая выявляет в Реквиеме (1975) метод работы с музыкальным материалом, который основывается на соединении разных высотных организаций: «I. Requiem – модальность; II. Kyrie – 12-тоновая техника в сочетании с тональностью; III. Dies irae – серийность; IV. Tuba mirum – хроматическая тональность; VI. Recordare – свободная атональность; VII. Lacrymosa – хроматическая тональность, соотнесенная со “старинным стилем”; VIII. Domine Jesu – свободная атональность, основанная на четкой конструктивной идее / симметрия мотивов; X. Sanctus – модальность с последующей модальной и тональной модуляцией; XI. Benedictus – хроматическая тональность; XIII. Credo – система, суммирующая “предстоящие” высотные явления, ладовая драматургия – путь к озаряющему свету и радости; XIV. Requiem – модальность» [67, с. 14].

Таким образом, проявившись в творчестве Шнитке в 1970-е годы, полистилистика на стилевом, жанровом, звуковысотном уровнях прочно закрепляется в арсенале композиторских средств. В индивидуальном прочтении полистилистический художественный прием находит отражение в музыке каждого балета композитора.

Параллельно с полистилистикой в творчество Шнитке в 1970–1980-е годы приходит «тихий период» и «новая простота». Е.И. Чигарёва, говоря о новом творческом этапе композитора, в качестве наиболее показательных произведений выделяет Фортепианный квинтет (1972–1976), Гимны (1974–1979), Реквием (1975): «В этих сочинениях происходит становление медитативной концепции, основу которой составляют погружение в себя, сосредоточенность на внутреннем, концентрация на одной мысли, одном чувстве, “выпадение” из времени – отсюда отсутствие (или сглаживание) контрастов, драматургия не действия, но состояния, преобладание медленных темпов, разреженность музыкального времени, смысловое значение паузы, иногда подчеркивание крайних регистров, особенно

¹⁴ Определение Н.С. Гуляницкой [67, с. 1].

верхнего, или движение вверх (риторическая фигура *anabasis*)» [95, с. 264-265]. Особое значение Реквиема отмечает и В.Н. Холопова: «Если в киномузыке он намеренно держался шлягерного, популярного, даже банального стиля (наряду со многими новаторскими звуковыми находками), то в большом духовном сочинении возникло нечто иное. С одной стороны – длинные, напевные, запоминающиеся мелодии, куплетные формы, давно не слыханные в “серьезной музыке”, но с другой – никаких банальностей: была создана именно *новая простота*» [236, с. 129].

Медитативный тип концепции, присущий произведениям второй половины 1970-х годов, нашел отражение в произведениях 1980-х годов, трансформируясь, по определению Е.И. Чигарёвой, в «медитативно-конфликтный» тип. В этом ряду исследователь называет Четвертый скрипичный концерт (1984), в котором осуществляется победа медитативности над конфликтностью; Альтовый концерт (1985) с концепцией «медитация – препятствие – медитативное разрешение»; Первый виолончельный концерт (1986), в котором достижение медитативной вершины проходит разные стадии [95, с. 268-270]. Этот ряд дополняет Эпилог балета «Пер Гюнт» (1986), создающий итоговое медитативное разрешение конфликта.

Напряженность драматургического процесса, продиктованная контрастным противоборством, определяет одно из основных проявлений полярности музыкального мышления Шнитке. Оно выражено в столкновении Добра и Зла, Бога и Дьявола, любви и ненависти и т.д. В.Н. Холопова отмечает: «Поляризация Добра и Зла составляет генеральную тему всего творчества и мышления Шнитке, и он никогда не отступал от этой антиномии» [236, с. 141]. Отдельным представителем борьбы противоположностей в творчестве композитора стал образ Фауста, отчетливо представленный в кантате «История доктора Иоганна Фауста» (1983) и опере «История доктора Иоганна Фауста» (1994). В балетном творчестве композитора противостояние двух полярных сфер осуществляется по-разному, но всегда рельефно и ярко.

Наряду с медитативностью и поляризацией в творчестве Шнитке 1980-х годов исследователи выделяют неоромантические тенденции. Так, Е.И. Чигарёва

отмечает: «В музыке Шнитке этих лет возникают вполне ощутимые аллюзии на композиторов-романтиков. Большинство подобных тем-квазицитат не содержит столь точного “адреса”, как это было в полистилистический период, но их связь с романтической стилистикой не вызывает сомнений» [95, с. 273]. Исследователь выделяет на уровне интонационного строя неоромантические качества мышления Шнитке в Концерте для фортепиано и струнного оркестра (1979), Четвертом скрипичном концерте (1984), Струнном трио (1985), Альтовом концерте (1985), Первом виолончельном концерте (1986) [95, с. 273]. Этот ряд можно дополнить балетом «Пер Гюнт» (1986).

Подводя итог рассмотрению некоторых особенностей творческого почерка Шнитке в период 1970–1980-е годов, обозначим следующее. Созданные на протяжении пятнадцати лет (1971–1986) и охватившие несколько периодов творчества, балеты вобрали актуальные художественные достижения композитора. Особенности взаимодействия стилевых моделей полистилистического периода, медитативность «новой простоты», поляризация и неоромантизм 1980-х годов нашли индивидуальное претворение в музыке трех балетных спектаклей.

Музыка балетов в диалоге со временем

Оригинальный авторский подход к сочинению музыки к балетным постановкам обусловил обращение к широкому кругу явлений, существующих в отечественном музыкальном театре 1970–1980-х годов.

Принципы симфонизации, отмеченные в балетной музыке московских композиторов, отличают и музыкальное решение балетов «Лабиринты», «Эскизы», «Пер Гюнт» Шнитке. Тенденция сквозного развития проявляется уже в первом балете. Музыкальная ткань балетного цикла произрастает из исходной интонационной модели. Являясь осью целого, лейтинтонация выполняет тоникализирующую функцию в условиях тональной и атональной систем. В балете «Эскизы» после развернутой отдельной экспозиции героев, в номере «Бал»

происходит закрепление индивидуальной музыкальной характеристики за персонажами, подчеркнутое возвращением их материала.

Тенденция симфонизации балетной партитуры, проявляющаяся в наделении музыкальной ткани сквозным качеством, наблюдается и в балете «Пер Гюнт». Разветвленная система лейтмотивов способствовала объединению материала на уровне целого, а также индивидуализации музыкальных характеристик героев и отображению их личностных изменений.

Наряду с принципами сквозного развития, симфонизация балетной музыки Шнитке осуществляется в русле драматургического процесса, отличающегося крайней напряженностью и конфликтностью. Столкновение любви и ненависти («Лабиринты»), Добра и Зла («Эскизы»), действия и противодействия («Пер Гюнт») определяет вектор драматургического развития. Обострение конфликта противоборствующих сторон создается переплетением сквозных нитей (лейтинтонаций, лейтмотивов) в кульминационной зоне («Бал» из балета «Эскизы»). Разрешение конфликта сопровождается полифонией сквозных линий, представленных в их первоначальном виде («Паутина» из балета «Лабиринты»; Эпилог балета «Пер Гюнт»).

Претворение симфонических принципов развития в балетной партитуре обусловлено и определенным этапом композиторской деятельности Шнитке. Период работы над музыкой к балетам (1971–1986 годы) совпадает с обращением к жанру симфонии (Первая симфония, 1972; Вторая симфония, 1979; Третья симфония, 1981; Четвертая симфония, 1984). Д. Тиба в исследовании, посвященном симфоническому творчеству Шнитке, отмечает обобщенный характер высказывания, тематические связи и сквозные линии, широкий жанровый диапазон (диалог симфонии и мессы во Второй симфонии, симфонии и концерта в Пятой), переплетение стилистических слоев (цитаты произведений разных эпох в Первой симфонии; монограммы в Третьей; песнопения разных конфессий в Четвертой) [214, с. 79-113]. Перечисленные приемы оказали непосредственное воздействие на музыку балетов.

Привнесение в балетную партитуру принципов симфонизации отразилось и в стремлении к обобщенному характеру симфонического высказывания. Одним из способов его достижения стала опора на литературный первоисточник. Балет «Эскизы» Шнитке написан по мотивам произведений Н. Гоголя, «Пер Гюнт» – по одноименной драме Г. Ибсена. Принципы работы композитора (и балетмейстеров) с первоисточником отличаются обобщенно-символической направленностью и соотносятся с тенденцией усиления музыкального начала в балетном спектакле. То же стремление к обобщенности отличает и трактовку литературного первоисточника.

Подобное прочтение первоисточника наблюдается и в некоторых балетных произведениях других композиторов – современников Шнитке. Кратко рассмотрим некоторые показательные примеры.

Один из них – ранее упомянутый балет Э. Денисова «Исповедь» (1984). Литературной основой выступает «Исповедь сына века» А. Мюссе. Главный герой романа – пылкий, скучающий юноша Октав, который ведет разгульный образ жизни, пропадая в мире интриг и любовных переживаний. Даже столкнувшись с настоящим чувством, герой не в силах преодолеть болезнь своей души. Черты характера Октава, аллегорически выделенные в отдельные партии, рисуют портрет личности эпохи романтизма с присущими ей гранями. Ю.Н. Холопов и В.С. Ценова называют их «спутниками человечества»: это Гордость, Надежда, Печаль, Совесть, Ревность [233, с. 97]. Подобная иллюстративность в изображении аспектов личности находит место и в других балетных спектаклях музыкального театра 1970–1980-х годов. Например, в балете-транскрипции Щедрина «Кармен-сюита» образ рока выведен в отдельную танцевальную партию, активизируясь в ключевые драматургические моменты.

Логика появлений «спутников человечества» в балете подчинена идее духовного просветления Октава, обретения почти «гюнтского» «самого себя» (как в балете Шнитке «Пер Гюнт»). Ю.Н. Холопова и В.С. Ценова описывают их последовательность: открывает шествие Гордость, пробуждающая честолюбивые желания и внушающая уверенность в своих силах. Во втором акте появляется

Надежда, сопровождающая самые смелые мысли и поступки героя. На пике обретения надежды на спасение Октава настигает Ревность. Неуверенность и сомнения, поселившиеся в душе героя, лишают его прежней полетности, отягощают мир Октава подозрениями. В третьем акте сердцем героя завладевает Печаль, грусть и сожаление несут просветление и смирение. Очищение личности Октава несет Совесть, обращаясь к ценности утверждения среди повседневной суеты своего «я» [233, с. 97].

Исследователями отмечается также сквозное развитие материала и принцип лейттематизма: «Каждый из Спутников имеет свой образно и тематически характерный материал: волевые шестиголосные аккорды у Гордости, уносящиеся ввысь соноры-дуновенья и трепещущие трели у Надежды, словно паутина сомнений оплетающие имитации у Ревности, певучая лирика у Печали, величественные колокольные звучности у Совести» [233, с. 97-98].

Между балетами «Пер Гюнт» Шнитке и «Исповедь» Денисова обнаруживается ряд соответствий, лежащих в области драматургического решения (изображение духовного пути главного героя, который в первом акте охвачен честолюбивыми замыслами, во втором – осуществлением их, в третьем – осознанием их неполноценности). Выделяются также прямые сюжетные связи Пролога «Пер Гюнта» и первого номера «Исповеди», в которых история главного персонажа начинается со сцены его рождения. Сближает и наличие в балетах Эпилогов, олицетворяющих сферу ирреального пространства.

Поиск в балетных спектаклях 1970–1980-х годов путей симфонизации жанра и приближения к инструментальным образцам через связь с литературным первоисточником в некоторых исследованиях связывается с появлением новых видов музыкально-хореографического искусства. Например, Е.Н. Куриленко к их числу относит балет-поэму, балет-комедию¹⁵ [125, с. 262]. В связи с балетом Шнитке «Эскизы» обратим более пристальное внимание на балеты-комедии.

¹⁵ В период расцвета драмбалета существовали жанры балета-пьесы, балета-романа, балета-повести.

Комическое впечатление в балетах-комедиях достигается разными художественными средствами, направленными на создание алогичной ситуации, деформации явлений и фактов, несоразмерности черт характеров и т.д. Конфликт выстраивается приемами несоответствия формы и содержания, гротеска, отклонения от нормы, эффекта неожиданности. Изображение зла осуществляется в обличительной форме путем «упрощения» и искажения музыкальных и хореографических жанров, низводящих зло в разряд банальности. Используются приемы полистилистики, стереофонические эффекты, ритмическая механистичность. Куриленко указывает некоторые примеры комической характерности в ряде балетов этого времени, в числе которых «Три мушкетера» (1964) В. Баснера; «Чиполлино» (1974) К. Хачатуряна; «Ревизор» (1980) А. Чайковского. Образы Добра и Зла (Бога и Черта) в русле полистилистики, объединившей музыкальный опыт барокко, джаза, советской классики и массовых жанров, воплощены, по мнению автора, в балете «Сотворение мира» (1971) А. Петрова по мотивам рисунков Ж. Эффеля [125, с. 263].

Отдельно необходимо упомянуть балеты, основанные на литературном первоисточнике, которые прошли схожий с балетом «Эскизы» путь формирования. Явление поэтапного наращивания музыкального материала балетного цикла осуществлялось в условиях различных концертных, театральных, кинематографических жанров.

Балет «Чиполлино» (1974) К. Хачатуряна по сказке Дж. Родари «Приключения Чиполлино» является примером балетного спектакля, музыка которого основывается на предыдущих музыкальных воплощениях литературного первоисточника. «Собирательный» облик балетной партитуры создавался на основе музыки к мультипликационному фильму «Чиполлино» (1961), а также музыкальными фрагментами из ранее сочиненных композитором произведений к мультфильмам: «Когда зажигаются елки» (1950), «Лесные путешественники» (1951), «Необыкновенный матч» (1955), «Старые знакомые» (1956), «Сладкая сказка» (1970).

Балет «Любовью за любовь» (1975) Т. Хренникова стал вторым воплощением шекспировской комедии в творчестве композитора. В 1936 году Хренников сочиняет музыку к спектаклю «Много шума из ничего». И.И. Мартынов отмечает: «Балет явился самым значительным претворением музыки знаменитого вахтанговского спектакля, о чем свидетельствует его устойчивый успех у публики» [141, с. 95]. Последним жанровым перерождением «шекспировской музыки» Хренникова стал художественный фильм «Любовью за любовь», созданный на музыку одноименного балета и спектакля Хренникова по мотивам комедии «Много шума из ничего» режиссером Т. Березанцевой в 1983 году. «Собирательная» природа балетной партитуры, прошедшей жанровые трансформации, наблюдается и в балете Хренникова «Гусарская баллада» (1978) по мотивам пьесы А. Гладкова «Давным-давно». Основой музыкальной составляющей является музыка к одноименному фильму Э. Рязанова (1962).

Балет «Маскарад» (1982) на музыку А. Хачатуряна проходит те же стадии формирования, которые наблюдаются и в балете «Эскизы» Шнитке. В 1941 году Хачатурян создает музыку к спектаклю «Маскарад» Театра имени Е.Б. Вахтангова. В 1943 году музыка к лермонтовской драме перерабатывается композитором в сюиту, состоящую из пяти номеров: Вальс, Ноктюрн, Мазурка, Романс, Галоп. Следующей ступенью жанровой переориентации становится балет «Маскарад» (1982). Партитуру хореографического спектакля, основанную на сюите, собирает ученик композитора Э. Оганесян, включив фрагменты других произведений Хачатуряна: «Бассо остинато» из сюиты для двух фортепиано, Второй симфонии, Сонаты-монолог для скрипки соло. В 1985 году кинорежиссер Ф. Слидовкер экранизирует балетную постановку и создает фильм-балет «Маскарад».

Панораму тенденций балетного театра 1970–1980-х годов дополняют завоевания в области балетной формы. Балеты «Лабиринты» и «Эскизы» Шнитке являются одноактными музыкально-хореографическими миниатюрами с развитым сюжетом. Среди других программных балетных миниатюр выделим «Волшебную свирель» (1960) и «Бегущую по волнам» (1963) С. Губайдулиной; «Кармен-сюиту»

(1967) и «Даму с собачкой» (1985) Р. Щедрина; «Дом у дороги» (1984) В. Гаврилина.

Отдельно необходимо упомянуть поиск новых сочетаний акустических инструментов и магнитофонной записи, наблюдаемый в творчестве композиторов в 1970–1980-е годы. Экспериментальный подход к обновлению музыкального языка связан с Эпилогом балета «Пер Гюнт» и продиктован стремлением дать концертную жизнь Эпилогу в качестве самостоятельного произведения. Оно произвело сильнейшее впечатление на М. Ростроповича, сразу пожелавшего исполнить музыку Эпилога. В 1992 году Шнитке заканчивает переложение Эпилога для виолончели, фортепиано и магнитной пленки. Неакустическое перерождение получает только хор, неизменно повторяющий восьмитакт. После отдельной экспозиции акустических инструментов (виолончель и фортепиано) и хора в записи следует их совместное изложение с разной степенью согласованности. Градации совместимости варьируются в пределах тональных, гармонических, интонационных отношений. Например, ясное звучание тональности *D-dur* в партии хора сначала поддерживается, а затем постепенно «разрушается» секундовым сдвигом в *Des-dur* в партиях виолончели и фортепиано.

Сочетание акустического звучания и электронного наблюдается в творчестве других московских композиторов. Э. Денисов в период работы в Московской экспериментальной электронной студии при Музее А.Н. Скрябина создает пьесу «Пение птиц» (1969). Ю.Н. Холопов и В.С. Ценова в упомянутом исследовании, отмечают взаимодействие звучания подготовленного фортепиано и записанных на магнитофонную ленту звуков леса. Это рождает сонорный эффект, свободную ритмику, которые способствуют органичному соответствию трансформированных электронных и акустических звуков [233, с. 144].

С. Губайдулина в композиции «Perception» (1983) использует магнитофонную ленту наряду с акустическими сопрано, баритоном и семью струнными инструментами. На предкульминационном этапе в номере «Col legno-II» на магнитофонную пленку записан шепот солистов, накладывающийся на акустическое звучание *pizzicato* струнных.

Таким образом, рассматривая балетное творчество Шнитке в контексте тенденций балетного театра 1970–1980-х годов, следует отметить высокую степень актуальности и открытости композитора современным идеям. В преломлении авторского стиля тенденции симфонизации балетной музыки, обобщенного прочтения литературного произведения, переориентации инструментальной музыки в область балетного жанра, обновления формы и содержания обретают свою неповторимую интерпретацию.

§3. Творческий союз композитора и балетмейстера

В современных исследованиях балета одним из значимых аспектов является творческое взаимодействие композитора и балетмейстера. Рассмотрим некоторые типы сотворчества мастеров, получивших обоснование в современном музыкознании. Один из существующих подходов основан на изучении исторических форм такого взаимодействия. Среди исследований отметим работу А.Г. Безуглой, в которой анализируется музыкальная деятельность композиторов и хореографов XVI–XX веков. Этот обширный период наблюдений позволил автору выделить различные типы музыкально-хореографического взаимодействия, обобщив их с позиции «трех модусов».

Так, по утверждению Безуглой, модус изоморфизма проявляется в соотношении первичных элементов, свойств, форм танца и музыки [27, с. 369]. Изучая музыкальную деятельность композиторов и хореографов обозначенного периода, Безуглая выявляет «как из простых форм структурно-ритмического параллелизма рождались более сложные и неоднозначные формы синтеза» [27, с. 369]. В аспекте модуса заимствования и составления исследователь рассматривает работу хореографа с музыкальными текстами, основным приемом которой является соединение заимствованных элементов из уже существующих произведений. Проявления модуса варьирования автор изучает на примере балетных спектаклях разных эпох, выявляя преемственность метода варьирования в музыкально-хореографическом искусстве. Безуглая отмечает: «Будучи

возведенной в принцип художественного мышления, вариационность, представленная в музыке оstinatными вариационными формами, находила глубокое и многогранное отражение в развитии танцевальных форм, породила синтез, воплощающий метафорическую картину гармонического единства стабильности и новизны, постоянства и бесконечности» [27, с. 370].

Другую область научного интереса составляет изучение диаметрально противоположных форм авторского взаимодействия, представленных категориями согласия и противоречия. Так, проблему взаимодействия искусств в балетах первой трети XX века с позиции выдвижения на первый план танцевальной или музыкальной составляющей рассматривает А.В. Занкова. Исследователь выделяет две тенденции в области взаимосвязи элементов балетного целого. Первая представляет вид синтеза, в котором музыкальное начало доминирует над танцевальным. Вторая тенденция отражает, согласно исследованию, стремление к самостоятельности составляющих на пути создания «контрапунктического синтеза». В результате исследования, автор выделяет типы сотворчества композитора и балетмейстера, сводимые к модели «взаимодействие – противоборство» [83, с. 152].

Среди исследований, посвященных вопросу поляризации типов сотворчества, отметим работу С.В. Лавровой. В музыкально-хореографическом искусстве XX века исследователь выдвигает два типа творческого тандема композитора и балетмейстера. Параллельный, конфликтный тип коммуникации авторов в период создания балетного спектакля рассматривается исследователем на примере сотрудничества И. Стравинского и В. Нижинского. Работа над балетом «Весна священная» (1913) сопровождалась, по наблюдениям исследователя, столкновением эстетических установок авторов: «Устаревшая, по мнению Стравинского, концепция Нижинского строилась на диаметрально противоположном мнении о том, что танец должен выявлять музыкальную метрику и ритмический рисунок посредством постоянного согласования» [129, с. 133]. Гармоничный тип соавторства Лаврова наблюдает в творческих союзах И. Стравинского и Дж. Баланчина в процессе создания балетов «Аполлон Мусагет»

(1928), «Игра в карты» (1937), «Орфей» (1948), «Агон» (1957); Л. Бернштейна и Дж. Роббинса в работе над постановкой «Вестсайдской истории» (1957); А. Хачатуряна и Ю. Григоровича, осуществляющие поиск новой драматургической формы в работе над новой редакцией балета «Спартак» (1968); У. Форсайта и Т. Виллемса, в спектакле «In the Middle Somewhat Elevated» («Посередине, чуть выше», 1987), опирающихся на идею контрапунктирующих линий [129, с. 134-144].

В аспекте гармоничного типа взаимодействия С.В. Лаврова рассматривает работу Дж. Кейджа и М. Каннингема. Их сотрудничество, по мнению автора, определило появление новой «модели совместного художественного процесса»¹⁶: «В своем стремлении к независимости составляющих хореографического спектакля, Кейдж и Каннингем все же создавали единство, обладающее рядом внутренних противоречий, но объединенное общими эстетическими установками [129, с. 144].

На органичность творческого союза Дж. Кейджа и М. Каннингема указывает и исследование Е.В. Кисеевой. В работе над изучением феномена танца постмодерн в спектаклях второй половины XX века исследователь выделяет гармоничную совместную деятельность обозначенных мастеров: «Сходство идеологии и творческих принципов, способность к идеальному сотворчеству позволяют провести параллель с другим эпохальным дуэтом И. Стравинского – Дж. Баланчина» [107, с. 21].

Представленные научные концепции исследователей позволили сделать вывод об неугасающей актуальности проблемы взаимодействия композитора и балетмейстера (музыки и танца) в процессе создания балетного спектакля. Вопрос их творческой коммуникации на протяжении всего исследуемого авторами периода (XVI–XX века) принимал различные формы, которые можно разделить на два противоположных полюса. Один из них представляет единство, рожденное общностью творческих устремлений мастеров, другой – противоречие, возникшее в результате разнородности художественных позиций композитора и

¹⁶ Формулировка С.В. Лавровой [129, с. 139].

балетмейстера. В связи с этим рассмотрение сотрудничества Шнитке с тремя балетмейстерами будет производиться в соответствии с намеченной исследователями конструкцией, включающей шкалу с двумя полюсами.

Взаимодействие Шнитке с балетмейстерами «Лабиринтов», «Эскизов», «Пер Гюнта» носило разный характер, от формального сотворчества до органичного соавторства. Картина профессиональных взаимоотношений композитора и хореографов формируется на основе интервью, воспоминаний мастеров, монографических источников, среди которых выделяются три монументальные работы. Среди них «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» Д.И. Шульгина (1993) [256], «Беседы с Альфредом Шнитке» А.В. Ивашкина (1994) [89], «Композитор Альфред Шнитке» В.Н. Холоповой (2003) [236].

Первое соприкосновение Шнитке с миром балетного искусства возникло в связи с предложением балетмейстера В. Васильева. Обратившись к композитору в 1971 году, балетмейстер всячески торопил Шнитке в написании музыки, планируя премьеру на начало 1972 года в рамках Всесоюзного балетмейстерского конкурса. Васильев представил Шнитке сюжет и точную схему будущего балета «Лабиринты», предполагающую номерную структуру и включающую пять эпизодов. Композитору также заранее была предложена длительность каждой части и ее характер. Шнитке вспоминает исполнение первого номера на конкурсе: «Танцевали на конкурсе Годунов и Голикова. В комиссии отнеслись к музыке очень плохо, так же впрочем, как и к постановке. (Оба танцора получили премии, но не за эти номера, а за другие.) Васильева сильно ругали. Что касается музыки, – по-моему, она довольно пристойная, а в первой части вообще элементарная, – то, сидевший в комиссии Власов, наговорил по ее поводу все, что принято говорить в этих случаях про авангардизм» [256, с. 55].

Формат конкурса и возможности хореографа ограничивались камерным форматом исполнения. Ориентируясь на данное обстоятельство, Шнитке инструментовал партитуру для струнного состава с ударными и клавишными. Премьерное исполнение на конкурсе первой части балетной сюиты силами камерного оркестра Большого театра (в записи) на долгие годы осталось

единственным. Шнитке отмечает: «С тех пор Васильев пытался еще что-то сделать для постановки балета, но ему категорически отказали. (У него была еще одна такая же история с композитором Чаргейшвили, лет за пять до этого случая. Он тоже специально для Васильева написал балет “Добрыня Никитич”, очень симпатичный. Очевидно, у Васильева нет таких возможностей, которые необходимы для собственной постановки. Он может быть как угодно знаменит, но этого оказывается слишком мало, чтобы как-то пробить дирекцию. Он же водил меня и к Григоровичу, которому я сыграл балет и кажется ему это сочинение понравилось, но...)» [256, с. 56].

По воспоминаниям Шнитке о совместной работе с балетмейстером Васильевым складывается впечатление не совсем удачного творческого взаимодействия. Отсутствие дальнейших контактов также наводят на мысль о формальном типе отношения авторов. Недостаточное единство художественных позиций тем не менее не уменьшает ценности музыкального решения балета «Лабиринты».

История создания второго балета «Эскизы» и, соответственно, появления творческого союза Шнитке и балетмейстера А. Петрова, складывается из нескольких этапов. Явление музыкально-хореографического макроцикла формируется постепенным накоплением музыкального материала. Так, спектакль «Ревизская сказка» (1978), инструментальная «Гоголь-сюита» (1981), кинофильм «Мертвые души» (1984), сюита по мотивам фильма «Мертвые души» (1984) сформировали музыкальный облик балета «Эскизы» (1985). На каждом этапе композитор взаимодействовал с мастерами, трактующими его музыку на темы сочинений Гоголя в драматическом, концертном, кинематографическом, балетном форматах.

Успешный тандем Шнитке и режиссера Ю. Любимова возник в процессе работы над спектаклем «Ревизская сказка», премьера которого состоялась 9 июня 1978 года в Театре на Таганке. Процесс органичного сотворчества отличался художественной силой, в которой драматургическое действие и музыкальная выразительность породили явление музыкально-сценической полифонии.

Шнитке о характере музыки в спектакле отмечает следующее: «Музыке в спектаклях Любимова принадлежит важная функциональная роль. Она воссоздает пространство и время действия. На сцене Театра на Таганке, маленькой и неглубокой, декорации, по сути дела, невозможны, разве лишь символические. Поэтому приходится создавать иллюзорное пространство при помощи музыкальной и звуковой фонограммы. Это воображаемое звуковое пространство, продолжающее реальное, зримое, имеет перед последним большое преимущество. Оно способно дышать, мгновенно вырастать и сжиматься, и таким образом вызывать в зрительском восприятии иллюзию перемены места действия» [109]. Отметив важную роль музыки в создании определенной сценической ситуации, Шнитке также выделяет особый тип взаимодействия музыкального и драматургического планов. Композитор отмечает создание Любимовым нового театра, вместившего драматический и музыкальный компоненты [109].

Исполнительское начало в спектакле было представлено оркестром под руководством дирижера Г. Рождественского, сыгравшего значительную роль в создании последующих гоголевских произведений Шнитке. Композитор называл Рождественского соавтором балета «Эскизы», в основу которого легла оркестрованная дирижером «Гоголь-сюита». Появление сюиты, составленной из эпизодов музыки к кинофильму «Мертвые души», также принадлежит инициативе дирижера. Шнитке и Рождественского объединяет работа не только над гоголевскими сочинениями, но и сценической композицией «Желтый звук» (1974). Ее появление сопряжено с концертом «Музыка и живопись», к которому дирижер предложил композитору сочинить произведение. Шнитке в качестве материала и первоисточника избирает оригинальное либретто «...der gelbe Klang» Кандинского, сохраняет деление на вступление и шесть картин и сам переводит его на русский язык.

Как уже отмечалось, высшей эволюционной точкой в претворении гоголевских сюжетов стал балет «Эскизы». Успешный союз Шнитке и балетмейстера А. Петрова обнаруживается в единстве художественных устремлений и видения «гоголевской» музыки на балетной сцене. Идея названия

балета принадлежит хореографу, как и «эскизный» способ изложения, предполагающий сплетение множества сюжетных отрывков [234, с. 160]. Монтажное использование фрагментов гоголевских произведений рождает феномен многомерности, многослойности гоголевского художественного пространства. Предложение Петрова о введении в драматургию лирической линии также было оценено композитором. Об удачной совместимости творческих идей Шнитке и Петрова также сообщают положительные рецензии на премьеру балета¹⁷.

Творческий союз Шнитке и балетмейстера Дж. Ноймайера, возникший в работе над балетом «Пер Гюнт», отличается наибольшим взаимопониманием, на что указывает сам композитор: «Лучший контакт в Германии я ощущал с теми, кто, подобно мне, приехали в Германию, но в прошлом были немцами или частично немцами. Например, с Джоном Ноймайером, который, имея немецкую и французскую кровь, приехал в Германию из Америки, где он родился. Он так же свой и чужой в Германии, как и я. Поэтому контакт с ним может быть большим, чем с кем бы то ни было» [89, с. 105].

Композитора и балетмейстера сближает единство художественных позиций, творческих установок, взглядов на музыкально-хореографический жанр, смысловой концентрации в интерпретации драмы Г. Ибсена, позволившие создать высокий образец «философского балета». Шнитке чутко отзывается на предложенное Ноймайером либретто, номерную, переходящую в сквозную структуру цикла, усиленное в драматургии целого значение Эпилога. Рассматривая Эпилог балета, В.Н. Холопова приводит высказывание балетмейстера: «В самой драме Ибсена ему казался очень малодлительным конец, который не уравновешивал главнейшей идеи – спасительной верности, того, что Сольвейг ждала Пера всю жизнь. И он добавил Эпилог, написав для Шнитке одну-единственную ремарку – “Бесконечное Адажио”» [236, с. 211]. На уточняющий вопрос композитора о длительности Эпилога балетмейстер заметил: «Сколько захочешь» [122].

¹⁷ Рассмотрение общественного отклика на премьеру балета «Эскизы» приведено в третьей главе.

Опыт работы Ноймайера с музыкой Шнитке не ограничивается первой версией балета «Пер Гюнт». В 2015 году балетмейстер переосмысливает хореографию, создав вторую редакцию балета. Кроме этого, он дает хореографическое прочтение инструментальной музыки Шнитке. Так, в балете «Трамвай “Желание”» (1989) используется материал Первой симфонии, а в балетах «Отелло» (1985) и «Звуки пустых страниц» (2001) – Альтовый концерт и *Concerto grosso* №1.

Итак, характер взаимодействия Шнитке и балетмейстеров трех балетов отражает идею полярности двух начал. Сотрудничество Шнитке и Васильева в большей степени принадлежит полюсу противоречия, демонстрируя дистанцированность авторов в процессе создания балетного спектакля. Полюс согласия представлен в творческих союзах Шнитке и Петрова и, особенно, Шнитке и Ноймайера. Их отличает высокая степень взаимопонимания, открытая коммуникация, единство творческих установок на воплощение художественного замысла в рамках балетного жанра.

Глава 2. Балет «Лабиринты»

§1. Сюжетная основа

Балет «Лабиринты» – первое произведение Шнитке в области балетного жанра. Оно открывает новую страницу в творчестве композитора, отмеченную яркой индивидуальностью, оригинальными идеями, техническими находками.

По замыслу балетмейстера В. Васильева, балет состоит из пяти эпизодов. В книге бесед с композитором Д.И. Шульгина мы обнаруживаем изложение программы эпизодов. Первый «Встреча» рисует двух персонажей – Его и Ее –, находящихся в полной изоляции от внешнего мира. Ссора разъединяет героев, они теряют друг друга. Второй эпизод «Отчуждение» демонстрирует непростые, запутанные взаимоотношения персонажей. Третий «Автоматика буден» иллюстрирует погружение Его и Ее в ежедневную монотонность, механистичность. Четвертый эпизод «Ужасы» представляет картину Его безумия, вызванного чередой галлюцинаций. Пятый номер балета «Паутина» приводит героев в лабиринт, блуждая по которому Он и Она находят выход из него [256, с. 55]. Освобождение от лабиринтовых оков носит трагический характер. Не справившись с внутренними противоречиями, Он прерывает жизнь возлюбленной.

Кроме главных героев, в балет введены второстепенные персонажи, напрямую не участвующие в развитии действия, но олицетворяющие Ее страхи и Его галлюцинации. Словно тени, пять танцоров в устрашающих костюмах искушают, пугают, запутывают и подталкивают героев к совершению неверных поступков. В отдельную танцевальную партию выведен пластический дирижер, направляющий Его и Ее в блужданиях по лабиринту. В процессе драматургического развития, объективность дирижера снижается. Как и тени, он способствует разладу взаимоотношений между героями, в какой-то момент становясь активным участником любовного конфликта. Вместе с музыкальным дирижером, он выносит последний вердикт героям, их непростой и мучительной любви.

Особенностью постановки является ретроспективное управление временем. Появившись на сцене в полной тишине, танцоры застывают в положении, определяющим финал их любовной истории и всей сюжетной линии балета. После приглашения на сцену пластическим дирижером музыкантов камерного оркестра, звучит первый эпизод «Встреча». Он и Она оживают и действие переносится в прошлое героев, к моменту их знакомства.

Лирико-драматическая линия, выраженная в показе взаимоотношений двух героев, находит отражение в балетных спектаклях современников Шнитке и Васильева. В 1977 году английский балетмейстер Ф. Аштон ставит тридцатиминутный одноактный балет «Гамлет. Прелюдия» или «Гамлет и Офелия» на музыку Симфонической поэмы «Гамлет» Ф. Листа¹⁸. Хореограф сужает драматургическое действие до показа отношений Гамлета и Офелии, отсекая все остальные сюжетные линии.

Символически-обезличенные «Он» и «Она» встречаются в балете хореографа И. Чернышева «Помните!» на музыку А. Эшпая¹⁹. Основная идея балета заключается в показе последствий ядерной войны. А.В. Богданова отмечает: «Если в первом балете – конкретный сюжет, конфликты ярких характеров, формирующихся в атмосфере огромной сибирской стихии, то во втором – сюжет символичен, характеристики предельно обобщенные. В новой работе композитор размышляет о судьбах всего человечества и о проблемах, волнующих каждого» [30, с. 90]. История любви Ее и Его разворачивается во втором акте балета на фоне апокалиптической ситуации гибели мира. Внезапная гибель возлюбленного заставляет Ее совершить орфейский подвиг – воскресить Его. Благодаря силе любви и жертвенности, возвращается к жизни не только возлюбленный, но и все погибшие.

В 1977 году А. Пярт пишет минималистическую инструментальную композицию «Fratres». Английский хореограф К. Уилдон, ознакомившись со

¹⁸ Премьера балета состоялась в Лондонском Королевском театре «Ковент-Гарден» в 1977 году. Показ был приурочен к юбилею правления королевы Елизаветы II.

¹⁹ Премьерное исполнение балета состоялось в Куйбышевском театре оперы и балета в 1981 году.

многими «версиями» сочинения, в качестве музыкальной основы своего одноактного балета «Литургия» избирает «версию» композиции 1992 года²⁰. Особенностью постановки является игра света, а танец освобожден от сюжетных оков. Абстрактная миниатюра, длящаяся одиннадцать минут, демонстрирует взаимоотношения двух героев. В финале они сливаются в символическое целое, обозначаемое инь и ян – женское и мужское начала в гармонии.

§2. История постановок балета

Процесс создания балетной сюиты отмечен стремительностью и быстротой, в связи с приближающимся Всесоюзным балетмейстерским конкурсом. Так, в начале 1972 году первый номер сюиты с музыкой в записи камерного оркестра Большого театра под руководством дирижера А. Брука, танцорами А. Годуновым и Т. Голиковой в главных ролях, дебютировал перед членами комиссии.

Первое полное исполнение концертной версии балета состоялось в 1978 году в зале Академической капеллы (Санкт-Петербург) Оркестром старинной и современной музыки под руководством Э. Серова.

Исполнение музыки балета в 1980 году на фестивале советской музыки «Московская осень» знаменательно появлением программных заголовков: «Встреча», «Отчуждение», «Автоматика буден», «Ужасы», «Паутина»²¹. Наконец, премьера балетной постановки осуществилась в 1989 году в московском Театре пластической драмы под управлением Г. Мацквичюса, с участием танцоров театра и ансамбля солистов Большого театра под руководством А. Лазарева. Просмотр постановки внес некоторые коррективы в первичное восприятие сюжетной линии. Отмеченный Шнитке финальный выход из лабиринта, мог подразумевать как счастливый, так и трагический конец любовной линии [256, с. 55]. Его

²⁰ Премьера одноактной миниатюры состоялась 31 мая 2003 года в Нью-Йоркском государственном театре.

²¹ Обнаружено в книге бесед Д.И. Шульгина [256, с. 55].

визуализация на балетной сцене сформировала ясное представление о роковом исходе Его и Ее любви.

В 2021 году наблюдается повышение интереса к балету «Лабиринты». Ряд интернет-источников опубликовали премьерную постановку балета. Например, на сайте Гостелерадиофонда в марте 2021 года появилась запись «Лабиринтов» с указанием исполнителей и сюжета [199]. В мае в социальной сети «ВКонтакте» группа «Ballet beautiful art» на своей страничке также выложила премьерную постановку балета, в комментариях упоминая авторов, исполнителей и сюжет [223]. В июне на сайте YouTube была опубликована концертная версия балета, визуальным рядом к которой послужило изображение лабиринта-путаницы [204].

Музыка балета в XXI веке завоевывает любовь слушателей на крупнейших и популярнейших музыкальных и информационных площадках мира, таких как Spotify, Shazam, YouTube, ВКонтакте.

§3. Специфика композиционно-драматургических процессов в свете метафоры лабиринта

Понятие лабиринта в пространстве культуры второй половины XX века обретает значение универсальной постмодернистской метафоры. В музыкальных, литературных, живописных полотнах модель лабиринта воплощает стремление авторов к нелинейному познанию действительности, поливалентной структуре текста, вариативности толкования произведения, интертекстуальности. Структура лабиринта, отличающаяся изменчивостью направления движения, неопределенностью пути, симметрией/асимметрией, централизацией/децентрализацией, проецируется в области музыкального искусства не только на драматургический уровень сочинения, но и на стилевой, композиционный, жанровый.

Интерес композиторов к теме лабиринта проявлялся не только в постмодернистский период, но и в XVII–XVIII веках: Б. Марчелло пьеса «Лабиринт», И.С. Бах «Маленький гармонический лабиринт», М. Марэ чакона

«Лабиринт». Модель лабиринта, определяющая конструкцию произведения, наблюдается и в театральных, мультимедийных проектах XXI века. В 2014 году артистами театра Балет Москва в рамках проекта «Архитектура звука» подготовлена премьера одноактного балета «Лабиринт» на музыку концерта для фортепиано с оркестром Б. Чайковского. Балетмейстер К. Семенов организует конструкцию балета в стиле греческого лабиринта со статичными фигурами античной вазописи, образом Минотавра и наполняет хореографическую составляющую спектакля цитатами из Фокина и модерн-балетов 1980-х годов в псевдо-греческом стиле.

Концепция лабиринта легла в основу одноактного балета «Лабиринт» по мотивам рассказа Эдгара Аллана По «Маска красной смерти», премьера которого состоялась в 2019 году на Международном фестивале современной хореографии в Витебске. Балет поставлен хореографом А. Расторгуевым на музыку современных композиторов. Комментируя постановку, балетмейстер замечает: «Утопично предполагать, что, укрываясь, можно избежать того, что уготовила тебе судьба. Лабиринт непременно приведет к истине, вопрос лишь времени» [171].

Кроме лабиринта-метафоры в XXI веке существует понятие лабиринта-символа, обладающего графичностью. Как зримый образ лабиринт фигурирует в организации пространства, например, в топографических картах, становится архитектурным элементом дворца или парка. Как визуальный символ лабиринт предстает в произведениях С. Жукова «Лабиринт», Д. Истман «Лабиринт», Джо Спорка «Лабиринт», исполненных в 2020 году на музыкально-мультимедийной выставке «Лабиринт 2020». Проект был подготовлен композитором С. Жуковым и художниками видео-арта ATTS STUDIO в галерее «Нико» в Москве. Конструкция трех музыкальных произведений опирается на графическую фигуру лабиринта, в которой помещаются ноты.

Визуализация образа лабиринта также состоялась в рамках XXV Международного балетного фестиваля в 2021 году. В Чувашском государственном театре оперы и балета среди других одноактных балетов (таких как «Вальпургиева

ночь» на музыку Ш. Гуно; «Бах. Momentum» на музыку И.С. Баха) впервые был поставлен балет «Лабиринты» на музыку Г. Пёрселла, хореографа Э. Нургали.

Возвращаясь к феномену лабиринта как краеугольному понятию постмодернистской культуры второй половины XX века и центру исследования – балету «Лабиринты» Шнитке, обратимся к некоторым музыкальным произведениям выделенного периода, в которых концепция лабиринта оказала влияние на драматургию и композицию.

Существует две лабиринтовые модели. Первая – древняя, классическая, критская. Она системна, ее структура основывается на какой-либо геометрической фигуре (круг, квадрат, прямоугольник). В таком лабиринте один вход и выход, его путь, лишенный разветвлений и не создающий ситуацию выбора, ведет в центр. Симметричная и централизованная структура критского лабиринта легла в основу многих музыкальных текстов, ориентированных на отражение данного явления.

Вторая лабиринтовая парадигма известна с XV века и связана с идеей децентрализации смысла, многовариантностью пути, непрямолинейностью прочтений. Лабиринт-путаница, изображенный в романе «Имя розы» У. Эко [258], устроен по принципу пересечения различных дорожек. Герои помещались в ситуацию выбора пути в изошренной разветвленной системе, рискуя оказаться в тупике.

Лабиринт критского типа наблюдается в сюрреалистическом одноактном балете «Лабиринт» в четырех сценах на музыку симфонии *C-dur* Ф. Шуберта. Сценарий, написанный художником С. Дали, опирается на древнегреческий миф о Тесее и Ариадне. В 1941 году хореограф Л. Мясин поставил балет в Метрополитен-опера (Нью-Йорк).

Дж. Менотти в 1963 году специально для телерадиокомпании NBC сочиняет телеоперу «Лабиринт». Сюжет оперы основан на взаимоотношениях жениха и невесты, которые, придя в отель после свадьбы и не найдя ключ от номера, отдаляются друг от друга, проходят полные мистики и символизма испытания. Заканчивается опера примирением и нахождением ключа. Композиция телеоперы соотносится с классическим типом лабиринта. Она отличается симметричностью и

завершенностью (потеря/нахождение ключа), ситуации, в которые попадает жених, обнаруживают мифическую природу сюжета с отсылками к древнегреческому мифу.

Примером смешения двух типов лабиринта является музыкально-театральный проект «Laborintus II» Л. Берио (1965). Сюжетной основой послужили образы из «Новой жизни» Данте, «Ада» («Божественная комедия»), Библии, а также из авторских текстов либреттиста Э. Сангвинети. Структура произведения соотносима с лабиринтом-путаницей, в котором герой осуществляет выбор между деньгами как символом материальных благ (первый путь) и любовью, олицетворяющей нравственность и духовность (второй путь). Тип лабиринта в разделе Ад «Божественной комедии» сам Данте называет критским (в двенадцатой песне Ада есть упоминание критского лабиринта). В работе «“LABORINTUS II” Л. Берио – Э. Сангвинети в свете эстетики постмодернизма» А.С. Рыжинский проводит параллели между образами древнегреческого мифа и персонажами Данте: «Ариадна – Беатриче: олицетворение любви как путеводной нити во мраке лабиринта; Тезей – Данте: герой, который должен пройти через испытания; Лабиринт – Ад: модель земного мира, наполненного пороками и страстями; Минотавр – “ужас Крита”: олицетворение низменных человеческих страстей, привязывающих к материальному миру и противоположных любви как духовному стержню человека» [181, с. 139].

Роман-симфония в пяти фресках «Лабиринты» Н. Сидельникова (1992), написанная по мотивам древнегреческих мифов о Тесее, отражает строение лабиринта критского типа. Идея симметрии пронизывает драматургию целого, в центре пятичастного цикла находится кульминационная третья фреска – «Лабиринт». Композитор говорил о центральной фреске: «Сейчас приступаю к собственно “лабиринтам”, музыке страшной и модерновой; это будет тема с вариациями, очень образная, полная сюрреализма, основанного на чувстве страха перед неизвестностью, где герой ищет свою судьбу в образе Минотавра. Здесь сюжет древнего мифа должен проецироваться в современность, где лабиринт

следует понимать как нашу жизнь, где у каждого, кто борется, предстоит встреча со своим Минотавром» [33, с. 96].

Кроме произведений, явно демонстрирующих лабиринтовые свойства композиции, существуют те, в которых метафора лабиринта присутствует в скрытом виде, оказывая сильнейшее влияние на композиционно-драматургические процессы. Структура лабиринта-путаницы с идеей децентрализации и блуждания в поисках пути просматривается в алеаторических произведениях, например, в Сонате для фортепиано №3 П. Булеза (1957). Рассматривая применение техники алеаторики в творчестве Булеза, М.В. Переверзева подчеркивает возможность исполнителю самому прокладывать путь, выбирая одну из предложенных композитором музыкальных дорожек. Изучая цикл «Pli selon pli» (1965) с позиции «саморазвивающейся структуры», исследователь выделяет качество «лабиринтности», позволяющее уводить музыкальную мысль от первоэлемента [163, с. 129-134]. Необходимо заметить, в цикле обнаруживаются некоторые черты греческого лабиринта. Тенденция к централизации проявляется в наделении начальной части «Дар» функцией ядра, из которого вырастает тематический материал цикла. Симметричная структура создается аркой крайних частей «Дар» и «Гробница», олицетворяющих рождение и смерть.

Тема скитаний, нравственного выбора, блуждания по темным коридорам лабиринта зданий и души просматривается в опере Шнитке «Джезуальдо» (1993). Герои оперы, молодые супруги Мария д'Авалос и Карло Джезуальдо, помещаются в запутанный лабиринт Палаццо Сан-Северо. Вспоминаются лабиринтовые сцены из романа У. Эко «Имя розы» и оперы Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода». Исследователи рассматривают драматургию оперы с позиции лабиринтовой модели. Так, Е.Н. Ханнанова в качестве оси симметрии выделяет четвертую картину, в центре которой, словно Минотавр, Карло Джезуальдо. Исследователь отмечает динамичную природу лабиринта, позволяющую после достижения центральной точки в четвертой картине вновь перейти к периферии [226, с. 20].

Наиболее ярко идея лабиринта воплотилась в другом произведении Шнитке – балете «Лабиринты». Метафора лабиринта находит отражение как в сюжетном, так и в композиционно-драматургическом плане. Главные герои блуждают в лабиринтах собственных чувств, иллюзий, страхов, галлюцинаций в попытке найти выход из мрака к свету, из недоверия и ненависти к любви. Их путь отягощен испытаниями, в которых они теряют себя, запутываются, мучают друг друга, превращая взаимоотношения в пытку. Лабиринт неотвратимо меняет Его и Ее, обрекая на неизбежный катастрофический финал их любовной истории. Выход из запутанных коридоров их сознания определил конец их совместного пути и резюмировал трагический исход.

Драматургия балетного цикла опирается на идею лабиринта в лабиринте. В исследовании, проведенном нами в рамках статьи, мы отметили явления «макролабиринта» и «микролабиринта», где первое охватывает конструкцию целого, а второе – последнюю, пятую часть «Паутина». В Строение «макролабиринта» соотносится со структурой лабиринта классического, критского типа, что проявляется в следующих особенностях. Драматургические процессы, охватывающие в своем развитии пять частей цикла, имеют ось в виде четвертой части («Ужасы»), которая находится в точке золотого сечения, третьей четверти формы [98, с. 40-41]. Именно в ней Минотавр (пластический дирижер) со своими подданными (пять танцоров) полностью завладевают сознанием героев (Он и Она). Присутствие «персонажей лабиринта» наблюдается на протяжении всего балета. Ни один номер не обходится без их участия. Монстроподобные существа олицетворяют самые мрачные стороны человеческой личности (сомнение, страх, недоверие, неверность, месть и т.д.). Осязаемой преградой они становятся между героями, провоцируя конфликт между ними и превращая их отношения в борьбу. Над существами стоит Минотавр, увлекающий героев в самую темную часть лабиринта, в его центр (четвертая часть «Ужасы»).

Признаком симметрии греческого лабиринта является ретроспективная природа первой части балета («Встреча»). Драматургическим художественным приемом выступает появление на сцене застывшей в роковой момент фигуры

главных героев. Их положение относительно друг друга предрекает вектор будущего развития и замыкает драматургический круг. Только в *Adagio* первой части восстанавливается естественное следование времени, возвращая Его и Ее к началу их истории. На композиционном уровне симметрия проявляется и в строении крайних частей цикла, отличающихся усложнением структуры делением на разделы: I часть – разделы А, В, С, D; V часть – разделы А, В, С, D. Принципу симметрии подчинена и тональная организация балетного цикла: крайние части – тональны, средние – атональны.

Визуализация коридоров лабиринта проступает в жестах танцоров, которые руками изображают стены, мешающие героям воссоединиться. Исчезновение «говорящих» лабиринтовых жестов происходит в четвертой части («Ужасы»), в которой Он и Она попадают в центр лабиринта.

Феномен «микралабиринта» определяет композиционно-драматургические процессы пятой части балета («Паутина»). Классифицируя последний номер цикла по двум основным типам лабиринта, представляется возможным соотнести его драматургию с лабиринтом-путаницей. Говоря о «Паутине», Шнитке отмечал: «Последняя часть — это лабиринты, взаимные блуждания и выход из них, благодаря встрече обоих героев» [256, с. 55]. Данный этап героев отличается децентрализацией, наполнен ощущением выбора их будущего. Для того, чтобы выйти из лабиринта-путаницы, герои должны обрести друг друга, принять окончательное решение и выбрать новый путь.

Герои балета в контексте многовариантности лабиринта-путаницы попадают в разнообразные психологические ситуации, которые соотносятся с разделами части: *Cadenza*, *Andante*, *Maestoso*, *Meno mosso*. Каждый раздел как отдельные коридоры лабиринта решен в индивидуальной звуковысотной системе, что подчеркивает концептуальную модель лабиринта-путаницы. Вектор лабиринтового движения от входа к выходу без остановки в центре прослеживается поэтапным освоением разных высотных систем: додекафонии, сонорики, модальности, тональности.

Исходной точкой (входом в лабиринт) является раздел *Cadenza*, в котором одногласно излагается тема, одновременно предвосхищающая будущее фугато в разделе *Andante* и приемами развития напоминающая технику додекафонного письма (изложение серии и произрастание ткани раздела из ее звуков). После кульминационной части «Ужасы», в которой конфликт между влюбленными достигает своего апогея, одногласная тема пронзает тишину, вызванную шоком героев после произошедшего в четвертой части. Полифонический раздел *Andante* запутывает героев в паутину, в которой голоса-монстры под управлением Минотавра (хореографического дирижера), отстраняют Его и Ее друг от друга, направляя по разным коридорам лабиринта.

Сонорные волны разработки фугато воплощают идею максимальной разобщенности героев, блуждания по темным дорожкам лабиринта. Монстроподобные существа заключают Его и Ее в кольца их собственных галлюцинаций, оттягивая и усложняя выход персонажей из паутины лабиринта.

Тональные с эпизодами модальности разделы *Maestoso* и *Meno mosso* знаменуют выход героев из лабиринта. В отчаянном порыве Он бросает партитуру в лицо Минотавра, отбрасывая страхи и сомнения, устремляясь навстречу любимой. Звучит музыка из первой части, реализуется симметрия на уровне балетного цикла. Временная ретроспектива, заложенная во «Встрече», сделала свой полный круг, являя в «Паутине» возвращение исходной точки. Воссоединение героев оказалось роковым, победным маршем с партитурой в руках шествует Минотавр (пластический дирижер) со своими монстрами-подданными. С последним Ее вздохом музыка балета истаивает в неуклонном звучании терции *c – e*.

§4. Особенности музыкального языка в балете²²

Говоря об интонационной системе, тональной организации, гармонической конструкции цикла, Шнитке выделяет тематическую группу мотивов, из которой произрастает вся ткань, отмечает симметричное распределение тональных и атональных частей, усложненное ладовое мышление и доминирование секундовой вертикали над терцовой как способ утверждения кластера в гармонических атональных последовательностях [256, с. 56-57].

Следуя принципу строения критского лабиринта, рассмотрим балетный цикл как «макролабиринт», обращая внимание на особенности музыкального языка в реализации лабиринтовой концепции. Одним из важнейших параметров классического лабиринта является прием симметрии. Структура крайних частей балета (I – «Встреча», V – «Паутина») соразмерна и делится на разделы: I часть – A (Moderato), B (Allegro scherzando), C (Meno mosso), D (Adagio); V часть – A (Cadenza), B (Andante), C (Maestoso), D (Meno mosso). Кроме этого, разделы C двух частей играют роль кульминаций средствами тоникализации исходной терцовой структуры и консонантностью звучания. Эффект устойчивости высшей точки в первой части создается силами тональной псевдоцитаты в духе XVIII века, в пятой – остигнутым проведением терции $c - e$, сквозной характер развития которой наделяет ее значением лейтинтонации (лейттерции).

Еще одним показателем симметрии лабиринта является тональная организация крайних частей. Только понятие тональности, о котором говорил Шнитке, в контексте музыкальной ткани балета, получает нетрадиционную реализацию. В качестве тонального центра выступает цепь терций, создающая ощущение мимолетного появления той или иной тональности. Например, в первой части терции $c - e$, $c - es$, $cis - e$, введенные после альтерированных больших и малых терцдецимаккордов, выступают в качестве локальных тоник тональностей

²² Данный параграф включает материалы статьи соискателя: Д. И. Калашникова. Метафора лабиринта в музыкальной культуре второй половины XX века: балет «Лабиринты» А. Шнитке [98].

C-dur/c-moll и *cis-moll*. Тот же принцип наблюдается и в репризе пятой части балета, разделах *Maestoso* и *Meno mosso*.

Рассмотрим детально музыкальный язык первой и пятой частей.

I часть «Встреча»

A: Moderato (ц. 1 – ц. 10)

В первом разделе первой части наблюдается постепенное накопление оркестровой плотности. Во вступлении и ц. 1 в горизонтальной координате действует принцип терцового освоения пространства: от *c – e* к *b – d*. Терцовые структуры по вертикали создают малый ундецимаккорд в тональности *Es-dur*, который в ц. 2 получает разрешение в тоническое трезвучие.

Во втором тематическом блоке (ц. 4 – ц. 6) сохраняется терцовый принцип строения аккордов с полутоновой связью между тональными центрами. Гармоническое развитие основывается на последовательности больших и малых альтерированных терцдецимаккордов с разрешением в тональностях *C-dur/c-moll* и *cis-moll*. Альтерация обеспечивает более плавный переход в другую тональность, например, в ц. 4 после показа большого терцдецимаккорда *C-dur* альтерации подвергаются прима, квинта и нона. Повышение перечисленных тонов аккорда подготавливает переход к малому терцдецимаккорду с последующим разрешением в тональность *cis-moll*.

Третий тематический блок (ц. 7) объединяет в контрапункте материал первых двух эпизодов: вступление – ц. 3 и ц. 4 – ц. 6. Струнной группе поручено проведение второго тематического блока, основанного на последовательности терцдецимаккордов. Ударная и клавишная группы воспроизводят первый тематический блок в вдвойне-подвижном контрапункте и сопоставлении мажороминора. Краткими «вспышками» мелькают трезвучия *C-dur – A-dur – c-moll – Fis-dur – C-dur*. Подобный прием создания многослойной вертикали с возвращением музыкального материала предыдущих разделов будет в дальнейшем использован Шнитке в Эпilogue балета «Пер Гюнт». Завершением первого раздела (А) является унисонное изложение начальной терции *c – e* с «расщеплением» ее тонов на *c/cis* и *e/es* во избежание ясной тоникальности и консонантности звучания.

C: *Meno mosso* (ч. 1 – ч. 11)

Третий раздел является кульминацией первой части балетного цикла. Раздел С открывает, по выражению Шнитке, «своеобразный реверансик в духе XVIII века» [256, с. 56]. Тонально-гармоническое оформление двух его «звеньев» основывается на модуляционном переходе из тональности *d-moll* в тональность *C-dur/c-moll*.

Рис. 2. Псевдоцитата или «реверанс».

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Contrabasses. The score is in 3/4 time and consists of five measures. The key signature is one flat (B-flat). The first measure features a trill (tr) on the first violin. The second measure has a long note with a fermata. The third measure has a trill (tr) on the first violin. The fourth measure has a long note with a fermata. The fifth measure has a trill (tr) on the first violin. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for Violin I and II, a bass clef for Viola and Violoncello/Contrabasses, and a key signature of one flat.

Дальнейшего развития псевдоцитата не получает, сменяясь чередованием микроразделов *Cadenza* и *Andantino*. Эпизоды *Cadenza* включают «ломаное» обыгрывание тонического, доминантового и субдоминантового трезвучий *D-dur*.

Рис. 3. Первая мотивная группа.

The image shows a musical score for Cembalo. The score is in 3/4 time and consists of four measures. The key signature is one flat (B-flat). The first measure has a melodic line with a sharp sign. The second measure has a melodic line with a sharp sign. The third measure has a melodic line with a sharp sign. The fourth measure has a melodic line with a sharp sign. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

Во второй группе микроразделов одногласно излагается тема, меняющая тональную ориентацию как в сторону *d-moll*, так и *D-dur*, обнаруживая мажорно-минорные отношения.

Рис. 4. Вторая мотивная группа.



Подобное разделение целого раздела на более мелкие структуры подчеркивается не только тематическим контрастом, но и инструментальным оформлением. Эпизоды Cadenza поручены клавесину, Andantino – скрипке соло, напоминая инструментальное распределение tutti и solo в классических формах.

Тональная определенность раздела С нарушается внедрением в вертикальную ось кластерных созвучий, альтерационных тонов, в горизонтальную – хроматических неаккордовых звуков.

D: Adagio (ц. 1 – ц. 8)

Структура последнего раздела D разделяется на два симметричных микрораздела: ц. 1 – ц. 4 и ц. 5 – ц. 8. Первый микрораздел открывает звучащая в разделах А и В терция $c - es$ с «расщепленным» тоном ($c - cis$). По вертикали она соединяется с терцией $h - d$, образуя кластер. Совмещение двух малых терций с секундовым отношением крайних тонов напоминает структуру «бородинских секунд», в основе которых лежит принцип наложения двух кварт с секундовым перемещением крайних тонов.

Вторым «слоем» Шнитке накладывает тему, по мелодическому контуру и ритмическому рисунку напоминающую тему фатума во вступлении Симфонии № 4 П. Чайковского.

Рис. 5. П. Чайковский, тема фатума.



Рис. 6. А. Шнитке, тема второго пласта.



После проведения кластера и адаптированной под современный музыкальный язык балета псевдоцитаты, следует последовательность трех звукорядов (ц. 3). Первый представляет собой целотонное шестизвучие: $es - f - g - a - h - cis$. Его можно соотнести с целотоновой гаммой, примененной М. Глинкой для воплощения образа Черномора и с одним из ладов ограниченной транспозиции О. Мессиаана.

Рис. 7. Первый звукоряд.

Шнитке	Мессиаан
	

Второй звукоряд обходит ступени дорийского лада от d : $d - e - f - g - a - h$. Третий звукоряд ($h - cis - d - e - f - g - as$) также обнаруживает некоторые общие черты с одним из ладов системы французского композитора.

Рис. 8. Второй звукоряд.

Шнитке	Мессиаан
	

Второй микрораздел (ц. 5 – ц. 8) проходит те же этапы становления: формирование кластера, наложение псевдоцитаты и полутоновое освоение секунды $cis - c$ тремя звукорядами с постепенным разрушением симметричной структуры.

Завершением модального раздела D и всей первой части служит терция $c - e$, обрамляющая цикл разделов A – D. Она обретает значение «режиссирующей» тоники, появляясь в ключевых драматургических этапах. Фоном к центральному элементу служит квартаккорд ($fis - cis - ais - dis$) и полиаккорд, субаккордами которого являются уменьшенные трезвучия ($g - b - des$ и $a - c - es$).

Рис. 9. Завершающий фрагмент раздела D.

The image shows a musical score for the concluding fragment of section D. It consists of six staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello I, Violoncello II, and Contrabass. The score is written in 6/4 time and is divided into four measures. The first two measures are in 6/4 time, and the last two measures are in 3/4 time. The key signature is one sharp (F#). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Viola and Violoncello I parts have some notes marked with yellow dots. The Contrabass part has a few notes marked with a sharp sign.

В часть «Паутина»

A: Cadenza

Начальную тему пятой части отличает фугированное изложение с симметричной динамикой развития. Вырастая из тона *e*, мелодическая линия обрастает новыми побочными тонами, увеличивая протяженность мотивной группы на один сегмент. Развитие по типу равномерного разрастания группы направлено на достижение определенного переменного центра: *e – f – e – f – e – dis – fis – d – a – cis*.

Рис. 10. Первая тема.

The image shows a musical score for the first theme of the Cadenza. It consists of a single bass line in 4/4 time. The score is written in 4/4 time and is divided into ten measures. The key signature is one sharp (F#). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notes are: 1. G2, 2. A2, 3. B2, 4. C3, 5. D3, 6. E3, 7. F3, 8. G3, 9. A3, 10. B3.

Волновая структура каждой группы кроме пропорциональности и симметрии обнаруживает качество неповторности ее звукоэлементов, напоминая додекафонный принцип построения ткани.

B: Andante (ц. 1 – ц. 13)

Раздел *Andante* продолжает полифонические приемы развития *Cadenza*, выраженные в организации формы, соотносимые с трехчастностью фугато, трехголосной фактуре изложения второй темы и ее ритмически измененных проведениях. Анализ формы и материала позволил определить форму фугато с авторской интерпретацией ее элементов. Организация целого опирается на

структуру экспозиции, разработки и репризы с развитием двух тем. Первая была представлена в разделе Cadenza. Вторая открывает раздел Andante.

Вторая тема сразу получает трехголосное каноническое изложение. При своем различии, она обнаруживает сходство переменных устоев с первой темой фугато: *e – dis – d – cis – e – cis* и т.д.

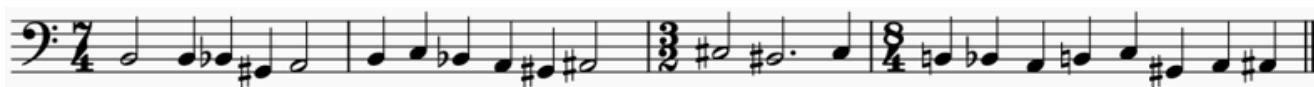
Рис. 11. Вторая тема.



Порядок вступления голосов обнаруживает признаки горизонтально-подвижного контрапункта, в котором осуществляется временной сдвиг голосов. Применение понятия горизонтально-подвижного контрапункта в полной мере невозможно, так как при соединении вариантов темы в трехголосии, происходит неравномерная переритмизация, а также изменение мелодического контура темы.

Взаимодействие первой и второй темы начинается сразу при изложении второй в трехголосии, при этом первая тема получает ритмическое увеличение. Вступление первой темы наблюдается в ц. 2, образуя стреттное соединение с предыдущим изложением темы и контрапункт со второй.

Рис. 12. Вариант первой темы.



Появление изложения двух тем в пятиголосии обусловлено не только законами фугато, но и стремлением формы к разрастанию, накоплению звуковой массы. Обогащение вертикали осуществляется не только переплетением линейных комплексов, но и кластерными созвучиями. Трехголосное изложение второй темы в горизонтальной координате перетекает в секундовый кластер, напряженный и плотный. Его интервальный диапазон колеблется от терции к кварте – основным интервальным комплексам звуковысотной системы балета.

Линейность движения кластеров опирается на полутоновые параллельные перемещения голосов.

Рис. 13. Процесс развития второй темы.

The image shows a musical score for three voices in 6/4 time. The top voice (soprano) has a descending chromatic line: G4, F4, E4, D4, C4. The middle voice (alto) has a similar line with some chromaticism: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bottom voice (bass) has a sustained bass line with chromatic movement: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The score is divided into three measures, each showing a different stage of the development of the second theme.

Возникшая в экспозиции относительная звуковая устойчивость сменяется разработкой, в которой степень тоновой различимости снижается. Нарастающая сонорность раздела *Andante* достигается двумя волнами разработки. Первая (ц. 5 – ц. 7) характеризуется как кластерными утолщениями музыкальной ткани, так и фактурным ростом голосов (постепенное нарастание), превалированием диссонантной интервалики, отсутствием устоев. Даже мельком возникающие консонантные трезвучия в общей массе звучания теряют ясность и становятся элементом сонорной вертикали со слабой тоновой различимостью.

Рис. 14. Фрагмент первой волны разработки.

The image shows a musical score for two voices in 3/4 time. The top voice (soprano) has a chromatic line: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bottom voice (bass) has a similar line with some chromaticism: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The score is divided into three measures, each showing a different stage of the development of the first wave.

Вторая волна (ц. 8 – ц. 9) сохраняет хроматическую линейность каждого голоса с определенной логикой построения вертикали. Каждый звук, следующий по хроматизму, образует вертикаль звукоряда, соотносимого с двенадцатиступенным. Образуется следующий звукоряд: *c (cis) – d (des) – e (es) – f (fis) – g (gis) – a (ais) – h (b)*. Закономерностью в построении каждой вертикали второй волны является использование различных комбинаций тонов

двенадцатиступенного звукоряда при тон-полутоновой логике построения горизонтали.

Рис. 15. Фрагмент второй волны разработки.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 3/2 time and features complex, dense chordal textures. The Violin I and II parts have melodic lines with some slurs, while the Viola and Violoncello parts play more rhythmic, chordal patterns. The overall texture is thick and dissonant, characteristic of a 'second wave' of development in a symphonic work.

Окончанием второй волны и разработки является сжатие материала до трехзвучного кластера ($d - e - f$), но ожидаемого снижения сонорности звучания не происходит. Эволюция четырехзвучного кластера к началу второй волны приводит к появлению как плотных, так и разряженных кластерных образований, сохранивших секундовое ядро.

Рис. 16. Кластерные образования.

The image shows a musical score for Piano. It features two staves, treble and bass clef, with a 3/2 time signature. The music consists of dense, vertical clusters of notes, often with accidentals, creating a complex and dissonant texture. The clusters are arranged in a way that suggests a specific harmonic or timbral evolution, as mentioned in the text.

Реприза отмечена возвращением материала экспозиции, двух тем. Наблюдается расширение влияния полифонических приемов на другие уровни стратифицированной ткани. В ц. 10 можно наблюдать взаимодействие трех дифференцированных пластов, организованных по принципу канонической имитации. Первый уровень представлен изложением второй темы экспозиции в трехголосном каноне в ритмическом увеличении с разным интервалом вступления

голосов. Порядок и интервал вступления мелодических линий возможно отобразить в схеме:

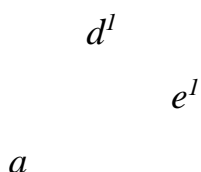


Рис. 17. Вариант второй темы.

Второй и третий уровни включают кластерный материал, организованный в канон. Каждый голос отмечен интенсивным секундовым развитием по вертикали и горизонтали с сохранением ритма и контуров хроматической линии.

Первая тема экспозиции, остигато выдержанная и в разработке, возвращается на новом уровне и в репризе. Ее изложение в ритмическом увеличении рельефно соотносится с изложением второй темы. Подобное «оголенное» взаимодействие двух тем появляется впервые и является ступенью к «разрушению» формы фугато.

В дополнительном разделе (ц. 1 – ц. 12) полное изложение тем избегается и сводится к повторению начального мотива второй темы: $f - e - fis$ (прямой вид), $c - es - d$ (ракоход и инверсия).

C: Maestoso (ц. 14 – ц. 20)

Последние два раздела пятой части *Maestoso* и *Meno mosso* являются сжатой и динамизированной репризой двух разделов первой части балета (*Moderato* и *Adagio*). Сокращению подверглись средние разделы первой части, а также ходы-связки между эпизодами. Изменению подверглась протяженность освоения того или иного интервального и аккордового комплекса, что отразилось и в фактурном решении репризы.

Говоря о разделе *Maestoso* в контексте пятой части, диссонантное звучание раздела *Andante* прерывается вторгающейся консонантностью раздела *Maestoso*. Новый раздел представляет собой область действия тональных и модальных систем. Тональная организация имеет в качестве центра терцию $c - e$. В отличие от первой части, где терция играла роль тоникализованной структуры и центром тональной организации, в данном разделе появляются признаки тональности *C-dur* (трезвучие $c - e - g$). Дальнейшее освоение звукового пространства от терции $c - e$ к $c - es$ проходит схожие стадии первой части через терцовые элементы: $b - d$, $h - dis$, $a - cis$. Отличие заключается в большей тоникальности звучания добавлением квинты, порождающей цепочку трезвучий тональностей *C-dur*, *c-moll*, *b-moll*, *H-dur*, *A-dur*, *c-moll*.

Зона модальности, как и в первой части балета, наступает после кластерного сгущения предыдущих терций, обогащенных новыми тонами. По своему строению модальная трехфазность делится на целотоновое шестизвучие ($h - cis - dis - f - g - a$), дорийский от b с пониженной второй ступенью ($b - ces - des - es - f - g$), мелодический *a-moll* с пониженной второй ступенью ($a - b - c - d - e - fis - gis - a$). Разрешению консонантности звучания способствует линейный кластерный комплекс, включающий лейттерции ($c - e$, $c - es$).

D: Meno mosso (ц. 21)

Последний раздел оstinатно проводит тоникализованную терцию с раздвоенным тоном, абсолютная консонантность которого прерывается последовательностью чистых кварт. Соотношение терцовых и квартовых комплексов, пронизывающих весь музыкальный материал балета в виде терцовых вертикалей и квартаккордов, интервалов и их обращений, подчеркивается в финальном разделе макроцикла.

Не менее значимым свойством лабиринтовой модели критского типа является направленность в центр. В контексте балетного цикла центральной точкой и драматургической кульминацией стала четвертая часть – «Ужасы». Все предшествующее развитие любовного конфликта, отягощённое вмешательством монстров (пять танцоров) и Минотавра (пластический дирижер), направлено в

центр, где герои лицом к лицу сталкиваются со своими страхами, сомнениями, галлюцинациями. Охваченные ужасом, не в силах сопротивляться, Он и Она попадают в руки Минотавра. «Искривленные» движения танцоров, атональная музыка с напластыванием разных гармонических комплексов, разнородность и «рваность» тематического материала создают впечатление обостренного конфликта.

После достижения высшей точки конфликта, настигнувшей героев в центре, то есть единственном тупике лабиринта классического типа, Он и Она начинают движение к выходу из запутанных дорожек. Во мраке страхов и недоверия герои находят еще теплящуюся любовь, уцепившись за которую, как Тесей за нить Ариадны, идут к выходу. Пятая часть балета стала последним этапом их взаимоотношений. Пройдя сквозь лабиринт-путаницу, герои находят выход. Рассмотрим четвертую часть балета в контексте ее ладогармонических особенностей.

IV часть «Ужасы»

Agitato (ц. 1 – ц. 25)

В отличие от первой и пятой частей, «Ужасы» не имеют авторского деления на обособленные разделы (А, В, С, D). Тем не менее специфика строения материала центральной части позволяет выделить два раздела.

Тематическое и гармоническое развитие первого раздела части (ц. 1 – ц. 10) вырастает из начальных аккордовых комплексов с кварто-квинтовой структурой. Их строение неоднородно и отличается зеркальной симметрией, в основе которой лежит тот или иной интервал: кварта, увеличенная кварта, квинта, увеличенная квинта. Например, интервальным ядром аккордового комплекса $f - h - b - e$ является тритон $ув_4$, а $g - c - des - ges$ – чистая кварта. Осью симметрии является интервал малой или большой секунды, от которого расходятся идентичные интервалы.

В заключительном эпизоде четвертой части появляется кварто-квинтовый блок из первого раздела, являясь приемом скрепления и симметрии двух разделов части.

Четвертая часть «Ужасы» не только знаменует драматургический центр балетного «макролабиринта», но и входит в группу атональных частей цикла. Вторая и третья части также составляют полюс атональности в балетном цикле, противостоя тональным первой и пятой частям.

II часть «Отчуждение»

Moderato (ц. 1 – ц. 19)

Вторая часть цикла строится на сопоставлении двух контрастных образов. Противоположные полюса представляют собой два интонационных комплекса, из которых произрастает конструкция целого. Процесс развертывания формы второй части основывается на динамике развития комплексов в отдельности, порождении множества инвариантов исходной модели. Второй ступенью крешендирования формы выступает сопоставление и взаимопроникновение звуковысотного материала двух полюсов в вертикальной и горизонтальной координатах в условиях свободной атональности.

Исходный интонационный элемент первого полюса составляет звукокомплекс, по вертикали оформленный в кластер: *cis – dis – e – fis*.

Рис. 22. Звукокомплекс первого полюса.

The image shows a musical score for Piano. It consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a cluster of four notes: C#4, D#4, E4, and F#4. The left staff (treble clef) contains a sequence of notes: G#3, A#3, B3, and C#4. The time signature is 5/8. The word 'Piano' is written to the left of the staves.

Дальнейшее расширение терцовости до квинтовости через квартовость осуществляется линейными малосекундовыми ходами голосов, что создает фоническую органичность каждого последующего аккорда.

Заложенная в первоначальной модели симметрия сохраняется и в производных созвучиях, образованных в результате расширения секундо-терцового звукокомплекса. Возникают симметричные формации созвучий:

больших терций ($e - f - gis - a$), уменьшенных квинт ($dis - e - a - b$), малых секст ($cis - d - a - b$), больших септим ($e - ges - dis - f$), больших нон ($d - es - e - f$).

Рис. 23. Симметричные формы созвучий.



Переходы от одного созвучия к другому сохраняют поступенную мало- и большесекундовую линию, заложенную в исходной модели. Вертикаль подобных созвучий исключительно секундовая, кластерная, что нивелирует консонантность звучания и помещает кластер на определяющую позицию в общей интонационной и гармонической системе целого.

Второй интонационный комплекс представлен рядом диссонансов, возникших под влиянием линейности. Структура исходной модели включает секундовые и кварто-квинтовые соотношения со скрытым вводнотонным тяготением в квинту $fis - cis$.

Рис. 24. Диссонансы второго комплекса.

The image shows a musical score for Violin (V-ni) and Viola (Viola). The Violin part is in treble clef, and the Viola part is in alto clef. The music is in 3/8 and 2/4 time signatures. The score shows a sequence of notes with various intervals, including dissonances, particularly in the second complex.

Инварианты, произрастающие из исходной модели, разрабатывают отдельные интервальные единицы. Например, из секундовой начальной интонации и заключительной септими (секунда в обращении) рождается первый производный вариант. В своих дальнейших проведениях он разрастается до продолжительных малосекундовых нисходящих ходов со скрытым симметричным параллельным голосоведением. Примером скрытого параллелизма также являются пассажи-каденции Ноктюрна № 3 Ф. Листа.

Рис. 25. Скрытое параллельное голосоведение.

Шнитке

The image shows a musical score for Shostakovich (Шнитке) in 3/4 time signature. The score features a sequence of notes with a hidden parallel voice leading, indicated by a slur and a triplet marking.

Лист

The image shows a musical score for Liszt (Лист) in 3/4 time signature. The score features a sequence of notes with a hidden parallel voice leading, indicated by a slur and a triplet marking.

Первоначальная септима ($b - c$) дает начало другому инварианту второго комплекса. В определенных участках формы внутри второго комплекса возникают ходы по консонантным созвучиям (ц. 11 и ц. 12: $as - c - es$ и $b - d - f$). Они лишены функциональной значимости и выполняют колористическую роль в гармонии целого.

Подводя итог ладогармоническим особенностям музыкального языка второй части балета, необходимо отметить принцип построения целого из исходной модели. Два первоначальных звукокомплекса дают толчок развитию, порождают

множество инвариантов, образуя многопластовую фактуру и, наконец, функционируют квазитоникально.

III часть «Автоматика буден»

Allegretto (ц. 1 – ц. 10)

Особенностью музыкального языка третьей части балета является построение ладогармонической системы целого из тетрахордов одноименных тональностей, расположенных в окружении побочных тонов в линейно-мелодической фактуре. Начальный раздел части отмечен более сильным проявлением консонантности звучания с опорой на тетрахорды. Во вступлении и ц. 1 «центрами притяжения» являются четырехзвучные звукоряды тональностей *fis-moll*, *Fis-dur*, *es-moll*, *H-dur*, *h-moll*, фригийский *f*.

Рис. 26. Четырехзвучные звукоряды.



Дальнейшее развитие связано с отходом от консонантной ориентированности и разработкой мало- и большесекундовых интонаций, заложенных в первом разделе в качестве связок-переходов от одного тетрахорда к другому. «Мелькающие» тетрахорды первого раздела по мере продвижения к финальному разделу третьей части обрастают побочными тонами и становятся малоразличимы в общей массе звучания.

В кульминационном разделе (ц. 6 – ц. 8) нарастание общего диссонантного фонизма осуществляется принципом наложения различных звукокомплексов. Верхний слой представлен проведением исходных тетрахордов: *fis-moll*, *Fis-dur*, *es-moll*. Один из средних пластов включает оstinatное изложение хроматического хода. Второй средний слой основан на вертикальных терцовых созвучиях без определенной звуковысотности. Терцовая структура трезвучий в контексте данного эпизода не способствует консонантности и тоникальности звучания в силу звуковысотной неопределенности и хроматического «окружения». И, наконец, нижний слой включает последовательность аккордов с кварто-квинтовой опорой.

Рис. 27. Четыре слоя кульминационного раздела.

The image shows a musical score for four instruments: Marimba, Piano, Cembalo, and Celesta. The score is in 3/4 time and consists of four systems. The Marimba part is in the treble clef and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano part is in the treble clef and features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The Cembalo part is in the bass clef and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Celesta part is in the treble clef and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The score is divided into four systems, each representing a layer of the climactic section.

Заключительный раздел (ц. 8) «истаивает» в созвучии терцовой структуры $e - g - h - d - f$, разложенного в горизонтальной перспективе. Терцовость в финальном разделе также не является средством централизации и консонантности.

«Затухание» формы третьей части готовит появление кульминационной части балетного цикла.

Подводя итог рассмотрению композиторским музыкально-выразительным средствам в балете «Лабиринты», следует отметить разнообразие в их применении. В рамках разных высотных систем, таких как тональная/атональная, модальная, сонорная, Шнитке выдвигает тематическую группу мотивов в качестве тоникализованной структуры. Центром притяжения служат терции, тетракорды или звукоряды, которые сначала складываются в терцовые и кварто-квинтовые гармонические комплексы, а затем «растворяются» в кластерной вертикали. Введение условных тоник происходит как на уровне целых частей (первая и пятая части), так и локально в разделах или эпизодах (вторая, третья, четвертая части).

Примененная в анализе концепция «макролабиринта» способствовала рельефному показу принципов симметрии и централизации, свойственных лабиринту классического критского типа. Симметрия в балетном цикле нашла выражение в строении крайних частей, в их авторском делении на разделы,

наличии репризы в *Maestoso* и *Meno mosso*, единой тональной организации с вкраплениями модальных эпизодов, утверждением терции *c – e* в интонационной системе частей. Централизация критского лабиринта отразилась в наделении четвертой части свойствами кульминационной точки, отличающейся усилением сонорных качеств, обилием кластерных вертикалей, разнородной стратифицированной тканью.

Балет «Лабиринты» в пространстве культуры второй половины XX века стал отражением стремления к нелинейности, инвариантности, интертекстуальности, олицетворением игры с культурными кодами и музыкальным наследием прошлого. Являясь первым балетным опусом, «Лабиринты» открыли «балетный» период в творчестве Шнитке.

Глава 3. Балет «Эскизы»

§1. Литературный первоисточник²⁴

Литературной первоосновой балета стали произведения Н. Гоголя, его повести «Портрет», «Нос», «Шинель», «Записки сумасшедшего», «Невский проспект», комедия «Ревизор» и поэма «Мертвые души». Повести «Невский проспект», «Портрет» и «Записки сумасшедшего» первоначально были опубликованы в сборнике «Арабески» (1835), «Нос» – в журнале «Современник» (1836), а «Шинель» – в третьем томе сочинений (1842). В XIX веке в исследовательской практике пять повестей стали объединять в цикл «Петербургские повести». Биограф Гоголя В.И. Шенрок одну из глав второго тома «Материалов для биографии Гоголя» называет «Петербургские повести Гоголя» и открывает ее утверждением: «Между тем, под влиянием впечатлений петербургской жизни, в воображении Гоголя накоплялся обширный запас новых картин и образов, требовавших, в свою очередь, выражения в слове» [251].

Все повести объединены образом полных социальных контрастов Петербурга 1830–1840-х годов. В каждой из них город открывается с новой стороны, освещая какую-либо существенную деталь бытового или общественного уклада: мир беспорядка и абсурда в «Носе», гнетущей атмосферы безумия в «Записках сумасшедшего», жестокости и бесчеловечности в «Шинели», фантастического колорита в «Портрете». А герои повестей и Петербурга – безумцы в той или иной степени. Пискарев («Невский проспект»), Чартков («Портрет»), Поприщин («Записки сумасшедшего»), Башмачкин («Шинель») выделяются из общей массы жителей города потерей рассудка, совершая бунт против всевластия социального порядка.

Открывается цикл повестью «Невский проспект». Первую повесть можно соотнести с увертюрой цикла, содержащей мотивы, развитые в других повестях:

²⁴ В тексте настоящего параграфа использован материал публикации соискателя: Д. И. Калашникова. Балет «Эскизы» Альфреда Шнитке: работа с первоисточником [97].

тема разочарования в идеале, крушение иллюзий и надежд при столкновении с реальностью, социальное неравенство, проблема искусства и общества. На «проспекте-выставке» Гоголь рисует обманчивую блестящую жизнь столичного общества. Писатель изображает утонченных и элегантных горожан, не обремененных высокими умственными и нравственными качествами. Обитатели Невского проспекта сосредоточены на создании изящного наружного блеска, охвачены желанием придания лоска внешним формам. Таков и поручик Пирогов, лишенный человеческого достоинства при большом самомнении.

Параллельной линией, оттеняющей цинизм неевского общества и представляющей контрастную социальную и нравственную сферу, является трагическая судьба художника Пискарева. Лирическая линия решена в ультраромантическом ключе с характерным первоначальным формированием идеала, дальнейшим его крушением при столкновении с действительностью (истинной природой возлюбленной) и последующим трагическим исходом. Обострением контраста между романтическим мировоззрением Пискарева и безразличием общества послужил взгляд на смерть художника со стороны поручика Пирогова. Трагическая история приятеля оставляет Пирогова равнодушным, приобретая в мировоззрении поручика фарсовый и комичный характер.

Доведенная до гротеска, тема самодовольного карьеризма петербургских чиновников получает дальнейшее развитие в повести «Нос». Главный герой повести – тот же обыватель Невского проспекта, заботящийся о своем социальном положении, внешнем виде, репутации и дорожащий выгодными знакомствами. Майор Ковалев чрезвычайно ценит свой нос, который в его сознании обретает роль символа претензий на высокий социальный статус. И вот та выдающаяся часть благородного майора внезапно исчезает и начинает жить своей жизнью, свободно разгуливая по Невскому проспекту. Гоголь в описании невероятного происшествия применяет разнообразные гротескные и гиперболические подробности: нос облачается в мундир, ведет диалог с безносым Ковалевым, разъезжает в карете по Петербургу и т.д.

Потеря носа повергает майора в отчаяние, его волнение передается при подаче заявления в газетную экспедицию: «Вы посудите, в самом деле, как же мне быть без такой заметной части тела? Это не то, что какой-нибудь мизинный палец на ноге, которую я в сапог – и никто не увидит, если его нет. Я бываю по четвергам у статской советницы Чехtareвой; Подточина Палагея Григорьевна, штаб-офицерша, и у ней дочка очень хорошенькая, тоже очень хорошие знакомые, и вы посудите сами, как же мне теперь... Мне теперь к ним нельзя явиться» [53]. Описанный трагикомический парадокс выявляет искусственность и поверхностность идеалов Ковалева и его чиновничьего окружения.

Линия карикатурного изображения правящих кругов находит продолжение в повести «Записки сумасшедшего». Как и в «Невском проспекте», в повести сталкиваются два противоположных полюса: обезличенная чиновная элита, живущая по характерному своду общепринятых правил, и мелкий чиновник, в псевдоромантической мечте отвергнувший свое низкое социальное положение.

Зоркий благодаря своему безумию маленький чиновник Поприщин уличает высоких чиновников в служебном самомнении. По перехваченной переписке собачек, Поприщин узнает истинную природу директора или «папы Софи». Последний крайне честолюбив и цель своей жизни видит в восхождении по служебной лестнице. Непреклонен Поприщин: «Какой он директор? Он пробка, а не директор. Пробка обыкновенная, простая пробка, больше ничего. Вот которую закупоривают бутылки» [51].

Бунтом против общественного уклада стал уход Поприщина в безумную мечту о своем благородном происхождении. Образ Фердинанда VIII, короля испанского, стал олицетворением свободной от социального неравенства жизни, в которой ценность личности не определяется чином, внешностью и изяществом манер.

Еще одним средством борьбы против ограниченности чиновно-светских правящих кругов в повестях выступает искусство. История художника Пискарева, введенная как антитеза нравам обитателей Невского проспекта, завершилась жестоким столкновением романтической мечты с действительностью и

трагическим крушением надежд героя. В повести «Портрет» искусство вновь выступает олицетворением возвышенного и нравственного, противопоставляемое пошлости и обыденности жизни. В отличие от Пискарева, художник Чартков охотно удовлетворял запросы светских клиентов: «Дамы требовали, чтобы преимущественно только душа и характер изображались в портретах, чтобы остального иногда вовсе не придерживаться, округлить все углы, облегчить все изыянцы и даже, если можно, избежать их вовсе. Словом, чтобы на лицо можно было засмотреться, если даже не совершенно влюбиться» [54]. Мужчины продемонстрировали не меньшую требовательность: «Один требовал себя изобразить в сильном, энергическом повороте головы; другой с поднятыми кверху вдохновенными глазами; гвардейский поручик требовал непременно, чтобы в глазах виден был Марс; гражданский сановник норовил так, чтобы побольше было прямоты, благородства в лице и чтобы рука оперлась на книгу, на которой бы четкими словами было написано: “Всегда стоял за правду”» [54].

На пути потворства вкусам петербургского общества, его ориентации на внешние формы, Чартков лишается права принадлежать к сфере искусства и теряет свой талант. Но весьма преуспевает в создании безупречной репутации столичного мастера, становясь в глазах окружающих «почтенным Андреем Петровичем». Словно в наказание за предательство мира искусства Гоголь низвергает художника с его общественного пьедестала, сталкивая с творением настоящего художника. Безумием и отчаянием заплатил Чартков за служение золоту и вкусам толпы, а не искусству. Мистическая атмосфера повести, связанная с портретом ростовщика, придает характер предопределенности ложного пути художника.

Тема «маленького человека», не вписывающегося в парадигму социального уклада Петербурга 1830–1840-х годов, продолжается и в повести «Шинель». Герой ее – мелкий чиновник Башмачкин, невыразительной наружности, не обладающий честолюбием и полезными знакомствами. Служил он в одном из петербургских департаментов с удовольствием, его обязанности сводились к переписыванию бумаг. В определенный момент в этом кротком служащем зарождается мечта о новой шинели. С одной стороны, герой показывает бедность своих интересов,

наделяя материальную вещь значением высшей цели его жизни. С другой, Башмачкин в поиске смысла своего существования почти романтический герой, возводящий шинель в позицию идеала. Его отречение от житейских благ ради достижения идеала мученическое: «Изгнать употребление чаю по вечерам, не зажигать по вечерам свечи, а если что понадобится делать, идти в комнату к хозяйке и работать при ее свечке; ходя по улицам, ступать как можно легче и осторожнее, по камням и плитам, почти на цыпочках, чтобы таким образом не истереть скоровременно подметок; как можно реже отдавать прачке мыть белье, а чтобы не заншивалось, то всякий раз, приходя домой, скидать его и оставаться в одном только демикотоновом халате, очень давнем и щадимом даже самим временем» [57].

Долгожданная шинель, столь стремительно изменившая жизнь Башмачкина, при своей пропаже повергла героя в глубокое отчаяние. Именно в этот переломный момент Гоголь сталкивает героя с равнодушной средой в облики «значительного лица». Но Башмачкин уже не тот безропотный титулярный советник, лишенный высшей цели. Его преображенная натура взбунтовалась против несправедливости и бесправности. Финалом повести и всего цикла является акт возмездия, совершенный призраком Башмачкина над «значительным лицом», восстанавливая справедливость и значимость «маленьких людей».

Кроме цикла «Петербургские повести» литературным первоисточником балета «Эскизы» послужила поэма «Мертвые души». Завоевавшая репутацию сурового приговора помещичьего быта и всей российской действительности, поэма вышла в печать в 1842 году. Период ее создания совпадает с работой над «Петербургскими повестями», обнаруживая сходство в реалистическом подходе и гротескных, фарсовых, алогических приемах. В истории русского литературного реализма появляется новый герой – делец и хитрец, скупающий недавно умерших крепостных у местных помещиков в губернском городе NN. Именно образ отставного чиновника Чичикова нашел воплощение в балете в номере «Детство Чичикова», а вся панорама характеров русского помещичества представлена в кинофильме «Мертвые души».

Портрет Чичикова в поэме, кроме прямого описания, формируется и в сравнении со сверхобразами. С одной стороны, герой «не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод» [52], с другой – Наполеон и черт. Сходство с Наполеоном взволнованно подмечают чиновники города N: «... Вот теперь они, может быть, и выпустили его с острова Елены, и вот он теперь и пробирается в Россию будто бы Чичиков» [52]. Упоминание французского императора не случайно. Так, литературный критик В. Бабицкая отмечает, что во времена наполеоновских войн новость о проникшем инкогнито в провинциальный русский город императоре была распространенной фольклорной легендой. Бабицкая также приводит анекдот об А.М. Пушкине, служившем в 1806–1807-х годах в войсках народной милиции при князе Ю.В. Долгорукове: «На почтовой станции одной из отдалённых губерний заметил он в комнате смотрителя портрет Наполеона, приклеенный к стене. “Зачем держишь ты у себя этого мерзавца?”. “А вот затем, Ваше превосходительство, – отвечает он, – что, если неравно, Бонапартый под чужим именем или с фальшивой подорожной приедет на мою станцию, я тотчас по портрету признаю его, голубчика, схвачу, свяжу, да и представлю начальству”. “А, это дело другое!” – сказал Пушкин» [19].

Сравнение со вторым сверхобразом Чичиков получает в силу своего умения находить подход к каждому помещику. Словно настоящий черт-искуситель с Собакевичем он практичен и краток, с Маниловым сентиментален, с Коробочкой строг. В эти минуты искры на фраке героя зловеще пылают. А. Белый отмечает: «Таимая Чичиковым, его влекущая страсть – фрак красного цвета с мерцающей в тень искрой, которую скоро увидит Коробочка, отчего и воспримет его, как разбойника (“колдун показался снова!”)» [28, с. 91]. Становясь зеркалом Собакевича, Манилова, Плюшкина и других, сам Чичиков словно не отражается в зеркале, ведь читатель не встречает описания его лица на страницах поэмы. Хотя герой и восхищается своих отражением, приговаривая: «Ах ты, мордашка эдакой!» [53]. Элементы характерной гоголевской чертовщины были замечены М.М. Бахтиным: «Формы веселого (карнавального) хождения по преисподней, по стране

смерти. <...> Недаром, конечно, загробный момент присутствует в самом замысле и заголовке гоголевского романа (“Мертвые души”). Мир “Мертвых душ” – мир веселой преисподней. <...> Найдем мы в нем и отребье, и барахло карнавального “ада”, и целый ряд образов, являющихся реализацией бранных метафор» [24, с. 529-530].

В театральных, концертных и кинематографических версиях сочинений, созданных с музыкой Шнитке по мотивам произведений Гоголя, наблюдается выделение в отдельную роль писателя. Он органично вписывается в сценическое действие, выполняя оценивающую и комментирующую функцию. Черты Гоголя заметны и в литературном первоисточнике. Писатель в «Выбранных местах из переписки с друзьями» в 1843 году сделал запись о значимости своего творчества с позиции личного самопознания: «Я уже от многих своих гадостей избавился тем, что передал их своим героям, обсмеял их в них и заставил других также над ними посмеяться» [50].

Привязанность к материальным вещам, расцениваемая Гоголем как слабость, передается Чичикову в виде пристрастия к собирательству. А. Терц (А. Синявский) в работе «В тени Гоголя» уточняет: «Гоголь в молодости имел страстишку к приобретению ненужных вещей — всевозможных чернильниц, вазочек, пресс-папье: в дальнейшем она отделилась и развилась в накопительство Чичикова, изъятая навсегда из домашнего достояния автора» [191]. В рязанском поручике, появляющемся в конце VII главы поэмы и заказавшем четыре пары сапог, просматривается любовь Гоголя к сапогам. П.Е. Фокин приводит комментарий современника Гоголя, касающийся бытовых принадлежностей писателя. Так, мы встречаем высказывание Л.И. Арнольди : «В его маленьком чемодане всего было очень немного, и платья и белья ровно столько, сколько необходимо, а сапогов было всегда три, часто даже четыре пары, и они никогда не были изношены» [220].

Чичиков также унаследовал от Гоголя любовь к кочевому образу жизни и быстрой езде. В работе П.Е. Фокина мы обнаруживаем письмо Гоголя к Жуковскому (12 сентября 1845 года, Гrefенберг), в котором писатель отмечает: «Я тогда только и чувствовал себя хорошо, когда бывал в дороге. Дорога меня спасала

всегда, когда я засиживался долго на месте или попадал в руки докторов, по причине малодушия своего, которые всегда мне вредили, не зная ни на волос моей природы» [221].

Переходя к музыкальному воплощению гоголевских сюжетов, отметим круг отечественных композиторов, обращающихся к творчеству писателя в рамках оперного жанра. В него входят М. Мусоргский («Женитьба», «Сорочинская ярмарка»), Н. Римский-Корсаков («Майская ночь», «Ночь перед Рождеством»), П. Чайковский («Черевички»), Д. Шостакович («Нос», «Игроки»), А. Холминов («Шинель», «Коляска»), Р. Щедрин («Мертвые души»). Потенциал к сценическому прочтению характерен как для произведений Гоголя, так и для инструментальных сочинений Шнитке.

Общность Шнитке и Гоголя заключается не только в открытости их сочинений к театральному воплощению, но и единство некоторых творческих устремлений. Шнитке отмечает: «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» [234, с. 161]. Единство некоторых художественных позиций композитора и писателя породило целую серию концертных и сценических сочинений, занявших значимое место как в творческом наследии Шнитке, так и в музыкальном театре 1970–1980-х годов (см. Приложение А).

Рассмотрим музыкальные прочтения гоголевского мира в творчестве Шнитке. Первое обращение композитора к тематике писателя состоялось в 1975 году в рамках спектакля «Ревизская сказка». Режиссер Ю. Любимов предложил композитору написать музыку для нового спектакля, созданного по мотивам произведений Гоголя. Предложение главы Театра на Таганке было встречено Шнитке с некоторым удивлением: «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» [90]. Далее композитор подчеркивал, что первоначальное недопонимание было преодолено в процессе подготовки пьесы и премьерный показ в полной мере состоялся. Присутствующий на дебютной постановке литературовед и критик Ю.В. Манн заметил: «Художественному строю спектакля прекрасно отвечает музыка Шнитке» [139]. Г. Рождественский отмечал гармоничное соответствие музыки стилю любимовской пьесы [175].

Второе обращение Шнитке к произведениям Гоголя осуществилось в 1981 году. Рождественский из музыки к спектаклю «Ревизская сказка» выбрал определенные музыкальные фрагменты. Выделенные эпизоды были сложены в сюиту, состоящую из восьми номеров с несколько измененной инструментровкой. Говоря о музыкальной природе «Гоголь-сюиты», Шнитке замечает: «Получились номера более или менее законченные, выстроилась и динамика целого» [234, с. 159-160].

В 1983 году Шнитке создает музыку к четырехсерийному телевизионному фильму «Мертвые души» режиссера М. Швейцера, в третий раз погружаясь в мир гоголевских персонажей. Несколько позже (в 1984 году) фрагменты музыки к кинофильму обретут концертную жизнь в виде сюиты, составленной Рождественским и исполняемой в авторской аранжировке.

Пятое и последнее обращение композитора к сочинениям Гоголя состоялось в рамках балетного жанра. Балет «Эскизы» (1985) обретает значение маркоцикла, объединившего все созданные Шнитке музыкальные гоголевские произведения. Он становится апофеозом гоголевской тематики в творчестве композитора в условиях музыкально-хореографического жанра. Преемственность гоголевских музыкальных сочинений подчеркивал Шнитке: «“Эскизы” стали балетом прежде всего благодаря тому, что Геннадий Рождественский составил из разрозненных кусков моей музыки к “Ревизской сказке” сюиту, которую он исполнял в Лондоне, а потом в Москве» [234, с. 159]. Если более подробно остановиться на особенностях соавторства Шнитке и Рождественского, необходимо отметить появление в восьмом эпизоде «Фердинанд VIII» сюиты и, соответственно, в восьмом номере балета отрывков повести Гоголя «Записки сумасшедшего», введенные в

аудиоформате. Результатом соавторства стал и обрамляющий балетный цикл номер «Марш “Лебедь, Рак и Щука”», написанный А. Шнитке, Э. Денисовым, С. Губайдулиной, Г. Рождественским. Марш был создан за несколько лет до появления балета и послужил эффектным заключением концерта, состоявшегося в 1982 году в Большом зале Московской консерватории. В программу концерта вошли «Offertorium» Губайдулиной, «Peinture» Денисова, «Гоголь-сюита» Шнитке.

Столь удачный выбор жанра, который сыграл роль последней ступени в эволюционном пути музыкальных прочтений, не случаен. Предыдущие концертные и театральные гоголевские произведения содержат потенциал к балетному перерождению. Музыка к спектаклю «Ревизская сказка» отличается экспозиционным развитием, что соответствует замыслу Любимого, заключающегося в раскрытии гоголевских характеров. Преобладание экспозиционности над разработочностью повлекло четкое разделение и замкнутость номеров спектакля, иллюстративный характер тематизма, раздробленность конфликта и сглаживание причинно-следственных связей.

В обозначении балетных признаков «Гоголь-сюиты» подчеркнем циклический характер формы, разграниченность и самостоятельность каждого жанра, контрастную природу музыкального материала с рассеянными по композиции целого тематическими арками. Также следует выделить симметричность и квадратность формы, тонально-гармоническую ясность с формообразующей ролью модуляций, ритмическую повторность, характерность фактурных фигур.

И, наконец, сюита, составленная из музыки к кинофильму «Мертвые души», обнаруживает предпосылки для балетного прочтения: разнообразие танцевальных жанров (полька, вальс, галоп, мазурка), законченность номеров цикла, экспозиционный тип изложения, рассредоточенная конфликтность.

Пройдя эволюционный путь от «Ревизской сказки», «Мертвых душ», «Гоголь-сюиты» до балета «Эскизы» музыка Шнитке достигла новой музыкально-театральной формы бытования. Аккомпанирующая, сопровождающая функция музыки в спектакле сменилась на взаимодействующую в балете благодаря усложнению драматургических и жанрово-стилистических процессов.

§2. История постановок балетного цикла

Премьера балета «Эскизы» состоялась в январе 1985 года на сцене Большого театра. Она была приурочена к 175-летию со дня рождения Гоголя и для московского зрителя стала заметным и значимым театральным событием. Ее появление предваряли многочисленные анонсирующие заметки в газете «Советский артист», а также положительные рецензии на первое концертное исполнение балета на сцене Государственного центрального концертного зала в июне 1984 года. Балет «Эскизы» вписывался в ряд сценических композиций, написанных по мотивам сочинений Гоголя. В том же 1984 году в Большом театре шла опера «Мертвые души» Р. Щедрина, а в Мариинском театре – балет «Ревизор» А. Чайковского. Танцевальную составляющую «Хореографической фантазии на темы произведений Гоголя»²⁵ создал балетмейстер-постановщик А. Петров, дирижировал оркестром Г. Рождественский.

Наряду с «Эскизами», в Государственном центральном концертном зале были показаны другие работы хореографа А. Петрова: балет Б. Бартока «Деревянный принц» и хореографические фрагменты из оперы К. Глюка «Ифигения в Авлиде». Журналист и музыкальный критик Т.Н. Грум-Гржимайло выделяет среди остальных балет Шнитке, подчеркивая высокую актуальность спектакля в XX веке. М. Юрьева в газете «Советская культура» отмечает удавшийся замысел авторов балета отразить творческий мир Гоголя через созданных им персонажей.

Постановка балета в Большом театре также не осталась незамеченной в прессе. За несколько недель и в день премьеры в газете «Советский артист» стали появляться в рубрике «Театральная хроника» анонсы под заголовками: «Одноактные балеты. Первые монтировочные», «Сегодня – премьера одноактных балетов». В них освещались установочные моменты по составу труппы и

²⁵ Озаглавлено авторами балета.

постановочной группы, а также обозначалась тематика двух дебютирующих одноактных балетов А. Петрова: «Эскизов» на музыку А. Шнитке и «Рыцаря печального образа» на музыку Р. Штрауса.

После премьеры двух балетов, в газетах «Советский артист», «Известия», «Советская культура», «Театр» были напечатаны положительные рецензии. Театральный критик Н.И. Эльяш в статье «Два балета» отмечает мастерство Рождественского и высокий уровень художественной изобразительности Петрова, а также выделяет сквозную идею балета «Эскизы»: «В далекой дымке – столица России, Петербург, а вблизи, перед нами, – гоголевское видение петербургской и российской жизни» [240, с. 63]. Журналист и прозаик А.О. Авдеенко в рецензии «Два балета в один вечер. На сцене Большого театра Союза ССР» отвечает на ряд поставленных им самим, а также культурной общественностью, вопросов: «И как в пространство одного одноактного балета “Эскизы” вместить “все Гоголя” – “Ревизор”, “Мертвые души”, “Невский проспект”, “Нос” и т.д.?» [240, с. 64]. Или «“Что за мешанина?” – может воскликнуть зритель, не видевший спектакля» [240, с. 64].

Музыковед и музыкальный критик М.Е. Тараканов в статье «Два новых одноактных балета на сцене Большого театра» детально пересказывает читателю сюжет с выделением роли самого Гоголя в драматургии балета. Исследователь замечает: «В спектакле действует сам Н. В. Гоголь, сначала оставаясь в стороне, в роли беспристрастного, но отнюдь не равнодушного наблюдателя над введенными им самим в мир созданиями своего воображения. Но затем творения обретают власть над душой творца, который не в силах избавиться от вызванных его волей духов тьмы – выходцев отнюдь не из потустороннего мира, в вобравших в себя неизлечимые пороки мира реального, той помещичье-чиновной России, кривые рожи которой отразились в зеркале гоголевских типов» [211, с. 3]. Автор статьи также выделяет талант Шнитке, показавшего гоголевский гротеск через пародийное изменение фрагментов общеизвестных музыкальных произведений.

Даже по прошествии одного года интерес к одноактным балетам Петрова не угасает. В июне 1986 года в печать вышла статья «Вариации на классические темы»

историка балета И.Р. Склярёвской. Автор ставит проблему взаимовлияния хореографического и прозаического текстов, их стилистических, пластических и ритмических особенностей. Акцент смещается на работу балетмейстера и художника, а музыкальная составляющая выносится за рамки исследования [240, с. 69-72].

Балет «Эскизы» выдержал пятьдесят шесть постановок в Большом театре на протяжении пяти лет, с 1985 по 1990 года.

Дальнейшая сценическая жизнь балета в основном связана с его концертными исполнениями. Исключение составляет постановка «Эскизов» в 1987 году в Болгарском национальном театре оперы и балета, состоявшаяся по инициативе балетмейстера Петрова.

Музыка балета и ее отдельные номера стали неотъемлемым компонентом концертов, приуроченных к юбилейным фестивалям композитора. По сохранившимся заметкам в газете «Коммерсантъ» на заключительном концерте фестиваля, состоявшемся в 1994 году в Большом зале Московской консерватории, прозвучал вальс из балета «Эскизы» [170]. В 2004 году на одном из восьми фестивальных концертов в полном объеме была исполнена музыка из балета, силами Национального филармонического оркестра России под руководством В. Спивакова. В 2007 году проходил фестиваль, посвященный семидесятилетию со дня рождения Шнитке, организованный Домом музыки. Спиваков и Национальный филармонический оркестр так же представили московскому слушателю музыку балета. Дирижер объявлял название каждой части и комментировал сюжет гоголевской миниатюры.

В 2018 году Спиваков представил отдельный номер балета немецкой публике. Сначала в Конгресс-центре в Ганновере (Hannover Congress Centrum), а затем и в Розенхайме (Congress GmbH Rosenheim). Среди произведений Чайковского, Шостаковича, Рахманинова, Хачатуряна, прозвучало «Па-де-де» из балета «Эскизы» Шнитке.

Музыка балета звучит и в необычных условиях, в рамках аудиовизуальных и литературных проектов. В 2019 году прошла выставка «Музыкальный мир

Альфреда Шнитке» в Воронежской областной универсальной научной библиотеке им. И.С. Никитина. Были представлены биографические и нотные издания, просматриваемые под звучание произведений композитора: балета «Эскизы», «Фауст-кантаты», Реквиема, квинтетов.

В январе 2021 года на концерте «Александр Филиппенко. Гоголь. Шнитке. Мертвые души», прошедшем в Московской консерватории, слушателю предлагалось перечитать поэму «Мертвые души» под музыку балета «Эскизы». Конечно, текст поэмы и музыка балета были переработаны под двухчасовой формат концерта чтецом А. Филиппенко и композитором Н. Мндоянц.

Новую интерпретацию музыка балета получает в хореографической сюите «*Donem incognitum*», представленной на сцене Воронежского государственного театра оперы и балета в рамках фестиваля современной хореографии «RE: Форма танца» весной 2021 года. Сюита состоит из шести частей: «Невский проспект», «Женитьба», «Русалки», «Шинель», «Плюшкин», «Народ».

§3. Композиционно-драматургические аспекты: от «Ревизской сказки» к «Эскизам»²⁶

Исследование драматургии балета «Эскизы» невозможно без рассмотрения некоторых драматургических аспектов предшествующих форм воплощения гоголевской тематики. Ведь балет является высшей эволюционной точкой в цепи гоголевских произведений Шнитке.

Первым обращением Шнитке к гоголевской теме стал, как было уже сказано, спектакль «Ревизская сказка», премьера которого состоялась в 1978 году. На сцене Театра на Таганке предстал Гоголь в окружении героев из своих сочинений: «Мертвых душ», «Портрета», «Шинели», «Записок сумасшедшего», «Носа». В монологах Гоголя звучали фрагменты из «Театрального разезда», «Ревизора» и

²⁶ В данном параграфе используются материалы статей соискателя: Д. И. Калашникова. Балет «Эскизы» Альфреда Шнитке: работа с первоисточником [97]; Д. И. Калашникова. Балет «Эскизы» А. Шнитке: к проблеме интерпретации гоголевских персонажей [96].

«Выбранных мест из переписки с друзьями». Подобный парафраз на темы зрелого творчества Гоголя выдержан в гротескном стиле, «высвечивающим» основную идею спектакля – раскрыть образ писателя в отражении его персонажей. Затрагиваются темы маленького человека, угнетаемого бездушным чиновничеством, художника, погубившего свой талант, помещичьего быта, с монструозными Собакевичем, Ноздревым, Плюшкиным, Коробочкой и Маниловым. Над гротесковым, фантасмагорическим миром возвышается фигура Гоголя, страдающая и одновременно любящая несовершенный русский народ.

После экспозиции всех персонажей, изображенных в виде статуй, прямое столкновение Гоголя и героев происходит в сцене бала. Окруженный персонажами, писатель ужасается их порокам, его одолевает страстное желание отвергнуть свои творения. После обострения конфликта в кульминационной точке, происходит спад напряжения. Проявляется лирическая стихия натуры Гоголя: страдая от зрелища современной ему России, он страстно любит и верит в ее будущее.

Вторым воплощением гоголевского художественного мира стала «Гоголь-сюита» (1981). Ее драматургические процессы обнаруживают сходство с драматургией балета «Эскизы». Подобное положение не случайно, ведь сюжетный и музыкальный материал сюиты стал основой балетного цикла. В сюиту вошли «Петербургские повести» («Портрет», «Шинель», «Записки сумасшедшего») и поэма «Мертвые души», в балете же наблюдается расширение образной сферы сюиты и внедрение новых сюжетных линий.

Приведем структуру «Гоголь-сюиты»:

1. Увертюра
2. Детство Чичикова
3. Портрет
4. Шинель
5. Фердинанд VIII
6. Чиновники
7. Бал
8. Завещание

- Украинская народная песня

Первый номер сюиты «Увертюра» играет роль вступления в цикле. Шнитке как мастер игры с жанровыми моделями разных эпох обращается к увертюре, помещенной в начало сюиты, не случайно. В эпоху барокко в творчестве Ж.Б. Люлли складывается тип французской увертюры, имеющий трехчастную структуру медленного обрамления и быстрой фугированной середины. Подобный тип увертюры использовали и немецкие барочные композиторы (И.С. Бах, Г. Гендель, Г. Телеман и др.), предваряя увертюрой инструментальные сюиты. Отражением концепции барочной увертюры в сюите Шнитке является ее строение и функция в пространстве цикла. В качестве медленных первого и третьего разделов выступают кластерные созвучия, замирающие в сонорном звучании оркестра. Серединой является тональный с элементами кластерного преобразования вертикали раздел. Драматургическую функцию вступления «Увертюра» играет в силу яркой музыкально-образной связи с другими номерами сюиты. Образ дороги и движения, создаваемый тематической и ритмической остинатностью, с одной стороны, вводит в ситуацию передвижения от одного гоголевского сюжета к другому. С другой стороны, подготавливает появление Чичикова, для которого кочевой образ жизни являлся одной из составляющих его природы.

Следующий после «Увертюры» развернутый экспозиционный раздел обращается к образам повестей и поэмы Гоголя. В него входят номера: «Детство Чичикова», «Портрет», «Шинель», «Фердинанд VIII», «Чиновники». В гротескной и крайне обличительной манере писатель изображает своих героев, сужая фокус повествования до описания самых неприглядных их качеств. Музыкальным отображением гоголевского приема является «упрощение» и «унижение» жанра до его трафаретных признаков (вальс, мазурка, танго). Музыка экспозиционного раздела сюиты лишена тотальной танцевальности, напоминая барочную инструментальную сюиту с нетанцевальными жанрами.

Кульминацией цикла является номер «Бал», в котором все персонажи собраны вместе. В изображении атмосферы бала и танцующих на нем пар, использована последовательность разных танцев, создавая феномен танцевальной «микросюиты» внутри «макросюиты». Развязкой в драматургии целого выступает «Завещание» с вынесением Гоголем вердикта своим персонажам. Роль эпилога играет «Украинская народная песня», обобщающая повествование.

В 1984 году на экраны выходит пятисерийный художественный фильм «Мертвые души» режиссера Швейцера с музыкой Шнитке, не имеющей пересечений с музыкой «Гоголь-сюиты». Обращение к драматическому жанру киноискусства далеко не случайно, киномузыка занимает значимое место в творчестве композитора и составляет значительную часть его наследия (около семидесяти киномузыкальных партитур). Рассматривая музыку в кинофильме «Мертвые души», необходимо учитывать специфические качества, определяющие киномузыкальные произведения. К ним относится музыкальная калейдоскопичность, лейттематизм (вальс Чичикова), жанровое разнообразие, конфликтный тип драматургии.

Иначе организована сюита, составленная из музыки к кинофильму²⁷. Прежняя фрагментарность изложения в рамках определенной сцены заменяется на цельность высказывания, лейттематизм – на оригинальность материала каждого номера, а разнообразие жанров, полистилистика и острая драматургическая конфликтность усиливаются. Сюита состоит из девяти частей:

1. Пролог
2. Полька
3. Похоронный марш
4. Марш
5. Прошлое Плюшкина
6. Мазурка
7. У Маниловых

²⁷ Дата создания – 1984 год.

8. Вальс

9. Галоп

Среди гоголевских произведений Шнитке, сюита – единственный пример «моносюжета». Спектакль «Ревизская сказка», «Гоголь-сюита», балет «Эскизы» вмещают широкий круг образов из разных литературных источников Гоголя. Сюита из музыки к кинофильму содержит образный мир исключительно поэмы «Мертвые души», раскрывая не только фигуру Чичикова, но и Собакевича, Ноздрева, Плюшкина, Манилова и др.

Так же, как и в спектакле «Ревизская сказка», наряду с персонажами, образ Гоголя в фильме получает самостоятельную роль и имеет возможность обратиться к зрителю, оценить своего персонажа со стороны, высказать свое мнение. Именно Гоголь открывает повествование на экране, обозначив: «Пусть в мире будут живые, а не мертвые души». И заканчивает его, обратившись к зрителю: «А нет ли во мне Собакевича, Ноздрева, Чичикова?».

Функция каждого номера в драматургической картине целого неотделима от идеи – представить мир персонажей поэмы «Мертвые души». Контрастный музыкальный материал сюиты в рамках всего цикла не сталкивается, лишь сопоставляется с целью показа «самости» отдельного героя. Подчеркнутая оригинальность музыкальных характеристик героев повлияла на драматургическую концепцию сюиты. Она отличается наличием большого экспозиционного раздела, в который входят «Полька», «Похоронный марш», «Марш», «Прошлое Плюшкина», «Мазурка», «У Маниловых». Подобный принцип расширения экспозиционной зоны присутствует во всех произведениях Шнитке, написанных по мотивам произведений Гоголя. Функцию пролога выполняет первый одноименный номер («Пролог»), музыка которого в фильме звучала в начале и конце каждой серии, сопровождая титры. Роль кульминационной точки принадлежит «Вальсу», ввиду его значения в кинофильме. Он неотступно появлялся в каждом бальном эпизоде, на котором присутствовал Чичиков и другие герои поэмы. Тем не менее роль восьмой части в качестве центра условна в связи с отсутствием острой направленности других номеров к «Вальсу» и конфликтного

столкновения. Яркость звучания, блестящий и стремительный вихрь цитат и отсылок наделяют «Галоп» завершающим характером финала цикла. В потоке оркестрового звучания промелькнули цитаты: «Танец с саблями» из балета «Гаянэ» А. Хачатуряна, Этюд ор. 25, No. 10 Ф. Шопена.

Сюита стала последним шагом к балету, подготовив его появление. Поэтому не кажется удивительным, что жанровая природа номеров цикла в большинстве своем танцевальна. Исключение составляет «Прошлое Плюшкина», где применен сонорный тип композиции с «растворением» интервала секунды в общей массе звучания. Как и в других гоголевских композициях, Шнитке «обличает» жанровые маркеры вальса, мазурки, польки и др. Подчеркивает ритмические, интонационные, гармонические особенности танцевальных жанров.

Драматургия балета «Эскизы» сложена из системы сплетенных сюжетных фрагментов, некоторые аспекты которых были рассмотрены нами в работе «Балет “Эскизы” А. Шнитке: к проблеме интерпретации гоголевских персонажей» [96, с. 23-25]. Эскизный характер изложения, отраженный уже в названии балетного спектакля, позволил охватить огромное количество гоголевских сюжетов и характеров, дал возможность полноценно отразить реалистическое творчество писателя в рамках балетного жанра. Обращаясь к рассмотрению структуры балета, заметим, что в процессе поиска материалов были обнаружены разные версии названия номеров. Первый вариант представлен в партитуре балета, напечатанной немецким издательством «Sikorski Music Publishers». Приведем партитурное обозначение:

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) Шарманка²⁸

11. Испанский королевский марш

12. Бал

13. Завещание

- Украинская народная песня

14. Марш «Лебедь, Рак и Щука» [289]

В книге «Беседы с Альфредом Шнитке» А.В. Ивашкина, а также в либретто, составленном Петровым и обнаруженном нами в архиве Большого театра, представлена другая версия:

1 эпизод – «На Невском проспекте»

2 эпизод – «Хлестаков и Городничий»

3 эпизод – «Столичный жених»

4 эпизод – «Страшный сон Чичикова»

5 эпизод – «Нос майора Ковалева»

6 эпизод – «Шинель»

7 эпизод – «Записки сумасшедшего»

8 эпизод – «Незнакомка»

²⁸ Курсивом выделены микроциклы.

9 эпизод – «Бал персонажей»

10 эпизод – «Сомнения автора»

11 эпизод – «Да здравствует Гоголь!»

В музыковедческой и исполнительской практике используются два типа обозначения частей балетного цикла. Музыкальная и сюжетная стороны двух видов полностью совпадают. Названия эпизодов в либретто Петрова в большей степени создают комплексный художественный образ, отсылая к сценической ситуации. В партитуре издательства основное внимание переключается на героев повестей и поэмы, подчеркивая их значение в цикле вынесением имен в названия эпизодов.

Изучая в рамках исследования музыку в балете, мы придерживаемся обозначений номеров, представленных в партитуре издательства «Sikorski Music Publishers».

Изучая организацию драматургической композиции в специальном исследовании, мы обозначили значение каждого эпизода и микроцикла в структуре целого. Так, роль пролога выполняют «Марш “Лебедь, Рак и Щука”» и «Увертюра», а эпилогом служит тот же марш, обрамляя конструкцию цикла. Далее следует масштабная экспозиционная часть, включающая музыкальные характеристики героев. Кроме самостоятельных номеров, в нее входят микроциклы. Они объединяют группу номеров, скрепленных единым содержанием. Одна сюжетная линия прослеживается в микроциклах «Майор Ковалев» («Майор Ковалев», «Нос»: «Утро. Пропажа носа», «В поисках носа», «Отчаяние», «Нос найден!») и «Незнакомка» («Шарманка», «Незнакомка, «Па-де-де», «Разгул», «Шабаш», «Шарманка»). Созданное высокой контрастностью музыкального материала напряжение обостряется в кульминационном номере балетного цикла – «Бал». Шнитке замечает: «Все нити сходятся к единому узлу, каким является “Бал”, где все персонажи встречаются» [234, с. 160]. Функцию развязки выполняют номера «Завещание» и «Украинская народная песня». В «Завещании», по утверждению композитора, происходит противостояние Гоголя и его персонажей: «После “Бала” происходит ссора автора со своими персонажами,

бунт против него» [234, с. 160]. Вторую ступень развязки Шнитке комментирует следующим образом: «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 “Піють пивни” (“Поют петухи”))» [229, с. 160]. Не вошедший в общую структуру эпизод «Испанский королевский марш» напоминает лирическое отступление, столь свойственное творчеству Гоголя. В подобных разделах писатель размышляет о будущем России, о несчастьях русского человека, о писательском ремесле и т.д. [97, с. 524-525].

Пройденный путь конфликтного взаимодействия Гоголя и героев балета, по словам Шнитке, завершается конечным примирением, «...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» [234, с. 160-161].

Эпиграфом к «Украинской народной песне» и всего балетного макроцикла могут служить строки из поэмы «Мертвые души»: «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!» [52].

§4. Музыкальная характеристика гоголевских персонажей в балетном макроцикле²⁹

Процесс отражения в музыке балета многочисленных граней неприглядных качеств гоголевских героев проходит в русле идеи полистилистики. Шнитке интегрирует разные исторические стили, обращаясь к танцевальным жанрам различных эпох, внося в свой музыкальный материал элементы стиля других композиторов средствами аллюзии, адаптации, цитирования. Техника полистилистики способствовала расширению музыкального пространства балета, способствуя выражению вневременной природы зла. Таящееся в персонажах, зло не закреплялось за одним временным отрезком и для своего музыкального воплощения требовало характерных стилистических приемов.

К последним относится использование чужого материала в виде цитаты. Среди заимствований, осуществленных Шнитке, отметим «мотив судьбы» из Симфонии №5 Л. ван Бетховена («Увертюра»); фрагменты оперы «Волшебная флейта» В.А. Моцарта и балета «Лебединое озеро» П. Чайковского («Чиновники»); песнопение «Со святыми упокой» («Бал»); украинская народная песня «Поют петухи» («Украинская народная песня»).

Среди других форм полистилистики выделим принцип аллюзии, проявившийся в тончайших намеках на музыку Й. Гайдна («Детство Чичикова»). Его рассмотрение будет проводится ниже.

Принцип адаптации находит выражение в игре стиливыми моделями, помещении в не свойственный им контекст. Композитор обостряет жанровые качества, доводя до абсурдного предела, сознательно «упрощает» музыкальный язык балета до тематической замкнутости, ритмической повторности, выдержанной диатоники, фактурной предсказуемости. Техника адаптации также будет представлена более подробно в аналитическом разделе главы. «Простота»

²⁹ Текст данного параграфа включает материалы публикаций соискателя: Д. И. Калашникова. Балет «Эскизы» Альфреда Шнитке: работа с первоисточником [97]; Д. И. Калашникова. Балет «Эскизы» А. Шнитке: к проблеме интерпретации гоголевских персонажей [96].

композиторского решения в использовании средств музыкальной выразительности обусловлена выдвиганием «банального» в роли основного носителя зла. Шнитке отмечает: «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» [234, с. 161].

Скрытое под притягательной маской шлягерности и узнаваемости, зло обнаруживает себя в музыкальной характеристике каждого героя балета. Например, в эпизоде «Портрет» жанровые признаки вальса заметно акцентируются, гиперболизируются, создавая впечатление пародийности и комичности. Подобный принцип работы с жанровой моделью наблюдается в танцевальной сюите эпизода «Бал». Так, вальс, мазурка, танго и галоп представляют собой образец смещения жанрового стереотипа и индивидуального композиторского решения.

Выдвижение типовых маркеров жанра является одним из основных приемов музыкального выражения шлягера, а значит зла. С концепцией «оборотничества» Шнитке соприкоснулся еще в любимом им сочинении Т. Манна «Доктор Фаустус». Герой романа – немецкий композитор А. Леверкюн – зону демонического в своих произведениях облачает в консонанс и тональную систему, а сферу возвышенного сопровождает диссонансное звучание.

Рассмотрим подробнее музыкальные характеристики гоголевских персонажей.

Детство Чичикова

Музыкальная характеристика коллежского советника Чичикова открывает продолжительную экспозиционную часть балета. Логика драматургического развития эпизода основывается на идее взросления героя, от рождения до момента полного формирования личности. Этапы личностного становления проецируются на форму рондо, рефреном которой выступает танцевальная, лаконичная тема.

Рис. 28. Рефрен.



Введенная сразу после цитаты в «Увертюре» раскатистого мотива судьбы Пятой симфонии Бетховена, тема удивляет создаваемым ею контрастом. Она обладает гармонической ясностью (опора на автентические обороты), квадратностью и симметричностью, тональной устойчивостью (*C-dur*). Природа ее музыкального материала создает эффект аллюзии на тему второй части Симфонии № 94 («Сюрприз») Й. Гайдна.

Рис. 29. Симфония № 94 Й. Гайдна, II часть, фрагмент темы вариаций.



Рефрен номера «Детство Чичикова» сменяется эпизодом.

Рис. 30. Эпизод.



Музыкальное оформление эпизода также отличается гармонической устойчивостью (полный функциональный оборот), тональной определенностью (три вида *a-moll*), квадратностью структуры. Тонический органнй пункт добавляет эпизоду качество полифункциональности (детальный тонально-гармонический анализ произведен нами: см. Приложение Б).

Наблюдаются три проведения рефрена и эпизода в номере. Логика их тонального развития определяется мажоро-минорными и хроматическими

отношениями, что подчеркивает идею прохождения персонажем этапов взросления.

Таблица 1 – Тональная организация номера «Детство Чичикова»

Проведения	Рефрен	Эпизод
1	<i>C-dur</i>	<i>a-moll</i>
2	<i>Des-dur</i>	<i>b-moll</i>
3	<i>D-dur</i>	<i>h-moll</i>

Поэтапный переход в другое личностное состояние отражается и в фактуре, динамике номера. Первое проведение рефрена на *pizz* вырастает из *pp*. По мере продвижения к третьему проведению, динамические оттенки сменяются на *p*, а затем и *mf*. Оркестровая вертикаль к последнему рефрену уплотняется терцовыми аккордовыми комплексами. От первого к третьему изложению рефрена наблюдается применение техники диминуции в голосах, сопровождающих тему Чичикова.

Ясная музыкальная подача образа Чичикова вписывается в концепцию Шнитке о способах выражения зла. Композитор отмечает: «Естественно, что зло должно привлекать. Оно должно быть приятным, соблазнительным, принимать облик чего-то легко вползающего в душу, комфортабельного, приятного, во всяком случае – увлекающего. Шлягер – хорошая маска всякой чертовщины, способ влезть в душу. Поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность» [89, с. 155].

Портрет

Новое столкновение добра и зла осуществляется в рамках музыкального прочтения повести Гоголя «Портрет». Олицетворением сил зла и роковым над-образом всего сочинения стал ростовщик. Страшная опасность грозила тем, кто осмеливался взять у него в долг денежную сумму. При виде ростовщика редкий

прохожий сомневался в дьявольской природе его натуры. Портрет ростовщика играет роль связующего звена, объединяя героев повести: Чарткова, художника Б., мастера и отца художника Б., а также мецената, князя Р. и некоторых других.

Жанровая основа номера представляет собой вальс. Такие типичные для вальса качества как трехдольность, акцент на первую долю, характерная ритмическая формула, гомофонно-гармонический склад находят выражение и в музыке настоящего номера. Наблюдается сознательное заострение вальсовых черт, обусловленное авторским подходом к воплощению художественной концепции. Некоторая примитивизация жанра призвана представить зло в привлекательной маске, ведь в повести не кто иной как сам дьявол изображен на картине. Гротескная природа вальса отмечается исследователями в симфониях Г. Малера. Так, Л.В. Михеева подчеркивает нарочито фальшивую природу скерцо во второй части Четвертой симфонии [147, с. 52], искаженную, экспрессионистическую – в скерцо второй части Девятой симфонии [147, с. 85-86].

Карикатурное изображение персонажей, соблазвившихся на сделку с ростовщиком, осуществляется в балете не только на жанровом уровне. Наблюдается обращение композитора к стеклянному тембру клавесина, обеспечивающего особый темброакустический эффект, фактурной остинатности, диатонике и автентическим оборотам. Мнимая простота музыкального языка отражает художественную позицию Гоголя: «Уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем» [55].

Логика тонально-гармонического развития эпизода отражает процесс постепенного ухода от тонального центра *d-moll* (см. Приложение В). Первый раздел сохраняет ясность музыкального языка, опирается на полный функциональный оборот и включает полифункциональное соединение тонического трезвучия одноименной тональности (*D-dur*) и субдоминантового трезвучия *d-moll*.

Рис. 31. Тема первого раздела.



Тональность второго раздела вырастает из мажоро-минорных красок первого раздела (*d-moll – D-dur*). Гармонической основой темы являются автентические обороты.

Рис. 32. Тема второго раздела.

Третий раздел представляет последнюю эволюционную точку тонально-гармонического развития. В нем осуществляется окончательный уход от тональной ориентации, переход в зону эллиптической последовательности уменьшенных вводных септаккордов. В качестве примера приведем одну цепочку: *a – c – es – ges, gis – h – d – f, e – g – b – des*. Финальным этапом развития является разрушение музыкальной ткани до трех оstinатно повторяющихся звуков: *d – des – c*. Их появление предворяет ряд неразрешенных уменьшенных вводных септаккордов, в которых обозначенные звуки служили терцовыми и септовым тонами.

Рис. 33. Гармоническая последовательность третьего раздела.

Подобная тонально-гармоническая логика трех разделов эпизода объясняется драматургическими процессами. Нисходящие хроматические

последовательности в заключительном разделе номера, тотальный параллелизм, элементы алеаторики и сонорики в композиционной технике отражают личностный упадок героев повести, потерю их морального ориентира.

Шинель

Авторская идея Петрова заключалась в акцентировании лирического начала в балете. Шнитке вспоминает: «И очень хорошо, что балетмейстер после предварительного просмотра ввел в балет лирическую историю (эпизод “Незнакомка”): вдруг возникла лирическая “тень”, которая всему придала хотя и косвенную, но человечность. Вообще этот план очень важен для балета: косвенная человечность и косвенное проявление чего-то позитивного» [234, с. 160]. Примечательно, что становление образа Незнакомки осуществляется в процессе перехода из призрачного, бестелесного состояния в физическое, в котором лирическая мечта обретает реальную оболочку и человечность.

Кроме эпизода «Незнакомка», о котором речь пойдет ниже, второй лирической линией в балете является дуэт Акакия Акакиевича Башмачкина и Шинели. Для героя повести Шинель выступает желанным видением, таким же недостижимым, как и Незнакомка для Пискарева. Нестандартное Адажио Башмачкина и Шинели обрамляют разделы, написанные в куплетной форме с характерной формулой «запев – припев».

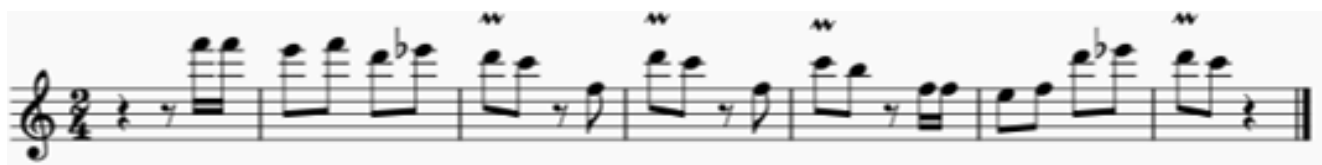
Рис. 34. Тема начального и заключительного разделов номера.



Песенно-танцевальная природа музыкального материала разделов отмечена квадратностью и симметричностью, тональной (*a-moll*) и гармонической (полный функциональный оборот) ясностью, повторностью (см. Приложение Г). Тембры солирующих челесты и клавесина подчеркивают гротескность сценической ситуации, рисуящую грубую мечту Башмачкина.

В среднем разделе герой претерпевает личностный рост, появляется решимость и стремление к воплощению задуманного: «Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель. С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность – словом, все колеблющиеся и неопределенные черты. Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли» [57].

Рис. 35. Тема среднего раздела.



В вихре быстрого темпа появляются черты маршевости, минор заменяется мажором (*Des-dur*), солирующие медные инструменты подчеркивают торжественность и яркость момента. После последнего появления темы начального раздела, музыкальная ткань исстаивает, сужаясь до одного звука (*as*). Создается образ Башмачкина, призраком разгуливающего по улицам ночного Петербурга в поисках потерянного идеала.

Фердинанд VIII

Раскрытие образа мелкого чиновника Аксентия Ивановича Поприщева осуществляется в номере «Фердинанд VIII». Настоящий балетный эпизод отличается авторским подходом, позволившем прочесть дирижеру на фоне оркестрового звучания фрагменты из повести «Записки сумасшедшего». Инициатива исходила от Рождественского, который для голосовых вставок выбрал цитирование некоторых несвязных мыслей Лжефердинанда VIII.

По музыкальной составляющей номер «Фердинанд VIII» является продолжением «Шинели». Музыкальная ткань вырастает из того же звука *as*, который определил окончание предыдущего номера. Также возвращается тема первого раздела эпизода «Шинель», но не в первоначальном виде, а в измененном, распадаясь на шесть мотивных групп.

Рис. 36. Фрагменты темы номера «Шинель».



Гармонические особенности включают опору на тонический органнй пункт в тональности *C-dur*, полифункциональные наложения (аккорды *a-moll* и *C-dur*), аккордовые последовательности, состоящие из тонического и уменьшенного трезвучия, двойной доминанты, малого вводного септаккорда и др (см. Приложение Д).

Незнакомка

Эпизод «Незнакомка» выступает микроциклом в балетном макроцикле. Он состоит из шести контрастных номеров: «The barrel-organ», «The unknown woman», «Pas de deux», «The debauch», «The sabbath», «The barrel-organ»³⁰. Эпизод сосредоточен на изложении истории бедного художника Пискарева из повести «Невский проспект»: от первого появления на Невском проспекте и роковой встречи с Незнакомкой, до его смерти (см. Приложение Е).

В первом номере «The barrel-organ» Пискарев и его приятель поручик Пирогов прогуливаются по Невскому проспекту. Картину вечернего Петербурга и праздной толпы композитор создает погружением в особое тембракустическое состояние, в котором тембр шарманки играет важную роль. Для имитации игры уличного музыканта, Шнитке использует звучание органа, характерную для композиций шарманки гомофонно-гармоническую фактуру и незамысловатую мелодию в тональности *g-moll*.

Рис. 37. Тема первого номера.



³⁰ «Шарманка», «Незнакомка», «Па-де-де», «Разгул», «Шабаш», «Шарманка».

Во втором номере «The unknown woman», Пискарев встречает прекрасную Незнакомку. Ее музыкальный портрет изучается нами в работе «Балет “Эскизы” А. Шнитке: к проблеме интерпретации гоголевских персонажей». Музыкальная характеристика героини рисует портрет красивой, но ограниченной женщины. Тематическое развитие опирается на неизменное секвентное повторение мотива, произрастающего из интонаций первого номера «The barrel-organ», выделяя принадлежность Незнакомки к миру Невского проспекта [96, с. 29].

Рис. 38. Тема Незнакомки.



Противоположную образную сферу составляет возвышенная мечта художника о Незнакомке, представленная в самом продолжительном номере цикла – «Pas de deux». Высокий лиризм темы па-де-де подчеркивается ясной тональной ориентированностью (*C-dur*), широким мелодическим контуром, включающим лейтмотивную нотацию номера, разросшуюся до фигуры группетто.

Рис. 39. Тема па-де-де.



После лирической кульминации микроцикла наступает переломный момент. Глиссандо скрипки и виолончели, а затем и флексофона, прерывают звучание лирической темы па-де-де. Совершенный образ Незнакомки, созданный воображением Пискарева, разрушается, материализуется и сбрасывает иллюзорный идеалистический облик. В сгущающемся сонорном звучании отголосками проводятся последовательности параллельных терций и квинт.

Осознание художником жестокой правды о роде деятельности возлюбленной происходит в кульминационном номере цикла «The debauch». Изображая низменную природу личности Незнакомки, Шнитке вновь использует жанр вальса. Композитор сохраняет канонические жанровые черты, подчеркивая аккордовый аккомпанемент, характерную акцентность на сильную долю, трехдольность. «Искажение» вальсовых признаков осуществляется тембракустическими и

повести к месту встречи Пискарева и Незнакомки отражено в номере «The barrel-organ», в точности повторяющего музыкальный материал первого номера микроцикла.

Бал

В драматургии целого эпизод «Бал» играет роль кульминации. Все герои после индивидуального представления встречаются в сцене бала. Они предстают перед своим создателем во всей неприглядности. Истинный вид персонажей отталкивает Гоголя, он ужасается недостойной природой их личностей. Отречение творца вызывает недовольство и бунт.

Сцена бала выстроена согласно сюитной модели, включающей контраст частей внутри единого композиционного целого. В сюиту вошли четыре танца разных эпох, среди них вальс, мазурка, танго, галоп. Работая с жанром, Шнитке вновь обращается к типичным качествам перечисленных танцев, применяя принципы умножения и искажения. Сохраняя гомофонно-гармоническую фактуру вальса с аккордовым аккомпанементом, ярко выраженной мелодией, композитор применяет комично утяжеленную оркестровку. Тема поручена контрафаготу, а громоздкое сопровождение отдано клавесину, фортепиано, тарелкам. Низкие регистры инструментов оркестра, а также тембры флексофона и свистка обостряют ощущение несоразмерности, угловатости и гротеска.

Рис. 41. Вальс.

The image shows a musical score for a waltz, consisting of three staves. The top staff is for the Contrabass (C.-Fag.) in a bass clef, the middle for the Celesta (Cemb.) in a treble clef, and the bottom for the Piano in a bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The C.-Fag. part begins with a whole rest for the first three measures, followed by a melodic line of quarter notes: G2, F2, E2, D2. The Cemb. part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes in pairs, with chords in the first three measures and sustained chords in the last three. The Piano part plays a simple bass line of quarter notes: G2, F2, E2, D2.

Второй танец вводится контрастным сопоставлением. Как и в вальсе, Шнитке выделяет жанровые признаки мазурки, такие как акцент на слабую долю, трехдольный размер, пунктирный ритм. Эффект искажения на пути создания гротеска создается также темброакустическими средствами.

Рис. 42. Мазурка.

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The score is in 3/4 time and has a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Flute part starts with a rest in the first two measures, then plays a melodic line in the third and fourth measures. The Clarinet and Bassoon parts play a rhythmic accompaniment consisting of dotted eighth and sixteenth notes, with rests in the second and fourth measures.

Третий танец заявляет о своем появлении «нагловатым» затактом темы танго, порученной тембру трубы. «Легкомысленность» мазурки сменяется звучанием танго, с характерными синкопами в аккомпанементе, оstinатной ритмоформулой, симметричной квадратной структурой, двухдольностью. Развязно-неприличный характер танца создается утяжеленной медью мелодией, «неповоротливым», тяжелым аккомпанементом медных инструментов, оstinатными глissандо электроакустической гитары, а также хроматикой, подрывающей диатоническую основу. Возникающие по вертикали диссонансные созвучия усиливают впечатление разгула темных сил.

Рис. 43. Танго.

The image shows a musical score for two brass instruments: Cornet (Cr.) and Trumpet (Tr.). The score is in 2/4 time and has a key signature of one flat (Bb). The Cornet part has a rest in the first two measures, then plays a melodic line in the third and fourth measures. The Trumpet part plays a rhythmic accompaniment consisting of dotted eighth and sixteenth notes, with a long note in the fourth measure.

Рисуя неприглядность и испорченность гоголевских творений, ослепленных жадностью, ревностью, завистью, танго являет собой кульминацию проявления зла в балете. Эффект высшей точки «низменного» танго в творчестве Шнитке играет

не впервые. Оно появляется в кульминационный момент в кантате «История доктора Иоганна Фауста» в эпизоде №7 «Гибель Фауста».

Завершающий сюиту галоп олицетворяет бунт персонажей против Гоголя. В стремительном темпе, двухдольном метре, характерной ритмической составляющей и аккомпанементом, галоп демонстрирует насмешливое противостояние гоголевских героев.

Рис. 44. Галоп.



Рассматривая соотношение четырех танцев в сюите, необходимо отметить высокую степень контраста между вальсом, мазуркой, танго и галопом. Контраст в сюитном цикле создается жанровой разноплановостью, тональными (*c-moll – cis-moll – c-moll – g-moll*), темброакустическими, фактурными, ритмическими средствами. Наряду с конфликтностью наблюдаются факторы объединения номеров цикла в единое композиционное целое. К ним относится аллюзия на тему Незнакомки в танго (фигура группетто и затакт темы танго), применение характерной для номера «Портрет» гармонической последовательности, состоящей из уменьшенных вводных септаккордов в параллельном изложении (в третьем разделе «Портрета» и в галопе «Бала»).

Музыкальное прочтение Шнитке «Петербургских повестей», «Ревизора», «Мертвых душ» в XX веке позволило по-новому взглянуть на события, произошедшие в Санкт-Петербурге и вымышленном «городе NN» 1830–1840-х годов. Работа композитора с литературным первоисточником как феноменом философско-эстетическим, вместившем оппозицию Добра и Зла, концепцию «низменного» и «возвышенного», сопровождалась созданием авторской системы выразительных средств. Жанровая многоплановость, обилие приемов в области звуковысотности, гармонии, фактуры, тембра обусловили обретение

хореографической фантазией «Эскизы» качеств индивидуально-универсального языка стиля Шнитке.

Глава 4. Балет «Пер Гюнт»

§1. Литературный первоисточник

Балет «Пер Гюнт» венчает триаду балетных опусов Шнитке. Уникальный в своем замысле, не похожий на другие балеты композитора, «Пер Гюнт» заключает в себе философско-символическое начало, вписываясь в концепцию фаустовского мифа в творчестве Шнитке.

История его создания началась в 1984 году, со встречи композитора с балетмейстером Дж. Ноймайером. Последний предложил Шнитке написать музыку на один из сюжетов: «Три сестры» А. Чехова или «Пер Гюнт» Г. Ибсена. По замечанию Шнитке, выбор драмы Ибсена продиктован многогранностью личности Пера и неограниченностью ее воплощений, что сближает ее с образом Фауста, получившего воплощение в только завершенной кантате «История доктора Иоганна Фауста» (1983). Шнитке отмечает: «Есть сюжеты, которые имеют как бы одну реализацию, и, будучи реализованными, они уже исчерпываются. А есть сюжеты, где количество реализаций бесконечно, и ни одна не исчерпывает сюжет до конца» [89, с. 171]. Кроме неисчерпаемости интерпретаций, Пер Гюнта и Фауста сближает конфликт недюжинных способностей героев и последствий выбора, ведущих к растрате личностного потенциала и трагическому итогу.

Сам образ Пер Гюнта архаичен и имеет глубокие фольклорные истоки. Он отражает типичные свойства норвежского национального характера в его специфических формах и проявлениях. Его стихия – традиционная норвежская жизнь, рисующая портрет архаичного крестьянства. В сборнике «Норвежские народные сказки» П. Асбьернсена (издан в 1841 году), в котором легенда о Пер Гюнте печатается впервые, герой несравненно отличается от драматической версии Ибсена. Пер Гюнт Асбьернсена – прирожденный лидер и несравненно более успешен и значителен. Несмотря на его привычку присваивать заслуги других людей за свои и события, произошедшие с ними за личные приключения, Пер не лишен и положительных качеств. В народной сказке он достаточно силен и решителен, чтобы победить Кривую. Более дипломатичен и ласков с Женщиной в

зеленом, чем у Ибсена, что позволяет решить их разногласия в благоприятном ключе.

Вместе с тем Пер Гюнт Ибсена – современник писателя, типичный представитель общества второй половины XIX века. В глазах Ибсена человек современного общества обладал раздвоенностью и половинчатостью личности, приспособленчеством к обстоятельствам, отсутствием твердости в следовании принципам, стремлением к поиску смысла и призвания. Слабость Пера, его душевная пустота и легкомысленность, бессодержательность личности, вместившей все пороки времени, в драме заострены и выведены на поверхность. Так, В.Г. Адмони отмечал: «Средний человек современного общества дан в символическом образе крупного масштаба» [4, с. 92].

Поданные крупным планом, ложные идеалы Пера складываются в мировоззренческую систему, рождая явление «гюнтской»³¹ философии. В ее основе лежит следование своему «я», внутренней цельности и индивидуальности. Пер не сомневается в содержательности и своеобразии своей натуры, но его личностная наполненность лишена возвышенного характера и сводится к удовлетворению потребностей и амбициозных мечт. На пути к достижению желаемого Пер использует других людей, смело распоряжаясь их судьбой и жизнью. Занимается работоторговлей, обманывает, притворяется пророком, обрекает на смерть повара, ухватившегося после кораблекрушения за доску Пера. Оправданием недостойных поступков является вера героя в уникальность и ценность своего пути, в самобытность своего «я». Отделение Пера от деревенской среды наблюдается уже в первых актах драмы. Он не вписывается в местное общество, восстает против традиционности и предсказуемости крестьянского существования. Он полон идей и честолюбивых замыслов, не в силах играть роль, полученную им при рождении.

Способом придания значительности своей фигуре в обыденной действительности для Пера служат его фантазии, в которых он мнит себя то бравым

³¹ Определение В.Г. Адмони [4, с. 92].

охотником на оленей, то героем-основателем новой страны Гюнтианы со столицей Пероподем, расположившихся в африканской пустыне. Рождающиеся «фаустовские» замыслы остаются нереализованными, в силу нецелеустремленности натуры Пера, его привычки не доводить начатое до конца. Отсутствие единого вектора движения к цели, побуждают героя идти на компромиссы и уступки. Он до последнего соглашается с условиями Доврского деда, принимая троллевское видение жизни «Будь сам собой удовлетворен» [86]. Оказавшись в одиночестве в пустыне на севере Африки и встретившись с обезьянами, готов походить и на них:

«Поймать бы хоть одну из этих бестий,
 Повесить, ободрать, да на себя
 Лохматую приладить шкуру, – пусть бы
 Подумали, что я из их породы...» [86].

Найдя в ущелье платье турецкого вельможи, коня и драгоценности Пер с легкостью перевоплотившись, играет пророка в арабском племени. А в эпизоде в каирском сумасшедшем доме Пер не прочь стать грешником, турком, троллем, лишь бы спастись.

Путь Пер Гюнта вписывается в широкую картину мира драмы Ибсена, вмещающую изображение норвежского фольклора через образ архаичного крестьянства, современного общества через портрет его представителей, национального романтизма через лирические фигуры Сольвейг и Озе.

Фольклорный мир норвежского крестьянства в драме представлен в сатирическом контексте. Беспощадно Ибсен рисует образ крестьянской толпы. Местные жители грубы и завистливы, с готовностью смеющиеся над теми, кто не вписывается в их круг. Парни, во главе с кузнецом Аслаком, спаивают для потехи Пер Гюнта на свадьбе Ингрид. Девушки, лишённые жалости, смеются над Пером, явно демонстрируя враждебную позицию. Ингрид принуждают к замужеству с богатым, но глупым «пугалом вороньим».

Искажение норвежского фольклорного элемента призвано обличить и духовную норвежскую замкнутость. Попав в царство троллей, Пер должен

«научиться находить вкус в обычном домашнем образе жизни» [86], изменить внешний облик, нацепив хвост, а также сделать операцию на левый глаз, чтобы все безобразное и неприглядное стало привлекательным и очаровательным.

Облик современного общества складывается через тернистый путь Пер Гюнта, а также образы второстепенных персонажей. В четвертом акте метафорическое изображение общественного уклада сменяется на прямое, непосредственно демонстрирующее дельцов-предпринимателей современности. Среди них выделяются сам Пер, доставляющий рабов из Африки в Америку, мистер Коттон и фон Эберкопф. Мистер Коттон грезит об Олимпе с целью спекуляций с медными рудниками. Фон Эберкопф исключительный лицемер, ради своей выгоды готовый к любым насильственным методам.

Носителями идей национального романтизма и лирической стороны драмы являются не фольклорно-фантастические образы, а герои реального мира – Сольвейг и Озе. Высокая поэтичность персонажей определяется их эмоциональной искренностью, силой преданной любви к Перу. Если Озе находится между бытовой сферой и духовной, вмещающая признаки обеих сторон через лирические и комические черты, то Сольвейг принадлежит миру высокого спасительного чувства. Область лирического плана Сольвейг окрашена ореолом священности и недостижимости, формируя образ идеальной, цельной личности. Облик героини окрашен в характерные норвежские тона, своей подлинностью и чистой воскрешая пейзажи прозрачных фьордов, величественных скал и неприступных гор.

Возвышенная лирическая природа свойственна не только женским образам, но и присуща в некоторой степени Перу. Но не тому Пер Гюнту, которым владеет жажда наживы, а мечтательному и пылкому юноше из первого акта, полюбившему Сольвейг. В этой связи не кажется удивительным расположение лирических сцен в драматургии целого. Располагаясь в первых трех актах и в пятом, они служат обрамлением пути Пера, его отправной и финальной точками.

Исследователи отмечают особое строение целого, продиктованное соединением разнообразных планов социокультурной действительности. Так, В.Г. Адмони делит драму Ибсена на три части. Первые три акта, по мнению

исследователя, составляют первую часть произведения, действие которого разворачивается в Норвегии и сосредоточено вокруг быта крестьянской жизни и ее представителей. Автор подчеркивает, что в первом разделе предстает облик не только реального норвежского крестьянства начала XIX века, но и крестьянства архаического, древнего с его суевериями, предубеждениями, народными традициями и фольклорными поверьями [4, с. 103]. Необходимо отметить, элемент фантастики, широко использованный в первой части драмы, не нарушает естественность картины реальной действительности, не является приемом стилизации традиционных фольклорно-мифологических представлений. Фантастика используется Ибсеном в качестве объединения сказочной природы Перя и реальной среды с помощью сатиры и гротеска. Пер Гюнт как герой народной сказки органично вписывается и в реальный, и в фантастический мир, соединяя уклады как современного, так и архаического норвежского общества.

Драматургически значимой в первой части драмы является и лирическая линия Перя и Сольвейг. Уже при первом появлении Сольвейг на свадьбе Ингрид становится очевидна пропасть между чистым и глубоким обликом героини и эгоистичным окружением местных жителей деревни. Ее родословная происходит от чужака-переселенца, последователя одного из религиозных течений, получивших распространение в Норвегии XIX века, протестующих против капиталистического прогресса. Отличается Сольвейг и своим поведением с Пером – милосердным, не лишенным достоинства. Любовь, возникшая тут же, приводит героиню в лес к изгнаннику-Перу в третьем действии. Намерение героини связать свою жизнь с возлюбленным разбивается о прошлое Перя, которое не позволяет преодолеть последствия необдуманных поступков. Гонимый страхом и стыдом, Пер Гюнт покидает Сольвейг. Заканчивается первая часть драмы смертью Озе – третьего персонажа, отличающегося от толпы стремлением к играм, сказкам и поэзии.

Вторая часть драмы Ибсена, согласно исследованию В.Г. Адмони, преодолевает границы Норвегии и сосредоточена вокруг путешествий Перя. Автор отмечает расширение зоны действия в четвертом акте с норвежской деревни до

Америки, Китая, европейских и африканских стран. Осуществляемая в мировом масштабе предпринимательская деятельность героя, подается автором в неприглядном ключе, куда менее привлекательном, чем необдуманные поступки Пера-мечтателя в норвежской части. Адмони выделяет прямую и обличительную подачу современного общества, заразившегося капиталистическими отношениями. Ибсен, по мнению исследователя, постепенно срывает как с Пера, так и с его попутчиков, социальные маски, обнажая лицемерную, эгоистичную, жестокую природу характеров [4, с. 97-98]. Во второй части драмы, с нашей точки зрения, Ибсен дает возможность Перу проявить свое «я», обрести желаемую для героя цельность. Но подобное наполнение личности Пера автору претит, он неизменно лишает героя заработанного работорговлей дохода, связей с западными предпринимателями, высокого общественного статуса в арабской пустыне. Путь обретения мнимой цельности Пера приводит к такому же ложному триумфу: он провозглашен царем. Но его «царство» – это сумасшедший дом с невменяемыми подданными. Подчеркнутый диссонанс между внешним «высоким» статусом и внутренней пустотой соответствует генеральной идее низвержения героя, борьбы против эгоцентризма и фантазерства.

Сатирически-гротескный тон второй части драмы был воспринят и в третьей части в условиях пятого акта. В.Г. Адмони отмечает события первой норвежской части, которые переживаются на новом уровне и окрашены символическим оттенком [4, с. 105]. Так, в пятом акте свадьба Ингрид обернулась аукционом после ее похорон, крестьянская толпа и постаревшие ее представители обреченно жестоки и грубы. Доврский дед, погруженный в ультрасовременную среду, страдает от нападков прессы в своем царстве. После наречения его мифом, свергнутый властитель отправляется искать счастье в актерской сфере.

По мере движения к финалу пятого акта наблюдается переход от символического и гротескового изображения действительности к трагическому осознанию и пересмотру ценностей Пер Гюнтом. Сцена с луковицей, голоса, напоминающие Перу об упущенных возможностях, встречи с пуговичником, дьяволом показывают герою несостоятельность «гюнтской» философии, ее

бессодержательность и пустоту. С глубоким отчаянием осознает Пер свою душевную нищету и ничтожность пройденного пути. По мере нарастания трагизма в драме, в герое открываются прежде скрытые стороны, например, стремление к возвышенному, созерцательному:

«Я ввысь хочу. На самую крутую,
Высокую вершину. Я увидеть
Еще раз солнечный восход хочу
И насмотреться до изнеможенья
Хочу на обетованную землю!» [86].

В финальных сценах Пер как носитель ложного «я» перестает существовать, являя другую сторону своего существа. С особой выразительностью Ибсен прорисовывает проявившуюся человечность Пера, его раскаяние и сожаление. В изображении нравственного подъема героя автор отбрасывает сказочные коллизии, фольклорные образы, гротескные разоблачения и фантастические мотивы. Ибсен обнажает человеческую природу в момент глубокого отчаяния и страха.

Если Пер полон трагизма, то Сольвейг сохраняет лирико-поэтическое содержание первой части драмы. В пятом действии образ Сольвейг дополняется исключительно возвышенными и праведными качествами. Обладая великой силой любви и сострадания, героиня исцеляет Пера, прожившего полную ошибок жизнь. Сольвейг олицетворяет идеализированный светлый образ любящей женщины, чья верность и жертвенность возвышают ее над земным миром. Ее мировоззрение противопоставляется «гюнтскому» эгоизму как во внешнем образе жизни, так и внутренними нравственными идеалами. Слепая, с палкой в руке, необходимой для прокладывания пути в церковь, Сольвейг встречает Пера. Силой самоотверженной любви она снимает великую вину Пер Гюнта.

Драматическая поэма «Пер Гюнт» Ибсена – одновременно беспощадный выпад против идеалов современного общества и глубочайшая романтическая поэма. Повествование насыщено как сатирическими и гротесковыми элементами, так и поэтическими, лирическими. Выразительная эмоциональность и чувственность, страстность и безрассудность, отчаяние и смирение вплетены в

общую картину народных характеров, фантастических образов и неповторимого норвежского колорита. Наполненность и своеобразие поэмы вызвали огромный интерес в области музыкального искусства.

§2. История постановок балетного спектакля³²

На протяжении XIX–XXI веков наблюдается высокий интерес к драматической поэме Ибсена. К ней обращается Э. Григ, создав в 1875 году музыку к театральной пьесе «Пер Гюнт» и в последствии переработав ее в два цикла. В 1938 году В. Эгк помещает героев драматической пьесы в новое социальное пространство в опере «Пер Гюнт». В 2015 году хореограф Э. Клюга ставит балет «Пер Гюнт», музыкальной составляющей которого становится музыка Грига. Продолав путь длиною в несколько столетий, образ Пер Гюнта обретает значение символа, вмещающая наиболее характерные черты своего времени.

Для Шнитке балет «Пер Гюнт» стал знаковым произведением, открывшем, наряду с Первым виолончельным концертом, новый этап в творчестве. Сам композитор указывает на произошедшую в нем перемену, разграничивая произведения, написанные до 1985 года и после: «Время – для меня во всяком случае – имеет два круга развития в жизни. Один – большой, который как бы закончился в 1985 году, и второй круг, который снова начался после этого» [89, с. 130]. В 1988 году Шнитке отмечает: «Три года назад у меня был инсульт, и то, что я написал и пишу сейчас, отличается от прежнего» [236, с. 209].

В связи с непростыми жизненными обстоятельствами композитора, препятствующими завершению балета, премьера состоялась в 1989 году в Гамбургском оперном театре, а через полгода на сцене Большого театра. В 1990 году от Большого театра поступило приглашение Гамбургскому оркестру и Гамбургскому балету участвовать в фестивале современной немецкой музыки (написанной с 1945 года). В 1990 году в репертуаре ноймайеровской труппы

³² Данный параграф включает материал статьи соискателя: Д. И. Калашникова. Особенности балетного творчества Альфреда Шнитке на примере балета «Пер Гюнт» [99].

присутствовало только одно современное произведение – балет «Пер Гюнт», который в качестве исключения приняли к постановке. По словам Ноймайера, премьера в Большом театре играла для него особое значение, ведь присутствовал сам Шнитке. В этом же году гамбургская труппа с балетом «Пер Гюнт» выступила в Ленинграде на сцене Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова (ныне Мариинский).

Сразу после московской премьеры 1990 года В.Н. Холопова пишет рецензию, наполненную той философской смысловой концентрацией, свойственной концепции по-настоящему «философского балета»³³: «Его особенность состоит в таком синтезе трех ведущих искусств – музыки, хореографии и драмы, – когда каждое выявляет себя сполна, и союз их держится на пределе возможного, на той критической точке, за которой любое из трех искусств может захватить все целое и опрокинуть сам жанр. Какая же сила обладает такой мощью – связать воедино рвущиеся к свободе искусства? Ответ стар, и если не как мир, то как Старый Свет: основа единства – идея. Идея, найденная в горниле поисков Ибсена, Ноймайера, Шнитке, одновременно и лично-человечна, и тотальна, – это бытие человека в параметрах его вечных ценностей» [236, с. 210-211].

Дальнейшая сценическая жизнь балета связана с Эпилогом «Пер Гюнта». Его переложение для виолончели, фортепиано и магнитофонной записи создано в 1993 году специально для М. Ростроповича по его просьбе. Эпилог впервые прозвучал на фестивале «Музыкальные встречи в Эвиане» в 1993 году при участии самого Ростроповича и И. Шнитке. На премьере присутствовал и композитор.

Как самостоятельное произведение Эпилог завоевал симпатии огромного числа исполнителей. Его часто можно встретить в программах фестивалей. Назовем некоторые из них: XVII Фестиваль камерной музыки «Возвращение» (Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, 2014 год), Международный фестиваль в Музыкальном доме Альфреда Шнитке «На

³³ Дж. Ноймайер является одним из основоположников нового балетного течения, появившегося во второй половине XX века и получившего название «философский балет».

пересечении прошлого и будущего» (Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке, 2019 год).

В 2015 году мир музыкального театра сотрясает новость о появлении новой версии балета «Пер Гюнт» на музыку Шнитке. Возникновение второй редакции связано с переосмыслением Ноймайером хореографии балета. Балетмейстер вспоминает: «Я был приглашен Фондом Шнитке рассказать о “Пере Гюнте”. Мы показали видеофрагменты спектакля, и я услышал музыку по-новому. Она меня настолько тронула, что я сделал то, чего не делал никогда: заново поставил балет» [122].

Премьера второй редакции балета состоялась в 2015 году в рамках фестиваля «Ballett-Tage» («Балетные дни»). Фестиваль, организатором которого является Ноймайер, существует с 1974 года и служит традиционным завершение сезона Гамбургского балета. В репертуар ноймайеровской труппы входят как постановки самого мэтра, содержащие жанровое разнообразие, сюжетную или бессюжетную направленность, классический танец или танец-модерн, одноактную или многоактную структуру, так и других балетмейстеров. Неотъемлемым условием фестиваля является показ балетных новинок Ноймайера, которой в 2015 году стала постановка балета «Пер Гюнт».

Вторая редакция содержала ряд изменений, коснувшихся сокращения количества «аспектов» с семи до четырех. Агрессия, сомнения, детскость и честолюбие стали новыми гранями личности Пера. Сольвейг в новой редакции наделяется большей самостоятельностью и решимостью, перерастая с одного из «аспектов» Пера в первоначальной версии в отдельную роль во второй. Становясь частью современной эпохи, Сольвейг обретает новые личностные качества. Озе также получает более детальное раскрытие. Комические стороны ее образа ослаблены и заменены на трагедийные.

Премьера в Большом театре новой редакции балета состоялась через полгода в январе 2016 года, вызвав большой отклик общественности. В прессе писали об истории создания второй версии, двадцатипятилетнем перерыве между первой и второй постановками «Пер Гюнта», появились многочисленные интервью с

Ноймайером о балете. Балетмейстер говорил о сотрудничестве с Шнитке и истории его обращений к музыке композитора.

Балет «Пер Гюнт» стал частью и мультимедийного пространства. В 2018 году в рамках амстердамского фестиваля «Grachtenfestival» состоялась премьера драматического мультимедийного спектакля «Me, Peer Gynt». Авторами экранизации по мотивам балета «Пер Гюнт» Шнитке и Ноймайера стали М. Фридман и Т. Мукаяма. Музыкальная составляющая киносpectакля представляла переработанную версию музыки балета для виолончели и фортепиано.

В 2019 году в Гамбурге ансамбль «Лубоцкий-трио» записал альбом, в который вошли камерно-инструментальные произведения Шнитке, написанные в период 1975–1993-х годов. Наряду с «Импровизацией» для виолончели соло, «Тихой музыкой» и «Прелюдией памяти Шостаковича» был записан и «Эпилог» для виолончели, фортепиано и магнитофонной ленты. Для М. Лубоцкого, И. Шнитке и О. Довбуш-Лубоцкой альбом, посвященный музыке Шнитке, стал вторым.

Эпилог балета стал частью необычного исследовательского проекта О. Нестерова «SCHNITTKE LIVE (E+U). Оркестр громкоговорителей». В декабре 2021 года в павильоне киностудии «Ленфильм» (Санкт-Петербург) прошла мультимедийная выставка-концерт. Воспроизведение музыки Шнитке производилось на многоканальной системе акустониум, состоящей из 40-60 громкоговорителей различных размеров и форм. Видеорядом послужили кадры из легендарных картин, музыку для которых написал Шнитке: «И все-таки я верю...», «Восхождение», «Фантазии Фарятева», «Стеклянная гармоника», «Посетитель музея». Эпилог стал музыкальной основой финального восьмого эпизода выставки «Теневая музыка. Прощание».

Общемировую доступность музыка балета «Пер Гюнт» обрела размещением на популярных онлайн-площадках. Аудиоверсия балета, записанная в 1994 году Оркестром стокгольмской Королевской оперы под руководством Э. Класа, опубликована на интернет-порталах YouTube, Apple Music, Spotify и др.

§3. Драматургия балета в аспекте концепции «четырех кругов реальности»³⁴

Драматургия балета «Пер Гюнт» решена в аспекте концепции «четырех кругов реальности». Под «реальностью» Шнитке подразумевал качественно новое состояние, этап «гюнтского» пути, обозначающего переход героя от наивного фантазерства через утверждение ложного «я» к раскаянию [89, с. 172]. Четыре драматургических круга соотносятся с актами балета и раскрывают четыре состояния реальности. Условно их можно разделить на реально-фантастическое, иллюзорное, символическое, философское. Приведем строение балета:

Prologue: Into the World

Act I: Norway

1. Peer and his mother Åse
2. Peer's Imagination
3. Peer at Ingrid's wedding celebration
4. Appearance of Solveig and her parents
5. Pas de deux: Solveig-Peer
6. The World of the small-minded Locals
7. In the mountains with Ingrid
8. The Troll-world
9. The Bøyg
10. Peer's Solitude
11. Solveig comes to Peer (pas de deux)
12. The Woman in Green
13. Åse's death (pas de deux)

Act II: Out in the World – Illusions

1. Overture
2. Auditions
3. «Rainbow Sextet»

³⁴ Настоящий параграф включает материал статьи соискателя: Д. И. Калашникова. Особенности балетного творчества Альфреда Шнитке на примере балета «Пер Гюнт» [99].

4. Peer as «Slavedealer»
5. Scene and Opening Night Party
6. «Emperor of the World»
7. Peer's dance with the whip
8. Solveig's dance
9. Peer's mad dance
10. Peer's «coronation»
11. Finale

Act III: Return

1. Mesto
2. Andante
3. Peer's memories
4. Ingrid's burial
5. Scene with Solveig
6. Peer surrounded by his «aspects»
7. «Song of the Wind»
8. The Onion
9. Despair and escape
10. Deliverance

Epilogue: Out of the world (перевод см. Приложение Ж).

Пролог и первый акт представляют первый «круг реальности» и раскрывают его с реально-фантастической стороны. В начале своего пути Пер Гюнт помещен в условия современного крестьянского быта, архаично традиционного и консервативного. В отличие от литературного первоисточника, где инородность Пера к окружающей его среде выявляется постепенно, в балете уже в прологе показана многослойная природа личности героя, противопоставляемая грубой цельности жителей деревни.

Сцена формирования плода в утробе Озе и процесс рождения Пера в прологе сопровождается танцем семи «аспектов»³⁵, соотносимых с разными гранями личности героя. В.Н. Холопова обозначает эти «аспекты», соотнося с такими качествами Пера как детскость, полетность, эротика, смелость, агрессия, сомнение, душевность [236, с. 211]. Появившиеся на свет вместе с ним, «аспекты» неотступно будут сопровождать Пера на пути обретения его «я». Логика их появления в той или иной сценической ситуации обусловлена душевным состоянием героя.

Первый акт балета соотносится с норвежской частью драмы Ибсена, вмещающей три действия. Шнитке и Ноймайер неотступно следуют последовательности действий драматической поэмы, рисуя образ невежественной крестьянской толпы с жестокими нравами и нелепыми предрассудками. Толпа представлена в балете обобщенно, помещаясь в номер «Peer at Ingrid's wedding celebration», но, как и в литературном первоисточнике, выделяются три непохожих на окружающих персонажа: Пер Гюнт, Сольвейг и Озе. Высоким лиризмом окрашены сцены встреч Пера и Сольвейг в номерах «Pas de deux: Solveig-Peer» и «Solveig comes to Peer (pas de deux)», комизмом и добрым юмором диалоги Пера и Озе в номере «Peer and his mother Åse».

Кроме реалистического пласта первого круга выделяется и фантастическая сторона действия. Изначально в вымышленных подвигах Пера («Peer's Imagination»), а затем и в роковых встречах с Кривой («The Vøyg»), Доврским дедом («The Troll-world»), Женщиной в зеленом («The Woman in Green»).

Первый акт балета, в отличие от остальных, претерпевших изменения, обнаруживает наиболее точное сходство с первой частью драмы Ибсена. Повлияло и следование сюжетной линии, и сохранение норвежского национального колорита с крестьянскими традициями и народными сказками, и раскрытие основных драматургических линий (Пер Гюнт и общество, Пер Гюнт – Сольвейг, Пер Гюнт – Озе, Пер Гюнт – фантастические персонажи).

³⁵ Обозначение Дж. Ноймайера.

Отдельно необходимо отметить и подзаголовок пролога «Into the World», обозначающий пребывание в мире реальной действительности, в которой Пер Гюнт – неискушенный деревенский мечтатель – еще имеет возможность обрести цельность в любви Сольвейг.

Выход на второй иллюзорный «круг реальности» осуществляется во втором акте балета. Направленность на изображение мира грез и иллюзий угадывается уже в подзаголовке второго акта «Out in the World – Illusions». Выход из реальной действительности современного деревенского общества повлек смену временных и пространственных условий. В силу консервативности крестьянского уклада, жители деревни «застревают» в XIX веке, не смотря на изменившуюся действительность. Если первый акт архаичен, обнаруживает связь с норвежским фольклором и обликом крестьянской толпы XIX века, то второй акт расширяет временное пространство до XX века. В драме Ибсена герой в поисках своего «я» покидает родную деревню и отправляется странствовать. Реальные путешествия Пер Гюнта заменяются в балете перемещениями по различным спектаклям-шоу и голливудским фильмам, в которых Пер перевоплощается в императора, работоторговца, пророка. Играя очередную роль и проживая фальшивую жизнь ненастоящих персонажей, Пер все дальше отходит от собственного пути, принимая за личностную цельность достижения в актерском ремесле. Слава и успех, обретенные на ложном пути, только подчеркивают ошибочность выбора героя. Мгновенные, кинематографичные перебросы Пер Гюнта в разные актерские амплуа обличают его устремления, демонстрируют многогранную и неоднозначную фигуру героя. Сценическая жизнь заменяет Перу жизнь реальную, превращая его в марионетку в руках судьбы в лице режиссеров разнообразных проектов.

Иллюзорное состояние реальности, окрасившее все сценическое действие второго акта, призвано обесценить бутафорскую голливудскую жизнь героя. В процессе самовыражения, Пер получает от авторов балета полную свободу, возможность реализации самых амбициозных планов. Герой не встречает сопротивления и обременительных предостережений, существует в

гипертрофированной «гюнтской» идеальной реальности, впервые столкнувшись с правдой в номере «Peer's mad dance». Долгожданное признание, безраздельное величие Пер обретает в сцене коронации («Peer's "coronation"»). Но поданными нового «царя» оказываются пациенты дома для умалишенных. Заковывание героя в смирительную рубашку его же «аспектами» знаменует трагическое окончание его неудавшихся поисков.

Существенное изменение времени и места действия Шнитке и Ноймайером продиктовано, с одной стороны, потребностью театрального жанра в сжатии временных и пространственных аспектов спектакля, с другой – художественной задачей. Перенесение событий четвертого акта драмы Ибсена из XIX века в XX век отражает стремление авторов балета представить Пера их современником. Продемонстрировать вневременную природу образа Пер Гюнта, его актуальность и уместность в современном мире. Не случайно Шнитке отмечал неисчерпаемость воплощений загадочной фигуры Пер Гюнта, сравнивая ее с таким же неиссякаемым Фаустом.

Символизм третьего «круга реальности» реализуется в условиях третьего акта. Во мраке сцены проступает лодка Пер Гюнта, направляющегося домой. Ощущение вневременности происходящего создается полным отсутствием декораций и примет местности, невыразительным серым костюмом героя. События первого норвежского акта возвращаются на новом уровне. Картина деревенской жизни предстает в ином свете. Последовательность действий и момент появления второстепенных персонажей сохраняются, но подвергаются искажению. Меняются и поступки Пера, в первом действии ведущие к нравственному упадку, в третьем – к раскаянию. Символично проведены драматургические арки между свадьбой Ингрид и аукционом после ее похорон («Ingrid's burial»), па-де-де Пера с юной Сольвейг на свадьбе Ингрид и сцена их встречи в лесу («Scene with Solveig»).

В третьем акте появляются символические фигуры, целиком созданные фантазией Ибсена – пуговичник, худощавая личность, пассажир. Они не похожи на фантастические образы первого акта, не принадлежат ни реальному миру людей, ни фольклорному. Они находятся вне земного пространства, давая ответы на

терзающие Пера вопросы. Например, литейщик пуговиц, отвечая на вопрос Пера что же значить «быть самим собой», предлагает забыть о собственном эгоизме и делать добро для других: «Быть самим собой – это умертвить самого себя» [86]. Страхась переплавки в пуговицы и ложки, Пер покидает пуговичника и встречается худошавого в номере «Despair and escape». Последний оказывается дьяволом, который отказывается принять Пера, пророча ему переплавку в силу отсутствия цельности, хорошего или плохого наполнения:

«Ну кто ж дровишки пожелает тратить
В такие-то тугие времена
На дрянь подобную, что неспособна
Ни на какой порыв – ни злой, ни добрый?» [86].

Финалом символического третьего акта является раскаяние и осознание Пером никчемности прожитого пути в номере «Deliverance». В последний раз звучит предупреждение пуговичника «Готовься!». Реализованный в высшей степени трагизм Пер Гюнта отступает перед силой милосердной любви Сольвейг.

Эпилог балета Шнитке называл «четвертым кругом реальности», а три акта до него – подготовкой к последнему кругу: «Весь спектакль – это как бы три круга реальности. Низменный, детский; показушный – начиная с театра и кончая сумасшедшим домом, вершина второго акта. И наконец, третий акт – возвращение на новом уровне реальностной ситуации... А концом третьего акта является Эпилог, это – четвертая реальность» [89, с. 172].

Последний «круг» является самым абстрактным и философским. В созданном пространстве нет времени, нет места, нет прошлого. Только «бесконечное адажио» Пер Гюнта и его возлюбленной Сольвейг. В либретто Ноймайера в Эпизоде написано лишь несколько слов: «Вне мира. Сольвейг узнает Пера. Пер узнает Сольвейг» [283, с. 8]. Исступленно он вопрошает у возлюбленной, где был «самим собою» единый и цельный Пер Гюнт. В ее ответе сосредоточен весь смысл его жизненных поисков, итог пути и духовное спасение: «В надежде, вере и в любви моей!» [86].

Шнитке и Ноймайер преднамеренно отделяют встречу Пера и Сольвейг от других событий пятого акта драмы Ибсена. Ведь в литературном первоисточнике возвращение героя домой, пережитое отчаяние после встреч с пуговичником, худощавым, искупление и спасение помещены в финальный норвежский акт. Авторы балета укрупняют значение лирической линии, централизуют сцену спасения души Пера от переплавки. Изменяют и реальностную ситуацию, помещая адажио героев в метафизическое пространство – вневременное и беспредметное.

В связи с выделением реальных, фантастических, иллюзорных, символических, философских состояний сценической реальности, встает вопрос о соотношении реальной и ирреальной сфер в балете. Драматургия балета выстроена таким образом, что процесс развития от пролога к Эпилогу сопровождается накоплением ирреальных качеств. Предпосылкой для подобного композиционного решения послужила и драма Ибсена, в которой смешиваются планы реальной современной действительности, архаичного крестьянского быта, народной фантастики и символики.

Первый акт балета подчеркнуто реален, совмещаются пласты реального действия с образами современного и архаичного норвежского крестьянства и фантастики, имеющей фольклорные истоки. Второй ступенью к полной ирреальности происходящего является второй акт. Он исключительно иллюзорен в силу заблуждений Пера, но реален. События и персонажи второго акта не вымышлены, а существуют на самом деле. Искусственность сценическому действию придает ослепленность Пера своей мнимой цельностью, приравняваемой к успеху в актерском деле.

Третий акт открывает зону действия иного качества. Реальный мир раскалывается, преодолевается ирреальным пространством. Измученный и истощенный Пер возвращается домой. Яркие краски молодости, надежды, забавы юного неискушенного мечтателя померкли. С высоты прожитого опыта он взирает на невежественных и грубых односельчан. Ушла вся живописность природы родного края. На новом уровне переживает Пер прошедшие с ним события, до конца задаваясь вопросом что значит быть собой. Ответ дается в Эпилоге – высшей

точке ирреального состояния. В оформлении сцены отсутствуют декорации, одежда, символизирующая прошлую жизнь, сброшена. Семь «аспектов» личности героя отступили. Виднеются только фигуры Пера и Сольвейг, входящих в новую вечную жизнь.

§4. Музыкальные особенности балетной партитуры с позиции лейтмотивной системы³⁶

Для отображения концепции «четырех кругов реальности» потребовался разнообразный арсенал композиторских приемов. Идея меняющегося пространства с переходом из реальной сферы в ирреальную, повлекла создание характерного музыкального материала для каждого «круга».

Первый «круг» реально-фантастической реальности охватывает пролог и первый акт. В прологе осуществляется формирование плода в утробе Озе и рождение Пер Гюнта. Его появление на свет происходит в кругу семи «аспектов», а также Кривой, лишь косвенно представленной в сценическом действии пролога, но играющую важную роль в драматургии целого. Примечательно, что музыкальная характеристика Кривой в первом акте полностью соответствует материалу пролога. Рассмотрим подробнее музыкальную составляющую.

Музыкальное оформление пролога основывается на принципе постепенного разрастания ткани, достижения качества многослойности по вертикали. Начальное трезвучие $es - ges - b$ дает импульс к образованию полиаккорда $d - es - ges - a - b$, который, в свою очередь, порождает цепочку полиаккордов. Закономерность в движении гармонической последовательности заключается в структуре полиаккордов и их секундовом соединении. Одно из двух трезвучий каждого полиаккорда входит в состав следующего полиаккорда, становясь его структурной единицей. Секундовое соединение аккордовых комплексов через однотерцовые и одновысотные отношения субаккордов обеспечивает плавное движение по

³⁶ В тексте данного параграфа использован материал публикации соискателя: Д. И. Калашникова. Особенности балетного творчества Альфреда Шнитке на примере балета «Пер Гюнт» [99].

горизонтали. Расслоение пластов музыкальной ткани, ее разрастание создает пространственную перспективу. Выделяются характерные слои рельефа и фона, единицей которых становится интервалы секунды и терции.

Прием постепенного наслоения аккордовых комплексов по вертикали соотносится с драматургическим планом сценического действия. Начальное трезвучие сопряжено (*es – ges – b*) с моментом рождения Пера. Постепенное обрастание полиаккордами олицетворяет процесс взросления и появления семи «аспектов». Завершившись к заключительному разделу пролога, этап становления личности Пера сопровождается следующим музыкальным материалом. В финале появляется пентатонический ряд звукокомплексов, расположенный по диагонали, терцовый в остинатном проведении по вертикали, обогащенный увеличенными и уменьшенными квинтами, а также элементы хроматического и пентатонического ряда по горизонтали.

Первый и второй акты подчеркнута реальны, усиленные фантастическим и иллюзорным качествами. В хореографической составляющей первого акта выпукло представлены резкие и грубые движения деревенского хулигана Пера. Шнитке подчеркивает особенности его художественного образа острым синкопированным ритмом, раскрашенной хроматикой мелодией, акцентными слабыми долями («Peer at Ingrid's wedding celebration»). Во втором акте угловатость характеристики Пера преодолевается мягкостью и пластичностью. Трансформация героя обусловлена драматургической ситуацией, в которой Пер Гюнт обретает статус известного голливудского актера. Примечательно стремление композитора отразить естественное звуковое окружение. В первом акте Пера сопровождает имитация возгласов жителей деревни, ударов топора («Peer at Ingrid's wedding celebration», «Peer's Solitude»), во втором – преувеличенно яркое звучание фортепиано, обычно аккомпанирующее актерам на репетиции танцевальных номеров спектакля («Auditions»).

Существенную помощь в переключении с реально-фантастического первого акта в реально-иллюзорный второй сыграла полистилистика. Как Пер Гюнт перевоплощается и надевает маску нового персонажа, так и музыка Шнитке

перевоплотившись, воскрешает образы произведений других композиторов. Незамысловатый фокстрот в номере «Auditions» вызывает ассоциацию с регтаймами С. Джоплина и «Шнелль-полькой» А. Берга из «Воццека», а сцены с фараоном и гладиаторами в «Peer as “Slavedealer”» напоминают «Аиду» Дж. Верди и «Спартака» А. Хачатуряна.

В процессе движения от первого акта к третьему, номерное строение цикла перерастает в сквозное, а контрастное сопоставление номеров в длительное развертывание. Мгновенные переключения между сценами номеров цикла сопровождают перемещения Пера по измерениям: из реального в фантастический мир троллей и обратно в первом акте, из реального в иллюзорный мир голливудских кинофильмов и спектаклей во втором.

В третьем акте Пер возвращается в фантомный край, который когда-то был его родной деревней. В нарастающей ирреальности, номерная дробность первых двух актов окончательно преодолевается. Прежняя законченность каждого номера балетного цикла заменяется неустойчивостью, осуществляемая сонорными звукомассами в динамике *fff*, *sf* или *ppp*. Окончания подобного рода встречаются в номерах «Andante», «Song of the Wind». Качество сквозного развития обеспечивается и переплетением пластов, организованных по полифоническому принципу. Например, в номере «Peer’s memories» мотивные группы темы Пера рассеиваются по разным пластам и накладываются друг на друга. Полифоничность мышления характерна не только для Шнитке, но и для Ноймайера. К третьему акту балетмейстер применяет технику полифонии групп, что повлияло и на характер соотношения музыкального и хореографического планов. Композитор отмечает: «В этом спектакле у Ноймайера несколько разных принципов взаимодействия акцентов музыкальных и пластических. Есть взаимодействие стандартно-привычное – здесь все ясно. Но когда наступает третий акт – все становится иначе» [236, с. 172].

Высшей точкой в процессе нарастания ирреального качества, а также «четвертым кругом реальности» является Эпилог. На новом уровне возвращаются темы предыдущих актов. Шнитке отмечает: «В эпилоге нет никакой новой музыки,

по сравнению с предыдущими тремя актами. То, что там звучит, – это все темы предыдущих сцен. Но они теперь звучат не подряд, а накладываясь друг на друга – как облака» [236, с. 173]. Особенность этого наложения не ограничивается контрапунктом ранее заявленных тем, а заключается во взаимопроникновении их элементов. А.В. Ивашкин отмечает: «Это не просто сопоставление или наложении стилистически и сонорно разных пластов, – так бывало в более ранних вещах композитора. Характер стилистической полифонии здесь несколько меняется. Прежде всего иным, более абстрактным, менее транспарантным становится сам облик звуковых пластов. В этой абстрактности они сближаются и начинают функционировать как достаточно однородные музыкальные темы – без шокирующих внешних контрастов, но с более сильным внутренним динамическим зарядом, порой достигающим крайнего уровня» [88, с. 33]. Каждая тема при этом сохраняет самобытные маркеры: «группетто» Сольвейг, интервальная переменчивость Пера, секундовые интонации Озе. Одновременно взаимодействуя, темы образуют фон, рокот времени и пространства с выдвиганием на первый план одной из тем. Музыкальная ткань Эпилога сложена из движущихся пластов, каждый из которых в определенный момент становится ведущим.

Возвращение тем предыдущих актов в «бесконечном адажио», как называли его Шнитке и Ноймайер, окрашено другим эмоциональным состоянием. В общем настроении покоя и одухотворенности, создаваемые всепоглощающей любовью Сольвейг, проводятся лейттемы героев, организованные по тому же полифоническому принципу, музыкальная характеристика «аспектов», в последний раз напоминающая о многогранности личности Пера. Музыкальная составляющая дуэта Пер Гюнта и Сольвейг окрашена ясным звучанием *D-dur*, тоническое трезвучие которого в окружении обертонов струнных завершает дуэт и балетный цикл. В пространстве ирреальности «половинчатый» Пер Гюнт находит полноту и целостность.

Изучая музыкальную природу вневременного пространства Эпилога в работе «Особенности балетного творчества Альфреда Шнитке на примере балета “Пер Гюнт”», мы обнаружили особый эффект фонизма звучания оркестра и хора. Так,

основу хоровой партии составляют восемь тактов в тональности *D-dur*. Процесс ее развития заключается в остигатном повторении восьмитакта, в кульминационных точках разрастающийся до канонического изложения, а в развивающих участках – сжимающийся обратно до унисонного. В партиях других оркестровых групп проводятся темы предыдущих актов, в то время как струнные поддерживают партию хора такой же восьмитактовой моделью. Темы-облака к концу Эпилога исчезают в звучании неизменно повторяющейся темы хора и струнных [99, с. 56].

В рамках самобытности четырех пространственных «кругов» сохранялась драматургическая задача изображения пути Пер Гюнта. Процесс духовного поиска смысла жизни реализован в условиях лейтмотивной системы, позволяющей проследить все этапы становления личности Пера в изменениях его музыкальной характеристики. Лейтмотивная система охватывает характеристики и женских образов балета, рождая явление разветвленного лейтмотивизма как основного композиционного принципа.

Следует заметить, принцип лейтмотивизма в балетной музыке наблюдается еще с XIX века в балетах «Жизель» А. Адана, «Коппелия» Л. Делиба, «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» П. Чайковского. В XX веке в балетах «Спартак» А. Хачатуряна, «Золушка» С. Прокофьева логика строения драматургии также подчиняется закономерностям лейтмотивной системы. Балет «Пер Гюнт» Шнитке является одним из ярких примеров применения лейтмотивного типа организации музыкального материала.

Лейттема Пер Гюнта

Музыкальная характеристика главного героя осуществляется в русле системы лейтмотивов. Лейттема Пера рождает свою подгруппу, включающую инварианты первоначальной темы-характеристики. Логика появления из лейттемы лейтмотивов подчиняется драматургической задаче, заключающейся в изображении пути Пер Гюнта. Процесс перерождения персонажа соотносится с изменением музыкального материала его лейттемы. Постепенное формирование в

отклонением от тонального центра. Пятая и шестая мотивная группа используются в качестве лейтмотивов в меньшей степени.

Второе изложение лейттемы в номере сопровождается нарастанием диссонансности звучания с включением в вертикаль ткани полиинтервальных единиц. После нескольких проведений лейттемы Пера в репризе начинается процесс ее распада на мотивные группы.

Второе появление лейттемы Пер Гюнта наблюдается в номере «Peer's Solitude» первого акта. Первое проведение темы-характеристики полностью дублирует оригинал, вмещая характерные тональные тяготения (*H-dur*, *D-dur*) и интервальные группы из секст, септим и квинт в сопровождении. Но характер звучания в большей степени смешается в диссонансную сферу, обнаруживаются кластерные комплексы, вытесняющие терцовые. Встречающиеся аккорды с терцовой структурой (*h – d – fis* или *fis – a – c – es*) растворяются в сонорном звучании. Второе проведение лейттемы продолжает путь разрушения диатонического начала многослойным кластерным с квинто-секундовой структурой комплексом.

Как было рассмотрено ранее, Шнитке и Ноймайер действие второго акта переносят в XX век. Пер и Анитра становятся успешными голливудскими актерами, а реальные путешествия героя заменяются сценическими перемещениями по фильмам, спектаклям, шоу театров «Ревю-театр» и «Мюзик-холл». Черда перевоплощений Пера начинается с номера «Auditions». В нем образуются два образных полюса, отражающих Пера и окружающий его фон. Средой выступает «механистическое» звучание фортепиано, создающее гиперреальный эффект репетиции в танцклассе. Эта своеобразная тема тапера разбивается на несколько инвариантов, написанных в тональности *F-dur* с отклонениями в *Es-dur*, *As-dur*. Примечательно, в изложении материала тапера обнаруживается «тень» стиля другого композитора, вероятно Скотта Джоплина. Элементы полистилистической техники, включающей обращение к музыкальному стилю регтаймов «Maple Leaf Rag», «The Entertainer», «The Ragtime Dance»,

проявляются в музыке «Auditions» характерной рельефной и скачкообразной мелодией, типичным аккомпанементом, синкопированным ритмом.

Рис. 46. Тема тапера (вариант *a*):



Представителем второй образной сферы и символом героя продолжает выступать его лейтобразование. Появившаяся лейттема вносит в форму номера следующие особенности, где *a*, *a1*, *a2* – инварианты темы тапера, *b* – лейттема Пера: *a a1 a2 a a1 a2 a b a1 b b b*. Музыкальная характеристика Пера сохраняет оригинальный вид, сложившийся в номере «Peer's Imagination» первого акта. По отношению к теме тапера, олицетворяющей окружающую действительность, лейттема героя занимает противоположную позицию. Ее материал вводится сопоставлением, без плавного перехода, вносит в ясную диатонику помехи, расширяя тональность до побочных центров. Ее развитие связано с выделением лейтмотивов, например, квинтовых скачков, разросшихся до секстовых и септовых или заключительного восходящего хода в обращении.

Необходимо отметить лейттему Кривой, незримо присутствующей в сцене прослушивания. В момент изложения темы тапера появляются характерные полиаккорды: *d – es – ges – a – b*, *h – c – dis – fis – g* и др. Появление темы-образа Кривой довлеет над номером, словно предрекая дальнейшее развитие сценического действия.

Дальнейшие проведения лейттемы Пера во втором акте имеют отличительные особенности. Ее первоначальный вид постепенно теряет свои контуры, начиная с номера «Peer as “Slavedealer”». Тема-характеристика распадается на свои составляющие мотивы, заменяется темами Пера-работорговца и Пера-императора. Прием распада лейттемы, ее вытеснение из музыкальной ткани связан с потерей «я» и вступлением на ложный путь. Рассматривая музыкальные и пластические лейтмотивы балета «Пер Гюнт», музыкальный критик Р. Вайцман

сопоставляет образ Пера с луковицей. Все роли в многочисленных фильмах и спектаклях уподобляются слоям, которые спадают с героя по мере приближения к Эпилогу. По словам Вайцмана, в финальной сцене Пер заглядывает в сердцевину своей личности и не находит ничего внутри [283, с. 21].

Обратимся к началу этого процесса и рассмотрим лейттему Пера в номере «Peer as “Slavedealer”». Эпизод представляет сцену работорговли, в которой Пер играет главную роль, полученную после успешного прослушивания. В оригинальном виде лейттема в номере не появляется, но напоминает о себе лейтмотивами. Фигура группетто как один из них проступает сквозь ткань полиаккордов: *cis – e – gis – e – g – h*, *es – h – b – e – g – h*, *d – f – a – e – g – h* и др. Ее развитие связано с многократным каноническим изложением, складывающееся в тему Пера-работорговца. Тема-маска отдаленно напоминает лейттему Пера в силу проступающего группетто и характерного завершения на интервале септимы.

Рис. 47. Тема Пера-работорговца.



Не успев сформироваться, тема-маска распадается на свои мотивные группы, лишь вспышками первоначальная лейттема Пера напоминает о себе. Скачки на квинту и уменьшенную квинту в лейттеме разрастаются до сексты и септимы, сохраняя ритмических рисунков: *e – f – des*, *a – as – c*, *h – dis – d* и др. Яснее лейтмотивы Пера проступают в измененном последнем проведении темы-маски работорговца. Группетто, завершающий тему нисходящий скачок на септиму словно отголоски прежней жизни Пер Гюнта, которые звучат все тише, заглушаемые блеском голливудской среды.

Рис. 48. Вариант темы Пера-работорговца.



Все дальше отходя от истинного «я», Пер примеряет на себя маску императора в номере «Emperor of the World». С ролью сценического императора связано стремление Пера к власти и величию, реализации самых амбициозных

целей. Этот аспект его личности получает музыкальное воплощение в величественной теме-маске императора. Ее интонационный комплекс произрастает из первого лейтмотива Пера, а музыкальный язык отличается строгой диатоникой, тональными сдвигами с сторону *B-dur*, *b-moll* и *Des-dur*.

Рис. 49. Тема Пера-императора.



второй темы, которая сокращается до кластерных комплексов: $d - e - es - f$, $cis - dis - d - e$.

Кульминацией второго акта и перемещений Пера по иллюзорным сценическим мирам выступает номер «Peer's "coronation"», в котором осуществляется ложная коронация героя. Музыкальный материал номера сложен из тем предшествующих номеров, включая темы-маски работорговца и императора. Кроме этого, возвращается лейттема Кривой, напоминая о себе полиаккордовым гармоническим фоном: $d - es - ges - a - b$; $cis - d - f - gis - a$. Наблюдается и проведение лейттемы Пера, которая наполняется заимствованиями из тем-масок, утрачивая первоначальный вид и индивидуальность.

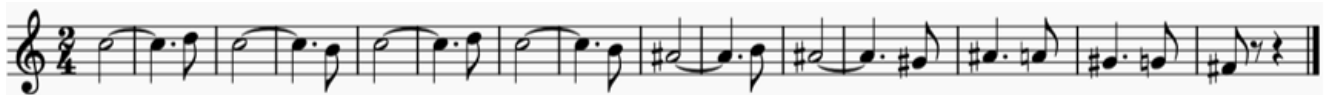
Рис. 51. Инвариант лейттемы Пер Гюнта.



лейттем (или лейтмотивов) Сольвейг и Озе служит напоминанием Перу о близких ему людях. Через воспоминания Пера лейттемы/лейтмотивы женских образов призваны наиболее полно раскрыть образ героя в определенный драматургический момент. Приведем примеры работы композитора с музыкальным материалом героинь. Первый тип наблюдается в номерах «Peer and his mother Ase», «Appearance of Solveig and her parents», «Pas de deux: Solveig-Peer», «Solveig comes to Peer», «Ase death», «Scene with Solveig». Второй тип работы обнаруживается в «Final», «Deliverance», «Peer's memories» [100, с. 129].

Подробно рассмотрим каждый прием работы Шнитке с лейттемами Сольвейг и Озе, начиная с музыкальной характеристики матери Пера. Первое появление Озе в номере первого акта «Peer and his mother Ase» сопровождает ее установившаяся лейттема.

Рис. 52. Лейттема Озе.



Конструкция номера укладывается в форму рондо, в которой рефрен (лейттема) проводится три раза, эпизод – два, а заключение номера представлено кодой. Каждое проведение рефрена (лейттемы) сопровождается сменой тональной ориентации при едином первоначале. Модуляционный процесс охватывает следующие направления: *C-dur – Fis-dur*, *C-dur – c-moll*, *C-dur – f-moll*. Примечательно, узнаваемость тонального центра вуалируется финальным квартаккордом. Его структурная симметричная наполненность интервалом чистой кварты создает вид моноаккорда. Остро диссонирующий характер квартаккордов создается за счет многослойной шестизвучной вертикали: *c – f – b – es – as – des*; *d – g – c – f – b – es*; *cis – fis – h – e – a – d*. Моноаккорды предстают обособленными и фонически независимыми звучностями квартового интервального состава аккордовой вертикали, которые не усложняются наслоением других интервальных единиц. Кроме этого, в горизонтальной перспективе наблюдается секундовая связь квартаккордов, образованная нисходящим сдвигом на интервал секунды.

Первый тип работы с лейттемой Озе наблюдается и в заключительном номере первого акта «Ase's death (pas de deux)». Балетный эпизод является последним звеном в начальном жизненном периоде Пер Гюнта, разграничивая норвежский мир первого акта и иллюзорный второго. Впервые обозначив появление на сцене Озе в «Peer and his mother Ase», лейттема проводится и в момент ее ухода из сценической жизни.

При сохранении мелодического контура лейттемы Озе, ее секундовые интонации получают ритмическое увеличение, разрастание до новых масштабов. В результате изменения ритмической составляющей характер лейттемы теряет скерцозность и приобретает черты оцепенелости. В области гармонических особенностей лейттемы выделим цепочку трезвучий в хроматической тональной организации: *C-dur, a-moll, c-moll, Fis-dur, dis-moll*. Как и в «Peer and his mother Ase», трезвучия сохраняют функциональную ориентацию неполной терцовой структурой и подчеркнутой прямой аккорда. Диссонантность звучанию придает изложение в остальных оркестровых голосах аккордов: уменьшенного вводного септаккорда *C-dur/c-moll* и доминантового терцквартаккорда *A-dur/a-moll*.

В основном разделе формы развитие проводится в рамках смешения двух полюсов: диатонического и хроматического. Первый включает диатоническую мелодию, гармонической основой которой при первом и втором изложениях служит последовательность аккордов одноименных тональностей (при первом проведении – *Es-dur, es-moll* и *As-dur, as-moll*; при втором – *Des-dur, des-moll, Es-dur, es-moll, E-dur, e-moll* и т.д.). Диатонический полюс после своей последней «вспышки» в виде тонического трезвучия *A-dur* вытесняется хроматическим. Его изломанная одноголосная мелодия проводится без наложения аккордовых и интервальных комплексов. В процессе развития наблюдается ритмическое сжатие темы и разрастание по вертикальной и горизонтальной координатам в плотную звукомассу. Угрожающее звучание темы второго полюса обрывается тоном *a* и оглушающим кластером на *fff*.

Лейтмотив Сольвейг

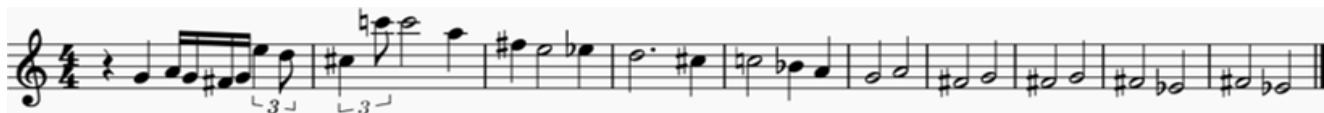
Рассмотрим материал музыкальной характеристики Сольвейг. Экспозиция образа героини проводится в первом акте в сцене свадьбы Ингрид. Она появляется в сопровождении родителей в номере «Appearance of Solveig and her parents». Возвещая их прибытие, музыкальную ткань пронизывает кластер (*h-c-cis*), на который накладывается последовательность уменьшенной квинты и увеличенной кварты в каноническом изложении. Качество стратификации музыкальному пространству хроматики атонального типа придает многослойность фактуры и обособленная функциональная роль каждого слоя. Два первых пласта включают рассмотренные ранее кластер и два тритона. Третий пласт вмещает мелодию, которая при первом изложении демонстрирует яркую диатоническую направленность. В ее втором проведении узнаваемость снижается введением малых терций, обеспечивающих хроматический вектор развития. Третье изложение темы верхнего (третьего) слоя осуществляет полноценный переход в область хроматики.

В третьем разделе формы, который представляет собой кульминационную зону номера, второй тритоновый фактурный слой расширяется до цепочки секстаккордов тональностей *b-moll*, *As-dur*, *Ges-dur*, *A-dur*, *G-dur*, *fis-moll*, *e-moll*, *Es-dur*. Примечательно, терцовый тон каждого аккорда разных тональностей в последующем соединении с мелодией верхнего пласта утрачивает тональную определенность и начинает дублировать контур темы третьего (верхнего) слоя. Первый (нижний) слой фактуры разрастается до объемного кластера, в соединении со вторым и третьим пластами создавая фонический эффект вуалирования ясного консонансного звучания (в частности секстаккордов разных тональностей).

Лейттема Сольвейг, отсутствующая в номере «Appearance of Solveig and her parents», появляется в сцене встречи героини с Пер Гюнтом. Принцип проявления самостоятельного и обособленного музыкального материала Сольвейг в момент взаимодействия с Пером сохраняется на протяжении всего балета. Так, отметим номера цикла, в которых лейттема Сольвейг соприкасается с музыкальной

характеристикой Пера (лейттемой, лейтмотивами): «Pas de deux: Solveig-Peer», «Solveig comes to Peer (pas de deux)», «Solveig's dance», «Scene with Solveig», «Epilogue: Out of the world».

Рис. 53. Лейттема Сольвейг.



Впервые лейттема Сольвейг появляется в номере первого акта «Pas de deux: Solveig-Peer». Природа ее музыкального языка лежит в области ясной тональной определенности (*g-moll*), которая подчеркивается аккордом тонического трезвучия *g-moll* в других оркестровых голосах. В мелодическом контуре лейттемы обнаруживается движение по доминантовому септаккорду. Примечательно, изложение лейттемы Сольвейг осуществляется с проведением производной от нее темы с новым тональным центром (*h-moll*). Заложенная в этом двойственном положении лейттемы и ее производной тенденция разрушения диатонического звучания, развивается включением кластерных созвучий. Их структуру определяет полиаккорд, субаккордами которого выступают тоническое трезвучие тональности *dis-moll* и уменьшенный вводный септаккорд тональности *dis-moll*. Все звуки полиаккорда в секундовом положении образуют шеститоновый кластер.

Логика развития музыкального материала номера основывается на идее создания ряда производных от основной лейттемы Сольвейг. После шеститонового кластера проводится инвариант лейттемы, включающий нисходящий ход по звукам тонического трезвучия тональности *Fis-dur*, далее по *fis-moll*. Появление в музыкальной ткани второго инварианта лейттемы знаменует первую кульминационную точку в тональности *G-dur*. Только проявившись, *G-dur* растворяется в проведений обращений доминантового септаккорда тональности *Fis-dur* и кластерного созвучия. Третий инвариант лейттемы получает каноническое изложение и проводится на фоне тонических трезвучий разных тональностей: *Fis-dur*, *H-dur*, *C-dur*, *F-dur*.

В кульминационной зоне наблюдается тот же процесс распада лейттемы на лейтмотивы и образование инвариантов оригинала. Первый патетический

инвариант (*a-moll*) берет начало из второй фразы лейттемы героини. Завершающий номер инвариант, мелодический контур которого обладает хроматической наполненностью, выдерживается на тоническом трезвучии *D-dur*. Он обогащается кварто-секундовыми элементами, напоминающими «бородинские секунды». Накопление материала приводит в заключительной фазе развития к напряженному и плотному девятитоновому кластеру с полутоновой структурой. Лейттема Сольвейг, пройдя эволюционные этапы, к концу номера полностью лишается диатонического характера и обрастает кластерными звукокомплексами.

После формирования лейттемы Сольвейг в номере «*Pas de deux: Solveig-Peer*» ее музыкальная характеристика появляется в па-де-де «*Solveig comes to Peer (pas de deux)*» первого акта, так же сопровождая встречу героини с Пером. Музыкальное оформление номера включает лейттему Сольвейг и все ее производные инварианты. Однако изменены тональные условия проведения тем, обнаруживая модуляцию из тональности *Fis-dur* в *Ges-dur*. Движение к новому центру сопровождается звучанием тонического трезвучия тональности *h-moll*, создавая предпосылку для проявления политонального явления. Обращение к сквозной музыкальной характеристике Сольвейг в последующих актах носит схожий характер. Ярко представленная лейттема героини растворяется в своих производных темах и после двух волн кульминации исчезает в звучании кластера.

Обратимся ко второму принципу работы Шнитке со сквозным музыкальным материалом. Лейттемы (или ее составляющие лейтмотивы) персонажей балета служат более глубинному раскрытию образа Пер Гюнта. Примером может служить номер «*Finale*» второго акта. Пер, пройдя долгий путь поиска своего «я», оказывается в финальном эпизоде второго акта в психиатрической больнице. Семь аспектов его личности окружают Пера и сковывают смирительной рубашкой. Высокое напряжение сценической ситуации подчеркивается возвращением лейттем персонажей из предыдущих номеров первого и второго актов, создавая ощущение беглой перемотки «гюнтского» пути.

По-новому звучит лейттема Озе, которой открывается «*Finale*». Мелодический контур лейттемы сохраняется, получает большую выразительность

обнаруженные в инварианте лейттемы, поддерживаются аккомпанементом, в котором осуществляется модуляция из *A-dur* в *D-dur*.

Еще одно воспоминание Пера посвящено матери. Ее лейттема, разбиваясь на лейтмотивы присутствует в музыкальной ткани номера. Секундовые интонации, характерный ритмический рисунок в ирреальном пространстве третьего акта возвращают героя к началу его истории.

Итак, как и музыка к балетам «Лабиринты» и «Эскизы», музыкальное оформление балета «Пер Гюнт» является образцом воплощения уникальной авторской концепции. «Гюнтский» путь, охвативший четыре состояния пространства, отражен в музыке балета с помощью сложной системы лейтмотивов. В работе со сквозным музыкальным материалом Шнитке прибегает к разным формам, направленным как на раскрытие образа и достижение узнаваемости каждого персонажа, так и на создание зоны воспоминаний, окутывающей Пера в моменты прозрения. Рассмотренные лейттемы Пер Гюнта, Сольвейг и Озе в процессе развития порождают свои инварианты, распадаются на лейтмотивы, лейтбороты и лейтинтонации, образуя разветвленную многосоставную лейтмотивную организацию в балете.

Заключение

Исследование балетного творчества Шнитке в контексте основных тенденций музыкального театра 1970–1980-х годов позволило сделать ряд выводов.

Прежде всего, обнаруживается богатство разносторонних тенденций в балетной культуре XX века. Восприняв достижения многовекового становления и развития балетного жанра, отечественный балет второй половины столетия предстает открытым художественным пространством с многообразными пересечениями. Широкий круг явлений балетного театра включает тенденции симфонизации балетной партитуры, использование инструментальной небалетной музыки в музыкально-хореографических спектаклях, новые формы взаимодействия составляющих балетного целого.

Поставив задачу изучить взаимосвязь балетного творчества Шнитке с наиболее характерными тенденциями балетного театра исследуемого периода, мы пришли к заключению о высокой степени открытости композитора к исканиям своего времени. Отражением одной из магистральных художественных проблем балетного искусства, включающей идею симфонизации балетной партитуры, стали качества сквозного развития в драматургии и музыкальном оформлении трех балетов. Тенденция жанровой переориентации небалетной музыки наблюдается в работе Шнитке с инструментальными прообразами балетного цикла, составивших конструкционную модель будущего балета. В русле тенденции расширения сфер взаимодействия музыки, танца и литературы обнаруживается процесс усиления музыкального начала в балетах Шнитке, выраженный, в том числе, в обобщенно-символическом типе прочтения литературного первоисточника.

Анализ музыкальной драматургии балетов в аспекте авторской художественной концепции позволил выделить три ее уникальных решения. В первом балете Шнитке модель «макролабиринта» определяет специфику композиционно-драматургических процессов всего пятичастного цикла, а идея «микролабиринта» – пятой части. В результате исследования выявлено, их

строение соотносится с двумя типами лабиринта, определяемые как критский или классический и лабиринт-путаница. В балете «Эскизы» изображение зла, скрытого под притягательной маской, в драматургии представлено эскизным изложением переплетенных сюжетных отрезков произведений Н. Гоголя. Идея детального показа неприглядности гоголевских персонажей нашла воплощение в протяженной экспозиционной части и крайне напряженной кульминации. Концепция «четырех кругов реальности» определяет движение драматургического процесса балета «Пер Гюнт». Каждый драматургический круг становится отражением этапов «гюнтского» пути и соотносится с актами балетного спектакля, принимая реально-фантастический вид в первом акте, иллюзорный во втором, символический в третьем и философский в Эпilogue.

Исследование особенностей звуковой ткани балетных сочинений Шнитке привело нас к выводу о своеобразии композиционной техники в рамках авторской концепции. Музыкальное пространство балета «Лабиринты» включает соединение тональных и атональных частей, которые, согласно лабиринтовой модели, выстроены по принципу симметрии. Так, центр лабиринта (четвертая часть), олицетворяющий самый темный этап пути, сопровождается сонорным звучанием. Моменты воссоединения героев (первая и пятая части) окрашены проведением тоникализованной структуры, диатонических и искусственных ладов.

Обличение зла в его «банальности» в музыке балета «Эскизы» осуществляется техникой полистилистики. Художественные приемы аллюзии, адаптации, цитирования позволили композитору представить широкий круг содержательных моделей через игру стилевыми формами, принцип «упрощения» жанровых качеств, заимствование чужого музыкального материала.

Для отображения концепции «четырех кругов реальности» в балете «Пер Гюнт» потребовался разнообразный арсенал композиторских приемов. Идея изображения пути Пера в меняющемся пространстве с переходом из реальной сферы в ирреальную повлекла создание индивидуализированной конструкции. Сквозные музыкальные характеристики героев в процессе развития

видоизменяются, порождая инварианты. Кроме этого, лейттемы распадаются на ряд лейтмотивов, образуя разветвленную систему.

Выявление стилистических особенностей каждого балетного опуса привело нас к следующему выводу. Балетное творчество Альфреда Шнитке предстает комплексом философских, композиционных, технических сторон индивидуально-авторской стилевой системы композитора. Ярко и самобытно в музыке балетов проступают идеи полистилистики, осуществляя связь времен через приемы цитирования, аллюзии и адаптации. Полистилистичность композиторского письма проступает и в рамках взаимодействия разных высотных систем, соединяя черты модальности, тональности, атональности, серийности. Такое качество музыкального мышления Шнитке, как полярность, в балетах обнаруживает себя в противоборстве образных сфер, напряженном драматургическом процессе, индивидуализации музыкальных характеристик. Концепция медитативности, окрашивающая сочинения «тихого периода», находит отражение и в балетной сфере. Философский финал балета «Пер Гюнт» решен с позиции погружения в ирреальное вневременное пространство, сосредоточения на внутреннем чувстве главных героев. Проведение некоторых параллелей между балетной музыкой и другими жанрами творчества Шнитке позволило наиболее глубоко представить стиль композитора в 1970–1980-е годы.

В заключении необходимо отметить, что оригинальность авторского подхода к сочинению музыки к балетным постановкам обусловлена соединением индивидуально-авторского и общего, опирающегося на широкий круг явлений отечественного музыкального театра 1970–1980-х годов. Музыкально-стилевая система балетов включает, прежде всего, стиль композитора, представленный единством художественных особенностей музыкального текста, а также «стиль времени»³⁷ и составляющие его направления.

Перспективы дальнейшего исследования балетного жанра в наследии Шнитке заключаются, прежде всего, в выявлении и изучении новаторских черт

³⁷ Термин Д.С. Лихачёва [135, с. 155]

авторского почерка композитора, повлиявших на облик балетного театра обозначенного периода. Помимо этого, важным представляется исследование жанровой картины музыкального театра Шнитке, в которой балет и опера предстают хронологически разделенными частями. Значимым является анализ взаимодействия музыкального и хореографического ряда, ведь балет, являясь синтетическим жанром, состоящим из множества составляющих, предполагает широкий исследовательский диапазон, связанный с тем или иным направлением.

Список литературы

1. Абызова, Л. И. Игорь Бельский: Симфония жизни / Л. И. Абызова. – СПб. : Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2000. – 396 с.
2. Абызова, Л. И. История хореографического искусства : отечественный балет XX – начала XXI века : учебное пособие для студентов средних учебных заведений, обучающихся по специальности «Хореографическое искусство» / Л. И. Абызова. – СПб. : Композитор, 2012. – 302 с.
3. Абызова, Л. И. Творчество балетмейстера И. Д. Бельского в контексте развития отечественного балетного театра 1950–60 годов : дис. ... канд. иск. : 17.00.09 / Абызова Лариса Ивановна. – СПб., 2006. – 229 с.
4. Адмони, В. Г. Генрик Ибсен : очерк творчества / В. Г. Адмони. 2-е изд., перераб. и доп. Л. : Художественная литература, 1989. – 270 с.
5. Адорно, Т. Философия новой музыки / Т. Адорно. – М. : Логос, 2001. – 352 с.
6. Акишина, Е. М. Проблемы интерпретации содержания музыкальных произведений Альфреда Шнитке / Е. М. Акишина. – М. : Форум, 2013. – 208 с.
7. Акишина, Е. М. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Акишина Екатерина Михайловна. – М., 2003. – 272 с.
8. Акопян, Л. О. Музыка XX века : энциклопедический словарь / Л. О. Акопян / ред. Е. М. Двоскина. – М. : Практика, 2010. – 855 с.
9. Акопян, Л. О. Теория музыки в поисках научности: методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий / Л. О. Акопян // Музыкальная академия. – М. : Композитор, 1997. – С. 181–189.
10. Алексеева, А. Термины музыки XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://harmony.musigidunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=29> (дата обращения: 9.02.2020).
11. Алфеевская, Г. С. История отечественной музыки XX века : С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов, А. Г. Шнитке, Р. К. Щедрин : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Музык. образование» / Г. С. Алфеевская. – М. : ВЛАДОС-ПРЕСС, 2009. – 159 с.

12. Альфред Шнитке в воспоминаниях современников. К 20-летию Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке / ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 2013. – 288 с.
13. Альфред Шнитке: На пересечении прошлого и будущего: Сборник статей / ред.-сост. Е. И. Чигарёва. – М. : НИЦ «Московская консерватория», 2017. – 220 с.: нот., илл.
14. Альфреду Шнитке посвящается / ред.-сост. Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 2016. – Вып. 10. – 328 с.
15. Андреева, Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е. Ю. Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 488 с.
16. Антипкина, Е. Н. История русского театра : учебное пособие / Е. Н. Антипкина, Ю. А. Кондратенко, В. Б. Холопов ; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева». – Саранск : Издательство Мордовского университета, 2020. – 157 с.
17. Апресян, А. Н. Эстетика московского концептуализма : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Апресян Армен Рубенович. – М., 2001. – 110 с.
18. Аргамакова, Н. В. Хореографические воплощения музыки Арво Пярта : дис. ... канд. иск. : 17.00.09 / Аргамакова Наталия Всеволодовна. – СПб., 2019. – 156 с.
19. Бабицкая, В. Николай Гоголь. Мертвые души [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://polka.academy/articles/526?block=1716> (дата обращения: 14.03.2020).
20. Бабич, Н. Ф. Музыка в пластическом театре рубежа XX–XXI веков : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Бабич Николай Федорович. – Ростов-на-Дону, 2012. – 207 с.
21. Балет XX век : страницы истории хореографического искусства России XX века по материалам журнала «Балет» : сборник / сост. В. И. Уральская (общ. ред.), Р. С. Стручкова, – М. : Ред. Журн. «Балет» : Студия «Мохин Дизайн», 2011. – 439 с.

22. Бахрушин, Ю. А. История русского балета : учеб. пособие для ин-тов культуры, театр., хореогр. и культ.-просвет. училищ / Ю. А. Бахрушин. – 3-е изд. – М. : Просвещение, 1977. – 287 с.
23. Бахтин, М. М. К методологии гуманитарных наук / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
24. Бахтин, М. М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) / М. М. Бахтин // Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М. : Художественная литература, 1990. – 541 с.
25. Бевз, С. В. Хор в творчестве А. Шнитке : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Бевз София Викторовна. – М., 2001. – 241 с.
26. Бедерова, Ю. А. Российский музыкальный авангард в ситуации постмодернизма. На примере фестиваля «Альтернатива» : рукопись / Ю. А. Бедерова. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2001. – 148 с.
27. Безуглая, Г. А. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI – первая треть XX вв.) : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Безуглая Галина Александровна. – СПб., 2021. – 442 с.
28. Белый, А. Мастерство Гоголя: Исследование / А. Белый. – М. : Художественная литература, 1934. – 324 с.
29. Бобринская, Е. А. Концептуализм / Е. А. Бобринская. – М. : Галарт, 1994. – 216 с.
30. Богданова, А. В. Андрей Эшпай: Монографический очерк / А. В. Богданова. – 2-е изд., доп. – М. : Советский композитор, 1986. – 168 с.
31. Богданов-Березовский, В. М. Статьи о балете / В. М. Богданов-Березовский. – Л. ; Советский композитор, 1962. – 250 с.
32. Бычков, В. В. Эстетика : учебник / В. В. Бычков. – М. : Кнорус, 2012. – 528 с.
33. В схватке с Минотавром. Из писем Н. Н. Сидельникова к Г. С. Хаймовскому // Музыкальная академия. 2010. – №1. – С. 91–101.

34. Ванслов, В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. В. Ванслов. – 2-е изд., доп. – М. : Искусство, 1971. – 287 с.
35. Ванслов, В. В. О балете / В. В. Ванслов. – М. : Знание, 2006. – 160 с.
36. Ванслов, В. В. О музыке и о балете / В. В. Ванслов. – М. : Памятники исторической мысли, 2007. – 331 с.
37. Ванслов, В. В. Статьи о балете : Музыкально-эстетические проблемы балета / В. В. Ванслов. – Л. : Музыка, 1980. – 192 с.
38. Васильева, Н. Э. Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблема фактуры : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Васильева Надежда Эммануиловна. – СПб., 2000. – 333 с.
39. Виноградов, В. В. Проблема авторства и теория стилей / В. В. Виноградов. – М. : Гослитиздат, 1961. – 617 с.
40. Виноградова, В. С. Визуализация художественного пространства в произведениях О. Мессиана (на примере циклов «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса», «Квартет на конец времени», «Каталог птиц») : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Виноградова Вера Сергеевна. – Саратов, 2013. – 25 с.
41. Власова, Н. О. Музыкальный театр экспрессионизма : к истории одноактной оперы [Электронный ресурс] / Н. О. Власова // Искусство музыки : теория и история. – 2015. – № 12. – Режим доступа: http://imti.sias.ru/upload/iblock/510/2015_12_vlasova.pdf (дата обращения: 12.05.2020).
42. Вобликова, А. С. Картина мира в симфониях А. Шнитке: особенности метафорической поэтики / А. С. Вобликова // Мир искусств. Альманах. – СПб., 2001. – Вып. 4. – С. 420–437.
43. Володченков, Р. Г. Формирование художественных принципов в советском балете 1960–80-х годов (на примере творчества хореографа И. А. Чернышева) : дис. ... канд. иск. : 17.00.01. / Володченков Роман Геннадиевич. – М., 2015. – 170 с.

44. Воробьев, И. С., Синайская, А. Е. Композиторы русского авангарда. Очерки жизни и творчества / И. С. Воробьев, А. Е. Синайская. – СПб. : Композитор, 2007. – 156 с.
45. Высоцкая, М. С., Григорьева, Г. В. Музыка XX века : от авангарда к постмодерну / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. – М. : Научноиздательский центр «Московская консерватория», 2011. – 440 с.
46. Гаевский, В. М., Гершензон, П. Д. Разговоры о русском балете : комментарии к новейшей истории / В. М. Гаевский, П. Д. Гершензон. – М. : Новое изд-во, 2010. – 289 с.
47. Гвоздѣв, а. А. Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления / А. А. Гвоздѣв. – Л. : Искусство, 1987. – 280 с.
48. Гиппиус, В. В. Гоголь. Воспоминания. Письма. Дневники [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://biography.wikireading.ru/185780> (дата обращения: 30.01.2020).
49. Гоголь, Н. В. Арабески / Н. В. Гоголь. – М. : Наука, 2009. – 512 с.
50. Гоголь, Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0160.shtml (дата обращения: 23.09.2019).
51. Гоголь, Н. В. Записки сумасшедшего [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/14/p.1/index.html> (дата обращения: 30.04.2019).
52. Гоголь, Н. В. Мертвые души [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0140.shtml (дата обращения: 23.02.2019).
53. Гоголь, Н. В. Петербургские повести. Нос [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://classica-online.ru/catalog/nos-gogol-glava2/> (дата обращения: 18.01.2019).
54. Гоголь, Н. В. Портрет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/77/p.1/index.html> (дата обращения: 26.03.2019).
55. Гоголь, Н. В. Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ». – Режим доступа: <https://as-pushkin.net/pushkin/vospominaniya/vospominaniya-110.php> (дата обращения: 25.05.2019).

56. Гоголь, Н. В. Шинель / Н. В. Гоголь. – М. : Стрекоза, 2017. – 288 с.
57. Гоголь, Н. В. Шинель [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/980/p.1/index.html> (дата обращения: 13.02.2019).
58. Гоголь, Н. В. Авторская исповедь / Н. В. Гоголь. – Курск : Всероссийский фонд культуры. Псковское отделение, 1990. – 128 с.
59. Гризе, Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке / Ж. Гризе / пер. с фр. Д. В. Шутко // Композиторы о современной музыке / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 311–344.
60. Гровье, К. Искусство с 1989 года / К. Гровье ; пер. О. Гавриковой. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2019. – 216 с.
61. Груцынова, А. П. Балет в пространстве современного театра / А. П. Груцынова. – М. : Триумф, 2015. – 186 с.
62. Грызунова, О. В. Хореографические интерпретации балетов Игоря Стравинского «русского периода» : дис. ... канд. наук : 17.00.09 / Грызунова Ольга Валериевна. – Саратов, 2017. – 177 с.
63. Грэм М. Память крови. Автобиография. / М. Грэм – М. : Artguide Editions, 2017. – 240 с.
64. Гуляницкая, Н. С. Введение в современную гармонию: учеб. пособие / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 1984. – 256 с.
65. Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 2009. – 255 с.
66. Гуляницкая, Н. С. Музыкальная композиция : модернизм, постмодернизм. История, теория, практика / Н. С. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2014. – 368 с.
67. Гуляницкая, Н. С. О высотногармонической системе А. Шнитке: к проблеме типологии гармонических стилей в советской музыке / Н. С. Гуляницкая. – М. : Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, 1981. – 31 с.

68. Гуляницкая, Н. С. Руководство к изучению основ музыковедения / Н. С. Гуляницкая. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. – 55 с.
69. Гуляницкая, Н. С. Введение в современную гармонию: Учеб. пособие / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 1984. – 256 с.
70. Деген, А. Б., Ступников, И. В. Балет Баланчина «Симфония до мажор» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.belcanto.ru/ballet_symphony.html (дата обращения: 29.04.2021).
71. Деген, А. Б., Ступников, И. В. Ленинградский балет. 1917–1987: Словарь-справочник / А. Б. Деген, И. В. Ступников. – Л. : Советский композитор, 1988. – 264 с.
72. Дёготь, Е. Ю. Русское искусство XX века / Е. Ю. Дёготь. – М. : Трилистник, 2002. – 224 с.
73. Дементьева, Е. В. Трансформация музыкального мышления в XX веке (П. Булез, К. Штокхаузен, Дж. Кейдж) / Е. В. Дементьева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2007. – Вып. 45 – Т.19. – С. 349–355.
74. Демченко, А. И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты / А. И. Демченко. – М. : Композитор, 2009. – 253 с.
75. Денисов, А. В. Музыка XX века / А. В. Денисов. – СПб. : Композитор, 2006. – 112 с.
76. Денисов, Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. В. Денисов. – М. : Советский композитор, 1986. – 207 с.
77. Долматова, М. В. Программная отечественная симфония последней трети XX – начала XXI столетия в аспекте музыкальной семантики : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Долматова Мария Валерьевна. – Воронеж, 2021. – 234 с.
78. Дубинец, Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации / Е. А. Дубинец. – Киев : Гамаюн, 1999. – 307 с.
79. Дулова, Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен: русская традиция конца XVIII – начала XX века : исследование / Е. Н. Дулова : Моск. гос.

- консерватория им. П. И. Чайковского, Белорус. гос. акад. музыки. – Минск :
Четыре четверти, 1999. – 374 с.
80. Дьячкова, Л. С. Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века)
/ Л. С. Дьячкова, М-во культуры Российской Федерации, Российская акад.
музыки им. Гнесиных. – М. : Российская акад. музыки им. Гнесиных, 2009. – 230
с.
81. Дьячкова, Л. С. Гармония в музыке XX века : учебное пособие / Л. С. Дьячкова.
– М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. – 296 с.
82. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М.
Жирмунский. – М. : Наука. Ленинградское отделение, 1977. – 407 с.
83. Занкова, А. В. Взаимодействие музыки и хореографии в отечественных балетах
первой трети XX века : дис. канд. иск. : 17.00.02 / Занкова Анна Валентиновна.
– Ростов-на-Дону, 2008. – 230 с.
84. Захарова, Е. Г. Альфред Шнитке – Генрих Ибсен / Е. Г. Захарова // Альфреду
Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке центра»; ред.-сост. А. В. Богданова,
Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 2008. – Вып. 6. – С. 157 – 165.
85. Захарова, Е. Г. Инструментальные ансамбли с фортепиано Альфреда Шнитке: к
проблеме диалога : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Захарова Елена Геннадьевна. –
М., 2008. – 226 с.
86. Ибсен, Г. Пер Гюнт [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
http://az.lib.ru/i/ibsen_g/text_0022.shtml (дата обращения: 12.10.2019).
87. Иванова, Е. В. Загадки сфинкса – XX век. Музыкальная форма канона в
творчестве композиторов ушедшего столетия : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 /
Иванова Екатерина Владимировна. – М., 2006. – 637 с.
88. Ивашкин, А. В. «Пер Гюнт»: четыре круга одного пути / А. В. Ивашкин //
Музыкальная академия. – 1991. – №1 (626). – С. 29–35.
89. Ивашкин, А. В. Беседы с Альфредом Шнитке / А. В. Ивашкин. – М. : РИК
«Культура», 1994. – 304 с.
90. Ивашкин, А. В. Беседы со Шнитке. Владимир Высоцкий. Юрий Любимов и его
театр. «Пиковая дама» [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

- <https://fondlubimova.com/o-yurii-lyubimove/postanovki/postanovki-v-teatre-na-taganke-2/revizskaya-skazka-1978/> (дата обращения: 21.06.2020).
- 91.Ивашкин, А. В. Глубина бархата / А. В. Ивашкин // Искусство кино. – М., 1999. – № 2. – С. 67–71.
- 92.Игорь Стравинский. Диалоги с Робертом Крафтом : избранные места / пер. с англ. В. А. Линник. – М. : Libra Press, 2016. – 257 с.
- 93.Изотова, Е. А. Теория рядов в свете американской музыкальной науки 60-80-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Изотова Евгения Александровна. – М., 2008. – 20с.
- 94.Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 253 с.
- 95.История отечественной музыки второй половины XX века. Учебник / Отв. ред. Т. И. Левая. – СПб. : Композитор, 2005. – 556 с.
- 96.Калашникова, 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 (дата обращения: 15.05.2022).
- 97.Калашникова, 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/> (дата обращения: 17.10.2020).
- 98.Калашникова, 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 (дата обращения: 19.06.2022).

99. Калашникова, 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.
100. Калашникова, 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.
101. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – М. : Эксмо-Пресс, 2016. – 108 с.
102. Катонова, С. В. Музыка в балете / С. В. Катонова. – Л. : Музгиз, 1961. – 52 с.
103. Катонова, С. В. Музыка советского балета / С. В. Катонова. – Л. : Советский композитор, 1979. – 296 с.
104. Катыхева, Д. Н. Русский балет: традиции одухотворенного танца : монография / Д. Н. Катыхева ; Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. – 2-е изд. – СПб. : СПбГУП, 2020. – 236 с.
105. Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / Дж. Кейдж ; [пер. В. Коган и др.] – Вологда: Библ-ка моск. концептуализма, 2012. – 385 с.
106. Киндюхина, Е. А. Музыкальный театр Франсиса Пуленка : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Киндюхина Елена Александровна. – М., 2011. – 325 с.
107. Кисеева, Е. В. Танец постмодерн как музыкальный феномен : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Елена Васильевна Кисеева. – Ростов-на-Дону, 2016. – 451 с.
108. Киселёва, Н. В. Балеты Р. М. Глиэра в историко-культурном контексте : дис. ... канд. наук : 17.00.09 / Киселёва Наталья Владимировна. – СПб., 2016. – 220 с.
109. Классика по воскресеньям // VK.com : российская социальная [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/wall-29231851_549465 (дата обращения: 15.11.2020).

110. Ключкова, Е. В. Тема апокалипсиса в творчестве Альфреда Шнитке и Алемдара Караманова / Е. В. Ключкова // Альфреду Шнитке посвящается : из собраний «Шнитке центра». – М., 2003. – Вып. 3. – С. 148–155.
111. Ковалевский, Г. В. Фаустианские мотивы в балете Альфреда Шнитке «Пер Гюнт» / Г. В. Ковалевский // Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке центра»; ред.-сост. А. В. Богданова., Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 2008. – Вып. 6. – С. 178–187.
112. Ковалевский, Г. В. Фаустовский миф в творчестве Альфреда Шнитке : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Ковалевский Георгий Викторович. – Нижний Новгород, 2006. – 166 с.
113. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 358 с.
114. Комарова, Т. В. Балеты Андрея Петрова : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Комарова Татьяна Валерьевна. – СПб., 2004. – 160 с.
115. Консон, Г. Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства) / Консон Г. Р. – М. : Композитор, 2010. – 392 с.
116. Корсакова, И. А. Музыка XX века: кризис или возрождение? : монография / И. А. Корсакова ; Московский пед. гос. ун-т, Музыкальный фак. – М. : Московский пед. гос. ун-т, 2009. – 137 с.
117. Костелянец, Р. Разговоры с Дж. Кейджем / Р. Костелянец – М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 399 с.
118. Красникова, Т. Н. Фактура в музыке XX века : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Татьяна Николаевна Красникова. – М., 2009. – 54 с.
119. Красовская, В. М. История русского балета : учеб. пособие для вузов искусств и культуры / В. М. Красовская. – Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1978. – 231 с.
120. Красовская, В. М. Статьи о балете / В. М. Красовская. – СПб. : Искусство, 1967. – 340 с.

121. Кристева, Ю. С. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. С. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : ИГ Процесс, 2000. – с. 427–457.
122. Кузнецова, Т. Е. Джон Ноймайер о своем спектакле «Пер Гюнт» [Электронный ресурс] / Т. Е. Кузнецова // Коммерсантъ. – 2016. – С. 11. Режим доступа: <https://muzobozrenie.ru/dzhon-nojmajer-o-svoem-spektakle-per-gyunt/> (дата обращения: 8.12.2020).
123. Кузьменкова, О. А. Стилевое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70–90-х годов XX века: Симфоническая и инструментальная музыка : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Кузьменкова Ольга Александровна. – СПб., 2004. – 190 с.
124. Кулапина, О. И. Понятийный аспект методологии музыкознания / О. И. Кулапина // Фундаментальные исследования. – 2012. – № 6 – 2. – С. 342–344.
125. Куриленко, Е. Н. Балет-драма и балет-симфония / Е. Н. Куриленко // Музыкальный театр XX века : события, проблемы, итоги, перспективы : сб. ст. / ред.-сост. А. А. Баева, Е. Н. Куриленко. – М. : УРСС, 2004. – С. 250–264.
126. Куриленко, Е. Н. Жанровые тенденции современного советского балетного театра : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Куриленко Елена Николаевна. – М., 1977. – 234 с.
127. Куриленко, Е. Н. Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле / Е. Н. Куриленко. – М. : Государственный институт искусствознания, 2003. – 308 с.
128. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII – XX веков / Т. С. Кюрегян. – М. : ТЦ Сфера, 1998. – 343 с.
129. Лаврова, С. В. Хореограф – композитор: проблемы творческого взаимодействия в балете и танце постмодерн [Электронный ресурс] / С. В. Лаврова // Вестник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2018. – №6 (59). – С. 130–146. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/horeograf-kompozitor-problemy-tvorcheskogo-vzaimodeystviya-v-balete-i-tantse-postmodern/viewer> (дата обращения: 15.09.2021).

130. Латынина, А. Слово в визуальном мире [Электронный ресурс] / А. Латынина // Новый мир – 2009. – № 10. – Режим доступа: <http://www.rpnet.ru/book/OurAutors/martynov/latynina.php> (дата обращения: 6.07.2020).
131. Леонов, Л. М. На пути к воплощению новой идеи / Л. М. Леонов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М., 1982. – С. 104–107.
132. Лианская, Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Лианская Евгения Яковлевна. – Нижний Новгород, 2003. – 216 с.
133. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики) : монография. / М. Н. Липовецкий. – Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. – 317 с.
134. Лихачёв, Д. С. Очерки по философии художественного творчества / Д. С. Лихачёв. – СПб. : БЛИЦ, 1996. – 159 с.
135. Лихачёв, Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков / Д. С. Лихачёв. – 3-е изд. – СПб. : Наука, 1998. – 204 с.
136. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность / М. Н. Лобанова – М. : Советский композитор, 1990. – 312 с.
137. Лопухов, Ф. В. Пути балетмейстера / Ф. В. Лопухов ; рис. П. Гончарова. – Берлин : Петрополис, 1925. – 180 с.
138. Лосев, А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – Киев : Collegium: Киевская академия евробизнеса, 1994. – 285 с.
139. Манн, Ю. В. Искусство превосходить самого себя. Театр на Таганке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fondlubimova.com/o-yurii-lyubimove/postanovki/postanovki-v-teatre-na-taganke-2/revizskaya-skazka-1978/> (дата обращения: 4.04.2020).
140. Мариус Петипа : Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и авт. примеч. А. М. Нехендзи ; предисл. Ю. И. Слонимского. – Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1971. – 446 с.

141. Мартынов, И. И. Тихон Николаевич Хренников / И. И. Мартынов. – М. : Музыка, 1987. – 144 с.
142. Матюшонок, И. А. Соната для скрипки и фортепиано в отечественной музыке второй половины XX века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Матюшонок Ирина Александровна. – Нижний Новгород, 2011. – 161 с.
143. Медведева, И. А. Франсис Пуленк / И. А. Медведева. – М. : Советский композитор, 1969. – 254 с.
144. Мирошкина, А. Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Мирошкина Альфия Фаритовна. – Оренбург, 2017. – 256 с.
145. Михайлов, М. К. Стиль в музыке / М. К. Михайлов – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
146. Михайлова, Е. Н. Многослойность художественного пространства балетного театра Р. Щедрина : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Михайлова Екатерина Николаевна. – Саратов, 2009. – 191 с.
147. Михеева, Л. В. Густав Малер. 1860-1911 : Краткий очерк жизни и творчества : Попул. монография / Л. В. Михеева. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1972. – 95 с.
148. Михеева, Ю. В. Проблема трагического в русской музыке XX века (на материале творчества Д. Шостаковича и А. Шнитке): автореф. дис. ... канд. философ. наук : 09.00.04. / Юлия Всеволодовна Михеева. – М., 1999. – 28 с.
149. Музыка и хореография современного балета / сост. Ю. А. Розанова и Р. Г. Косачёва. – М. : Музыка, 1982. – Вып. 4. – 204 с.
150. Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров : опера, мюзикл, сценический танец : монография / А. В. Крылова, Е. В. Кисеева, Е. Ю. Андрущенко и др. ; ответственные редакторы А. В. Крылова, Е. В. Кисеева : Министерство культуры Российской Федерации, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, Российский фонд фундаментальных исследований. – Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – 467 с.

151. Мюрай, Т. О микрокосме звука / Т. Мюрай / пер. А. Ровнера // Композиторы о современной музыке / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 345–346.
152. Наборщикова, С. В. Баланчин и Стравинский: к проблеме музыкально-хореографического синтеза: дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Светлана Витальевна Наборщикова. – М., 2009. – 340 с.
153. Назайкинский, Е. В. Еще раз о музыковедческих терминах и понятиях / Е. В. Назайкинский // 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. Науменко. – М., 2002. С. 13.
154. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие / Е. В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
155. Науменко, Т. И. Музыковедение: стиль научного произведения (опыт постановки проблемы) / Т. И. Науменко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2005. – 211 с.
156. Науменко, Т. И. Текстология музыкальной науки / Т. И. Науменко. – М. : Памятники исторической мысли, 2013. – 584 с.
157. Николаева, Ю. Е. Индивидуальные системы контрапункта в музыке XX века: на примере творчества И. Стравинского, А. Шнитке, Д. Денисова : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Николаева Юлия Евгеньевна. – М., 2009. – 267 с.
158. Новая жизнь традиций в советской музыке : Статьи. Интервью / ВНИИ искусствознания; сост. и редактирование Н. Г. Шахназаровой, Г. Л. Головинского. – М. : Советский композитор, 1989. – 389 с.
159. Новичкова, И. В. Тембро-сонорный параметр в музыке Эдисона Денисова (на примере оркестровых произведений композитора : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Новичкова Ирина Викторовна. – М., 2005. – 26 с.
160. Обрист, Х. У. Краткая история новой музыки / Х. У. Обрист. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 280 с.
161. Пантелеева, Ю. Н. Поэтика стиля Николая Корндорфа : дис. ...канд. иск. : 17.00.02. / Юлия Николаевна Пантелеева. – М., 2004. – 223 с.

162. Папенина, А. Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия : Монография / А. Н. Папенина. – СПб. : Издательство СПбГУП, 2008. – 152 с.
163. Переверзева, М. В. Алеаторика как принцип композиции : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Переверзева Марина Викторовна. – М., 2014. – 570 с.
164. Переверзева, М. В. Контролируемая алеаторика П. Булеза: между порядком и хаосом / М. В. Переверзева // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – №3 (56). С. 125–143.
165. Петербургский балет. Три века : хроника в 6 томах / авт.-сост. Н. Н. Зозулина, В. М. Миронова. – СПб. : Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2017. – Т. 6. – 516 с.
166. Петров, В. О. Инструментальный театр XX века : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Петров Владислав Олегович. – Астрахань, 2014. – 47 с.
167. Петрусёва, Н.А. О переписке Пьера Булеза и Джона Кейджа /Н. А. Петрусёва // Музыка и время, 2010. – № 1. – С. 18–22.
168. Пономарев, С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Пономарев Сергей Владимирович. – М., 2011. – 31 с.
169. Попова, Е. Р. Смех Гоголя в музыке Альфреда Шнитке: «Ревизская сказка» / Е. Р. Попова // Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке центра»; ред.-сост. А. В. Богданова. – М. : Композитор, 2001. – Вып. 2. – С. 110–141.
170. Пospelов, П. Е. Как истинный классик, Шнитке не оставил нас без менюэта [Электронный ресурс] / П. Е. Пospelов. – Коммерсантъ, 1994. – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/93257> (дата обращения: 21.03.2020).
171. ПРМ.Собака.ru. В театре «Балет Евгения Панфилова» состоится премьера балета «Лабиринт» [Электронный ресурс]. – Пермь : Журнал ПРМ.Собака.ru. – 2019. – Режим доступа: [_https://www.sobaka.ru/prm/entertainment/theatre/91377](https://www.sobaka.ru/prm/entertainment/theatre/91377) (дата обращения: 17.10.2020).

172. Протопопов, В. В. Западноевропейская музыка XIX – начала XX веков / В. В. Протопопов // История полифонии. В 7-ми вып. – М. : Музыка, 1986. – Вып. 4. – 319 с.
173. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. / А. С. Пушкин. – М. : АН СССР, 1949. – Т. 12. – 475 с.
174. Раку, М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи / М. Г. Раку. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – 715 с.
175. Рождественский, Г. Н. Преамбула к исполнению «Гоголь-сюиты» Альфреда Шнитке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fondlubimova.com/oyurii-lyubimove/postanovki/postanovki-v-teatre-na-taganke-2/revizskaya-skazka-1978/> (дата обращения: 2.09.2020).
176. Розанова, О. И. Балет между классикой и авангардом / О. И. Розанова. - LAP Lambert Academic Publishing, 2012. – 228 с.
177. Розанова, Ю. А. О симфонизме в балете Чайковского «Спящая красавица» / Ю. А. Розанова. – М. : Музыка, 1965. – 64 с.
178. Росс, А. Дальше – шум. Слушая XX век / А. Росс / пер. М. В. Калужский, А. А. Гиндина. – М. : Астрель : Corpus, 2012. – 560 с.
179. Руднев, В. П. Миф / В. П. Руднев // Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. – М. : Аграф, 1997. – 384 с. – С. 169–172.
180. Русские певцы в Латвии (IV век – конец XX в.) : сборник материалов / предисл., сост., ред. Сергей Журавлев. – Рига : Улей, 2004. – 100 с.
181. Рыжинский, А. С. «Laborintus II» Л. Берлио – Э. Сангвинети в свете эстетики постмодернизма / А. С. Рыжинский // Музыка и философия. Сборник статей по материалам Международной конференции (апрель 2011 года) / отв. ред. Т. П. Заборских. – М. : ПРОБЕЛ-2000, 2012. – С. 137–145.
182. Рыжкин, И. С. Фаустовская запредельность на творческом пути Альфреда Шнитке (воспоминания и размышления) / И. С. Рыжкин // Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке-центра». – М., 1999. – Вып. 1. – С. 76–97.
183. Савенко, С. И. Мир Стравинского : Монография / С. И. Савенко. – М. : Композитор, 2001. – 328 с.

184. Самохвалова, А. А. Феномен театра абсурда на музыкальной сцене. Опера А. Шнитке «Жизнь с идиотом» : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Самохвалова Александра Аркадьевна. – М., 2011. – 187 с.
185. Сафонова, Е. В. Формы, средства и приёмы создания комического в литературе / Е. В. Сафонова // Молодой ученый. – 2013. – №5 (52). – С. 474–478.
186. Северина, И. М. Модально-серийные системы в отечественной музыке XX века: синкретизм и синтез принципов организации: Автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Северина Ирина Марковна. – М., 2001. – 24 с.
187. Сергей Дягилев и русское искусство XIX–XX вв. : Культурные и стилевые традиции на рубеже веков : в 2 томах : Материалы научно-практической конференции 2000 г. / сост. О. Г. Клименская: науч. ред. Н. В. Казаринова. – Пермь : Пермская гос. художественная галерея, 2002. – Т. 2. – 336 с.
188. Сизова, Л. В. Музыка А. Шнитке в контексте хореографического искусства / Л. В. Сизова // Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке центра»; ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 2011. – Вып. 7. – С. 113 – 124.
189. Сизова, Л. В. Музыка А. Шнитке на балетной сцене / Л. В. Сизова // Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке центра»; А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 2006. – Вып. 5. – С. 79 – 86.
190. Синий всадник / под редакцией В. Кандинского и Ф. Марка. Перевод, комментарии и статьи З. С. Пышновской. – М. : Изобраз. искусство, 1996. – 192 с.
191. Синявский, А. Д. В тени Гоголя [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gogol-lit.ru/gogol/kritika/sinyavskij-v-teni-gogolya/3-stranica-3.htm> (дата обращения: 15.08.2021).
192. Скворцова, И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков : Монография / И. А. Скворцова. – М. : Композитор, 2009. – 354 с.
193. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 446 с.

194. Слонимский, Ю. И. Для балета, о балете / Ю. И. Слонимский // Воспоминания о Б. В. Асафьеве : сб. ст. / сост. А. Н. Крюков. – Л : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. – С. 134–162.
195. Слонимский, Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени / Ю. И. Слонимский / Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. – М. : Музгиз, 1956. – 335 с.
196. Слонимский, Ю. И. Советский балет : материалы к истории советского балетного театра / Ю. И. Слонимский. – М. ; Л. : Искусство, 1950. – 365 с.
197. Смелянский, А. М. Наши собеседники : Рус. классич. драматургия на сцене сов. театра 70-х г. / А. М. Смелянский. – М. : Искусство, 1981. – 367 с.
198. Советский балетный театр, 1917–1967: Сборник / Ин-т истории искусств, Ленингр. Гос. ин-т театра, музыки и кинематографии // ред. В. М. Красовская. – М. : Искусство, 1976. – 377 с.
199. Советское телевидение. Балет «Лабиринты» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://newsvideo.su/film/video/301734> (дата обращения: 12.05.2020).
200. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник / науч. ред., сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Интрада – ИНИОН, 1999. – 320 с.
201. Соколов, А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учебное пособие / А. С. Соколов. – М. : ГИЦ Владос, 2004. – 231 с.
202. Соллертинский, И. И. Статьи о балете / И. И. Соллертинский. – Л. : Музыка, 1973. – 206 с.
203. Соловьёв, А. В. Философско-культурологические аспекты онтики звука и образа в контексте цифрового искусства [Электронный ресурс] / А. В. Соловьёв // Медиамузыка. – 2012. – № 1. – Режим доступа: http://mediamusicjournal.com/Issues/1_6.html (дата обращения: 24.11.2021).
204. Спектакль «Лабиринты» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=MhOk8IJFcrw> (дата обращения: 29.08.2020).

205. Способин, И. В. Лекции по курсу гармонии / И. В. Способин. – М. : Музыка, 1969. – 245 с.
206. Сто лет русского авангарда : сборник статей / авт. проекта и науч. ред. М. И. Катунян. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. – 528 с.
207. Стравинский, И. Ф. Диалоги с Робертом Крафтом: избранные места / И. Ф. Стравинский / пер. с англ. В. А. Линник – М. : Libra Press, 2016. – 257 с.
208. Супонева, Г. И. Проблемы нотации в музыке XX века / Г. И. Супонева. – М. : Петит, 1993. – 104 с.
209. Суриц, Е. Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин / Е. Я. Суриц. – Пермь : Книжный мир, 2012. – 460 с.
210. Все о балете : словарь-справочник / сост. Е. Я. Суриц ; под ред. Ю. И. Слонимского. – М. ; Л. : Музыка, 1966. – 454 с.
211. Тараканов, М. Е. Два новых одноактных балета на сцене Большого театра / М. Е. Тараканов // Советский артист. – 1985. – № 3. – С. 3–4.
212. Тарнопольский, В. В. Феномен нового музыкального театра / В. В. Тарнопольский // Журнал Общества теории музыки. – 2015. – 4 (12). – С. 25–34.
213. Теория современной композиции : учебное пособие / [Г. В. Григорьева и др.] ; отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.
214. Тиба, Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Тиба Дзюн. – М., 2003. – 226 с.
215. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.
216. Успенский, Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 225 с.
217. Фаритов, В. Т. Философские аспекты музыкальных произведений А. Шнитке (музыка и философия) [Электронный ресурс] / В. Т. Фаритов // Культура и

- искусство. – 2017. – № 4. – С. 130–141. – Режим доступа: http://e-notabene.ru/pki/article_19417.html (дата обращения 10.09.2019).
218. Филип Гласс – биография и творчество американского минималиста [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://propianino.ru/filip-glass> (дата обращения: 13.10.2021).
219. Финкельштейн, Ю. А. Балетное творчество Н. Н. Черепнина в контексте идей эпохи : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Финкельштейн Юлия Анатольевна. – М., 2012. – 325 с.
220. Фокин, П. Е. Гоголь без глянца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/gogol-bez-glyanca-read-390737-29.html> (дата обращения: 6.05.2020).
221. Фокин, П. Е. Гоголь без глянца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gogol-lit.ru/gogol/bio/fokin-bez-glyanca/ohota-k-peremene-mest.htm> (дата обращения 7.05.2020).
222. Фортунова, А. Е. Балеты Д. Д. Шостаковича как явление отечественной культуры 1920-х – первой половины 1930-х годов : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Фортунова Анна Евгеньевна. – Нижний Новгород, 2007. – 231 с.
223. Фрагмент программы «Авторский вечер А. Шнитке» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/wall-5918280_78012 (дата обращения: 5.09.2021).
224. Франтова, Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века / Т. В. Франтова. – Ростов-на-Дону: СКНЦ ВШ АПСН, 2004. – 404 с.
225. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
226. Ханнанова, Е. Н. Опера Альфреда Шнитке «Джезуальдо» : лабиринты смыслов : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Ханнанова Елена Николаевна. – М., 2010. – 28 с.
227. Хаустов, Д. С. Лекции по философии постмодерна / Д. С. Хаустов. – М. : РИПОЛ классик, 2018. – 288 с.

228. Хачатурян, А. И. Музыка фильма / А. И. Хачатурян // Искусство кино. – 1955. – № 11. – С. 30-38.
229. Холопов, Ю. Н. Гармония : Теоретический курс / Ю. Н. Холопов. – М. : Музыка, 1988. – 512 с.
230. Холопов, Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 22.09.2021).
231. Холопов, Ю. Н. Очерки современной гармонии : Исследование / Ю. Н. Холопов. – М. : Музыка, 1974. – 285 с.
232. Холопов, Ю. Н., Ценова, В. С. Гармония. Звуковысотная структура / Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2005. — 618 с.
233. Холопов, Ю. Н., Ценова, В. С. Эдисон Денисов / Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова. – М. : Композитор, 1993. – 312 с. с илл.
234. Холопова, В. Н, Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества / В. Н. Холопова, Е. И. Чигарёва. – М. : Советский композитор, 1990. – 350 с.
235. Холопова, В. Н. Альфред Шнитке и мир Томаса Манна / В. Н. Холопова // Музыкальная жизнь, 1992. – № 11–12. – С. 11–16.
236. Холопова, В. Н. Композитор Альфред Шнитке / В. Н. Холопова. – Челябинск : Аркаим, 2003. – 253 с.
237. Холопова, В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В. Н. Холопова. – М. : Композитор, 2000. – 310 с.
238. Холопова, В. Н. Фактура / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.
239. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие / В. Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – СПб. : Издательство «Лань», 2001. – 496 с.
240. Хореограф Андрей Петров и театр «Кремлевский балет» / авт.-сост.: Р. Г. Володченков, М. К. Леонова, Е. В. Маликов, С. М. Оленев ; под общ. ред. Е. В. Маликова. – М. : Канон + РООИ «Реабилитация», 2019 – 304 с.
241. Хренников, Т. Н. Любовью за любовь [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://arioszo.ru/love-for-love/> (дата обращения: 12.02.2022).

242. Цареградская, Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции / Т. В. Цареградская. – М. : Композитор, 2018. – 362 с.
243. Цареградская, Т. В. Опера и «поздний модернизм» конца XX – начала XXI века [Электронный ресурс] / Т. В. Цареградская // Опера в музыкальном театре : история и современность. Сборник статей по материалам Международной научной конференции (11–15 ноября 2019 года) / ред.-сост. И. П. Сусидко. – М. : РАМ им. Гнесиных. – С. 101–110. – Режим доступа: <https://gnesin-academy.ru/wpcontent/documents/nauka/Opera%202020%20vol%201%20fin02a.pdf> (дата обращения: 15.01.2022).
244. Цветкова, Е. О. «Пер Гюнт» А. Шнитке – Дж. Ноймайера: две редакции одного спектакля / Е. О. Цветкова // Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке центра»; ред.-сост. Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 2016. – Вып. 10. – С. 135–143.
245. Цветкова, Е. О. Инструментальные сочинения в русском балете XX столетия : проблемы интерпретации музыкального текста : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Цветкова Евгения Олеговна. – М., 2004. – 206 с.
246. Цветкова, П. Ю. Камерно-вокальная музыка Альфреда Шнитке: стилевой и жанровый аспекты : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Цветкова Полина Юрьевна. – М., 2018. – 192 с.
247. Чигарёва, Е. И. Художественный мир Альфреда Шнитке / Е. И. Чигарёва. – СПб. : Композитор, 2012. – 368 с.
248. Чигарёва, Е. И. О комическом у Альфреда Шнитке (юмор, ирония, гротеск) / Е. И. Чигарёва // Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке центра». – М., 2011. – Вып. 7. – С. 148–165.
249. Чигарёва, Е. И. Семантическая организация в произведениях А. Шнитке 70-80-х годов / Е. И. Чигарёва // Аспекты теоретического музыкознания : сб. науч. тр. / Проблемы музыкознания. – Л. : ЛГИТМиК, 1989. – Вып. 2. – С. 144–166.
250. Чигарёва, Е. И. Шнитке и Шёнберг / Е. И. Чигарёва // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. – М. : Московская консерватория, 2002. – С. 228–238.

251. Шенрок, В. И. Материалы для биографии Гоголя (старая орфография) [Электронный ресурс] / В. И. Шенрок. – М. : А. И. Мамонтова и К°, 1893. – Т. 2. Режим доступа: <http://gogol-lit.ru/gogol/bio/shenrok-materialy/1832-1835-peterburgskie-povesti-gogolya.htm> (дата обращения: 3.04.2020).
252. Шерель, А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию : очерки / А. Шерель. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 576 с.
253. Шнитке, А. Г. Дух дышит, где хочет: интервью / А. Г. Шнитке ; беседовала В. Н. Холопова // Наше наследие. – 1990. – №3. – С. 42–46.
254. Шнитке, А. Г. На пути к воплощению новой идеи / А. Г. Шнитке // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М. : Культура, 1982. – С 104–107.
255. Шнитке, А. Г. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского / А. Г. Шнитке // Статьи о музыке / ред.-сост. А. В. Ивашкин. – М. : Композитор, 2004. – 408 с.
256. Шульгин, Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке / Д. И. Шульгин. — М. : Деловая Лига, 1993. – 109 с.
257. Шутко, Д. В. Французская спектральная музыка 1970–1980-х гг. : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Шутко Даниил Владимирович. – СПб., 2004. – 181 с.
258. Эко, У. Имя розы : роман / У. Эко ; пер. с итал., глоссарий и послесловие Е. Костюкович – М. : Act : Corpus, 2017. – 672 с.
259. Яковлева, Ю. Ю. Мариинский театр. Балет. XX век / Ю. Ю. Яковлева. – М. : Новое лит. обозрение, 2005. – 327 с.
260. Banes, S. Dancing the music: Vicissitudes of Collaboration in American Postmodern Choreography / S. Banes // Journal of Choreography and Dance. 1992. Vol. 1, Part 4.
261. Cass, J. Dancing Through History / J. Cass. – New Jersey: Prentice Hall, 1993. – 368 p.

262. Dixon, G. *Polystylism as Dialogue: A Bakhtinian Interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4 and his Concerto Grosso No. 4/Symphony No. 5* / G. Dixon. – London : Goldsmiths college, 2007. – 318 p.
263. Donin, N., Feneyrou, L. *Théories de la composition musicale an XXe siècle : vol.1* / N. Donin, L. Feneyrou. – Lyon : Symétrie, 2013. – 976 p.
264. Duckworth, W. *Talking Music : Conversations With John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers* / W. Duckworth. – New York : Da Capo Press, 1999. – 490 p.
265. Ferraro JR, M. J. *Contemporary Opera in Britain, 1970–2010 : PHD in Music – Composition* / Mario Jacinto Ferraro JR. – London : City University, 2011. – 238 p.
266. Griffiths, P. *Modern music and after* / P. Griffiths. – New York : Oxford University Press, 2010. – 456 p.
267. Griffiths, P. *Music in the Modern-Postmodern Labyrinth [DX Reader version]* / P. Griffiths // *New England Review*. 2006. – No. 2. pp. 96-113. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/40244823>.
268. Humphrey, D. *The Art of Making Dances* / D. Humphrey. – Pollack B (ed). Princeton: Princeton Book Company, Publishers, 1987. – 189 p.
269. Ivashkin, A. V. *A Schnittke reader* / A. V. Ivashkin. – Bloomington; Indiana: Indiana univ. press, Cop. 2002. – 268 p.
270. Jones, A. A. *Companion to Contemporary Art since 1945* / A. Jones. – United Kingdom : Blackwell Publishing, 2006. — 628 p.
271. Charles, M. Joseph. *Stravinsky and Balanchine* / M. Joseph Charles // *A Journey of Invention*. – New Haven and London: Yale University Press, 2002. – 440 p.
272. Nicholls, D. *The Cambridge Companion to John Cage* / D. Nicholls. – Cambridge : University Press, 2002. – 287 p.
273. Penderecki, K. *Labirynt czasu : Pięć wykładów na koniec wieku* / K. Penderecki. – Warszawa : Presspubica, 1997. – 99 p.
274. Sabaneyeff, L. *Modern Russian Composers* / L. Sabaneyeff. – NY : International Publishers, 1927. – 262 p.

275. Schmelz, P. J. Sonic overload : Alfred Schnittke, Valentin Silvestrov, and polystylism in the late USSR / Peter J. Schmelz. – New York : Oxford university press, cop. 2021. – XI, 408 с.
276. Sitsky, L. Music of the repressed Russian avant-garde, 1900–1929 / L. Sitsky. – London : Greenwood Press, 1994. – 348 с.
277. Stangos, N. Concepts of Modern Art : From Fauvism to Postmodernism (World of Art) / N. Stangos. – London : Thames & Hudson, 1994. – 426 p.
278. Swain, J. P. Form and Function of the Classical Cadenza / J. P. Swain // The Journal of Musicology. – 1988. – Vol. 6. – № 1. – P. 27–59.
279. Sylvester, D. Leonide Massine / D. Sylvester // London recordings / ed. D. Sylvester. – New York : Random House, 2013. – P. 24–37. – ISBN 978-0712616058.
280. Taruskin, R. On Russian music / R. Taruskin. – Berkeley : California University Press, 2008. – 416 p.
281. Vergine, L. Art on the Cutting Edge : A Guide to Contemporary Movements / L. Vergine. – Milan: Skira, 2001. – 304 p.
282. Watkins, G. Proof through the night. Music of the Great War / Glenn Watkins. – London : University of California Press, 2003. – 614 p.
283. Weitzman R. The symphonic unfolding of Schnittke’s musical narrative / R. Weitzman // Booklet. – Sweden: BIS Records AB, 1994. – 75 p.
284. Ünalı, E. Şnitke’nin müzikal stili ve viyola konçertosu / E. Ünalı. – Bursa : Bursa Uludağ Üniversitesi, 2020. – 69 p.

Список нотных изданий Шнитке

285. Шнитке, А. Г. Балет «Пер Гюнт» : партитура / А. Г. Шнитке. – Hamburg : Musikverlage Hans Sikorski, 1988. – 293 с. – Рукопись.
286. Шнитке, А. Г. Балетная сюита «Желтый звук» : для инструментального ансамбля, сопрано соло и смешанного хора : партитура / А. Г. Шнитке. – Hamburg : Musikverlage Hans Sikorski, 1992. – 42 с. – Рукопись.

287. Шнитке, А. Г. Балетная сюита «Лабиринты» : партитура / А. Г. Шнитке. – Hamburg : Musikverlage Hans Sikorski, 1971. – 27 с. – Рукопись.
288. Шнитке, А. Г. «Гоголь-сюита» : партитура / А. Г. Шнитке. – Hamburg : Edition Sikorski, 1937. – 136 с.
289. Шнитке, А. Г. Хореографическая фантазия «Эскизы» : партитура / А. Г. Шнитке. – Hamburg : Musikverlage Hans Sikorski, 1985. – Режим доступа: https://www.sikorski.de/index_en.html (дата обращения: 9.10.2019).
290. Шнитке, А. Г. Эпилог : для виолончели, фортепиано и магнитофонной записи : партитура / А. Г. Шнитке. – Hamburg : Musikverlage Hans Sikorski, 1997. – 44 с.

Список нотных примеров

- Рис. 1. Фрагмент второго раздела с опорным тоном as.
- Рис. 2. Псевдоцитата или «реверанс».
- Рис. 3. Первая мотивная группа.
- Рис. 4. Вторая мотивная группа.
- Рис. 5. П. Чайковский, тема фатума.
- Рис. 6. А. Шнитке, тема второго пласта.
- Рис. 7. Первый звукоряд.
- Рис. 8. Второй звукоряд.
- Рис. 9. Завершающий фрагмент раздела D.
- Рис. 10. Первая тема.
- Рис. 11. Вторая тема.
- Рис. 12. Вариант первой темы.
- Рис. 13. Процесс развития второй темы.
- Рис. 14. Фрагмент первой волны разработки.
- Рис. 15. Фрагмент второй волны разработки.
- Рис. 16. Кластерные образования.
- Рис. 17. Вариант второй темы.
- Рис. 18. Начальные аккордовые структуры раздела.
- Рис. 19. Кварто-квинтовые комплексы.
- Рис. 20. Противопоставление кварто-квинтовому комплексу.
- Рис. 21. Материал третьего пласта.
- Рис. 22. Звукокомплекс первого полюса.
- Рис. 23. Симметричные формы созвучий.
- Рис. 24. Диссонансы второго комплекса.
- Рис. 25. Скрытое параллельное голосоведение.
- Рис. 26. Четырехзвучные звукоряды.
- Рис. 27. Четыре слоя кульминационного раздела.
- Рис. 28. Рефрен.

- Рис. 29. Симфония № 94 Й. Гайдна, II часть, фрагмент темы вариаций.
- Рис. 30. Эпизод.
- Рис. 31. Тема первого раздела.
- Рис. 32. Тема второго раздела.
- Рис. 33. Гармоническая последовательность третьего раздела.
- Рис. 34. Тема начального и заключительного разделов номера.
- Рис. 35. Тема среднего раздела.
- Рис. 36. Фрагменты темы номера «Шинель».
- Рис. 37. Тема первого номера.
- Рис. 38. Тема Незнакомки.
- Рис. 39. Тема па-де-де.
- Рис. 40. Вторая скерцозная тема.
- Рис. 41. Вальс.
- Рис. 42. Мазурка.
- Рис. 43. Танго.
- Рис. 44. Галоп.
- Рис. 45. Лейттема Пер Гюнта.
- Рис. 46. Тема тапера (вариант *a*).
- Рис. 47. Тема Пера-работорговца.
- Рис. 48. Вариант темы Пера-работорговца.
- Рис. 49. Тема Пера-императора.
- Рис. 50. Вторая тема номера.
- Рис. 51. Инвариант лейттемы Пер Гюнта.
- Рис. 52. Лейттема Озе.
- Рис. 53. Лейттема Сольвейг.
- Рис. 54. Инвариант лейттемы Озе.
- Рис. 55. Тема Пера-импретатора.
- Рис. 56. Инвариант лейттемы Сольвейг.

Список таблиц

Таблица 1 – Тональная организация номера «Детство Чичикова».

Приложение А. Таблица инструментальной, кинематографической, музыкально-хореографической версий гоголевских произведений Шнитке

Гоголь-сюита	«По мотивам Н.В. Гоголя», музыкально-инструментальный театр, фестиваль «На пересечении прошлого и будущего», 2017	Мертвые души	«Эскизы» (партитура)	«Эскизы» (либретто Петрова)
9. Увертюра 10. Детство Чичикова 11. Портрет 12. Шинель 13. Фердинанд VIII 14. Чиновники 15. Бал 16. Завещание <ul style="list-style-type: none"> • Украинская народная песня [288] 	1. Увертюра 2. Чичиковы: отец и сын 3. У Маниловых 4. Вальс 5. Акакий Акакиевич и его мечта (свободная аранжировка И.Громова)	1. Пролог 2. Полька 3. Похоронный марш 4. Марш 5. Прошлое Плюшкина 6. Мазурка 7. У Маниловых 8. Вальс 9. Галоп	15. Марш «Лебедь, Рак и Щука» 16. Увертюра 17. Детство Чичикова 18. Портрет 19. Майор Ковалев 20. Нос <ul style="list-style-type: none"> v) Утро. Пропажа носа vi) В поисках носа vii) Отчаяние viii) Нос найден! 21. Шинель 22. Фердинанд VIII 23. Чиновники 24. Незнакомка <ul style="list-style-type: none"> vii) Шарманка viii) Незнакомка ix) Па-де-де x) Разгул xi) Шабаш xii) Шарманка 25. Испанский королевский марш 26. Бал 27. Завещание <ul style="list-style-type: none"> • Украинская народная песня 28. Марш «Лебедь, Рак и Щука» [289]	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!

Приложение Б. Таблица анализа тонально-гармонической системы номера «Детство Чичикова»

Цифра	4						5						6												
Тональн. план	<i>C-dur</i>												<i>a-moll</i>												
Гармонич. план	T5 3	D4 3	D 7	T I	V 6	DD 6	K6 4	T5 3	T5 3	D 7	T5 3	V I	DD 6	K6 4	T	t5 3	S	D 7	t5 3	D5 3	t5 3	DD5 3	S6 4	DDV II 43	D6 5

7								8						9										
<i>C-dur</i>								<i>Des-dur</i>						<i>b-moll</i>										
T53	D7	T53	VI	DD6	K64	T53	D7	T53	D43	D7	T53	VI	DD6	K64	T53	t53	S	D7	t53	D	t53	DD53	S64	DDVII 43

10									11					12										
<i>Des-dur</i>									<i>D-dur</i>					<i>h-moll</i>										
T5 3	D4 3	D 7	T I	V 6	DD 6	K6 4	T5 3	D 7	T5 3	D 7	T5 3	DD6 5	K6 4	T5 3	t5 3	S	D 7	T5 3	D5 3	t5 3	DD5 3	S6 4	DDVI I 43	D6 5

13					
<i>D-dur</i>					
T53	D7	T53	DD65	K64	T53

Приложение В. Таблица анализа тонально-гармонической системы номера «Портрет»

Цифра	14	15												16				17-18					19								
Тональн . план	<i>d-moll</i>													фригийск ий лад от d				<i>d-moll</i>													
Гармони ч. план	D5 3	t5 3	t 6	D 7	K6 4	D 2	t 6	D 7	K6 4	D 7	t5 3	t 6	t 6	D 7	t53	t6	t 6	D6 4	S5 3	D5 3	t5 3	t5 3	t6 4	D4 3	D 7	t5 3	D4 3	D 7	t5 3		

20															21-22															
фригийский лад от d					<i>d-moll</i>					<i>D-dur</i>					<i>d-moll</i>				<i>D-dur</i>							<i>d-moll</i>	<i>D-dur</i>			
t5 3	D4 3	D6 5	D4 3	D6 5	D 7	D4 3	D 7	t5 3	t6 4	t5 3	t 6	t5 3	t 6	S 6	S 6	S 6	II 7	DDVI I2	S5 3	II 7	D 7	D4 3	T5 3	II 7	D 9	t53	T5 3	S6 4	D 2	D 9

23							24-25																						
<i>D-dur</i>							<i>F-dur</i>										<i>D-dur</i>					<i>a-moll</i>							
T5 3	D4 3	T5 3	D4 3	T5 3	D 7	D5 3	D6 5	T 6	D 7	D6 5	T5 3	D 7	D6 5	T5 3	D 7	D6 5	D 7	T5 3	D4 3	T5 3	D4 3	D 7	t5 3	D 7	t5 3	t 6	D4 3	V I	D 7

26								28								29		30										
<i>B-dur</i>	<i>A-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>A-dur</i>	<i>Cis - dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>H-dur</i>	<i>f-moll</i>				<i>g-moll</i>				<i>C-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>B-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>B-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>B-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>B-dur</i>	
<i>/b-moll</i>	<i>/a-moll</i>	<i>/c-moll</i>	<i>/f-moll</i>	<i>/a-moll</i>	<i>/cis - moll</i>	<i>/c-moll</i>	<i>/h-moll</i>									<i>/c-moll</i>	<i>/f-moll</i>	<i>/b-moll</i>	<i>/c-moll</i>	<i>/f-moll</i>	<i>/b-moll</i>	<i>/c-moll</i>	<i>/f-moll</i>	<i>/b-moll</i>	<i>/c-moll</i>	<i>/f-moll</i>	<i>/b-moll</i>	
<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>									<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	<i>l</i>	
ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7	t 5 3	ym VII 7	t 5 3	ym VII 7	t 5 3	ym VII 7	t 5 3	ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7	ym VII 7

Приложение Г. Таблица анализа тонально-гармонической системы номера «Шинель»

Цифра	33														34																			
Тональ н. план	<i>a-moll</i>																																	
Гармо нич. план	t5 3	II 2	II 65	t5 3	II 2	II 65	t5 3	D 2	t 6	II 2	t 6	D 2	t 6	D 2	t 6	D 2	t 6	II 2	II 65	II 2	II 65	II 2	D 65	t5 3	t 6	II 2	II 65	t5 3	D 7	D 2	T 6	II 2	D 7	D 2

35-36																															
<i>a-moll</i>																										<i>A- du r</i>	<i>a-moll</i>				
t 6	II6 5	II 2	II6 5	II 2	D 2	t5 3	t 6	II 2	II6 5	t5 3	t 6	D 7	D 2	t5 3	t 6	D 7	D 2	D 7	D 2	DD5 3	t6 4	t 6	S5 3	t6 4	D 7	t6 4	D 7	D5 3	T5 3	DD5 3	t 6

																				37					
<i>a-moll</i>									<i>A- dur</i>	<i>a-moll</i>				<i>A- dur</i>	<i>a-moll</i>				<i>A- dur</i>	<i>b-moll</i>					
S53	t64	D43	t64	D43	t64	D43	t64	II2	T64	DD2	t53	D7	II2	T53	DD53	t53	D7	K64	D7	T53	D53	t53	DD53	D53	t53

38-39														
<i>As-dur</i>		<i>Fis-dur</i>		<i>fis- moll</i>	<i>gis- moll</i>	<i>b-moll</i>								
T53	S53	T53	S53	t53	t53	D53	t53	S53	t53	S53	t6	t53	S53	t53

Приложение Д. Таблица анализа тонально-гармонической системы номера «Фердинанд VIII»

Цифра	40				41								42							
Тональн.план	<i>C-dur</i>				<i>a-moll</i>								<i>C-dur</i>	<i>a-moll/C-dur</i>	<i>a-moll</i>	<i>C-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>a-moll/C-dur</i>	<i>a-moll</i>	<i>C-dur</i>
Гармонич.план	T53	DD53	T53	S53	t53	ум53	D7	t53	II7	ум53	T53	II7 (MVII7)	ум53	T53	T53	II7 (MVII7)	ум53	T53		

Приложение Е. Таблица анализа тонально-гармонической системы номера «Незнакомка»

Название	The barrel-organ																											
Тональн. план	<i>g-moll</i>			<i>f-moll</i>			<i>g-moll</i>					<i>f-moll</i>			<i>g-moll</i>				<i>F-dur</i>	<i>g-moll</i>	<i>es-moll</i>		<i>C-dur</i>	<i>h-moll</i>	<i>c-moll</i>	<i>d-moll</i>	<i>D-dur</i>	
Гармонич. план	t53	D5 3	t5 3	t53	D5 3	t5 3	D5 3	V I	D5 3	t5 3	D5 3	t5 3	t53	D5 3	t5 3	D9	t5 3	D5 3	t5 3	T5 3	II5 3	t53	D5 3	T5 3	t53	t53	t53	T5 3

<i>g-moll</i>			<i>f-moll</i>			<i>g-moll</i>			
t53	D53	t53	t53	D53	t53	D53	VI	D53	t53

Название	The unknown woman								
Тональн. план	<i>A-dur</i>			<i>D-dur</i>			<i>E-dur</i>		
Гармонич. план	T53	D53	T53	T53	D53	T53	T53	D53	T53

Название	Pas de deux																							
Тональн. план	<i>C-dur</i>			<i>d-moll</i>			<i>C-dur</i>		<i>e-moll</i>		<i>E-dur/e-moll</i>	<i>G-dur</i>	<i>Des-dur/des-moll</i>	<i>C-dur</i>			<i>a-moll</i>					<i>C-dur</i>		
Гармонич. план	T53	D53	S53	D53	t53	VI	D53	T53	D53	t53	ymVII7	T53	ymVII7	MVII7	D53	T53	D53	t53	S53	S53	t53	D53	t53	D7

<i>C-dur</i>			<i>d-moll</i>			<i>C-dur</i>		<i>e-moll</i>		<i>E-dur/e-moll</i>	<i>C-dur</i>				<i>F-dur</i>		<i>d-moll</i>			<i>C-dur</i>		<i>e-moll</i>		<i>G-dur</i>	
T53	D53	S53	D53	t53	VI	D53	T53	D53	t53	ymVII7	D53	T53	S53	D53	D53	T53	D53	t53	s53	D53	T53	D53	t53	T53	ymVII7

<i>d-moll</i>	<i>c-moll</i>			
t53	D7	t53	DD53	t53

Приложение Ж. Таблица перевода либретто Дж. Ноймайера

Оригинал	Перевод
<u>Prologue: Into the World</u>	<u>Пролог: В мир</u>
<u>Act I: Norway</u>	<u>Акт I: Норвегия</u>
1. Peer and his mother Åse	1. Пер и его мать Озе
2. Peer's Imagination	2. Фантазии Пера
3. Peer at Ingrid's wedding celebration	3. Пер на свадьбе Ингрид
4. Appearance of Solveig and her parents	4. Появление Сольвейг и ее родителей
5. Pas de deux: Solveig-Peer	5. Па-де-де: Сольвейг-Пер
6. The World of the small-minded Locals	6. Мир недалеких местных жителей
7. In the mountains with Ingrid	7. В горах с Ингрид
8. The Troll-world	8. Мир Троллей
9. The Bøyg	9. Кривая
10. Peer's Solitude	10. Одиночество Пера
11. Solveig comes to Peer (pas de deux)	11. Сольвейг приходит к Перу (па-де-де)
12. The Woman in Green	12. Женщина в Зеленом
13. Åse's death (pas de deux)	13. Смерть Озе (па-де-де)
<u>Act II: Out in the World – Illusions</u>	<u>Акт II: В мире – Иллюзии</u>
1. Overture	1. Увертюра
2. Auditions	2. Прослушивания
3. «Rainbow Sextet»	3. «Радужный секстет»
4. Peer as «Slavedealer»	4. Пер в роли «Работоторговца»

<ol style="list-style-type: none"> 5. Scene and Opening Night Party 6. «Emperor of the World» 7. Peer's dance with the whip 8. Solveig's dance 9. Peer's mad dance 10. Peer's «coronation» 11. Finale 	<ol style="list-style-type: none"> 5. Сцена и открытие ночной вечеринки 6. «Император Мира» 7. Танец Пера с кнутом 8. Танец Сольвейг 9. Безумный танец Пера 10. «Коронация» Пера 11. Финал
<p><u>Act III: Return</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mesto 2. Andante 3. Peer's memories 4. Ingrid's burial 5. Scene with Solveig 6. Peer surrounded by his «aspects» 7. «Song of the Wind» 8. The Onion 9. Despair and escape 10. Deliverance 	<p><u>Акт III: Возвращение</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mesto 2. Andante 3. Воспоминания Пера 4. Похороны Ингрид 5. Сцена с Сольвейг 6. Пер в окружении своих «аспектов» 7. «Песня Ветра» 8. Луковица 9. Отчаяние и побег 10. Избавление
<p><u>Epilogue: Out of the world</u></p>	<p><u>Эпилог: Вне мира</u></p>