

УДК 792.8

А. В. Горн

ЧАЙКОВСКИЙ И МАЛЕР:

ПЕРЕСЕЧЕНИЯ НА ТЕРРИТОРИИ БАЛЕТА

Близость двух художественных феноменов — Чайковского и Малера — общеизвестна и установлено давно. В двадцатые годы прошлого столетия Борис Асафьев первым отметил сходство эмоционального тонуса в их музыке, напряженный лиризм, проникающий не только в мелос, но и собственно развитие материала. Несколько позже Иван Соллертинский назвал Малера и Чайковского «самыми патетическими композиторами европейской музыки», художниками, глубоко родственными в своей творческой направленности. Этих мастеров также многое разъединяет: генезис стиля, контекст национальной традиции, несхожесть мировоззренческой направленности творчества в целом, тип личности, положение в музыкально-историческом процессе: «Чайковский является завершителем искусства XIX в., тех его линий, которые, затейливо переплетаясь, исходили от традиций русского музыкального реализма и западноевропейского романтизма. Искусство же Малера, представляющее ветвь австро-немецкого романтизма, стало связующим звеном между музыкой XIX и XX вв.» [1, с. 61]. История распорядилась так, что два мастера обрели со временем еще одну художественную плоскость, позволяющую говорить о внутреннем родстве их музыки, а именно балет — жанр, который на первый взгляд, должен был обозначить различие между этими композиторами. Петр Ильич Чайковский, кроме величайших достижений во всех сферах композиторского творчества — инструментально-оркестровой, оперной, камерной вокальной, фортепианной, хоровой — вошел в историю как главный реформатор балетной музыки, автор изумительных по красоте и смысловой содержательности балетных партитур, а Густав Малер к этому жанру и вовсе не обращался. Область музыкального театра оказалась в сущности не тронута Малером-композитором, можно говорить лишь об интенсивной дирижерской практике — своего рода альтернативой сочинения, т. е. создание собственных концепций чужих произведений. Но все же к опере австрийский мэтр обращался хотя бы в ранний период творчества, о чем свидетельствуют романтически бунтарский опус «Герцог Эрнст Швабский» по трагедии Л. Уланда, уничтоженный в последствии, первый акт сказочно-романтической оперы «Рюбецаль» на сюжет народной легенды из собрания И. Музеуса, а также завершение Веберовской оперы «Три Пинто». С балетом все обстояло иначе. Занимая пост главного дирижера в оперных театрах Лейпцига, Гамбурга, Будапешта, Малер работал с партитурами нескольких опер, требующих включения балетных номеров, например, «Кармен» или «Проданная невеста», однако, нигде речь не идет о его музыкальном руководстве балетным вечером. Только когда Малер стал директором Венской придворной оперы и тем самым ответственным за всю деятельность театра, ему пришлось заниматься местной балетной труппой и ее репертуаром,

что и делал композитор в рамках выполнения своих обязанностей, не погружаясь в специфику балетного жанра. В обширной корреспонденции композитора нигде нет указаний, которые обнаружили бы его интерес к данной художественной форме, кроме, пожалуй, одного письма от 1 марта 1902 г., направленную в венскую Генеральную дирекцию Придворных театров: «В дополнение к уже сделанному устному рапорту прошу сим соизволить принять к благосклонному сведению, что во второй половине марта ... я должен дирижировать тремя концертами в Санкт-Петербурге. Одновременно мне хотелось бы воспользоваться случаем посетить там несколько балетных спектаклей, поэтому я, если высокая Генеральная дирекция не будет возражать, намереваюсь с этой целью уехать уже 11 марта..» [2, с. 448]. Тогда Малер посетил по крайней мере один балетный спектакль, что подтверждается воспоминаниями Р. Дриго. Все упомянутые факты говорят о том, что малеровский интерес к жанру был минимальным. И это в сравнении с Чайковским, имевшим, по словам Германа Лароша еще в первый год их знакомства (1862), взгляд на балет как на отдельный род искусства, равноправный с другими. Но все же музыка Малера и Чайковского — современников, относящихся к разным поколениям, обрела в балетном жанре особое идейно-художественное пространство. Двадцатое столетие отмечено радикальными переменами во взаимоотношениях хореографии и музыки. Значимость музыкальной партитуры для балетмейстера, её огромное влияние на возникающие в дальнейшем хореографические идеи, а порой и «первичность» в создании концепции спектакля за последние сто лет подтверждается множеством примеров. Раскрепощение в отношениях танцевального и музыкального искусств, эволюционные процессы каждого из них привели к возможности использования в балете музыки любого жанрового формата и содержания. Постепенно выявилось несколько композиторов-лидеров, к сочинениям которых хореографы обращаются наиболее часто, несмотря на многообразие авторского и фольклорного музыкального материала, вариантов работы с ним, и полную композиционно-стилевую свободу. *Чайковский* и *Малер* входят, по наблюдениям автора, в первую десятку, таких музыкантов. Перечень хореографических постановок на музыку сочинений Чайковского весьма внушителен: здесь и «Евгений Онегин», и «Пиковая дама», программные симфонические сочинения, собственно симфонии, фортепианные миниатюры и камерно-инструментальные опусы. Автор бессмертной балетной музыки, которого, кстати, при жизни, да и в начале XX в. периодически нарекали «певцом уходящей эпохи», остается современным и актуальным, а его произведения удивительно органичны для хореографического прочтения. Одновременно, произведения Малера — и симфонии, и песни — становятся постоянным объектом притяжения для хореографов. Среди балетмейстеров, порой неоднократно обращавшихся к произведениям Чайковского и Малера, оказались корифеи хореографического сочинения XX в.: Л. Мясин, М. Фокин, С. Лифарь, Дж. Баланчин, Э. Тюдор, Р. Пети, М. Бежар, Дж. Кранко, Дж. Ноймайер, К. Макмиллан, Б. Эйфман. Подобное внимание и постоянство со стороны лучших рыцарей Терпсихоры не может быть случайным: балетный жанр сложен, по-своему капризен и избирателен, тем более в отношении музыки: слишком много стало зависеть от неё. А сочинения двух

великих композиторов оказались созвучны, родственны природным особенностям танцевального искусства.

Прежде всего, танцу близок *общий характер музыкального высказывания Чайковского и Малера*, обозначенный Соллертинским как патетический, т. е. трогательный, возбуждающий страсти, воплощающий напряженное, пытливое постижение человеком законов этого мира и своего предназначения в нем. «Оба (Чайковский и Малер) мучительно ставили в своих симфониях «проклятые вопросы» века, оба жаждали больших философских обобщений и по существу тяготели к симфонизму бетховенского типа. Но и у них героическое начало изображения борьбы отступало перед патетическим, то есть субъективным переживанием героического» [3, с. 342]. Обоим композиторам свойственна исповедальность музыкального высказывания. Соллертинский также отметил многомерность симфонизма Чайковского и Малера, интенсивность образно-тематического движения, которая, как известно, проецируется и на другие жанры обоих композиторов. Динамичное разворачивание тем-образов, открытая эмоциональность — такие качества музыки оказываются для искусства балета едва ли не самыми главными, поскольку танец отображает действительность, духовно-интеллектуальные процессы через смену эмоциональных состояний, «движений души», рельефно выступающих в музыке Малера и Чайковского вне зависимости от проблематики произведения.

Не менее важным фактором является богатство образных сфер и *интонационная многогранность их музыкального материала, дающая возможность для множественных «прочтений» сочинения*. И Чайковский, и Малер обладали ярко выраженным стилем, включающим в себя, кроме специфических индивидуальных звуковых лексем «профессиональное чужое слово», богатство музыкального разноречия в «низких жанрах», пестроту национальных ритмо-интонаций. Это качество, отмечаемое современниками композиторов как банальность и даже вульгарность стиля, сообщило их музыке широту ассоциативных кругов, игру семантических акцентов, возможность отразить как бытийно-жизненную сферу, так и надбытовую, связанную с трансцендентным началом, закрытым для человеческого сознания. Особенно можно отметить проступающую в произведениях обоих художников связь с танцевальными жанрами — лендлером, вальсом, — которые порой символически трактуются композиторами: сфера вальса у Чайковского в большинстве случаев воплощает мечтательность, юношеское воодушевление, любовь и надежду в их самых различных оттенках. Лендлер трактуется Малером весьма многопланово: от идиллии домашнего уюта или скорбной меланхолии до ужасающей механистичности, демонической иронии (примером могут быть многочисленные симфонические скерцо и некоторые песни композитора). Марш, как жанр, также относящийся к сфере движения, неоднократно воплощал в музыке обоих музыкантов как героическое начало (в большей степени Малер), так и роковую, разрушительную силу (Чайковский, Малер). Существуют и более тонкие интонационно-жанровые пересечения в творчестве двух музыкантов, предопределившее частое использование их музыки в балете. Одной из них, к примеру, является воздействие лирической лексики Чайковского на Малера, отмеченное

в литературе¹. Контуры темы любви из оперы «Пиковая дама» просматриваются в одной из тем медленной части Четвертой симфонии, названное Х. Эггебрехтом «заклинанием красотой» [4, с. 26], и в знаменитом Адажиэтто из Пятой симфонии, которое получило несколько вариантов хореографического воплощения как истинное балетное адажио в постановках Р. Пети («Большая роза»), Дж. Ноймайера («Пятая симфония», «Эпилог»), М. Бежара («Адажиэтто»), А. Прельжокажа («Белоснежка») и другие. Не случайно в балете «Нижинский, клоун Божий» в качестве высшей лирической материи М. Бежар выбирает побочную тему из первой части Шестой симфонии, вторую тему из финала того же сочинения и Адажиэтто из Пятой симфонии Малера.

Путь малеровской музыки в балет, равно как и остальных выдающихся композиторов-симфонистов оказался возможен после *симфонизации балетной музыки Чайковским*, т. е. сообщением ей особого дыхания, созданием продуманных драматургических линий, последовательных динамических подъемов и спадов. Драматургические решения Чайковского и Малера неодинаковы, однако, стремление к рельефной музыкальной образности, интенсивному и многомерному процессу развития, балансу между статикой и динамикой, внешней и внутренней *процессуальностью* сделала не только симфонические, но и другие сочинения Чайковского и Малера привлекательными для балетных постановок. Кроме того, симфония сама по себе как жанр генетически связана с танцевальной музыкой (старинной сюитой), и вобрала в себя богатейший интонационный фонд, музыкального театра, в котором угадываются все оттенки звукового и пластического интонирования человека. Соединение театрального и симфонического в музыке Чайковского, к какому бы жанру он ни обращался, равно, как и особое взаимодействие симфонии с песней в творчестве Малера создало особый тип синтеза, благоприятствующего хореографии².

Достижения Чайковского в области симфонизации балетного жанра можно считать следствием или имманентно-музыкально выражением более крупного явления: *насыщение балета серьёзной, значительной проблематикой*. В сущности, Чайковский впервые обозначил философскую, лирико-драматическую содержательную сферу в балете. Это чувствуется в «Лебедином озере» и «Спящей красавице», но особенно заметно в «Щелкунчике», который по выражению Ф. Лопухова, «чрезвычайно труден» для трактования и требует «ныряния в глубину, иначе ничего не выйдет» [5, с. 208]. Последующее обращение хореографов к инструментальным и оперным сочинениям мастера было облегчено именно тем, что автор лично включал таинственные, глубокие и подчас неоднозначные идейные мотивы в музыкальную ткань балета, создав прецедент данного явления. Невольный последователь Чайковского — Малер, произведения которого стали материалом для хореографических постановок, обнаруживает еще одно сходство

¹ См.: Барсова И. Самые патетические композиторы европейской музыки. Чайковский и Малер // Советская музыка. 1990. № 6. С. 125–132.

² Напомним, что глубокая связь симфонии с песенным (романсным) жанром весьма характерна и для музыки П. Чайковского, что стало одним из аспектов выявления общности мировоззренческой природы и симфонического творчества обоих мастеров.

с патриархом новой балетной музыки — великолепную литературную эрудицию, тяготение к художественным и философским сочинениям самого высокого уровня и восприимчивость к логике и структуре литературных жанров. Даже композиционная организация и драматургия симфоний Чайковского и Малера порой вызывает ассоциации с романной структурой, а в симфонических сюитах, фортепианных миниатюрах позднего периода Чайковского и песнях Малера просматривается жанровый облик литературной новеллы, рассказа. «Я глотаю всё больше и больше книг — замечает молодой Малер в одном из писем, — ведь они — мои единственные друзья, которые всюду со мной. И какие друзья!» [2, с. 206]. «Чтение есть одно из величайших блаженств» [6, с. 38] — писал Чайковский. Воздействия на обоих музыкантов классиков философии и литературы, а в особенности современных им авторов известно. Значимыми фигурами для Чайковского были Гофман, Пушкин, Толстой, Чехов, Спиноза. У Малера свой круг литературных предпочтений: Жан-Поль, поэтическая антология «Волшебный рог мальчика», Гёте, Ницше, Достоевский. Творчество именно этого писателя, так волновавшее Малера и близкое ему, оказалось еще одним связующим художественным мотивом между двумя композиторами, несмотря на то, что Чайковский назвал Достоевского «гениальным, но антипатичным ему писателем» [6, с. 38]. Именно Достоевский, с небывалой до него остротой отразил в искусстве трагический разлад человека и мира. Смысловая глубина и эмоциональная пронзительность его сочинений, рассказывающих о духовном пути людей, их страданиях и отчаянной попытке преодолеть дисгармонию мира, свойственны произведениям и Чайковского, и Малера. Ярко выраженное у обоих композиторов субъективно-личностное отношение к миру, при котором важнейшим импульсом творчества является духовное потрясение от соприкосновения с жизненными коллизиями, говорит о том, Чайковский и Малер представляют тип «художников переживания». Не получившие разрешения проблемы, усложненные импульсами постоянно меняющегося мира, вновь звучат в сочинениях русского и австрийского композиторов, обретая новый художественный формат в хореографических опусах — «Песни об умерших детях» и «Тень ветра» Тюдора, серия постановок малеровских симфоний Ноймайера, «Предзнаменование» Мясина, «Идиот» Эйфмана, «Три карты» Пети, «Песни любви и войны» Бежара — вот неполный список постановок на музыку двух мастеров.

Однако, кроме противоречий мира, его сложных, неразрешимых проблем музыка и Чайковского и Малера имеет *сильнейший гуманистический заряд*, она воплощает великое сострадание к человеку, любовь и веру в саму жизнь («То, что сказала мне Любовь» Бежара, «Ночь» Ноймайера, «Эрос» Баланчина, «Снегурочка» Лопухова). Еще одним примером подобной трактовки музыки обоих авторов и глубинного родства образной природы их сочинений стал балет «Белоснежка» Анжелины Прельжокажа, музыкальный ряд которого создан на материале симфоний Малера, относящихся к разным периодам. Сказочная образность, столь близкая балетам Чайковского, повествование о красоте мира, вечной непримиримости добра со злом и стремлении человека к счастью воплощены с помощью движения симфонических образов, как будто представляя «малеровскую» историю

о спящей красавице, которую нужно спасти и оживить поцелуем. Несмотря на составной характер музыкальной основы балета, единство авторского стиля, характеристичность, танцевальность, демонизм и удивительная проникновенная лирика создают особую сказочно-поэтическую атмосферу настоящего балета, напоминающего о великом современнике Г. Малера — П. И. Чайковском.

Черты общности в музыке двух великих мастеров, сложные и многоуровневые взаимодействия её идейно-образных, психологических и жанрово-стилистических свойств, складываются в некое качество высшего порядка, обеспечивающее современность музыки Малера и Чайковского. Актуальность сочинений этих композиторов, открываемая каждым новым поколением музыкантов и слушателей, имеет особый качественный комплекс, обозначенный Джорджем Баланчиным по отношению к произведениям русского композитора, но, на наш взгляд, также соответствующий малеровской музыке и чрезвычайно благодатный для балета: «Музыкальное мышление Чайковского сверхсовременно, ибо включает в себя стилизацию, иронию и тщательное конструирование материала» [6, с. 14].

В эпоху множественных жанровых симбиозов, применения мультимедийных технологий и экстраординарных сценографических средств, музыка в балете остается одним из базовых компонентов спектакля, а ее созвучность проблемам современности — неперенным условием полноты художественного высказывания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коробейников С. Малер и Чайковский. Особенности тематизма // Журнал любителей искусства. 1998. № 2. С. 52–63.
2. Малер Г. Письма / Пер. с нем. С. А. Ошерова, Д. Р. Петрова, С. Е. Шлапоберской / Общ. ред. и послеслов. И. А. Барсова; Сост. и комм. И. А. Барсова, Д. Р. Петров. СПб.: Изд. имени Н. И. Новикова, 2006. 888 с.
3. Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии // Соллертинский И. Исторические этюды. Л.: МУЗГИЗ, 1963. С. 335–346.
4. Eggebrecht H. Die Musik Gustav Mahlers. München, Zürich, 1982. 308 s.
5. Лопухов Ф. Комментарии к балетмейстерским экспликациям / Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971. 446 с.
6. Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: Изд-во Независимая газета, 2001. 224 с.