

© Приезжева, Е.С., 2022

УДК 792.8

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-167-182

БАЛЕТ «ЭСКИЗЫ» НА МУЗЫКУ А.Г. ШНИТКЕ В ПОСТАНОВКЕ А.Б. ПЕТРОВА В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ СССР

Е.С. Приезжева¹

¹ Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 119991, Москва, Российская Федерация

Аннотация. Статья рассматривает балет в одном действии А.Б. Петрова «Эскизы» на музыку А.Г. Шнитке, поставленный в 1985 г. в Большом театре СССР по мотивам произведений Н.В. Гоголя, в контексте проблемы воплощения литературного первоисточника на балетной сцене. Выявляется замысел балета, анализируются драматургическая и музыкальная основы, стилистические особенности и использованные постановщиком средства танцевальной выразительности. В рамках исследования драматургического решения, объединившего героев шести произведений Н.В. Гоголя, упоминается спектакль Ю.П. Любимова «Ревизская сказка», поставленный в Театре на Таганке в 1978 г. Композиционный план музыкальной партитуры «Эскизов» А.Г. Шнитке сопоставляется с «Гоголь-сюитой», составленной Г.Н. Рождественским в 1981 г., и сценарным планом балета А.Б. Петрова. Сделан вывод, что раскрывая образное содержание действия, постановщик точно следует партитуре, динамично чередует хореографические формы, наделяет персонажей индивидуальной танцевальной лексикой и прибегает к пантомимным мизансценам, которые при этом не занимают главенствующей роли. В заключении автор статьи отмечает, что режиссерские приемы А.Б. Петрова, принципы построения хореографической драматургии и убедительно представленные средствами танцевальной выразительности гоголевские типажи позволяют считать балет «Эскизы» удачным и несправедливо забытым примером воплощения литературных произведений в истории хореографии второй половины XX в.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь, А.Б. Петров, А.Г. Шнитке, литературный сюжет, драматургия, хореографическая интерпретация, режиссура в балете

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Приезжева Е.С. Балет «Эскизы» на музыку А.Г. Шнитке в постановке А.Б. Петрова в Большом театре СССР // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 167–182. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-167-182.

BALLET “SKETCHES” TO THE MUSIC OF A.G. SCHNITTKE STAGED BY A.B. PETROV AT THE BOLSHOI THEATRE OF THE USSR

E.S. Priezzheva¹

¹ M.V. Lomonosov Moscow State University, 119991, Moscow, Russian Federation

Abstract. The article analyzes “Sketches”, a ballet in one act by A. Petrov, music by A. Schnittke, based on Gogol’s literary works, staged in 1985 at the Bolshoi Theatre of the USSR, in the context of interpreting the literary source on the ballet stage. The idea of the ballet is revealed, the dramatic and musical foundations, stylistic features, and the body

plastic methods used by the choreographer are analyzed. The study mentions the play “Revis Fairy Tale” by Yu. Lyubimov, staged in 1978 at the Taganka Theatre, while the dramatic solution that united the characters of six Gogol’s stories is being analyzed. The compositional plan of the musical score of “Sketches” by A. Schnittke is compared with the Gogol Suite, constituted by G. Rozhdestvensky in 1981, and the scenario plan by A. Petrov. It is concluded that the ballet director carefully follows the musical score, alternates choreographic forms in a dynamic way, endows the characters with individual dance vocabulary, and include pantomime scenes, which do not occupy a dominant role, in order to reveal the figurative content. In conclusion, the article’s author notes that A. Petrov’s directing solution, the originality of the choreographic action, and Gogol’s types convincingly presented using body plastic methods allow us to consider A. Petrov’s ballet “Sketches” as a successful unfairly forgotten example of the literary works embodiment in choreography of the second half of the XX century.

Keywords: N. Gogol, A. Petrov, A. Schnittke, literature subject, drama, choreographic interpretation, ballet directing

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Priezzheva, E.S. (2022), “Ballet «Sketches» to the music of A.G. Schnittke staged by A.B. Petrov at the Bolshoi Theatre of the USSR”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 167–182. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-167-182.

Последние балеты, созданные в России по мотивам произведений Н.В. Гоголя, датируются концом 1990-х гг. Балеты Б.В. Асафьева, В.П. Соловьева-Седого или А.В. Чайковского встретить в репертуаре отечественных театров сегодня практически невозможно. В то же время гоголевская комедия «Ревизор» успешно фигурирует на Западе в рамках современной хореографии¹. Обращение к проблеме воплощения русской литературы на балетной сцене особенно представляется актуальным ввиду того, что мировой балетный театр вновь проявляет интерес к большой литературе².

С целью выявления своеобразия художественного решения в контексте воплощения на сцене гоголевской прозы и переосмысления с современных позиций наследия отечественного балетного театра автор обращается к наименее изученному в российском театроведении балету А.Б. Петрова «Эскизы» на музыку А.Г. Шнитке. Объектом данного исследования становится хореографическая интерпретация

произведений Н.В. Гоголя в постановке А.Б. Петрова, предметом – особенности музыкально-хореографической драматургии спектакля. В своей работе автор придерживается комплексного научного подхода и сочетает источниковедческий, историко-культурный и театроведческий методы исследования. При изучении музыкально-хореографической драматургии автор опирается на разработанные историками и теоретиками балета принципы семантического анализа режиссуры и хореографии.

Основную часть литературных материалов, посвященных творчеству хореографа А.Б. Петрова, составляют рецензии и статьи отечественных специалистов в периодических изданиях. Известна лишь одна монография, в которой обобщаются архивные данные и подвергается анализу творческий метод хореографа (Волдченков Р., 2019), что позволяет считать данную тему недостаточно изученной.

Балет «Эскизы» А.Б. Петрова рассматривают в рецензиях А. Авдеенко, Г. Беляева-Челомбитько,

Т. Грум-Гржимайло, И. Скляревская, Н. Эльяш, М. Юрьева. Некоторые сведения о балете содержатся в развернутых комментариях А.Г. Шнитке в интервью с музыковедом А.В. Ивашкиным, цитируемых В.Н. Холоповой (1990). Музыкальную партитуру «Эскизов» исследует в научной статье Д. Калашникова, раскрывая принципы работы композитора с первоисточником. Однако музыкально-хореографический анализ спектакля в данном исследовании проводится впервые.

Творческая судьба Андрея Борисовича Петрова (род. 1945) была предопределена с рождения: он вырос в кругу театральной династии семьи Холфиных. По окончании Московского академического хореографического училища (класс Г.М. Евдокимова) А.Б. Петров был принят в труппу Государственного академического Большого театра СССР, где проявил себя как характерный танцовщик. По мнению балетоведа и заслуженного деятеля искусств В.И. Уральской, уже в то время в манере исполнения А.Б. Петрова виднелся «собственный почерк в подаче хореографического текста» (Володченков Р., 2019, с. 16).

Хореографическая деятельность А.Б. Петрова началась в 1970-е гг. с поступлением на балетмейстерский факультет ГИТИСа (руководители курса Р.В. Захаров, Е.Я. Чанга), а продолжилась в 1977 г. в Большом театре в рамках стажировки у балетмейстера Ю.Н. Григоровича. Постигание основ драматургии балетного спектакля у Р.В. Захарова происходило с позиции хореодрамы, с вниманием к принципам драматического теат-

ра. Работа с Ю.Н. Григоровичем открывала новую логику взаимодействия музыки и танца, реформированные приемы музыкально-хореографической драматургии.

А.Б. Петров оказался одним из немногих отечественных балетмейстеров второй половины XX в., кому удалось соединить традиции двух больших мастеров балетного театра. Как отмечает балетный критик Р.Г. Володченков, определенную роль в его судьбе сыграл и оперный режиссер Б.А. Покровский. Сотрудничая с ним, хореограф смог освоить «иные, нежели в балетном театре, законы пластического действия» (Володченков Р., 2019, с. 25).

Оригинальность мышления А.Б. Петрова проявилась на ранних этапах творчества, в том числе в обращении к нетривиальным сюжетам. Первой постановкой А.Б. Петрова на сцене Большого театра СССР стал одноактный балет «Калина красная» Е.Ф. Светланова по киноповести В.М. Шукшина (1978). Затем последовали балеты в одном действии «Деревянный принц» Б. Бартока (1981), «Рыцарь печального образа» на музыку Р. Штрауса по роману М. Сервантеса (1985), «Эскизы» на музыку А.Г. Шнитке (1985) и балет в двух действиях «Тимур и его команда» В.Г. Агафонникова по повести А.П. Гайдара.

Сегодня А.Б. Петров – художественный руководитель театра «Кремлевский балет», созданного им в 1990 г., и ключевым в понимании его творчества является понятие авторства. В репертуар театра в разное время входили и оригинальные спектакли на специально написанную музыку («Зевс» Д. Ара-

писа (1995); «Наполеон Бонапарт» Т.Н. Хренникова (1995); «Том Сойер» (1998); «Катя и Принц Сиам» П.Б. Овсянникова (2003), и балеты на оперные сюжеты («Руслан и Людмила» М.И. Глинки – В.Г. Агафонникова (1992); «Фигаро» на музыку В.А. Моцарта и Дж. Россини (2008); «Волшебная флейта» на музыку В.А. Моцарта (2014).

Среди спектаклей, осуществленных А.Б. Петровым в других театрах, можно выделить: «Двенадцать стульев» Г.И. Гладкова (Челябинск, 1986); «Аркаим» Л.З. Исмагиловой (Уфа, 2005); «Аленький цветочек» В.Н. Купцова (Уфа, 2017), «Безымянную звезду» В.П. Качесова (Нижний Новгород, 2019). Работы А.Б. Петрова решены в индивидуальном ключе с большим вниманием к литературному материалу, с сохранением традиций классического балета. Они раскрывают историю и культурное наследие разных народов и во многом ориентированы на юного зрителя.

Премьера балета «Эскизы» в постановке А.Б. Петрова на музыку А.Г. Шнитке в оркестровой редакции дирижера Г.Н. Рождественского состоялась 16 января 1985 г. на сцене Большого театра СССР вместе с упомянутым ранее балетом «Рыцарь печального образа». Постановка была названа хореографической фантазией на темы произведений Н.В. Гоголя.

Наследие Н.В. Гоголя часто подвергалось сценической интерпретации на оперной сцене в сочинениях М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, Д.Д. Шостаковича, А.Н. Холминова, Р.К. Щедрина, однако в хореографическом искусстве наиболее из-

вестны только балет Б.В. Асафьева «Ночь перед Рождеством» в хореографии В.А. Варковицкого (1938), Ф.В. Лопухова и В.П. Бурмейстера (1938); балет В.П. Соловьева-Седого «Тарас Бульба» в постановке Ф.В. Лопухова (1940), Р.В. Захарова (1941) и Б.А. Фенстера (1955); балет А.В. Чайковского «Ревизор» в постановке О.М. Виноградова (1980).

Хореограф А.Б. Петров принимает участие в разработке сценария балета «Ревизор» О.М. Виноградова, а затем совершает как бы следующий шаг: создает балет в одном действии по мотивам сразу нескольких произведений Н.В. Гоголя («Ревизор», «Мертвые души», «Нос», «Шинель», «Записки сумасшедшего», «Невский проспект»). Авторский замысел заключается в воссоздании на сцене гоголевского мира в целом, способствующего раскрытию образа писателя.

Структурно балет «Эскизы» поделен на одиннадцать эпизодов, семь из которых являются небольшими пластическими набросками к каждому из шести выбранных сочинений («Ревизор» воплощен в двух сценах: «Хлестаков и Городничий» (2)³ и «Столичный жених» (3). Хореограф не ставит перед собой задачу в полной мере отразить фабулы первоисточников, а наоборот стремится преодолеть литературность и представить хореографические портреты персонажей.

В сценах, посвященных комедии «Ревизор», отражены взаимоотношения Хлестакова с Городничим и с Марьей Антоновной и Анной Андреевной, коллизии с чиновничеством опущены. В «Страшном сне Чичикова» (4) показаны только Ноздрев и Чичиков, преследуемый

мертвыми душами. «Нос майора Ковалева» (5) – единственная сцена, подробно передающая перипетии сюжета. Нос в ней – танцующий персонаж. «Шинель» (6) образно раскрывает недостижимую мечту маленького человека Башмачкина, «Записки сумасшедшего» (7) становятся монологом Фердинанда VIII, а «Незнакомка» (8) – историей любви художника Пискарева.

Насыщенная образами структура превращает балет «Эскизы» не в сатирический дивертисмент или пластическую иллюстрацию произведений Н.В. Гоголя, а в «само целое, – как отмечает советский балетовед Н.И. Эльяш, – единство, лишённое какой бы то ни было внешней или внутренней фрагментарности» (Володченков Р., 2019, с. 62). По мнению историка балета И. Скляревской, этому во многом способствует специфика гоголевского творчества со взаимно перекликающимися мотивами, постоянством проблематики и образности (1986, с. 125). Однако определяющим в вопросе целостности остается драматургическое решение спектакля.

Согласно либретто А.Б. Петрова, гоголевские персонажи живут в одном городе и в одно время, они – свидетели происходящего. Балет имеет кольцевую композицию: действие начинается общим маршем героев в сцене «На Невском проспекте» (1) и тем же заканчивается в сцене «Да здравствует Гоголь!» (11). Эпизоды органично соединены между собой пластическими переходами с поочередным участием действующих лиц, что превращает «Эскизы» в «калейдоскоп неостанавливающегося действия» (Авдеенко А., 1985, с. 4).

Центральным становится введенный А.Б. Петровым образ

Н.В. Гоголя в черном плаще-крылатке с косым пробором и длинным носом, «с пером в руке, с легкой загадочной улыбкой» (Зарубин В., 1998, с. 282). С одной стороны, Н.В. Гоголь – такой же житель Петербурга: он беседует с Пискаревым, держит зеркало, пока майор Ковалев любит себя. В то же время, персонажи появляются на сцене словно по мановению его пера или из-под полы плаща, Н.В. Гоголь – творец этого мира.

Таким образом, действующие лица предстают в балете одновременно и от своего лица, и как порождение гоголевской мысли. Взаимоотношения Н.В. Гоголя с ними являются главной драматической коллизией спектакля. Оказавшись свидетелем фантазмагорической пляски в сцене «Бал персонажей» (9), Н.В. Гоголь разочаровывается в плодах своей фантазии и порывается уничтожить их в сцене «Сомнения автора» (10). Неприятие героев правдиво раскрывает психологический мир писателя с творческими исканиями и внутренней борьбой. Данные эпизоды становятся кульминацией «Эскизов», конфликт завершается примирением. Развязка действия придает спектаклю глубокий обобщающий смысл: какими бы отвратительными и страшными не были гоголевские герои порознь, вместе они – «как суммарный факт искусства – представляют собой нечто совершенное» (Холопова В., 1990, с. 160).

Идея балета восходит корнями к спектаклю режиссера Ю.П. Любимова «Ревизская сказка» (1978) в Театре на Таганке. Его героем являлся сам Н.В. Гоголь, действующий на сцене в окружении пер-

сонажей поэмы «Мертвые души» и сборника «Петербургских повестей». Сложная театральная структура постановки также включала в себя фрагменты из «Авторской исповеди», «Выбранных мест из переписки с друзьями», «Развязки “Ревизора”».

Предложенный режиссером свободный сценарий, в котором «визиты Чичикова к помещикам – единственный литературно завершенный сюжет» (Смелянский А., 1981, с. 85), использованные средства выразительности и особая манера актерской игры соотносили спектакль «с идеей Мейерхольда играть не только пьесу, но “всего автора”» (Смелянский А., 1981, с. 85). Ю.П. Любимов стремился создать в «Ревизской сказке» некое обобщение, основанное на гоголевском видении мира, и как отмечает театральный критик А.М. Смелянский, зрители должны были понять, «что значило для творческой природы Гоголя породить подобные создания из своей фантазии» (1981, с. 87).

Функциональная роль в «Ревизской сказке» принадлежала музыкальной партитуре, написанной А.Г. Шнитке. Она соответствовала драматургии любимовской постановки и композиционно представляла собой череду обособленных номеров, в которых «экспозиционное изложение довлело над разработочным развитием» (Калашникова Д., 2020, с. 521). Полистилистическое музыкальное решение композитора передавало театральность гоголевской прозы, ее комизм и игровой характер. Музыка к спектаклю воссоздавала на сцене театра воображаемое пространство, вызывала «иллюзию перемены места действия»

(Рождественский Г., 1980), и по мнению Г.Н. Рождественского, являлась «ярчайшим образцом симфонического театра» (1980).

В 1981 г. «с одобрения и под наблюдением» (Ивашкин А., 2021, с. 237) композитора из отдельных фрагментов музыки к «Ревизской сказке» Г.Н. Рождественский составил «Гоголь-сюиту» в восьми частях: «Увертюра»; «Детство Чичикова»; «Портрет»; «Шинель»; «Фердинанд VIII»; «Чиновники»; «Бал»; «Завещание» (Ивашкин А., 2021, с. 268). Новая драматургическая структура организации номеров с использованием приемов симфонического развития позволит переплести между собой сюжетные отрезки в единую систему, выявить внутренний смысл и логику событий, «выстроить динамику целого» (Холопова В., 1990, с. 159), а предложенная оркестровая редакция усилит сатирический характер музыки А.Г. Шнитке. Именно это произведение в 1985 г. послужит музыкальной основой балета А.Б. Петрова.

Партитура балета «Эскизы» создается в соавторстве А.Г. Шнитке и Г.Н. Рождественского и состоит из четырнадцати частей⁴. Восемь номеров «Гоголь-сюиты» дополняют: композиция «Майор Ковалев», написанная на тему танго из «Бала»; группы номеров «Нос» и «Незнакомка», созданные с использованием музыки А.Г. Шнитке к фильму «Мертвые души» М. Швейцера (Мосфильм, 1984); «Испанский королевский марш» на тему польки из «Шинели». Обрамляет структуру, повторяясь дважды, марш «Лебедь, Рак и Щука», коллективно сочиненный А.Г. Шнитке, Г.Н. Рождественским, Э.Д. Денисовым и С.А. Губай-

дулиной в 1982 г. для совместного концерта в Большом зале Московской консерватории (Холопова В., 1990, с. 160).

А.Б. Петров следует композиционно-драматургическому плану музыкальной партитуры «Эскизов» за рядом исключений. «Увертюра» и «Детство Чичикова» сопровождают сцены с участием Хлестакова и Городничего, а «Портрет», сюжет которого в балете не используется, иллюстрирует как сцены «Ревизора», так и «Страшный сон Чичикова».

Работе Г.Н. Рождественского над созданием «Эскизов» принадлежит определяющая роль по нескольким причинам. Во-первых, многомерная музыкальная структура с системой лейтмотивов, предложенная им еще в «Гоголь-сюите», где отрывок одного гоголевского сюжета продолжает и дополняет предыдущий, оказывается удачной для балетного жанра. Ее эскизность изложения питает творческую фантазию балетмейстера, она же дарит балету название. Во-вторых, оркестровая редакция Г.Н. Рождественского подчеркивает пародийность музыкальных образов, высмеивающих и глупость, и пошлость героев, что позволяет найти им наиболее яркое и рельефное воплощение в танце. В-третьих, Г.Н. Рождественский блестяще озвучивает отрывки повести Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего» в эпизоде «Фердинанд VIII» и не только «великолепно дирижирует устоявшимися темпоритмами» (Володченков Р., 2019, с. 63), но и вместе с танцовщиками импровизирует как дирижер «то, что рождается от темперамента, от сиюминутного сценического действия» (Володчен-

ков Р., 2019, с. 63). «Масса контрастных ситуаций и контрастных персонажей» (Холопова В., 1990, с. 160) в балете требует именно этого: живой игры темперамента и исполнительского азарта.

Оформление спектакля, выполненное художником Российского академического молодежного театра С.Б. Бенедиктовым, обобщенно передает образ Петербурга в зловещих красках, «с его леденящей парадностью и неприступной строгостью линий» (Скляревская И., 1986, с. 128). На фоне занавесе изображен едва виднеющийся в дымке силуэт заснеженного Исаакиевского собора на черном небе. В очертаниях парадных люстр, парящих над сценой, также угадываются петербургские мотивы. Решение показать город в темных красках, подчеркнув безразличие и отрешенность, создает большой художественный контраст со сценическим действием гротескового характера.

Костюмы и внешний облик персонажей максимально приближены к гоголевским описаниям. Городничий облачен в офицерский мундир с петлицами; Хлестаков – в щегольской фрак и жилет с пышным бантом; Чичиков – во фрак темно-брусничного цвета с белой манишкой; чернявый Ноздрев – в жилет и белоснежную сорочку. Майор Ковалев и рыжеватый Башмачкин появляются на сцене в гражданских форменных мундирах, а Нос – в костюме статского советника с золотым шитьем, в маске в виде носа и парадной двуголке. Женские образы также стилистически соответствуют моде первой половины XIX в.: например, Анна Андреевна и Марья Антоновна одеты в балльные платья

с поперечной отделкой по линии низа.

Балет «Эскизы» А.Б. Петрова не утрачивает художественной специфики и основывается на музыкально-хореографическом раскрытии образного содержания действия. Обращаясь к поэтике Н.В. Гоголя, А.Б. Петров создает острый гротескный танец, используя весь комплекс пластических средств выражения. Танцевальными партиями наделены все действующие лица, кроме Н.В. Гоголя. Его образ хореографически противопоставлен другим героям, партия решена исключительно средствами пантомимы. Столкновение персонажей происходит в диалогах и дуэтах. При этом постановщик регулярно чередует хореографические формы (соло, дуэты, трио и ансамбли), поддерживая динамику и общий темперамент сатирического действия.

Литературная узнаваемость героев достигается благодаря внешнему облику и характерным чертам, отраженным в пластике. Портретные характеристики персонажей А.Б. Петрова рельефно «прорисованы» средствами танцевальной образности. Большое значение приобретает внимательная работа с танцовщиками – молодыми артистами Большого театра, допускающая импровизацию и требующая не только безукоризненной техники исполнения, но и актерского мастерства.

Под звуки марша «Лебедь, Рак и Щука» оживает Невский проспект. Герои маршируют по сцене в разных направлениях, встречаются друг с другом, образуя пары и тройки, и продолжают движение. При этом каждый персонаж наделен индивидуальной танцевальной лек-

сикой: Городничий идет большим чеканным шагом, Чичикову свойственны мелкие шаги с вращением, Хлестакову – надменные позы, а Майору Ковалеву – почтительные реверансы с мягкими руками. Здесь же появляется Н.В. Гоголь (А. Грещенко⁵): он проходит по авансцене, озираясь и кутаясь в плащ. Дополнительно А.Б. Петров вводит в спектакль кордебалет чиновников в форменных мундирах и белых панталонах. Сперва они сопровождают Городничего, а затем становятся «вездесущим хором, неотступно присутствующим на сцене» (Скляревская И., 1986, с. 127) на протяжении действия, как отражение бюрократического мира Руси. Шествие завершается общим танцем с круговым композиционным рисунком. Первая сцена балета «Эскизы» носит экспозиционный характер.

Эпизод «Хлестаков и Городничий» (2) начинается с танца Городничего (В. Елагин) и чиновников на музыку «Увертюры» А.Г. Шнитке. Тревожное оркестровое вступление, создающее ощущение беспорядка и хаоса, соответствует сюжету: чиновники узнают «пренеприятное известие» (Гоголь Н., 1951, с. 11) и впадают в панику. Композиция танца переключается с музыкальным материалом зигзагообразным характером перемещения артистов по сцене и выполнением движений кордебалета с запаздыванием на два счета относительно движений Городничего. Заимствованный А.Г. Шнитке мотив судьбы из Симфонии № 5 до минор Л. ван Бетховена иллюстрирует появление на сцене Хлестакова (С. Бобров), чиновники в ужасе указывают на него пальцами.

Эпизод продолжает диалог героев на музыку «Детства Чичикова», в котором отчетливо прослеживается и различие характеров, и отношение персонажей друг к другу. Испуганный Городничий суетливо заискивает перед ревизором: наклоняет корпус вперед, переступает с ноги на ногу, подпрыгивает с поджатыми ногами; пока тот напыщенно застывает в позах с открытыми руками и высоко поднятой головой. Даже в диагонали классических прыжков манеры исполнения артистов в корне отличаются и соответствуют характерам. Чиновники отыгрывают происходящее, располагаясь в верхних углах сцены, иногда вторят движениям Городничего. На последних тактах музыки на сцене появляются Анна Андреевна и Марья Антоновна, так начинается эпизод «Столичный жених» (3).

В «Портрете» А.Г. Шнитке, сопровождающем эту сцену, осуществляется пародия на вальс с карикатурно выделенными «фактурным расслоением, ритмической формулой и трехдольным размером» (Калашникова Д., 2020, с. 526). Вслед за музыкой пародийным становится танец. Сначала дуэт танцуют Хлестаков и Марья Антоновна (Е. Радченко): их взаимные признания в любви утрированы (пока девушка исполняет соло на пальцах, Хлестаков ползет за ней на коленях); поддержки комичны (Марья Антоновна буквально «повисает» на ревизоре). Появляется Анна Андреевна, теперь герои ведут кокетливое трио.

Роль жены Городничего в балете исполняет мужчина (Е. Горемыкин), поставленный на пуанты. А.Б. Петров таким образом сатирически переворачивает хореографи-

ческий мотив и превращает сцену в фарс. Трио сменяется дуэтом ревизора с Анной Андреевной, и когда Хлестаков взмывает в воздух в ее мощных руках, зал раздражается смехом.

В финале Хлестаков и Марья Антоновна просят родительского благословения, опустившись на колени. Анна Андреевна запрокидывает корпус назад от удивления, Городничий не может устоять на месте от радости. На мгновение герои даже застывают в мизансцене идиллического «семейного портрета». Как справедливо замечает в рецензии критик Г. Беляева-Челомбитько, балет не просто танцуется, а «играется сразу по всем сценическим “системам” – Гоголя и Щепкина, Станиславского и Мейерхольда» (Беляева-Челомбитько Г., 1998, с. 20).

А.Б. Петров завершает коллизию одним штрихом: Городничий, подхваченный на руки чиновниками, устремляется вдогонку за остальными героями, хватаясь за голову и указывая на Хлестакова рукой. Сюжет «Ревизора» разыгрывается стремительно и при этом технически просто, с выделением основного конфликта произведения и ярким раскрытием образов.

Эпизод «Страшный сон Чичикова» (4) на ту же музыку решен средствами оттанцованной пантомимы. Ноздрев (С. Радченко), представленный в балете разбитным гулякой, то целится в любезного Чичикова (М. Минеев) из пистолета, то широким жестом делает выпад в сторону, то расцеловывает Чичикову лицо, то выхватывает из его рук шашечную доску, пытаясь что-то в ней разглядеть (по сюжету Н.В. Гоголя герои играют в шашки на души).

Разложенные по музыке движения составляют цельную комбинацию, которую герои повторяют несколько раз. Из темноты возникает кордебалет мертвых душ в саванах со свечами в руках. Среди них особенно выделяется тройка балерин, бесстрастно скользящая по сцене на пуантах. Мертвые души окружают Чичикова и растворяются в темноте. Ноздрев в недоумении уходит за кулисы, а Чичиков оказывается в постели в глубине сцены: он крестится и кутается в одеяло – это был всего лишь сон. Небольшой пластический набросок по мотивам «Мертвых душ» представляет хореографические портреты рельефно и передает абсурдность ситуации.

«Нос майора Ковалева» (5), несмотря на сюжетные подробности, решен хореографическими средствами с минимальным использованием пантомимы. Партия Майора Ковалева (А. Шевалдин) насыщена классическими па и является одной из самых сложных в балете. Пропажу носа он обнаруживает в присутствии Н.В. Гоголя (музыкальная композиция «Утро. Пропажа носа»), на поиски вместе с ним отправляются и чиновники, и даже Городничий с Анной Андреевной и Марьей Антоновной («В поисках носа»).

Нос (Д. Перегудов) появляется на сцене, беззаботно пританцовывая польку («Нос найден!») и выполняя всевозможные прыжки с заносками. Он любезничает с героями, целует дамам ручки и становится предметом общих восторгов. Сцена продолжается многоплановым ансамблевым танцем с динамичной сменой рисунков и нетривиальной танцевальной лексикой, рожденной из бытовых движений. Пока Май-

ор пытается поймать свой Нос, музыкальный темп ускоряется, танец переходит в галоп. Нос взбирается на руки чиновников и торжественно удаляется со сцены, «управляя квадратной лошадью».

Образ Башмачкина (К. Уральский) раскрывается в дуэте с возлюбленной – пресловутой Шинелью (О. Шульжицкая). Ворота ее чиновничьей шинели подняты, а лицо скрывает безликая маска. В построении танца угадываются отголоски романтического балета: герой очарован бесплотным призраком, порхающим перед ним на пуантах. Но эпизод сопровождает механическая полька А.Г. Шнитке для скрипки и фортепиано, поэтому вместо лирического адажио герои танцуют быстрый танец, а сцена предстает большой сатирой. Каждый арабеск Шинель выполняет, комично подпрыгивая; любое ее движение вызывает восторг Башмачкина и нелепые покачивания головой. Когда музыкальный темп превращается в марш с преобладанием ударных инструментов, на Башмачкина нападают «какие-то люди с усами» (Гоголь Н., 1938, с. 161) и отнимают шинель. Сцена заканчивается трагикомическим соло героя о потерянной мечте с кабриолями и припаданиями по кругу. Последний штрих: под руку с Шинелью на глазах у Башмачкина проходит другой чиновник, очередное «значительное лицо» (Гоголь Н., 1938, с. 172).

Монолог Поприщина (А. Меланьин) в смиренной рубашке, возмывшего себя испанским королем Фердинандом VIII, средствами оттанцованной пантомимы дублирует текст, озвученный Г.Н. Рождественским. Хореограф обыгрывает

в монологе длинные рукава костюма и головной убор персонажа, но главным пластическим мотивом образа он делает монументальную позу с королевской выправкой, выставленной вперед ногой и согнутым локтем, устремленным вверх. Эпизод «Записки сумасшедшего» (7) продолжает танец Фердинанда VIII на музыку «Чиновников». Он строится на сочетании «королевских» позировок и сбивчивых шагов с движениями классического танца и многим напоминает вариации Майора Ковалева и Башмачкина. Сходство танцевальных партий можно объяснить индивидуальным почерком хореографа, однако следует отметить, что каждому образу соответствует свой персональный «ключ» (пластический мотив, жест или манера исполнения), раскрывающий индивидуальные черты. Помимо Фердинанда VIII в сцене принимает участие кордебалет чиновников с бумагами в руках. Их танец образно воспроизводит работу в департаменте, рисунки симметричны, контрастны и соответствуют музыкальному материалу.

Эпизод «Незнакомка» (8) по мотивам повести Н.В. Гоголя «Невский проспект» имеет четкую структуру. Действие начинается и заканчивается панорамой города на музыку «Шарманки»: герои медленно и отвлеченно пересекают сцену – Петербург живет своей жизнью, несмотря на личные драмы жителей. В первом случае на авансцене Н.В. Гоголь беседует с застенчивым Пискаревым (А. Кондратов) и даже показывает ему свои черновики, а во втором – старается утешить художника, переживающего разочарование в любви.

Центральную часть эпизода составляет единственный в балете ли-

рический дуэт, поставленный вне гротеска и сатиры. На музыку «Падё-де» Пискарев в белой сорочке с черным бантом на шее и Незнакомка (М. Былова) в капоре с мантоньерками и летящей накидке с широкими рукавами сорти-де-баль танцуют классическое адажио с невесомыми поддержками и пируэтами. От других жителей гоголевского Петербурга Пискарева отличают благородные и светлые чувства. Это возвышенный образ, раскрывающийся в чистом танце, оторванный от действительности, что подтверждает даже его костюм, стилистически существующий вне контекста. По мнению А.Г. Шнитке, данный эпизод, введенный в спектакль в последнюю очередь, придает действию «косвенную человечность» (Холопова В., 1990, с. 160). В проявлении человеческих и жизнеутверждающих мотивов композитор находит очень важный для балета план.

Романтические идеалы Пискарева рушатся, когда таинственная Незнакомка сбрасывает с себя бальную накидку и оборачивается неотступной вакханкой в коротком хитоне. На музыкальные номера «Разгул» и «Шабаш» ставится яркая сцена с участием Пискарева, Незнакомки и чиновников, превращенных в ее свиту. Пластика героини становится резкой и характерной, однако в ее образе нет ничего вульгарного. Танцевальной лексикой и манерой исполнения она напоминает Эгину из «Спартака» в хореографии Ю.Н. Григоровича. Преображение пугает Пискарева, он старается не участвовать в танце, но чиновники вновь и вновь толкают его в объятия Незнакомки. Строго организованный и ритмичный танец, в кото-

ром задействовано лишь небольшое число артистов (чиновников в балете шестеро), сливаясь с музыкой А.Г. Шнитке, создает атмосферу неуправляемого шабаша большой энергии. В рисунках танца и найденных пластических мотивах содержится то образное воплощение страстей, что так испугало Пискарева в «Невском проспекте».

«Бал персонажей» (9) открывает небольшая вариация Фердинанда VIII в духе национальных испанских танцев с воображаемыми кастаньетами в руках на музыку «Испанского королевского марша». На сцене появляется Н.В. Гоголь с зажженным канделябром – начинается бал, кульминационный эпизод, в котором «все нити сходятся к единому узлу» (Холопова В., 1990, с. 160).

Музыкальная сюита А.Г. Шнитке в этой сцене изобилует портретными зарисовками героев и представляет яркое полотно не сочетающихся между собой жанровых мотивов. Постановщик точно «прочитывает» музыкальную партитуру, хореографическая сцена принимает форму коды, где на каждую новую музыкальную фразу на сцене появляется следующий герой. Чичиков вальсирует с сопровождающей его повсюду тройкой мертвых душ. Когда ритм начинают отбивать ударные инструменты, к танцу присоединяется Ноздрев. Их вальс с нелепыми подержками и комичными деталями приближает сценический гротеск к театру абсурда. Следом Городничий танцует мазурку, а Нос – танго с Анной Андреевной.

Появляются и другие герои, вместе они танцуют галоп со сложным, будто бы хаотичным рисунком. Выразительная мелодия превращает-

ся в какофонию звуков, а «шутливая пляска встретившихся по воле балетмейстера героев постепенно переходит в некий шабаш» (Юрьева М., 1984, с. 4), решенный преимущественно круговыми фигурами танца, в центре которых беснуется Фердинанд VIII.

В сцене пантомимного характера «Сомнения автора» (10) на музыку «Завещания» авторский гротеск достигает наивысшей точки. Каждый жест или мимический нюанс выполнены здесь с предельной точностью. Тому, как персонажи устрашающе наступают на Н.В. Гоголя одной линией, пока тот пытается их переписать или «зачеркнуть», как начинают похоронную процессию (герои в буквальном смысле хоронят Чичикова, Хлестакова и Носа после того, как писатель от них отказался) на мотив украинской народной песни «Пьют пивни» (Холопова В., 1990, с. 160), сложно подобрать более точный эквивалент, раскрывающий гоголевское видение пошлости жизни.

Конфликт разрешается, Н.В. Гоголь снова берет в руки перо и возвращается к литературной деятельности, приглашая героев на сцену. Сатира продолжается: выезжает Нос, взобравшийся на пьедестал, постамент оборачивается писательской кафедрой, герои окружают Н.В. Гоголя и с любопытством наблюдают за его работой. Вновь звучит марш «Лебедь, Рак и Щука», персонажи повторяют общий танец из первого эпизода. Спектакль заканчивается возведением памятника: Н.В. Гоголь застывает на пьедестале, окруженный собственными творениями.

Балет «Эскизы» А.Б. Петрова был тепло встречен зрителями, положительно о нем отзывались

и театральные критики. Однако среди них были те, кто полагал, что прямолинейность в создании образа Н.В. Гоголя лишает его глубины, и отмечал в звучании спектакля «налет демонстративной банальности» (Володченков Р., 2019, с. 60). Интересно, что последнее А.Г. Шнитке считал принципиально важной и сознательно воплощенной в балете чертой (Холопова В., 1990, с. 161). Банальность в «Эскизах» образно приравнивается ко всему низменному и пошлomu, что напрямую связано со злом и чертовщиной. Такое художественное решение в очередной раз подчеркивает глубину авторского замысла и позволяет говорить о воплощенной в балете природе гоголевского творчества.

Всего на сцене Большого театра и Кремлевского Дворца съездов балет был показан 56 раз, последнее исполнение состоялось в 1990 г. (Зарубин В., 1998, с. 283). «Эскизы» были перенесены на сцену Болгарского национального театра оперы и балета (1987) и показаны на Международном музыкальном фестивале в Бостоне (1988). В США спектакль получил положительную оценку в рецензии балетного критика А. Кисельгофф (Kisselgoff A., 1988, p. C18). В 1997 г. состоялось второе рождение балета: «Эскизы» А.Г. Шнитке стали частью программы «Невский проспект», поставленной А.Б. Петровым на камерной сцене театра «Кремлевский балет»⁶, и были показаны на зарубежных гастрouлях в Мадриде (1997).

На основе музыкально-хореографического анализа спектакля автор приходит к следующим выводам.

Своеобразие художественного решения балета «Эскизы» А.Б. Петро-

ва заключается в не реализуемой на первый взгляд идее воплотить в одном произведении сразу несколько сюжетов Н.В. Гоголя. Именно это выделяет постановку А.Б. Петрова из ряда других хореографических интерпретаций литературных первоисточников и приводит к воссозданию на сцене гоголевского мира в целом, раскрывающего как образ писателя, так и природу его творчества. Рассматривая балет с современных позиций, следует отметить сам подход А.Б. Петрова к балетной режиссуре: российским хореографам сегодня в значительной мере не хватает его основ.

Гоголевские сюжеты не получают в балете прямой реализации, они изложены фрагментарно, однако составляют прочную и убедительную драматургическую конструкцию, приводящую к обобщению. Развитие конфликтной ситуации между Н.В. Гоголем и персонажами драматургически обосновано и происходит в соответствии с основными элементами сюжетной композиции. Гротеск, заключенный в резком контрасте низменного и возвышенного, как художественный прием проявляется и на уровне драматургии (Пискарев и остальной мир; борьба персонажей с Н.В. Гоголем), и в полистилистическом музыкальном решении А.Г. Шнитке в оркестровой редакции Г.Н. Рождественского, и в характере хореографических форм (сатира на классическое адажио), и в лексических нюансах. Портретные характеристики героев выражены как пластическими средствами, так и музыкально-жанровыми мотивами, поскольку постановщик точно следует партитуре. Наделяя персонажей индивидуаль-

ной танцевальной лексикой и чередуя комичные дуэты с многоплановыми ансамблями, хореограф проявляет высокий уровень мастерства. Раскрывая образное содержание, А.Б. Петров прибегает и к пантомимным мизансценам, однако они не занимают главенствующей роли.

Целостность балета «Эскизы» определяется совокупностью перечисленных особенностей, поскольку все составные части спектакля служат единому замыслу. Таким образом балет А.Б. Петрова обретает художественное единство, выразительность и ясность. И в этом смысле справедливы слова балетоведа В.И. Уральской, назвавшей «Эскизы» «целостным спектаклем о Гоголе – памятником великому сатирику» (Володченков Р., 2019, с. 17)

и критика М. Юрьевой, отметившей, что А.Б. Петров воплотил на сцене «различные оттенки гоголевской прозы – от сатиры и едкого сарказма до трагикомедии и подлинного трагизма» (Юрьева М., 1984, с. 4).

Постановкой «Эскизов» А.Б. Петров продолжил сатирическую традицию отечественного балетного театра вслед за К.Я. Голейзовским, Л.В. Якобсоном, В.И. Вайноненом, Ю.Н. Григоровичем, О.М. Виноградовым и поддержал тенденцию, нацеленную на сохранение сюжетного балетного спектакля. Сегодня эту работу стоит рассматривать как один из удачных и несправедливо забытых примеров хореографического воплощения литературных произведений в истории отечественной хореографии второй половины XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имеется в виду постановка «Ревизор» («Revisor», Ванкувер, 2019) канадской танцовщицы и хореографа Кристал Пайт, чье имя сегодня – одно из ведущих в мировой хореографии. Спектакль был показан в Лондоне на сцене театра «Сэдлерс-Уэллс» в апреле 2022 г., награжден премией Лоуренса Оливье как лучший новый танцспектакль.

² Только за 2021 г. осуществилась премьера таких балетов, как «The Dante Project» У. Макгрегора (Лондон); «Красное и черное» П. Лакотта (Париж); «Орландо» К. Шпука (Москва); «Мастер и Маргарита» Э. Ключа (Москва).

³ Здесь и далее нумерация эпизодов указывается в соответствии с кратким содержа-

нием балета, обозначенном в буклете спектакля (см.: (Зарубин В., 1998, с. 282)).

⁴ Музыкальные номера указываются в соответствии с партитурой, напечатанной немецким издательством «GmbH & Co. KG» (см.: (Калашникова Д., 2020, с. 522)).

⁵ Состав исполнителей указывается на основе материалов о первых постановках балетов на сцене Большого театра (см.: (Зарубин В., 1998, с. 283)).

⁶ Первым действием «Невского проспекта» стал балет «Портрет» (либретто А.А. Белинского и А.Б. Петрова по мотивам одноименной повести Н.В. Гоголя) на музыку Д.Д. Шостаковича.

ЛИТЕРАТУРА

Авдеенко А. Два балета в один вечер. На сцене Большого театра Союза ССР // Советская культура. 1985. № 9. С. 4.

Беляева-Челомбитко Г. Спектакль «по Гоголю» // Балет. 1998. Май-июнь. С. 20–21.

Володченков Р.Г., Леонова М.К., Маликов Е.В., Оленев С.М. Хореограф Андрей Петров и театр «Кремлевский балет». М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2019. 304 с.

REFERENCES

Avdeenko, A. (1985), "Two ballets in one evening. On the stage of the Bolshoi Theater of the USSR", *Sovetskaya kul'tura* [Soviet culture], no. 9, p. 4. (in Russ.)

Beliaeva-Chelombit'ko, G. (1998), "Performance by Gogol", *Balet* [Ballet], May–June, pp. 20–21. (in Russ.)

Gogol', N.V. (1938), *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t.* [The complete works in 14 vol.], vol. 3, in N.L. Meshcheriakov (ed.),

- Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 3. Повести / ред. Н.Л. Мещеряков [и др.]. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1938. 725 с.
- Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 4. Ревизор / ред. Н.Ф. Бельчиков [и др.]. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1951. 551 с.
- Зарубин В.И. Большой театр. Первые постановки балетов на русской сцене. 1825–1997. М.: Эллис Лак, 1998. 432 с.
- Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2021. 320 с.
- Калашникова Д. Балет «Эскизы» Альфреда Шнитке: Работа с первоисточником // Исследования молодых музыковедов: Сб. ст. по материалам конф., 09–11 апр. 2020 г. / М-во культуры РФ, Российская акад. музыки им. Гнесиных. 2020. № 6. С. 518–530.
- Рождественский Г.Н. Преамбула к исполнению «Гоголь-сюиты» Альфреда Шнитке, 1980 // Благотворительный фонд развития театрального искусства Ю.П. Любимова. URL: <https://fondlubimova.com/o-yurii-lyubimove/postanovki/postanovki-v-teatre-na-taganke-2/revizskaya-skazka-1978/> (дата обращения: 01.02.2022).
- Скляревская И. Вариации на классические темы // Театр. 1986. № 6. С. 122–128.
- Смелянский А.М. Наши собеседники. Русская классическая драматургия на сцене современного театра 70-х годов. М.: Искусство, 1981. 367 с.
- Холопова В.Н. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 349 с.
- Юрьева М. Эскизы к Гоголю // Советская культура. 1984. № 75. С. 4.
- Kisselgoff A. A Ballet Inspired by Gogol Tales // The New York Times. March 22, 1988. P. C18.
- Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Moscow, Leningrad, 725 p. (in Russ.)
- Gogol', N.V. (1951), *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t.* [The complete works in 14 vol.], vol. 4, in N.F. Bel'chikov (ed.), Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Moscow, Leningrad, 551 p. (in Russ.)
- Ivashkin, A.V. (2021), *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke], Klassika-XXI, Moscow, 320 p. (in Russ.)
- Kalashnikova, D. (2020), "The ballet «Sketches» by Alfred Schnittke: working with the original source", *Issledovaniya molodykh muzykovedov* [Studies of young musicologists], no. 6, pp. 518–530. (in Russ.)
- Kholopova, V.N. (1990), *Al'fred Shnitke: Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke. An essay on life and creativity], Sovetskii kompozitor, Moscow, 349 p. (in Russ.)
- Kisselgoff, A. (1988), "A Ballet Inspired by Gogol Tales", *The New York Times*, March 22, p. C18. (in Eng.)
- Rozhdestvenskii, G.N. (1980), "Preamble to the performance of the «Gogol Suite» by Alfred Schnittke", *Blagotvoritel'nyi fond razvitiya teatral'nogo iskusstva Yu.P. Liubimova* [Yu.P. Lyubimov Charitable Foundation for the Development of Theatrical Art], Available at: <https://fondlubimova.com/o-yurii-lyubimove/postanovki/postanovki-v-teatre-na-taganke-2/revizskaya-skazka-1978/> (Accessed 01 February 2022). (in Russ.)
- Skliarevskaya, I. (1986), "Variations on classic themes", *Teatr* [Theater Magazine], no. 6, pp. 122–128. (in Russ.)
- Smelianskii, A.M. (1981), *Nashi sobesedniki. Russkaya klassicheskaya dramaturgiya na stsene sovremennogo teatra 70-kh godov* [Our interlocutors. Russian classical drama on the stage of the modern theater of the 70s], Iskusstvo, Moscow, 367 p. (in Russ.)
- Volodchenkov, R.G., Leonova, M.K., Malikov, E.V., Olenev, S.M. (2019), *Khoreograf Andrei Petrov i teatr "Kremlevskii balet"* [Choreographer Andrey Petrov and the Kremlin Ballet Theater], Kanon + ROOI "Reabilitatsiya", Moscow, 304 p. (in Russ.)
- Yur'eva, M. (1984), "Sketches for Gogol", *Sovetskaya kul'tura* [Soviet culture], no. 75, p. 4. (in Russ.)
- Zarubin, V.I. (1998), *Bol'shoi teatr. Pervye postanovki baletov na russkoi stsene. 1825–1997* [The Bolshoi Theater. The first productions of ballets on the Russian stage. 1825–1997], Ellis Lak, Moscow, 432 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Приезжева Елизавета Сергеевна, аспирант Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова
E-mail: e.priezzheva@yandex.ru

Author information

Elizaveta S. Priezzheva, postgraduate student of the M.V. Lomonosov Moscow State University
E-mail: e.priezzheva@yandex.ru

Поступила в редакцию 07.06.2022

После доработки 13.07.2022

Принята к публикации 20.07.2022

Received 07.06.2022

Revised 13.07.2022

Accepted for publication 20.07.2022