

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 782.91

ОСОБЕННОСТИ БАЛЕТНОГО ТВОРЧЕСТВА АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА «ПЕР ГЮНТ»

Калашникова Д. И.¹

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, ул. Поварская, д. 30–36, Москва, 121069, Россия.

Статья посвящена балетному театру Альфреда Шнитке — наименее исследованной области творчества композитора. В центре рассмотрения — балет «Пер Гюнт» — одно из значительных сценических произведений 1980-х годов. Творческая деятельность композитора 1970–80-х годов, направленная на поиск новых стилевых решений в области мелодии, гармонии, формы, полифонии, фактуры, отмечена появлением театрально-сценического жанра — балета. За пятнадцатилетнюю историю становления в творчестве композитора балетного жанра было написано три балета: «Лабиринты», «Эскизы», «Пер Гюнт». В статье исследуется многомерная природа сюжета ибсеновской драмы и образа Пер Гюнта, получившего множество интерпретаций в театральных, концертных и мультимедийных композициях. Многоликость героя подчеркивается оригинальной находкой балетмейстера Джона Ноймайера, заключающейся в перенесении борьбы противоположных начал из внутреннего мира персонажа на реальную сцену, где сталкиваются семь разных аспектов личности Пер Гюнта в облики семи танцоров. С целью выявления особенностей музыки балета проводится детальный анализ языковых средств некоторых номеров: звуковысотности, гармонии, динамики, ритма и тембра.

Ключевые слова: А. Шнитке, Г. Ибсен, Дж. Ноймайер, «Пер Гюнт», балетный театр, полифония пластов, четыре круга реальности, семь аспектов.

FEATURES OF THE BALLET WORK OF ALFRED SCHNITTKE ON THE EXAMPLE OF THE BALLET "PEER GYNT"

*Kalashnikova D. I.*¹

¹ Gnesin Russian Academy of Music, 30–36, Povarskaya St., Moscow, 121069, Russian Federation.

The article is dedicated to the ballet theater of Alfred Schnittke – the least studied field of the composer's work. The center of consideration is the ballet "Peer Gynt" – one of the significant stage works of the 1980s. The composer's creative activity of the 1970–80s, aimed at finding new style solutions in the field of melody, harmony, form, polyphony, texture, is marked by the appearance of the theater and stage genre - ballet. Over the fifteen-year history of the formation of the ballet genre composer, three ballets were written: "Labyrinths", "Sketches", "Peer Gynt". The article explores the multidimensional nature of the plot of the Ibsen's drama and the image of "Peer Gynt", who received many interpretations in theatrical, concert and multimedia compositions. The character's multitude is emphasized by the original find of choreographer John Neumeier, which consists in transferring the struggle of opposite principles from the character's inner world to the real scene, where seven different aspects of Peer Gynt's personality collide in the guise of seven dancers. In order to identify the features of ballet music, a detailed analysis of the language means of some numbers is carried out: pitch, harmony, dynamics, rhythm and timbre.

Keywords: Alfred Schnittke, Henrik Ibsen, John Neumeier, "Peer Gynt", ballet theater, polyphony of layers, four circles of reality, seven aspects.

Балетный театр Шнитке в XXI веке представляет интерес для дирижеров, балетмейстеров, исполнителей, да и самих слушателей. Доказательством служат многочисленные обращения художников к этой части творчества композитора в рамках фестивалей («На пересечении прошлого и будущего», МГИМ имени А. Г. Шнитке, 2019), балетных постановок (балет «Пер Гюнт», Большой театр, 2016), многочисленных концертов (концертная версия балета «Эскизы», Дом музыки, 2010). В музыковедении балетное искусство Шнитке не получило специального освещения. Целью данного исследования является выявление некоторых аспектов балетного творчества Шнитке, рассмотрение драматургических особенностей и музыкального языка балета «Пер Гюнт».

Прежде чем перейти к балету «Пер Гюнт», представляется необходимым несколько слов сказать о балетном театре Шнитке в целом, упомянув все балетные опусы композитора. Балетное наследие Альфреда Шнитке включает

три балета: «Лабиринты», «Эскизы», «Пер Гюнт». В 1971 году танцор и хореограф Владимир Васильев обратился к Шнитке с предложением написать музыку к балету «Лабиринты» по оригинальному либретто В. Васильева. Работа проходила стремительно в связи с намерением хореографа поставить несколько номеров балета на Всесоюзном балетмейстерском конкурсе в начале 1972 года. Первый номер, с музыкой в записи камерного оркестра Большого театра, планово дебютировал перед московским зрителем.

Премьера хореографической фантазии «Эскизы» состоялась в 1985 году на сцене Большого театра. Ее создание было приурочено к 175-летию со дня рождения Николая Гоголя. Постановкой балета занимался балетмейстер Андрей Петров, дирижировал Геннадий Рождественский. Балет стал апофеозом гоголевской темы в творчестве Шнитке. На протяжении десяти лет композитор возвращался к произведениям писателя в своих театральнo-сценических и концертных композициях. В 1975 году Шнитке пишет музыку к спектаклю Театра на Таганке «Ревизская сказка» и в 1981 году из ее фрагментов составляет сюиту для оркестра — «Гоголь-сюиту». В 1983 году гоголевские персонажи приобретают телевизионный формат воплощения. Шнитке сочиняет музыку к четырехсерийному фильму Михаила Швейцера «Мертвые души». Кульминацией претворения гоголевских сюжетов в 1985 году стал балет «Эскизы» по мотивам повестей «Портрет», «Шинель», «Нос», «Записки сумасшедшего», «Невский проспект» и поэмы «Мертвые души».

Необходимо упомянуть и сценическую композицию «Желтый звук», написанную в 1974 году. Толчком к созданию композиции стало предложение Рождественского сочинить произведение к его концерту «Музыка и живопись». Балетом в классическом понимании жанра «Желтый звук» не является, но развитая пантомимная сторона композиции позволяет говорить о ней в контексте балетного театра Шнитке. «Желтый звук» в силу наличия художественного слова, акробатики, вокала, весомости пантомимы становится в один ряд с балетными постановками XX века: балета Э. Сати «Парад», балета с пением Ф. Пуленка «Лани», балетов М. Бежара «Гала», «Четверо сыновей Эймона», «Мучения святого Себастьяна».

Работа над последним балетом «Пер Гюнт» началась в 1984 году и пришлась на переломный период творчества Шнитке, результатом которого явилась смена стиля и некоторых аспектов мировоззрения. Сам композитор указывает на произошедшую в нем перемену, разграничивая произведения, написанные до 1985 года и после: «Время — для меня во всяком случае — имеет два круга развития в жизни. Один — большой, который как бы закончился в 1985 году, и второй круг, который снова начался после этого» [1, с. 130]. В 1988 году Шнитке отмечает: «Три года назад у меня был инсульт, и то, что я написал и пишу сейчас, отличается от прежнего» [2, с. 09].

В 1984 году Шнитке встретился с балетмейстером Джоном Ноймайером, который предложил композитору написать музыку на один из сюжетов: «Три сестры» Антона Павловича Чехова или «Пер Гюнт» Генрика Ибсена. По утверждению Шнитке, его заинтересованность драматической поэмой норвежского писателя объяснима неисчерпаемостью воплощений образа Пер Гюнта (близкого к образу Фауста), получившего как прямое, так и косвенное воплощение в творчестве композитора. Шнитке замечает: «Есть сюжеты, которые имеют как бы одну реализацию, и, будучи реализованными, они уже исчерпываются. А есть сюжеты, где количество реализаций бесконечно, и ни одна не исчерпывает сюжет до конца» [1, с. 171]. На протяжении XIX–XXI веков композиторы и балетмейстеры неизменно возвращаются к герою ибсеновской драмы. В 1875 году Эдвардом Григом закончена партитура музыки к театральной пьесе «Пер Гюнт», переработанная в дальнейшем в две сюиты. В новом социальном контексте в 1938 году предстают герои драмы в опере Вернера Эгга «Пер Гюнт». Балетмейстер Эдвард Ключа в 2015 году поставил балет «Пер Гюнт» на музыку Грига. Образ Пер Гюнта, преломляясь в авторском сознании, помещается в контекст культуры нового времени, символом которого и становится.

Балет «Пер Гюнт» Шнитке также имеет несколько реализаций, две редакции. Премьера первой состоялась в 1989 году в Гамбургском оперном театре и через полгода — на сцене Большого театра. Появление второй в 2015 году связано с переосмыслением Ноймайером хореографии балета. Балетмейстер вспоминает: «Я был приглашен Фондом Шнитке рассказать о “Пере Гюнте”. Мы показали видеофрагменты спектакля, и я услышал музыку по-новому. Она меня настолько тронула, что я сделал то, чего не делал никогда: заново поставил балет» [3, с. 11]. Ноймайер неоднократно обращался к инструментальной музыке Шнитке, перенося ее в условия балетного жанра. Например, музыкальной основой балета «Трамвай “Желание”» стала Первая симфония Шнитке. Балеты «Отелло» и «Звуки пустых страниц» поставлены на музыку Концерто гротеско № 1 и Альтового концерта.

Новая версия балета претерпела значительные изменения, главное из которых коснулось сокращения количества «аспектов Пер Гюнта» с семи до четырех. Под «асpekтами» балетмейстер подразумевал грани личности героя, такие, как детскость, полетность, эротика, смелость, агрессия, сомнение, душевность. Впервые семь аспектов в исполнении семи танцоров появляются в Прологе, где по сюжетной линии происходит формирование плода в утробе Озе и рождение Пер Гюнта. В Прологе представлены не только «семь аспектов героя», но и Кривая, чей сольный номер в Первом акте будет полностью основан на материале Пролога. В основе музыкального оформления Пролога, а также и образа Кривой, лежит принцип многослойности вертикали.

Из трезвучия *es-ges-b*, входящего и в состав полиаккорда *d-es-ges-a-b*, рождается многослойная музыкальная ткань с полиаккордовой прогрессией. Конструкцию каждого полиаккорда составляют два трезвучия, одно из которых становится структурной единицей следующего аккордового комплекса. В результате наблюдаются секундовые сдвиги субаккордов через однотерцовые и одновысотные отношения, что обеспечивает мягкое движение полиаккордов по горизонтальной координате. Стратификация пластов обеспечивает ощущение пространственной перспективы с характерной дифференциацией на рельеф и фон. Конструктивной единицей в обеих плоскостях выступает секунда и терция (см.: прим. 1).

Разрастание музыкальной ткани полиаккордовыми комплексами продиктовано драматургическим приемом «умножения» героя до «семи аспектов». Начальное трезвучие *es-ges-b*, сопряженное с моментом появления Пера на свет, проходит стадии «обрастания» полиаккордами. Процесс взросления и становления всех семи аспектов личности завершается к последнему эпизоду Пролога, который отмечен пентатоническим движением звукокомплексов по диагонали, пентатоническим и хроматическим по горизонтали, неизменной последовательностью малыми терциями, увеличенными и уменьшенными квинтами по вертикали.

Прием наслоения пластов характерен и для Эпилога. Но совмещаются не отдельные трезвучия, а темы предыдущих актов. Шнитке отмечает: «В эпилоге нет никакой новой музыки, по сравнению с предыдущими тремя актами. То, что там звучит, — это все темы предыдущих сцен. Но они теперь звучат не подряд, а накладываясь друг на друга — как облака» [1, с. 173]. Но принцип наложения не сводится исключительно к сопоставлению и контрапункту разных стилистических и сонорных комплексов. Природа звуковых пластов становится более абстрактной, грани более размытыми, что позволяет им функционировать как однородные музыкальные темы. Например, темы «перекрашиваются» в единый ладо-гармонический тон (тема хора и лейтмотив Пер Гюнта); или индивидуальность темы смягчается: ее измененный интонационный облик органично продолжает ранее проведенную тему другого персонажа. Например, лейттема Сольвейг, помещенная сразу после лейттемы Пер Гюнта, теряет характерную фигуру «группетто» и сжимается до восходящих скачков, как отражение темы Пера (см.: прим. 2; 3).

Таким образом внешние контрасты смягчаются, уступая место внутренней единой динамике. Одновременно взаимодействуя, темы образуют фон, «ропот» времени и пространства с выдвиганием на первый план одной из тем. В результате музыкальная ткань Эпилога складывается из движущихся пластов, каждый из которых в определенный момент становится ведущим.

Возвращение музыкального материала предыдущих актов в Эпилоге,

Marimba

Arpa

Cemb

P-no

V-ni

V-le

V-c

C-b

Прим. 1. Пролог (ц. 1)

как бы три круга реальности. Низменный, детский; показушный — начиная с театра и кончая сумасшедшим домом, вершина второго акта. И наконец, третий акт — возвращение на новом уровне реальностной ситуации... А концом третьего акта является Эпилог, это — четвертая реальность» [1, с. 172].

Первые два акта, соотносимые с двумя кругами, подчеркнута реальны. В пластике напоказ выставлена грубость движений, угловатость прыжков провинциального юноши, которые преодолеваются в середине второго акта с выдвиганием героя в статус голливудской звезды, ведь действие второго акта перенесено в XX век, где Пер и Анитра — успешные бродвейские актеры. Неотесанность деревенского Пер Гюнта Шнитке подчеркивает остигнутым синкопированным ритмом, акцентами на слабых долях и изломанной хроматизмами мелодической линией (*Peer at Ingrid's wedding celebration*). Композитор помещает героя в гиперреальное звучание, наполненное имитациями ударов топора, вскриков толпы, боя часов, а во втором акте — звуками фортепиано, которое является неотъемлемым помощником в разучивании танцевальных партий в танцклассе.

С постепенным переходом в ирреальную сферу, от первого действия к третьему меняется структура актов: номерная, с характерным контрастом между сценами, перерастает в сквозную. В первых двух актах действует принцип переброски и мгновенного перемещения героя в разные измерения в качестве актера. Характер развертывания тем танцевальных номеров носит отпечаток незавершенности, обрываясь звучанием сонорного качества на *fff, sf* с элементами импровизации или растворяясь на *ppp* (Пролог, *Pas de deux: Solveig-Peer, Finale* и др.).

В третьем акте реальный мир раскалывается, уступая место ирреальному пространству. Во мраке сцены виднеется лодка Пер Гюнта, возвращающегося домой. Отсутствие декораций, невыразительный костюм героя (шляпа и серый плащ) создают ощущение вневременности происходящего. Музыка преодолевает номерную дробность первых двух актов, становясь непрерывной, с плавным перетеканием из одного состояния в другое благодаря композиционному принципу полифонического переплетения пластов. Полифонический метод наблюдается и в хореографии третьего акта, где в сложном алгоритме многоголосия реализуется характерный для Ноймайера прием полифонии групп. Характер соотношения музыки и хореографии к третьему акту также меняет свои позиции: «В этом спектакле у Ноймайера несколько разных принципов взаимодействия акцентов музыкальных и пластических. Есть взаимодействие стандартно-привычное — здесь все ясно. Но когда наступает третий акт — все становится иначе» [1, с. 72]. Под «стандартно-привычным» Шнитке понимает такое взаимодействие, при котором музыка и пластика выступают синхронно, равноправными партнерами, обладающими индиви-

балетов Шнитке принцип полистилистики как тонкое ощущение и адаптация музыки прошлых эпох к контексту современной музыкальной реальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2003. 320 с.
2. *Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке. СПб: Планета музыки, 2020. 328 с.
3. *Кузнецова Т.* «Сделал то, чего не делал никогда: заново поставил балет». Джон Ноймайер о своем спектакле «Пер Гюнт» // Коммерсантъ. 2016. 20 янв. С. 11.

REFERENCES

1. *Ivashkin A. V.* Besedy s Al'fredom Shnitke. M.: Klassika-HHI, 2003. 320 s.
2. *Holopova V. N.* Kompozitor Al'fred Shnitke. SPb: Planeta muzyki, 2020. 328 s.
3. *Kuznecova T.* «Sdelal to, chego ne delal nikogda: zanovo postavil balet». Dzhon Nojmajer o svoem spektakle «Per Gjunt» // Kommersant. 2016. 20 janv. S. 11.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Калашникова Д. И. — аспирант; kalashnikovadi95@mail.ru
ORCID 0000-0001-7030-3259

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kalashnikova D. I. — Postgraduate Student, kalashnikovadi95@mail.ru