

УДК 782.6+78.071.1

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_49

О.А. Кристалюк

Самара
Самарский государственный институт культуры
olgakrishtalyuk@yandex.ru

НЕОКОНЧЕННАЯ ОПЕРА «ИГРОКИ» Д. ШОСТАКОВИЧА: ПРОБЛЕМА НЕЗАВЕРШЕННОГО ЗАМЫСЛА И ВАРИАНТЫ РЕКОНСТРУКЦИИ ЦЕЛОГО

Статья посвящена проблеме реконструкции незавершенной оперы «Игроки» Д. Шостаковича. Рост количества постановок «Игроков» в последние годы свидетельствует не только об интересе к этому шедевру мастера, но и об огромном художественном потенциале, заключенном в самом факторе незавершенности оперы и возможностях её окончания. Автор рассматривает три типа реконструкции «Игроков»: 1) завершение 1-го акта оперы дирижером Г. Рождественским; 2) полная реконструкция оперы (2-й и 3-й акты) К. Мейера; 3) постановочная версия оперного режиссера Ю. Александрова и сценариста Ю. Димитрина.

Ключевые слова: Д.Д. Шостакович, «Игроки» Н.В. Гоголя, опера, реконструкция незавершенного произведения, режиссерская реконструкция.

В богатейшем творческом наследии Дмитрия Шостаковича, и по сей день изученном не до конца, среди частично атрибутированных набросков и эскизов, хранящихся в московских архивах (РГАЛИ, ГЦММК, Архив Д.Д. Шостаковича), есть отдельная область незавершенных оперных замыслов. Юношеские композиторские опыты начала 1920-х гг. содержат фрагменты оперы «Цыгане» по поэме А.С. Пушкина. К 1930-м гг. относятся наброски опер Шостаковича: «Большая молния», «Оранго», «Замыслы опер «Маскарад», «Сын партизана», «Катюша Маслова», оперы о народовольцах, «Волочаевские дни»¹. К «Оранго» композитор написал Увертюру и Пролог из 11 эпизодов. Шостакович с огромным интересом искал новые оперные

сюжеты, в которых он мог бы выразить свое уникальное понимание разнообразных возможностей жанра: от театральной симфонии в опере «Нос», комической оперы («Большая молния»), трагического фарса («Оранго») до большой оперы с мощным трагедийным финалом, а точнее трагедии-сатиры в «Леди Макбет Мценского уезда». Плодотворнейшее десятилетие творческой молодости гения завершилось, как известно, жестокой идеологической реакцией на оперу «Леди Макбет» (28 января 1936 г.). Это событие предопределило дальнейшее болезненное отношение композитора к работе над оперными проектами, которые остались незавершенными. В последующие десятилетия Д.Д. Шостакович не раз задумывался о новой опере. В 1942 г. во время эвакуации в Куйбышеве композитор писал оперу на текст комедии Н.В. Гоголя «Игроки». Был почти закончен 1-й акт. В 1943 г., оставив гоголевский текст, Дмитрий Дмитриевич обратился к иному сюжету – повести А.П. Чехова «Черный монах». «Сюжет “Черного монаха” был

¹ Д.Д. Шостаковичем написана музыка к фильму «Волочаевские дни» (1937). О замысле одноименной оперы пишет К. Мейер в своей монографии о композиторе: «К “Волочаевским дням” появилось даже несколько набросков в духе старинных русских народных песен – вокальные отрывки, фрагменты клавира, хор “Ветер-ветер носит все живое”» [2, с. 248].

уже осмыслен Шостаковичем как возможный материал для оперы» [1, с. 168], однако в итоге «композитор настоятельно рекомендует его своему ученику Р. Бунину для первой пробы в музыкально-сценическом жанре» [Там же].

О. Дигонская отмечала, что в начале 1970-х гг. композитор вновь вернулся к сюжету чеховской повести «Черный монах», осмысливая возможность создания оперы, в которой, по словам Шостаковича, «будет очень мало действия» [1, с. 180]. Также Шостакович размышлял и о создании одноактной оперы по мотивам повести Н. Гоголя «Портрет». По мысли композитора, две одноактные оперы «Черный монах» и «Портрет» могли бы идти в один вечер. И.Д. Гликман упоминал, что в 1972 г. Шостакович высказывался о планах написать небольшую оперу с комическим финалом на либретто по мотивам рассказа О. Уайльда «Кентервильское привидение».

Таким образом, уже на основе перечисленных фактов можно сделать вывод о том, что оперные планы не покидали Шостаковича всю его жизнь, однако многие из них так и не воплотились по ряду трагических обстоятельств. Для незавершенных фрагментов характерна различная степень воплощенности творческого замысла. Некоторые наброски стремительно обретали «плоть и кровь», заимствуя материал из предыдущих сочинений композитора. Например, в музыкальном материале оперы «Оранго» заметны заимствования из балета «Болт» (в Увертюре, «Танце мира», «Общем танце и апофеозе»). Другие оперные проекты содержат только сценарный план («Черный монах»).

Среди незавершенных опер Д. Шостаковича особое место принадлежит «Игрокам». В этой опере интересна специфичность камерной трактовки жанра, использование принципов инструментального театра, композиционно-структурные функции ритмических комплексов и оркестровки, тембровый

и жанровый полифонизм мышления композитора. Кроме того, процесс написания 1-го акта оперы можно назвать смелым творческим экспериментом, поскольку композитор писал музыку не на готовое либретто, а на подлинный текст литературного первоисточника, без купюр, подобно А.С. Даргомыжскому в опере «Каменный гость» по поэме А.С. Пушкина или М.П. Мусоргскому в опере «Женитьба» на текст пьесы Н.В. Гоголя. Поразительно, что по определенному, подчас роковому, стечению обстоятельств ни один из этих шедевров не был закончен. Причины, повлиявшие на остановку работы Шостаковича, могли быть различными. Среди них: 1) опасения автора, что опера без текстовых купюр слишком разрастётся «и выйдет за временные рамки оперного спектакля»¹; эта точка зрения была высказана Шостаковичем в письме к В. Шебалину от 27.12.1942 г.: «Работу... прекратил ввиду полной бессмысленности этого предприятия» [3, с. 221]; 2) мысли о том, что оперу постигнет злая судьба, и она никогда не будет поставлена (Е. Долинская: «Власть уже заносила свою дубинку не только над "Леди Макбет", но и успела расправиться с тремя балетами... Так стоило ли подвергать риску столь любимый мастером жанр?» [4, с. 58]); 3) муки раздвоения творческого сознания: думать о трагедии блокадного Ленинграда и сочинять комическую оперу о карточных шулерах (версия оперного режиссера Ю. Александрова)²; 4) своего рода эмоциональное выгорание (свидетельством этому являются слова Шостаковича, которые М. Шагинян приводит в своем дневнике весной 1943 г.: «В данное время я не люблю оперу, она мне кажется бутафорией. Оперу просто не люблю, а балет очень не люблю. Меня

¹ Письма к другу: письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману / сост. и коммент. И.Д. Гликмана. Москва: DSCN; Санкт-Петербург: Композитор, 1993. С. 29.

² Александров Ю. «Игроки-1942» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sanktpeterburgopera.ru/ru/repertoire/repertoire-theatre/gamblers-1942/> (дата обращения: 15.02.2022).

тянет к симфонии, хочу писать восьмую симфонию»¹. Неожиданную версию высказывает Л. Акопян в своей монографии о композиторе: «Шостакович понял: получается всего лишь омузыкаленная версия комедии Гоголя. Осознав, что в этой партии с Гоголем его шансы невелики, почел за благо вовремя выйти из игры» [3, с. 227].

Подытожив все варианты, приведем слова самого композитора в переписке С. Волкова из его знаменитой книги «Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича»: «Первое: опера каких-то необъятных размеров. Но, главное, конечно, не это. Главное – кто эту оперу ставить будет? Сюжет не героический, не патриотический. Гоголь – классик, так и то не ставят. А меня – так и просто с землей сравнивают. Скажут, издается Шостакович. Что же это такое – оперы про карточную игру сочинять. И главное, никакой морали из “Игроков” не выжмешь. <...> А того не поймут, что юмор сам по себе – великая вещь. И он в дополнительной морали не нуждается. Юмор – это проявление божественного. Но кому это объяснить? В оперных театрах таких серьезных вещей не понимают. И уж тем более – в учреждениях, ведающих культурой. Так и забросил я “Игроков”»². Но именно эта опера композитора из незавершенного оперного наследия по полнокровности и яркости музыкального материала оказалась ближе всего к сценическому воплощению, оставив неизгладимый цитатный

след в последнем сочинении мастера – Альтовой сонате.

Как известно, Д. Шостакович начал работу над оперой «Игроки» сразу же после окончания Седьмой симфонии. Через много лет композитор в беседах с С. Волковым скажет о том, что он родился не в Пятой симфонии, а после Седьмой. Таким образом, одна из причин, повлиявших на выбор Шостаковичем любимой гоголевской темы (столь амбивалентной и богатой мифологическими коннотациями) для новой оперы, связана с желанием возродиться эмоционально и духовно, позволить себе «сатирическую драму» после трагизма симфонии³. А. Богданова сравнивает сатирические и трагические подтексты «Игроков» с Ювеналовой сатирой, цель которой «не рассмешить, а обратить внимание на одну из темных сторон жизни» [5, с. 361]. Любопытные факты в связи с замыслом «Игроков» приводит С. Хентова в своей монографии о Д. Шостаковиче: «Мысль об опере “Игроки” появилась у него чуть ли не в конце 1938 года, когда он прочитал в газетах о соглашении правительства Великобритании и Франции с фашистскими правительствами Германии и Италии, названном “мюнхенский сговор”: Шостакович рассматривал Н. Чемберлена, Э. Даладьё, А. Гитлера и Б. Муссолини в историческом аспекте как азартных, лицемерных игроков» [6, с. 68]. Рассматривая сюжет «Игроков» в контексте событий жизни композитора, возникает ещё одна известная аллегория: подобно главному герою комедии – Ихареву, обманутому своими же собратьями по «профессии», мог чувствовать себя и сам Шостакович в 1936 г., став мишенью травли своих же коллег-композиторов.

¹ Шагинян М. 50 писем Д.Д. Шостаковича (отрывки из дневников и писем) // Новый мир. 1982. № 12. С. 133.

² Волков С. Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым. С новым предисловием Владимира Ашкенази. New-York: Limelight Editions, 2004. С. 292. С. Мирошниченко отмечает, что, несмотря на «особую тщательность», с которой выполнена композитором чистовая партитура «Игроков», композитор «никогда не предполагал её ни к изданию, ни к публичному исполнению. В первых книгах о композиторе об опере говорится вскользь, как о наброске, не имеющем большого значения. В перечне произведений она значилась под опусом 63, затем вообще перестала фигурировать» [4, с. 55].

³ Так, С. Волков в своей книге о Д. Шостаковиче писал, что между трагическими симфониями Седьмой и Восьмой опера «Игроки» выполняет функцию сатирической драмы, что создает таким образом гигантскую трилогию в традициях древнегреческого театра. Эта точка зрения подтверждается и И. Гликманом в его предисловии к книге «Письма к другу» [Волков С. Указ. соч. С. 29].

Существует несколько версий завершения «Игроков». Первая версия связана с деятельным участием в судьбе оперы легендарного дирижера Г.Н. Рождественского, который и подготовил её мировую премьеру в 1978 г. с оркестром Ленинградской филармонии и солистами Московского камерного театра. Г. Рождественский располагал тогда фотокопией чистового автографа. Вот как писал об этом сам дирижер: «Дмитрий Дмитриевич закончил работу над партитурой оперы “Игроки” на 13 такте после цифры 194, а в клавире он сочинил еще 7 тактов. Эти семь тактов я инструментовал, принимая во внимание фактуру предшествующего эпизода, то есть, продолжая гармонические фигуры флейты и кларнета на фоне аккордовой педали струнного оркестра. У Шостаковича рукопись клавира обрывается на слове “кончился”. Стремясь к логическому завершению фразы, я продолжил в следующем такте гоголевский текст, вписав слово “банк” Утешительному без определенной высоты, не считая для себя возможным в данном случае что-либо досочинять за Дмитрия Дмитриевича» [4, с. 55-56]. Далее Г. Рождественский отмечает, что в процессе знакомства с партитурой у него возник еще один вариант окончания 1-го акта оперы: «Мой вариант конца является сугубо альтернативным. Он состоит из повторения в сокращенном виде песни Гаврюшки в сопровождении басовой балалайки (цифра [48]), являющегося своеобразным “резюме” оперы и добавлением к нему четырех тактов, которые представляют собой буквальное повторение (за исключением четвертого такта) цифры [183]. Ряд различий между клавиром и партитурой отредактирован мною» [4, с. 56].

Однако текстологические исследования разных лет, проведенные А. Богдановой (1978), Г. Овсянкиной (1999) и С. Мирошниченко (2013), позволили включить в рукопись партитуры «Игроков» ещё несколько эскизов вокальной партии в сопровождении фортепиано, написан-

ных Шостаковичем в мае 1942 года. Это текстовый фрагмент комедии от слов Ихарева «Очень остроумно» до его же реплики «...соединиться втроем против одного обыграть». В силу своей эскизности клавирный набросок, возможно, не был знаком Г. Рождественскому. Однако его не знал и польский композитор К. Мейер, который сделал свою версию окончания «Игроков», написав 2 и 3-й акты, работая также на основе текста комедии Н. Гоголя и на основе музыкального материала 1-го акта оперы.

Анализируя этот последний набросок композитора и версию К. Мейера на данный текст, можно сделать некоторые наблюдения о различном подходе авторов к гоголевскому первоисточнику. Возникает следующий сравнительный ряд:

1. Шостакович сохраняет высокий темпоритм действия после монолога Утешительного, сразу за ним вводя реплику Ихарева. Инструментальный проигрыш между репликами персонажей может занимать 1 такт, меньше пауз внутри отдельных фраз и между фразами-репликами героев. Мейер же перед текстом Ихарева вводит небольшое оркестровое вступление, по музыкальному материалу напоминающее тему Пассакалии из оперы «Катерина Измайлова», инструментальные проигрыши занимают несколько тактов (3-4), больше пауз в аналогичных местах сравниваемого текста. Таким образом Мейер замедляет подлинный авторский темпоритм.

2. Шостакович с богатейшим разнообразием в интонационном отношении (иногда с парадоксальностью гения) мелодизирует гоголевский текст, тогда как Мейер порой более схематичен в выборе интонационных моделей.

3. Мейер часто копирует гоголевский текст.

В отношении к тексту комедии у Шостаковича и Мейера выявляется главное отличие: для Дмитрия Дмитриевича создание музыки оперы на полный текст Гоголя было принци-

пиальной творческой установкой, поэтому композитор не сократил ни одного слова. Для Мейера, который был глубоким знатоком музыки Шостаковича и состоял с ним в переписке, в совершенстве владел русским и немецким языками, мастерски стилизовал в духе Шостаковича, Моцарта, Брамса¹, творческая задача была, естественно, иной: завершить оперу, написав ещё два акта в том стиле, который сложился в «Игроках». Поэтому все возможные противоречия, связанные с использованием полного текста комедии, Мейер снимал с помощью купюр.

Логика купирования была связана с отчетливым выделением основной линии действия после VIII явления: это появление Глова-«отца», затем Глова-«сына» и последующее разоблачение интриги против Ихарева. Было купировано XI явление комедии полностью. Также сокращались фрагменты текста с общими рассуждениями игроков: о профессии, о человеческой психологии. Например, Мейером сокращён текст, очевидно знаковый для Гоголя и Шостаковича, в монологе Замухрышкина: «Ну что! Вы уж, я вижу, смеетесь! Эх, господа!.. Ведь вот тоже и господа сочинители всё подсмеиваются над теми, которые берут взятки; а как рассмотришь хорошенько, так взятки берут и те, которые повыше нас»².

В интервью Д. Гойови Мейер прокомментировал историю возникновения замысла завершить оперу «Игроки», работа над которым велась 9 месяцев во время стажировки К. Мейера в Германии: «В Вуппертале существовал

особый интерес к музыкальным драматическим произведениям Шостаковича, и в издательство “Сикорский” поступило предложение воспроизвести фрагмент в рамках специально посвященного для этого вечера. <...> Были версии исполнить полностью фрагмент оперы, написанный Шостаковичем, а затем продолжить ее как разговорную драму. Или: оставить действие в пересказе от лица рассказчика с небольшими вставляемыми по ходу рассказа музыкальными эпизодами. <...> Мне хотелось развить дальше то, что сочинил Шостакович, и я горжусь тем, что больше невозможно определить границы между музыкой Шостаковича и моей (курсив мой. – О.К.) Я должен был придерживаться Шостаковича 40-х годов. Помимо завершения 1 акта я должен был сочинить два других акта³ – в целом я сочинил ещё полтора часа музыки – больше, чем написал Шостакович. Тем не менее, нельзя сказать, что это в большей степени моя опера, чем Шостаковича, потому что языком музыки оперы остается язык Шостаковича, и я стремился к этому» [4, с. 318-319]. «Игроки» Шостаковича-Мейера были поставлены в Вуппертале (Германия) 28 мая 1982 г., перевод текста Гоголя на немецкий язык сделал музыковед Юрген Кехель. В 1990 г. эта версия прозвучала и в России, в Московском камерном театре Б. Покровского. Г. Рождественский так оценил работу К. Мейера: «Мне кажется, что его опыт удался. Он смог, насколько это возможно, “перевоплотиться” в Шостаковича и, во всяком случае, “пофантазировать” на столь интересную тему...» [4, с. 58].

Помимо шести мужских персонажей 1-го акта, Мейер вводит еще трёх героев комедии Гоголя: Замухрышкина (тенор), Глова-отца (бас-профундо) и Глова-сына (баритон), увеличив таким образом общее число басовых партий. Непрерывность интонационной ткани оперы во 2 и 3-м актах созда-

¹ В пьесе К. Мейера «Посвящение Иоганнесу Брамсу для оркестра», ор. 59 («Hommage a Johannes Brahms for orchestra», 1982) композитор во вступлении мастерски создает аллюзию на монументальный концертный стиль Брамса, не прибегая к явным цитатам. Мейер написал также «квартет в манере Шостаковича» («Шестнадцатый квартет Шостаковича») и оркестровал Сонату Шостаковича для скрипки и фортепиано» [7, с. 784].

² Гоголь Н.В. Игроки [Электронный ресурс] / Электр. б-ка RoyalLib.com. URL: https://royallib.com/read/gogol_nikolay/igroki.html#0 (дата обращения: 15.02.2022).

³ В итоге существующая версия оперы Д. Шостаковича-К. Мейера «Игроки» содержит 2 акта.

ется за счет глубокого «анализа музыки Шостаковича» [К. Мейер], на основе которого и оказалась возможной стилизованная реконструкция. Мейер использует ряд симфонических фрагментов из 1-го акта, отдельные цитаты, превращенные в лейтмотивы (например, лейтмотивом становится тема крапленой колоды под названием «Аделаида Ивановна»), также «статус лейткомплекса получает симфонический фрагмент начала карточной игры» [4, с. 163-164]. В своем интервью Мейер подробно комментировал источники цитат: «Несколько раз я использовал отрывки из сочиненной части, для этого я неоднократно цитировал ранние работы Шостаковича, как он сам это иногда делал, например, III Симфонию, IV Симфонию. В одинаковых ситуациях я цитирую “Игроков” Шостаковича» [4, с. 318]. Учитывая камерную специфику «Игроков», К. Мейер посчитал необходимым разнообразить музыкальное действие различными жанровыми «ракурсами», сделав его «пластичным»: «я написал фугу в качестве прелюдии к 3 акту, несколько канонов и еще одну фугу во 2 акте, есть один вальс, один марш, один речитатив, одна пасакалия – то есть различные сильные формы» [4, с. 320].

Сравним эту жанровую палитру с той, что использовал Д. Шостакович в 1-м акте оперы: ансамблевые сцены, речитативы, ария, интонационно-ритмические признаки бытовых жанров (песня – протяжно-лирическая, плясовая, галоп во вступлении к опере, ритм которого, очевидно, символизирует и бег времени, и гоголевскую «птицу-тройку»), лирические монологи, полифонические формы (каноны, фуга). При этом «чистым, закругленным оперным построениям Шостакович явно предпочитал смешение различных типов, испытание гибридных форм» [5, с. 72]. Композитор опирался на идею тембровой характерности сцен, включая в партитуру тембры-персо-

нажи¹. Кроме того, Д. Шостакович ввёл в музыкальный язык оперы тончайшие стиливые аллюзии, скрытые микроцитаты: с музыкой П.И. Чайковского, М.П. Мусоргского, А.С. Даргомыжского, Р. Вагнера, со стилем классического оперного речитатива *secco*. Таким образом, композитор следовал за структурными и стиливыми особенностями гоголевского первоисточника, который также содержит «сюжет в сюжете», о чем Шостакович сообщал И. Гликману: «Ты, конечно, помнишь, что он включил в главный сюжет другой, превосходно сочиненный героем пьесы Степаном Ивановичем Утешительным – это оригинально до чрезвычайности»². Итак, К. Мейер стремился следовать идее жанрового, тематического многообразия, заданной Д. Шостаковичем, однако только парадоксальная логика гения могла привести в музыкальный язык оперы неожиданные стиливые, жанровые аллюзии и образно-смысловые коннотации.

К. Мейер утверждал, что «создавалась опера, соразмерная гению мастера. Ее простота была на этот раз необыкновенно утонченной» [2, с. 251]. Н. Пейко, хорошо знавший творчество композитора и друживший с ним, в 1944 г. работал в Московской консерватории ассистентом в классе Шостаковича по композиции. Позже Н. Пейко вспоминал: «Однажды Шостакович пришел в класс с рукописью. Это была партитура начатой оперы “Игроки” по одноактной пьесе Гоголя. Д.Д. сыграл и спел все, что было к тому времени сочинено. Я всегда жалел, что Д.Д. отказался от продолжения работы и завершения этого ярчайшего опуса» [8, с. 242]. Б.А. Покровский был убежден, что Шостакович принял опрометчивое решение, не завершив

¹ В «Игроках» тройной состав оркестра с обилием видовых инструментов: с флейтой piccolo, альтовой флейтой, английским рожком, малым кларнетом, бас-кларнетом, контрафаготом. Расширен состав меди и ударной группы. Две арфы, бас-балалайка и рояль в функции continuo вызывают ассоциации с партитурой оперы «Нос».

² Письма к другу: письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману. С. 29.

«Игроков»: композитор не учитывал того потенциала постановочных средств, которым обладает оперный режиссер. Постановка оперы, пронизанная глубоким концептуальным режиссерским видением произведения, может иметь столь же полноправное художественное значение, как и завершенная оперная партитура.

В связи с этим рассмотрим еще один вариант реконструкции оперы «Игроки», который был осуществлён благодаря режиссерскому прочтению. Такая постановка «Игроков» принадлежит выдающемуся оперному режиссёру, народному артисту РФ Юрию Александрову. Впервые спектакль, получивший название «Игроки-1942», был поставлен в Санкт-Петербурге в 1997 г. и удостоен премии «Золотой софит». Режиссер дополнил незавершенный 1-й акт оперы комплексом текстовых фрагментов разного происхождения. В контекст постановки вошел целый ряд документальных свидетельств из биографии композитора: письма 1940–60-х гг. к И. Гликману, В. Шебалину, М. Шагинян, фрагмент фонограмм выступления Шостаковича на V съезде Союза советских композиторов [1974], «Песня о встрече» на стихи Б. Корнилова (1932), тема финала из Второй фортепианной сонаты (1942)¹. Распределяя этот материал, Ю. Александров и сценарист Ю. Димитрин выстроили драматургию спектакля таким образом, чтобы эпистолярные и музыкальные цитаты, соединенные методом коллажа, комментировали и расширяли пространство незаконченного шедевра. В фокусе режиссерского замысла переосмысливались персонажи оперы в исторических реалиях советской эпохи, на гоголевский сюжет накладывался подлинный голос Шостаковича, трагическое и комическое переплеталось в духе столь любимого композитором жанра

трагифарса. Ю. Александров, размышляя над феноменом оперы «Игроки», нашел новую концепцию ее постановки: «Партитура “Игроков” мучила меня своей незавершенностью. Я понял, как следует выстроить спектакль, когда мне в руки попал том писем Шостаковича к Гликману»². Созданная режиссером «игра» текста и исторического контекста, аллюзий и внезапных смысловых переключений, основанных на взаимодействии музыки с внесюжетными линиями, стала новой концепцией реконструкции оперы. «Режиссеру удалось сделать не спектакль по “Игрокам”, но спектакль об “Игроках” Шостаковича, о самом композиторе, о том, чем он живет в предчувствии 8-й и 9-й симфоний, о его приговоре миру и о его уповании»³.

Из провинциальной комедии о карточных шулерах, словно из глубины, всплывало ментальное пространство русской жизни вне времени, азартной игры с её демонизмом, фатальностью, пропущенной через беспощадный гротеск Гоголя–Шостаковича: «главным чудом этой оперы является именно ощущение безмерного русского провинциального времени, ничуть не менее глобального, чем мифологическое вагнеровское»⁴. И в это мифологическое время встраивались соответствия между николаевской эпохой Пушкина и Гоголя, где в «мундирной, пригвожденной к парадом жизни» [9, с. 203] господствовали Случай и Закономерность, Государственный императив и произвол, и сталинской эпохой Шостаковича, Прокофьева, Вайнера и многих дру-

¹ В постановке оперы «Игроки» в 1997 г. эпиграфом к спектаклю звучала Сатира № 3 «Потомки» из цикла «Сатиры» Д. Шостаковича на слова Саши Чёрного.

² Александров Ю. «Игроки-1942» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sanktpeterburgopera.ru/ru/repertoire/repertoire-theatre/gamblers-1942/> [дата обращения: 15.02.2022].

³ Учитель К. «Кляня свои потемки...». «Д. Шостакович. «Игроки». Камерный музыкальный театр «Санкт-Петербург-опера». Режиссер Ю. Александров [Электронный ресурс] / Петерб. театр. журн. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/11/the-petersburg-prospect-11-3/klyanya-svoi-potemki/> [дата обращения: 13.02.2022].

⁴ Цит. по: Поспелов П., Аврасин И. «Игроки» Шостаковича в Москве и Петербурге // Коммерсант. 1996. 27 сент. (№ 162). С. 9.

гих. «Сама опера стала оперой лейт-деи, единой всепоглощающей темы. Все подчинялось раскрытию психологического подтекста этой впечатляющей социальной картины старой Руси. А современность прочтения Гоголя ощущалась благодаря музыкальному языку: остроте его экспрессии, специфике ладового строя, ритмической организации материала» [5, с. 72]. Шостакович намеренно выделяет некоторые фрагменты гоголевского текста (тесситурно, интонационно, темброво), придавая им иной, абсурдный смысл, чтобы перекинуть арки в его современность. Например, характерный оркестровый аккомпанемент «комментирует» рассуждения Утешительного о том, что весь человек принадлежит обществу: визгливо вскрикивают флейты на фоне мерного буханья литавр, словно звучит истина, которая вколачивается кнутом и палкой.

Чтобы придать всем историческим аллюзиям «плоть и кровь», режиссер ввел в спектакль фигуру самого композитора, который читает свои письма другу – И.Д. Гликману. Озвученные фрагменты писем Шостаковича создали мощный трагедийный подтекст оперной сатире. С помощью коллажного соединения контрастных смысловых планов режиссеру удалось выразить жанровый, интонационный полифонизм музыкального языка оперы, а также визуализировать концепцию инструментального театра, заложенную композитором в тембровой характерности партитуры «Игроков» в качестве потенциальной идеи. В постановке Ю. Александрова дирижер и музыканты оркестра становятся полноправными участниками сценического действия. В прологе спектакля звучит «Песня о встречах», под звуки которой оркестранты, перевоплотившись в эвакуированных москвичей и ленинградцев 1941 г., с криками «Приехали!» проходят через зрительный зал на сцену. Вскоре иллюзорный оптимизм сменяется горькими строками письма Шостаковича о блокадном

Ленинграде: «Моя мать, сестра, племянник, а также родные жены остались в Ленинграде. Оттуда приходят письма, которые необычайно тяжело читать. Съедена моя собака. Съедено несколько кошек...»¹. Перед сценой знакомства господ-шулеров за обильной закуской звучание оркестра прерывается телефонным звонком Гликману: Шостакович сообщает другу о душераздирающих подробностях голодной жизни («всех кошек уже съели...»). Этикетные рассуждения о балыке, икре и сыре в старинном оперном стиле речитатива *secco* словно рассекаются цитатой из письма Гликману о «нереальности» «Игроков». Так, эфемерность давно ушедшего стиля вызывает ассоциации с «нереальностью» оперы. В середине монолога Ихарева из II явления, после кульминации в его партии на слова «Аделаида Ивановна» музыка неожиданно прерывается, и в тишине звучит следующее письмо: «Жизнь наша течет нормально, спокойно, тихо. Иногда по ночам, терзаемый бессонницей, я плачу. Слезы текут обильные, горючие»². А далее, в сценическое пространство снова врываются демонические вихри азарта Ихарева: «Послужи ты мне, душенька».

Принцип череды контрастных эпизодов в оперном действии подсказали режиссеру естественное сценическое решение: использовать приемы углубления контрастов. Сразу после сцены, где Кругель и Швохнев задумывают проверить Ихарева, не шулер ли он, звучат рассуждения Шостаковича о том, кто из великих композиторов умер вовремя, а кто позже положенного срока и о том, как он сам зажил на свете и является «серым и посредственным композитором... Не хотелось бы мне оказаться на

¹ Письмо Д. Шостаковича от 3.02.1942. Куйбышев [Цит. по: Димитрин Ю. Сценарий документального спектакля о Дмитрие Шостаковиче по его опере «Игроки», письмам разных лет и другим материалам его жизни и творчества [Электронный ресурс]. URL: ceo.spb.ru/libretto/reality/opera/resnyu.doc [дата обращения: 15.02.2022]].

² Письмо Д. Шостаковича от 4.01.1942. Куйбышев [Цит. по: Письма к другу: письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману. С. 36].

моём месте!»¹. И после этих отчаянных слов начинается знаменитый, гениально написанный столь малыми выразительными средствами монолог Гаврюшки «Проворные Господа!»². Редкий тембр бас-балалайки, а затем и тубы в дуэте с угрожающим и самодовольным басом Гаврюшки производят задуманное композитором впечатление грубой силы, правящей миром. Подчеркивая и укрупняя монолог, режиссер ввел в сцену оригинальный, рискованный и расхристаный танец слуги Алексея, словно ставший зрелищной демонстрацией страшной и бессмысленной силы³.

Музыкальный язык оперы, так же как и текст комедии Гоголя, насыщен полисемантическими, полиассоциативными слоями. Поэтому еще одним важнейшим инструментом режиссерского замысла становится комплекс внесюжетных линий постановочной драматургии, которые расширяют текст произведения до ощущения гипертекста. Важнейшей внесюжетной линией развития в постановке Ю. Александрова является линия inferнального абсурда, фантазмагии, все более просвечивающей сквозь бытовой комизм и усиливающей свое действие на протяжении спектакля. В действие режиссером вводится воспетая Ихаревым Аделаида Ивановна, краплёная колода в образе балетной примы в гусарском костюме, словно из реторты – гомункул Фауста. В монолог Утешительного (VIII явление) режиссер вводит фигуру слуги – Гаврюшки, который играет мимическую роль жестокого

комиссара в кожанке, как бы «допрашивающего» господина Утешительного, а карточный стол становится столом следователя для допросов с пристрастием. Тройка лошадей в рассказе Утешительного, пролетевшая мимо двора помещика Дергунова, благодаря музыке с аллюзиями на тему вагнеровских Валькирий тоже приобретает зловещие черты. Еще одна внесюжетная линия связана с ироническим подтекстом всего происходящего. Остроумная, в «учёном» барочном стиле 4-голосная fuga шулеров на слова «Итак, подадимте же, всякий из нас, друг другу руки» вызывает в памяти хоровую фугу пьяниц в кабачке Ауэрбаха из драматической легенды «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза. После фуги шулеров звучит текст письма Шостаковича: «Дорогой Исаак Давыдович! Я верю, что скоро все мы будем дома, в своих квартирах. И будем ходить к друг другу в гости...»⁴.

Эпилогом спектакля стала тема финала Второй фортепианной сонаты, первые две части которой Шостакович создавал в Куйбышеве, а финал заканчивал в подмосковном санатории «Архангельское». Тема финала – одна из самых выдающихся в творчестве композитора, по своему значению сравнимая с музыкальными темами-символами в музыке барокко. Выбор подобной темы Шостаковича в эпилоге спектакля придает всей опере характер огромной художественной метафоры о жизни и судьбе гения.

Таким образом, на основе сравнительного анализа трех вариантов окончания оперы выявляется несколько типов реконструкции незавершенного произведения. Первый тип реконструкции, предложенный дирижером Г. Рождественским, представляет собой исполнение написанного Д. Шостаковичем 1-го акта оперы с повторенной в качестве репризы песней Гаврюшки (ц. 48) после ц. 194, поскольку

¹ Письмо Д. Шостаковича от 3.11.1967. Москва [Цит. по: Димитрин Ю. Указ. соч.].

² Впоследствии балалаечный наигрыш из песни Гаврюшки Шостакович использовал в теме 24-й фуги d-moll, процитировал в своей последней Альтовой сонате, которую называют прощанием и творческим завещанием Мастера. II часть сонаты (Allegretto) начинается с точной цитаты вступления к опере «Игроки», а мелодия песни Гаврюшки становится темой вариаций, своего рода *idée fixe*.

³ Этот «импровизированный» танец был частью постановки «Игроков» в версии Ю. Александрова и Т. Карпачёвой, показанной на сцене Самарского академического театра оперы и балета осенью 2022 г. в рамках Международного фестиваля «DSCH. Шостакович. XX век».

⁴ Письмо Д. Шостаковича от 1.03.1942. Куйбышев [Цит. по: Письма к другу: письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману. С. 53].

песня действительно выражает одну из лейттем оперы. Второй тип реконструкции, принадлежащий К. Мейеру, наиболее традиционен по методологии и в то же время наиболее гипотетичен: 1-й акт и продолжение К. Мейера взаимодействуют, как подлинник и стилизованная копия. Третий тип реконструкции представляет собой создание целостной концепции средствами оперной режиссуры, располагающей приемами коллажа, введением в пространство оперы новых внесюжетных линий и образно-смысловых коннотаций. При этом все внесюжетные линии, привнесенные высокохудожественной режиссерской работой в оперный текст, точно взаимодействуют с музыкой, подчеркивая ее полисемантическую природу.

Визуальный темпоритм становится отражением ритма партитуры. Смысловые аллюзии, ассоциации комментируют основной сюжет и обогащают современное восприятие оперы. Американский музыковед и знаток творчества Шостаковича Р. Тарускин подчеркивал, что музыка композитора сильна «игрой подтекстов» [10, с. 794] Сложная, многоуровневая «игра подтекстов» является подлинным содержанием оперы «Игроки» и постановки Ю. Александрова. Таким образом, текст художественного произведения расширяется до гипертекста, и постановочная концепция Ю. Александрова-Ю. Димитрина «Игроки-1942» получает статус режиссерской реконструкции оперы Д. Шостаковича.

Список литературы

1. Дигонская О. Незавершенные оперы Шостаковича (по неизвестным автографам): дис. ... канд. искусствоведения / С.-Петерб. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2008. 240 с.
2. Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. Санкт-Петербург: DСH; Композитор, 1998. 559 с.
3. Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2004. 583 с.
4. Мирошниченко С. Пьесы Гоголя в комической опере. «Женитьба» Гречанинова, «Игроки» Шостаковича: дис. ... канд. искусствоведения / МГК им. П.И. Чайковского. Москва, 2013. 439 с.
5. Богданова А. «Игроки»: контексты // Шостаковичу посвящается. К 100-летию со дня рождения композитора / авт. проекта, ред.-сост. Е.Б. Долинская. Москва: Композитор, 2007. С. 354-369.
6. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество: монография: в 2 кн. Кн. 2. Ленинград: Совет композитор, 1986. 624 с.
7. Д.Д. Шостакович: pro et contra: Д.Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей: антология / сост. Л.О. Акопян. Санкт-Петербург: Изд-во Рус. христиан. гуманит. акад., 2016. 813 с. (Русский Путь: pro et contra).
8. Абдоков Ю.Б. Николай Пейко. «Восполнивши тайну свою...». Москва: Изд-во Моск. Патриархии Рус. Православ. Церкви, 2020. 584 с.: ил. (На путях веры).
9. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Санкт-Петербург: Азбука, 2014. 544 с.
10. Тарускин Р. Шостакович и мы // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Рос. ин-т истории искусств; С.-Петерб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; [ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая]. Санкт-Петербург: Композитор, 2000. С. 789-828.

Сведения об авторе:

Кришталюк Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
olgakrishtalyuk@yandex.ru

Дата поступления статьи: 06.03.2022

Одобрено: 20.03.2022

Дата публикации: 28.03.2022

Для цитирования:

Кришталюк О.А. Неоконченная опера «Игроки» Д. Шостаковича: проблема незавершенного замысла и варианты реконструкции целого // Сфера культуры. 2022. № 1 (7). С. 49-60. DOI:10.48164/2713-301X_2022_7_49

УДК 782.6+78.071.1

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_7_49

O.A. Krishtalyuk

Samara

Samara State Institute of Culture

olgakrishtalyuk@yandex.ru

SHOSTAKOVICH'S UNFINISHED OPERA *THE GAMBLERS*: AN ARTIST'S UNFINISHED CONCEPT AND APPROACHES TO THE RECONSTRUCTION OF THE WHOLE

The article deals with the issue of reconstructing Shostakovich's unfinished opera *The Gamblers*. An increasing number of recent productions of *The Gamblers* shows not only the interest for this masterpiece but also the vast artistic potential inherent to the very fact that the opera is incomplete, which itself opens a range of possibilities to complete it. Three types of the reconstruction of *The Gamblers* are considered: 1) the completion of Act One by the conductor

Gennady Rozhdestvensky; 2) the complete reconstruction of an entire opera (Acts Two and Three) by Krzysztof Meyer; 3) the staged version of the opera by Yuri Aleksandrov (director) and Yuri Dimitrin (scriptwriter).

Keywords: D.D. Shostakovich, N.V. Gogol's *The Gamblers*, opera, reconstruction of an unfinished artwork, staged reconstruction.

References

1. Digonskaya, O. (2008) *Nezavershënyye opery Shostakovicha (po neizvestnym avtoqramam): dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Shostakovich's Unfinished Operas (after the Unknown Autographs): Thesis of Ph.D. in Art Studies]. St. Petersburg. (In Russian).
2. Meyer, K. (1998) *Shostakovich. Zhizn'. Tvorchestvo. Vremya* [Shostakovich. Life. Oeuvre. Time]. St. Petersburg: DSCH; Kompozitor. (In Russian)
3. Akopyan, L.O. (2004) *Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva* [Shostakovich. An Experience of the Creative Process Phenomenology]. St. Petersburg: Dmitry Bulanin. (In Russian).

4. Miroshnichenko, S. (2013). *P'esy Gogolya v komicheskoy opere. «Zhenit'ba» Grechaninova, «Igroki» Shostakovicha: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Gogol's Plays in Comic Operas: Grechaninov's The Marriage and Shostakovich's The Gamblers: Thesis of Ph.D. in Art Studies]. Moscow. (In Russian).
5. Bogdanova, A. (2007) «Igroki»: konteksty [The Contexts of The Gamblers]. *Shostakovichu posvyashhaetsya. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora* [Dedicated to Shostakovich. On the Composer's Centennial]. Moscow: Kompozitor, 354-369. (In Russian).
6. Khentova, S. (1986) *Shostakovich. Zhizn' i tvorchestvo: monografiya* [Shostakovich's Life and Oeuvre. A Monograph], Vol. 2. Leningrad. (In Russian).
7. Akopyan, L.O. (ed.) (2016) *D.D. Shostakovich: pro et contra: D.D. Shostakovich v ocnkax sovremennikov, kompozitorov, publicistov, issledovatelej, pisatelej. Antologiya* [D.D. Shostakovich: Pro et Contra: D.D. Shostakovich in the Assessments of Contemporaries, Composers, Publicists, Researchers, Writers. An anthology]. St. Petersburg: Publishing House of Russia's Christian Academy of Humanities. (In Russian).
8. Abdokov, Yu.B. (2020) *Nikolaj Pejko. «Vospolnivshi tajnu svoyu...»* [Nikolai Peyko. "Having Filled Up the Mystery of His..."]. Moscow: Publishing House of the Moscow Patriarchy of Russia's Orthodox Church. (In Russian).
9. Lotman, Yu.M. (2014) *Besedy o russkoj kul'ture: byt i tradicii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka)* [Conversations about the Russian Culture: Traditions and Everyday Life of the Russian Noble Class (between the 18th and the Beginning of the 19th Centuries)]. St. Petersburg: Azbuka. (In Russian).
10. Taruskin, R. (2000) *Shostakovich i my* [Shostakovich and Us]. *Shostakovich: mezhdumgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenty. Materialy. Stat'i.* [Shostakovich: Between the Instantaneous and the Eternal. Documents. Materials. Articles]. St. Petersburg: Kompozitor, 789-828 (In Russian).

About the author:

Olga A. Krishtalyuk, Ph.D. in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music Theory and History of the Samara State Institute of Culture

167 Frunze Str., Samara, 443010
olgakrishtalyuk@yandex.ru