

УДК 792.8

ШОСТАКОВИЧ И БАЛЕТ

*Розанова О. И.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье рассмотрены наиболее значимые балетные спектакли с музыкой Шостаковича, как специально написанные для балета, так и для балета не предназначенные; показано их художественное своеобразие и сценическая судьба в XX столетии.

Ключевые слова: Дмитрий Шостакович, балет, «Золотой век», «Болт», «Светлый ручей», «Ленинградская симфония», «Барышня и хулиган», «Клоп», «Свадебный кортеж», «Балетная фальшь», Л. Якобсон, Ф. Лопухов, Д. Бельский, К. Боярский.

SHOSTAKOVICH AND BALLET

*Rozanova O. I.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article considers the most significant ballet performances with music by Shostakovich, both specially written for ballet and not intended for ballet. It shows their artistic originality and stage fate in the 20th century.

Keywords: Dmitry Shostakovich, ballet, “The Golden Age”, “Bolt”, “Bright Stream”, “Leningrad Symphony”, “The Young Lady and the Hooligan”, “Bedbug”, “The Wedding Cortege”, “Ballet Falsehood”, L. Yakobson, F. Lopukhov, D. Belsky, K. Boyarsky.

Три балета Дмитрия Дмитриевича Шостаковича — «Золотой век» (1930), «Болт» (1931) и «Светлый ручей» (1935) — и те, что позднее были поставлены на его музыку из разных сочинений, — не просто значительная страница отечественного искусства. Это еще и «художественная летопись» истории нашей страны, а именно Страны Советов, в разные этапы ее жизни.

Чтобы осознать это, понадобилось время. Ученые-музыковеды не без оснований считали балеты Шостаковича чем-то второстепенным в его громадном наследии, охватывающем практически все музыкальные жанры — высо-

кие (симфонии, оперы, инструментальные сочинения) и менее престижные (песни, киномузыка и даже оперетта). Балеты «Золотой век» (1930), «Болт» (1931) и «Светлый ручей» (1935) относятся к раннему периоду творчества композитора.

Будущему классику музыки XX века было 23 года, когда он писал свой первый балет. Позади была Ленинградская консерватория с блистательным дебютом — Первой симфонией (1925), принесшей девятнадцатилетнему композитору мировую известность. В ту пору Шостакович писал новые симфонии в духе агитационного искусства (Вторая — «Октябрю», 1927 и Третья — «Первомайская», 1929), с увлечением сотрудничал с театрами рабочей молодежи (ТРАМ), с кино (тогда еще «немым») и подрабатывал тапером в кино-театрах. Предложение ГАТОБ — Ленинградского государственного академического театра оперы и балета (Мариинского) — написать музыку к балету о современности было большой удачей.

В семье Шостаковичей страстно любили балет, не пропускали премьер, обсуждали искусство балерин. В начале 1920-х студент консерватории Митя Шостакович писал другу: «Видел я в ложе О. А. Спесивцеву и поражен ее внешностью... Отчего так много на свете хорошего? Да здравствует наш балет!!! Да здравствуют М. А. Кожухова, Гердт, Данилова, Иванова, Г. Большакова, Дудко, Баланчивадзе, Пономарев, Чекрыгин, Леонтьев, Христиансон и многие другие славные, Ура-а-а-а !!!!!» [1, с. 64]. Один только перечень имен говорит о солидной осведомленности юного «балетомана», а его восторженность комментариев не требует. Не случайно его первым опубликованным сочинением оказались «Три фантастических танца» (1920–1922). К тому же в год получения заказа на балет (1929) Шостакович работал пианистом в Хореографическом училище и мог непосредственно знакомиться со спецификой хореографического искусства.

И все же композитор не сразу принял предложение театра, уж слишком велика была ответственность. Затевалось новое, серьезное дело. Партийное руководство города настоятельно требовало радикального обновления традиционной балетной тематики. Для решения этой задачи театр объявил конкурс на лучшее современное либретто. Победителем стало сочинение известного кинорежиссера Александра Ивановского под названием «Динамида», где действовала советская футбольная команда. Возможно, именно это обстоятельство убедило Шостаковича принять окончательное решение (ведь он всерьез увлекался футболом и был страстным болельщиком). Футбольные «страсти» давали разрядку от напряженной творческой (и не только!) работы. Впрочем, даже наличие футбола не мешало дебютанту балетного жанра видеть недостатки либретто, скроенного как монтаж эпизодов на актуальную политическую тему.

«Золотой век»

Балет повествовал о злоключениях советской футбольной команды на индустриальной выставке «Золотой век» (отсюда — название балета) в некоей капиталистической стране. Соответственно, действующие лица разделялись на два антагонистических лагеря. С одной стороны — команда «советских рабочих футболистов» и их Начальник, а также советская комсомолка, Негр и сочувствующая им хорошая западная комсомолка; с другой — Директор выставки, Фашист и эстрадная танцовщица Дива. С советскими рабочими-спортсменами солидаризировались местные рабочие, защищая их от происков фашистов. Их общим танцем завершался балет.

Кажущаяся серьезность конфликта не исключала подробностей, поражающих наивностью. В эпизоде «Рука Москвы» поднятый советским спортсменом мяч фашисты принимали за бомбу и падали на пол, после чего, опомнившись, мирно фокстротировали. В эпизоде «Фальшивое единение классов» звезда Мюзик-холла роскошная Дива в экстравагантном костюме танцевала с партнером-фашистом, переодетым в костюм Начальника советской команды, что ни для кого не было секретом.

Все действие строилось на противостоянии крепких духом и телом советских людей и порочной буржуазии — «золотой молодежи», фашистов, полицейских. Первые демонстрировали силу в спортивных соревнованиях, давали отпор провокаторам, находили поддержку у местных рабочих. Вторые, маскируя классовую ненависть, строили всяческие козни советским спортсменам и развлекались.

Казалось бы, трехактный спектакль с таким плоским наполнением был обречен на провал. Он и заслужил жесткую критику за «приспособленчество и вульгаризаторство», за увлечение мюзик-холлом. Но публика принимала балет на ура, а, например, номер «Таити-трот», по ее требованию, неизменно приходилось бисировать. При всех благоглупостях фабулы спектакль получился интересным, местами увлекательным, и не случайно выдержал 18 представлений.

Удачу, в первую очередь, обеспечила талантливая, свежая музыка Шостаковича. Дирижер спектакля Александр Гаук писал: «Шостакович является композитором, продолжающим основную линию музыкального начала в балете (Делиб, Чайковский, Глазунов, Стравинский). Музыка балета распадается на два борющихся между собой плана: изображение буржуазного Запада, с несомненным ироническим отношением к изображаемому, и бодрый, наполненный жизненной энергией рабоче-спортивный мир. Противопоставление и борьба двух основных элементов делают музыку “Золотого века” симфонической» (цит. по: [2, с. 155–156]). И, добавим, подлинно современной, пронизанной интонациями и ритмами 1920-х годов.

Блестящей виртуозности, дерзкой эксцентрике музыки во многом отвечала хореография. Впервые постановку балета доверили трем молодым балетмейстерам. Леонид Якобсон сочинил в первом акте танцы в Мюзик-холле: Фокстрот Золотой молодежи, сцену «Рука Москвы» и Вальс. Во втором — большую часть картины «Рабочий стадион»: Пионерский танец и Спортивную сюиту (бокс, метание диска, английские ходоки, волейбол, метание копья, бросание ядра и Танец Западной комсомолки с четырьмя спортсменами). Василий Вайнонен поставил сцену Футбольного матча и мюзик-холльные танцы в третьем акте (Таити-трот, чечетка, полька «Ангел мира», дуэт Дивы с партнером и общий канкан). Остальные сцены и финальный танец солидарности рабочих сделал Владимир Чеснаков.

Достоинства хореографии отмечали и критики, особенно выделяя оригинальный финал Спортивной сюиты под названием «Лупа времени». Здесь Якобсон впервые применил прием «рапида», заставив всех участников двигаться в замедленном темпе.

Еще одним новшеством было привлечение к работе начинающего оперного режиссера Эммануила Каплана, осуществившего общее руководство постановкой. Художница Валентина Ходасевич придумала эффектные урбанистические декорации и великолепные костюмы. Достаточно назвать Диву, украшенную ниспадающими нитями стекла.

Всем авторам спектакля в будущем предстояло сказать свое веское слово в искусстве. Якобсон, Вайнонен, Ходасевич и Каплан вписали не одну славную страницу в историю отечественного балета, а завязавшаяся на «Золотом веке» дружба Якобсона с Шостаковичем длилась до последних дней композитора и хореографа. Они даже ушли из жизни в один (1975) год! В 1970-е, наконец-то получив собственную труппу (давняя мечта Якобсона!), дерзновенный хореограф создал три балета на музыку из его разных произведений друга: «Свадебный кортеж», «Клоп» и «Обезумевший диктатор».

Успеху премьеры способствовали превосходные солисты. Роль Дивы исполняли знаменитая прима Елена Люком и молодая балерина Ольга Иордан; Фашистами были премьер Борис Шавров и Леонид Лавровский (будущий автор балета «Ромео и Джульетта» и многих других). В числе официантов-боев, сновавших между ресторанными столиками, была Наталья Дудинская (изначально — ученица, в скором времени — самая яркая звезда труппы). В акробатическом квинтете четырех спортсменов и Западной комсомолки с оригинальной хореографией Якобсона участвовали будущие лидеры советского балета Константин Сергеев, Вахтанг Чабукиани, Семен Каплан и сам Якобсон. Комсомолка была первой афишной ролью начинающей Галины Улановой. Дебютантка бесстрашно выполняла акробатические трюки на руках четырех кавалеров, не уступая другой исполнительнице роли — великолепной Ольге

Мунгаловой. Публика реагировала на этот номер восторженно... «Незабываемый вечер! — вспоминал Шостакович. — Мне казалось, что мы с Якобсоном впервые родились в искусстве, и моя музыка звучала по-новому в хореографической интерпретации» [1, с. 66].

«Болт»

По неизвестным причинам в следующем, 1931 году «первенец» («Золотой век») Шостаковича сошел со сцены, но на афише театра появился его новый балет «Болт». Теперь за дело взялся руководитель балетной труппы, достаточно опытный Фёдор Лопухов. Задача у хореографа была не из легких. Если в «Золотом веке» театр намеревался показать «борьбу двух миров», причем западный буржуазный мир — в гротесковом виде, то теперь предстояло изобразить «борьбу против тех, кто стоял на пути индустриализации страны, показать на сцене рабочий люд, который никогда еще не появлялся в балетном спектакле» [2, с. 55; 59]. Однако злободневная и совсем не балетная тема вновь решалась наивно. Вновь трехактный балет представал в виде броского, но однозначного плаката, близкого по жанру к эстраднему ревю (либретто Виктора Смирнова).

Действие происходило на заводе: в цеху, во дворе, а в финале — в Доме культуры. Ударному труду сознательных рабочих мешали пьяницы и лодыри с «говорящими» фамилиями: Ленька Гульба, Федя Пива и Ваня Штопор. Их выгоняли с завода. В отместку они решали испортить новый станок, заложив в него болт. План исполнял подосланный ими мальчишка Гошка.

Параллельно разворачивалась история бригадира Бориса. Случайно узнававший о плане заговорщиков и пытавшийся вразумить лодырей бригадир получал болтом по голове и терял сознание. Пришедшего в себя после нападения Бориса принимали за пьяного и выдворяли с завода. Неугомонный Борис делал вторую попытку помешать вредителям, на этот раз — парнишке Гошке. Но тот все-таки совершал диверсию, а незадачливого Бориса запирали в цеху, после чего обвиняли в порче станка и арестовывали. Однако шайка Гульбы торжествовала недолго. Раскаявшийся Гошка открывал правду. Теперь брали под стражу Леньку Гульбу, а Гошку за мужество решали принять в пионеры. Балет завершался встречей рабочих с красноармейцами, общими песнями и плясками.

Увы, всё это смахивало на дешевый детектив, если не на пародирование «производственной темы». Критика на этот раз была еще более суровой, при том, что отдельные номера удостоились поощрения. Балетмейстер проявил выдумку и остроумие в сатирических зарисовках (Ленька с друзьями, поп, бюрократ, салопницы и другие), производственных танцах («Ткацкий станок», «Текстильщицы»); убедительны были и массовые танцы рабочих.

А главным героем премьеры опять признали композитора. «Здесь Шостакович выступает как музыкальный памфлетист, как хлесткий фельетонист, как злой и наблюдательный сатирик, — писал авторитетный искусствовед Иван Соллертинский. — Его музыкальные зарисовки потревоженного советского мещанства могут состязаться в наглядности и сатирической рельефности с рассказами Зощенко или фельетонами Кольцова» [2, с. 61–62].

Однако, несмотря на достоинства музыки, интересную хореографию и эффектные декорации, костюмы Татьяны Бруни и Георгия Коршикова, балет прошел всего один раз и был рекомендован к доработке. Но улучшить балет Лопухову уже не пришлось, поскольку его тут же сняли с поста художественного руководителя. Вскоре ему поручили создать и возглавить вторую балетную труппу Ленинграда в Малом оперном театре. Для становления коллектива Лопухов избрал жанр комедии. Начав с классических балетов «Арлекинада» и «Коппелия» в собственных модернизированных редакциях, балетмейстер вновь обратился к Шостаковичу.

«Светлый ручей»

Летом 1935 года свет рампы увидел третий балет Шостаковича «Светлый ручей». После спортсменов «Золотого века» и рабочих «Болта» героями спектакля стали колхозники. Авторы либретто Фёдор Лопухов и Адриан Пиотровский (драматург, переводчик, видный театральный деятель), следуя избранной репертуарной политике, решили балет в жанре комедии.

Действие происходило в колхозе «Светлый ручей» на Кубани в момент завершения уборки богатого урожая. На праздник в честь этого события прибывали столичные артисты — Танцовщица и Танцовщик из Большого театра СССР (!) в сопровождении Гармониста. Интрига возникала на сугубо бытовой почве. Столичная танцовщица узнала в колхознице Зине, работавшей затейницей, свою однокашницу по балетной школе. Ее муж Пётр, местный студент-агроном, начинал ухаживать за Танцовщицей, вызывая ревность Зины, а Гармонист назначал свидание школьнице Гале, к которой был неравнодушен Тракторист.

Рядом разворачивалась еще одна откровенно комедийная история. Супружеская чета пожилых дачников также увлекалась столичными артистами. Молодежь решала проучить «влюбленных». Танцовщик в костюме Сильфиды устраивал randevu с Дачником, Танцовщица в мужском костюме — с его супругой. Вздыхающий по Гале Тракторист переодевался... собакой. Круговерть розыгрышей на грани буффонады венчалась шуткой, придуманной подругами: затейница Зина, еще не утратившая балетные навыки, на утреннем концерте неожиданно выступала не одна. Перед зрителями появлялись две танцовщицы, скрывавшие лица масками. Одной из них оказывалась

жена Петра; посрамленный супруг просил прощения. Балет заканчивался общим весельем.

Веселым, праздничным, озорным был и сам спектакль. К этому и стремились его создатели, задумывая балет-праздник, прославляющий тружеников колхозных полей. «Мы хотели поэтому показать не работу людей, а образы людей, которые умеют и любят работать, — писал в буклете к спектаклю Лопухов. — И право же, веселый праздничный танец колхозной молодежи, хорошо поработавшей и желавшей как можно лучше отпраздновать свою победу, может полнокровнее раскрыть тему радости социалистического труда, чем воспроизведение движений людей, стоящих у молотилок или комбайнов» [3, с. 8].

А что, если не танец, может создать атмосферу праздника, выразить чувство радости? Вот и «Светлый ручей» был насквозь танцевален. В нем чередовались классические, народно-сценические, гротескные танцевальные номера. Нашлось место и для старинной шакони, характеризовавшей старорежимных дачников. Зрители хохотали до слез над мощными прыжками мужеподобной Сильфиды, резво бегавшей на пуантах; потешались над Маршем овощей, представленных помидорами, морковью, капустой, луком и другими плодами; аплодировали виртуозным классическим соло, интересно скомпонованным массовым композициям.

Лопухов мастерски поставил несколько характерных танцев. Особенно удалась ему лихая пляска горцев и кубанцев, вызывавшая восторг аудитории. Но главной заслугой постановщика была разработка классического танца в разнообразных сценических формах, включая такую сложную и редкую, как па-де-сис (танец шести). Для хореографического водевиля, каким, по сути, являлся «Светлый ручей» — спектакль с переодеваниями, розыгрышами, шуточной дуэлью, — приоритет классического танца оказался не только смелым новаторством, но прорывом в будущее балетного искусства.

«В 1935 году это был абсолютно новый взгляд на классический танец, — пишет Галина Добровольская (исследователь творчества Ф. Лопухова). — Общепризнанным было требование поисков нового хореографического языка, вопрос сводился лишь к тому, чем заменить классику — физкультурой, пантомимой, синтетическим жанром или еще чем-то» [4, с. 257]. В те годы даже видный искусствовед Иван Соллертинский, поддерживавший начинания Лопухова, считал, что классический танец бесповоротно развенчан, что комсомолка или совслужащий, «исполняющие вариацию, навсегда обречены вызвать хохот» [5, с. 53]. Лопухов это мнение убедительно опровергал, на практике доказывая: «основой балетного искусства наших дней остается танец классический <...> высочайшая и наиболее совершенная культура танца» [3, с. 6–8]. Советская молодежь говорила у него языком классики, поднятой на высоту виртуозности, но демократическая публика реагировала овациями, а не хохотом.

Достоинства хореографии признали все писавшие о премьере, а отзывов было как никогда много. Даже Соллертинский, вопреки своей теории, отметил, как «бесспорную удачу, определившую успех спектакля, первоклассную балетмейстерскую работу Фёдора Лопухова», обнаружившего «много свежей балетмейстерской выдумки, настоящей профессиональной культуры». Любопытно, что критик назвал «блестящей композицией, принадлежащей к числу лучших опусов Лопухова» [5, с. 117–118], чисто классическое адажио в па-де-сис — «отвлеченную» хореографическую форму, решенную по принципу музыкального фугато на переключке танцевальных тем. Значит, реальная практика оказалась куда сильнее умозрительных теорий. Театр сумел блестяще раскрыть виртуозную, блещущую подлинно советским оптимизмом партитуру Шостаковича.

Другие рецензенты отмечали музыкальную чуткость хореографа. «Благодаря умелой постановке Лопухова танец сам собой вытекает из музыки», — свидетельствовал критик [6, с. 4]. Ему буквально вторил балетмейстер Ростислав Захаров: «Правильно в смысле балетной драматургии развивается движение, органически связанное, как бы вытекающее из музыки» [7, с. 2].

Возможность работы с Лопуховым ценили артисты. В Малый оперный потянулись талантливые солисты из бывшего ГАТОБа (теперь — Театра оперы и балета имени С. М. Кирова). Главные роли исполнили Фея Балабина (Танцовщица), Николай Зубковский (Танцовщик), Зинаида Васильева (Зина), Петр Гусев (агроном Петр). Как видим, герои двух последних даже получили имена исполнителей. Блестящая техника Балабиной, Васильевой, Зубковского и Гусева (их старшего коллеги, постоянного сотрудника Лопухова) позволила фантазии балетмейстера развернуться в полную силу.

Индивидуальности артистов подсказывали пластическое решение образов. Так, небольшого роста, склонная к острой характерности Галина Исаева (школьница Галя) танцевала в туфлях на каблуках. Ее любопытную озорную героиню критик окрестил «чертенком в юбке» [8, с. 4]. Точную меру гротеска и мягкого юмора нашли в образах дачников известные балетные «комики» Евгения Лопухова и Михаил Ростовцев.

Высоко оценивая работу хореографа и артистов, критики восторгались музыкой. «Шостакович — молодой, но чудесный мастер жизнерадостной, острой танцевальной музыки, побеждающей своим упругим, четким ритмом, — писала после премьеры газета «Правда» — рупор Коммунистической партии СССР. — Язык оркестра Шостаковича, всегда заразительно юный, сочный, задорный, обрел ряд красочный бытовых черт» [6, с. 4]. Наблюдение критика несколько запоздало. Много красочной музыки композитор включил в партитуру из провалившегося «Болта». Тем приятней ему было читать о том, что он «упорно ищет новые средства для выявления полноты жизни,

которую ощущает и стремится раскрыть в своих музыкальных образах», о «безудержной танцевальности» его музыки, «ясности и четкости замысла, прекрасной мелодичности» [6, с. 4]. Композитор признавался: «Трудное и ответственное дело — создать большой балет на советской тематике. Но я не боюсь трудностей <...> Я намеренно старался найти здесь простой, ясный язык, одинаково доступный для зрителя, и для исполнителя. Танцевать на ритмически и мелодически рыхлом материале, по-моему, не только трудно, но попросту невозможно» [9, с. 14].

Жизнерадостный строй спектакля подчеркнула пронизанная светом, акварельная по тонам сценография Михаила Бобышева, оформившего и два первых балета Лопухова в Малом оперном театре. В результате было достигнуто образно-содержательное единство музыки, хореографии и декорационного оформления (верный показатель высокого художественного качества постановки). Одна рецензия так и была озаглавлена: «Победа советского балета» [7, с. 2]. Итог подвел критик Ю. Бродерсен: «С большой убедительностью впервые на балетных подмостках показаны и новые счастливые люди нашей страны, и кусок радостной колхозной жизни» [1, с. 10].

«Светлый ручей» пользовался таким громким успехом, что его захотел иметь Большой театр в Москве. С небольшими сокращениями и значительными изменениями балет перенесли на столичную сцену с новым оформлением Владимира Дмитриева. Главные роли отдали лучшим солистам: Танцовщицы — Суламифь Мессерер, Танцовщика — ее брату Асафу Мессереру или Алексею Ермолаеву. Зину и Петра исполняли приглашенные на работу в столицу Васильева и Гусев. Над спектаклем вновь работал Лопухов, фактически ставший руководителем московской труппы. Успех ленинградской постановки повторился в Москве.

«Балетная фальшь»

Три месяца после премьеры (30 ноября 1935) балет шел с аншлагами, и вдруг, как гром среди ясного неба, одна за другой появились разгромные статьи в газете «Правда»: «Сумбур вместо музыки» (27 января 1936) и «Балетная фальшь» (6 февраля 1936). Обе редакционные статьи были без подписи, то есть выражали мнение высших инстанций, иначе говоря, главы государства Иосифа Сталина. «Вождь всех народов» любил театральное искусство, но музыка Шостаковича пришлось ему не по вкусу. Поговаривали, что после первого акта оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Сталин ушел из театра, буркнув: «Не музыка, а сумбур»!

Если оперу Шостаковича обвиняли в «крайнем формализме», «грубом натурализме», «мелодическом убожестве», то балет, напротив, — в «кукольном изображении» колхозников, «наплевательском отношении к народным пес-

ням Кубани», в бессмыслице: «Музыка бесхарактерна, она бренчит и ничего не выражает». Досталось и Лопухову и как автору либретто, и как постановщику: «Какие-то люди в одежде, не имеющей ничего общего с одеждой кубанских казаков, прыгают по сцене, неистовствуют... Под видом колхозного балета преподносится противоестественная смесь ложно-народных плясок с номерами танцовщиц в “пачках” ... Балетная бессмыслица в самом скверном смысле этого слова господствует на сцене» [11, с. 1].

По характеру обвинений можно понять, что авторы разгромных передовиц выполняли вполне определенный заказ, расписываясь в заведомом нежелании вникать в специфику балетного искусства, в избранный авторами острокомедийный жанр. Обе статьи категорически перечеркивали все положительные мнения, высказанные ранее весьма компетентными специалистами. Впрочем, и им досталось за «захваливание произведений, которые этого не заслуживают».

Прекрасно осведомленные об исключительном успехе балета «Светлый ручей» и оперы «Леди Макбет», прошедшей за два сезона 200 раз (!), анонимные авторы фарисейски заявляли: «Постановщики и композитор, по видимому, рассчитывают, что публика наша так нетребовательна, что примет все, что ей состряпают проворные и бесцеремонные люди» [11, с. 1]. Эпитеты звучали оскорбительно, но по тем грозным временам еще терпимо. Куда опасней было обвинение в «антинародности»: здесь оставался уже всего один шаг до «врага народа» со всеми чудовищными последствиями.

В двадцать девять лет Шостакович перенес тяжелейшее нервное потрясение, наложившее тягостный отпечаток на всю его жизнь. Ожидая ареста, он спал, не раздеваясь, приготовив чемоданчик с вещами. Возможно, он вспоминал о том, что написал в буклете «Светлого ручья»: «Не могу поручиться, что и третья моя попытка не окажется неудачной, но даже и тогда это ни в коем случае не отвратит меня от намерения в четвертый раз взяться за сочинение советского балета» [12, с. 15]. Однако ни балетов, ни опер композитор больше не писал.

Фёдор Лопухов в очередной раз лишился руководящего поста и права работать в лучших труппах. Свою искореженную балетмейстерскую карьеру он продолжил в республиках Советского Союза, помогая становлению вновь созданных балетных коллективов. В родной театр он вернулся только перед Великой Отечественной войной в 1940-м, но балетов на современную тему больше никогда не ставил.

Прорыв

Итак, волюнтаристское решение властей лишило отечественный балет молодого гениального композитора и на годы — опытного, талантливого балет-

мейстера. Но музыка из балетов Шостаковича всё же звучала на концертной эстраде в виде составленных композитором сюит и пользовалась неизменным успехом. На балетной сцене его хореографический первенец «Золотой век» появился лишь спустя столетия, в 1982 году, и это был совсем другой спектакль — с новыми либретто и хореографией. Еще через два десятилетия произошло возвращение «Светлого ручья» (2001) и «Болта» (2005) также в новых редакциях. Однако прорыв к музыке Шостаковича случился ранее, в начале 1960-х. Его осуществили два балетмейстера — Игорь Бельский и Владимир Варковицкий.

В 1961 году в двух ленинградских театрах родились два одноактных балета различных по жанру. В театре имени С. М. Кирова — суровая, трагическая «Ленинградская симфония» на музыку первой части Седьмой симфонии. Через полгода в Малом оперном — легкий, жизнеутверждающий балет-сюита «Цветы» на музыку из разных сочинений, в основном вальсовую. Оба — с одобрения Шостаковича. «Цветы» не задержались в репертуаре, зато «Ленинградская симфония» — второй балет 35-летнего Бельского (талантливого характерного танцовщика) — сразу была воспринята как важное театральное событие. Балет готовился в свободное от основной работы время, в неприспособленных помещениях, но исполнители горели энтузиазмом, одушевленные музыкой Шостаковича и кровно близкой им темой. Еще не ушли в даль времени события кровавой войны, ужасы блокады, память о мужестве ленинградцев и героизме защитников родины и родного Ленинграда.

«Ленинградская симфония»

Шостакович писал свою великую симфонию и до войны, и в первые месяцы блокады, закончил произведение в эвакуации в Куйбышеве (Самаре). Там же, в зале Дворца культуры, 5 марта 1942 года симфония была сыграна впервые оркестром Большого театра под управлением Самуила Самосуда и транслировалась на всю страну. А 9 августа 1942 года состоялось беспрецедентное событие: в разгар блокады симфония прозвучала в Большом зале Ленинградской филармонии! Выступление транслировалось по радио на весь мир, восхищая мужеством жителей несломленного города.

Война оставила незаживающую рану и в душе Бельского. В блокадном Ленинграде погибли его родители, погибли и ушедшие на фронт старшие товарищи. Им — юношам, отдавшим жизнь за Родину, и их осиротевшим подругам посвящен балет, они — его герои. Их образы воплощены классическим танцем, в который вкраплены точно найденные жесты, характеризующие время. Фашистская орда представлена намеренно приземленным танцем-гротеском, создающим образ звероподобных существ.

Консультации с Шостаковичем, собственные размышления и поиски по-

могли найти решение, отвечающее содержательной сути и структурной форме музыки. Как и в Первой части симфонии (Экспозиция, 11 вариаций, Реприза) в балете — три части. Бельский назвал их «Безмятежное счастье», «Нашествие» и «Реквием». Обобщенности хореографии соответствует предельно скупое оформление Михаила Гордона. Нотная строка с автографом Шостаковича сменяется голубым панно, где несколькими линиями обозначены приметы Ленинграда: горизонтальная линия набережной Невы, арки мостов, вертикаль Адмиралтейства. В сцене Нашествия панно словно наливается кровью, а на багровом фоне возникает нечто вроде звериной лапы.

Так же лаконична и предельно образна хореография. Начало балета овеяно романтикой летней белой ночи. Мужественный танец юношей (на главную музыкальную тему) оттеняет лирический дуэт героя с девушкой (побочная тема), подхваченный парами их сверстников. Общее движение дышит мечтательным покоем. Оно еще продолжается, когда исподволь раздается тихая дробь барабана, а затем пошловатая простая мелодия — тема вражеского нашествия. Безобидная поначалу, эта мелодия, повторенная одиннадцать раз, будет набирать силу, пока не зазвучит ужасающим воем и скрежетом всего оркестра как образ чудовищной машины, сметающей на своем пути все живое.

Юноши уходят на фронт, а на третье проведение темы нашествия сцену заполняют варвары (как они названы в программке). Облаченные в трико цвета хаки, с рогатыми касками на головах, варвары топчут землю, нагло приплясывают, стряхивая с рук кровь. Они сеют горе и смерть. Гибнут юноши-защитники родины, никнут угоняемые в рабство девушки, застывают скорбной группой вдовы. Варвары торжествуют победу. Но в этот момент музыка резко меняется, как бы поворачивая мелодию вспять, и начинается схватка не на жизнь, а на смерть. «Ползущей громаде захватчиков, тяжело-весной и неповоротливой, противопоставлены юноши-воины. Натянув руки, как крылья самолета, юноши рассекают динамическими прыжками шевелящуюся коричневую массу, а она смыкается в топчущем ходе. Герои падают, поднимаются, вновь падают. Но в их целеустремленном и свободном ходе — залог еще далекой победы», — пишет очевидица премьеры [13, с. 217].

Силы неравны, юноши раздавлены «коричневой массой». Главарь варваров хищной птицей обходит поле битвы. И происходит нечто невероятное. Юноша-герой поднимается с земли. Невероятным усилием воли он сокрушает врага и застывает в позе мученика. Мысль хореографа ясна: победа над фашистской нечистью досталась неимоверной ценой, советский народ победил не числом, а силой духа.

В третьей части («Реквием») на сцене только женщины, оплакивающие погибших. Лишь на миг, как воспоминание, возникают фигуры юношей. Память о них будет вечной, но и горе, принесенное войной, неизбывно. Под за-

навес раздается тихая барабанная дробь. Девушки падают наземь, а героиня, устремившись на авансцену, простирает к зрителям ладони. В ее жесте читается вопрос: «Неужели всё может повториться?»

Генеральная репетиция прошла 12 апреля. В этот день мир облетела весть о первом полете в космос Юрия Гагарина. Артисты чувствовали особый душевный подъем. Главные роли исполнили Олег Соколов и Габриэла Комлева, на премьере — Юрий Соловьёв и Алла Сизова. Успех был полным. А вскоре «Ленинградская симфония» снискала признание во многих странах мира. И всегда танцовщики исполняли балет с особым волнением, чувствуя причастность к великим и грозным страницам отечественной истории. Вот несколько высказываний:

Габриэла Комлева: «Бельский умел пробудить фантазию актеров, заставить мыслить танцем» [14, с. 146].

Олег Соколов: «Мы любили спектакль. В нем было потрясающее внутреннее ощущение времени. Я чувствовал себя довоенным парнем, ушедшим на фронт...Танцевать эту не имеющую аналогов партию было упоительным счастьем» [14, с. 146].

Никита Долгушин: «Короткий спектакль воспринимался и зрителями, и исполнителями как многоактный большой балет: так он был эмоционально и технически насыщен... Я любил “Симфонию” и увлекался, несмотря на синяки и ссадины, без которых обычно не обходился знаменитый финальный пережат в финальном монологе... Только через такую современную хореографию и становятся артистами...» [14, с. 151–152].

Критик Красовская писала о Юрии Соловьёве: «Этот герой олицетворял духовную силу всего народа, вставшего на защиту родины, и мог бы стать пластической моделью для памятника молодому русскому солдату» [15, с. 55–56].

До настоящего времени получасовой балет Шостаковича — Бельского остается самым сильным театральным произведением о войне. В сугубо художественном плане это также было значимое событие. «Благодаря “Ленинградской симфонии” Бельского... родилась танцевальная симфония, о которой я столько мечтал когда-то, за которую я бился», — писал патриарх балетного искусства, хореограф-новатор Фёдор Лопухов, автор первого опыта в этом жанре (1923), не встретившего понимания современников» [16, с. 342].

«Барышня и Хулиган»

Премьера состоялась в ленинградском Малом оперном театре в декабре 1962 года. В основе спектакля — одноименный немой фильм по сценарию Маяковского, сыгравшего в нем главную роль (1918). Идея одноактного балета по мотивам фильма и новое либретто принадлежали режиссеру Александру Белинскому. Осуществил постановку Константин Боярский. Музы-

кальная партитура была составлена из фрагментов «Болта», «Светлого ручья» и киномузыки Шостаковича. Оформил спектакль Валерий Доррер.

Вместе с «Барышней и Хулиганом» шли еще два одноактных балета Боярского с музыкой Шостаковича из его разных сочинений: хореографический фельетон «Директивный бантик» (по фельетону И. Ильфа и Е. Петрова) и хореографическая новелла «Встреча». Все спектакли оформил В. Доррер, дирижер Евгений Корнблит. Эти балеты быстро исчезли со сцены. Зато «Барышню и Хулигана» ожидал триумфальный успех. В Малом театре балет выдержал 236 представлений. По свидетельству К. Боярского, этот балет был перенесен им в 28 театров страны, поставлен за рубежом. По балету был снят кинофильм на студии «Ленфильм» (1970). В чем же заключался секрет невероятной популярности спектакля? Должно быть, в самой мелодраматической истории и в высоких художественных достоинствах музыки, хореографии, оформления. Балет заинтриговывал новизной главных героев, остротой разделявшего их социального положения, стремительным развитием событий, шоковым финалом.

Молодой парень Хулиган — хозяин улицы на рабочей окраине — влюбляется в Барышню-учительницу. Он думает только о ней, но Барышня его чурается. Интерес к нему пробуждает смелый поступок Хулигана, защитившего Барышню и ее подруг от своих распоясавшихся приятелей. Они жестоко избивают героя, а Вожак банды наносит ему смертельную рану. Хулиган умирает на руках Барышни. Жизнь героя трагически обрывается на пороге счастья...

Боярский воплотил мелодраматический сюжет лаконично и образно, без избыточных сантиментов, а бытовой фон отретушировал пародийно-юмористическим штрихом. Истинной находкой для актеров стал образ Хулигана — эдакого Ромео городской окраины. Малый оперный театр знал блестящих исполнителей роли — от ее создателя Вениамина Зимина до Валерия Панова, Алексея Носкова и Николая Боярчикова. Последним обезоруживающе трогательным «хулиганом» был Евгений Мясищев, почти два десятилетия исторгавший у зрительниц слезы. Вполне обыкновенная Барышня подчеркивала незаурядность Хулигана, спрятанную до поры за грубыми ухватками.

«Хулиган выходил на сцену со своей глубоко спрятанной горькой тоской, со своими грубовато-простецкими понятиями о благородстве, с не ясной ему самому противоречивостью порывов. Тема человека, не согласного с жизнью, мстящего этой суровой жизни и гибнущего в схватке с ней, вносила в спектакль интонации “жесткой лирики”, — пишет Красовская. — Теме хулигана противостояла тема Барышни, манерной мешчаночки, брезгливо оберегающей собственную безупречность. Герои нравственно подымались, так сказать, по встречным путям, и разрешающий толчок вел к трагедии финала» [13, с. 300-301].

Эмоциональное воздействие на исполнителей и зрителей оказывала музыка, богатство ее интонаций и красок — от шаржированных «блатных» мотивов до светлой лирики и пронзительного драматизма. Шлягером концертной эстрады стал дуэт Барышни и Хулигана на музыку романса из кинофильма «Овод», захватывавший тонкой психологической разработкой и изобретательной хореографией. Перечень исполнителей этого номера занял бы десятки страниц. Но кто бы ни танцевал эту трогательную, правдивую сцену, успех был гарантирован.

Возвращение

Историческое значение таких разных балетов, как «Ленинградская симфония» и «Барышня и Хулиган», в том, что они вернули балетное искусство Шостаковича. Следующий шаг сделал Леонид Якобсон. Спустя почти полстолетия после «Золотого века», в 1974-м, он обратился к музыке друга с молодых лет. В своей авторской труппе «Хореографические миниатюры» хореограф, при жизни признанный гением, создал новую редакцию знаменитого «Клопа» по Маяковскому, на этот раз со сборной музыкой Шостаковича, где вывел на сцену и сделал главным героем... самого легендарного поэта. Образ Маяковского на премьере блестяще воплотил Аскольд Макаров, а в труппе Якобсона — его сын Александр Макаров.

Шедевром признан небольшой балет «Свадебный кортеж» на музыку Фортепианного трио памяти И. Соллертинского. Здесь всё необычно: композиция, пластика, сама идея: взяв за основу конкретное полотно Марка Шагала, передать дух и стилистику картин витебского цикла, с их фантазийностью и драматизмом. Последнюю работу «Обезумевший диктатор» на музыку Девятой симфонии — убийственную пародию на Гитлера — мастеру не довелось увидеть на сцене. В 1975 году Якобсон ушел из жизни. По удивительному совпадению — одновременно с другом юности Шостаковичем.

На рубеже XX–XXI веков, помимо уже упомянутых редакций трех ранних балетов Шостаковича в Большом театре, появилось несколько постановок самых различных жанров на музыку композитора. Рассказ о них потребовал бы специальной статьи. Но какими бы ни были содержание и авторский стиль постановок, они неизменно несли на себе отпечаток личности Шостаковича, запечатлевшего в звуках светлые и мрачные страницы своей эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хентова С. М. Шостакович в Петрограде – Ленинграде. Л.: Лениздат, 1979. 272 с.
2. Деген А., Ступников И. Балет. 120 либретто. СПб.: Композиор, 2008. 560 с.
3. Лопухов Ф. В., Пиотровский А. И. Балет «Светлый ручей» // «Светлый ручей». М.:

- ГАБТ, 1935. С. 8.
4. Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. 320 с.
 5. Соллертинский И. Статьи о балете. Л.: Лениздат, 1973. 272 с.
 6. Поляновский Г. Новый балет Шостаковича // Правда, 1935. № 154. 6 июня. С. 4.
 7. Захаров Р. Победа советского балета // Красная газета, веч. вып. 1935. № 30. 8 июня. С. 2.
 8. Граве А. Светлый ручей // Ленинградская правда. 1935. № 133. 30 июня. С. 4.
 9. Шостакович Д. Мой третий балет // Светлый ручей. Л.: Малегот, 1935. С. 14.
 10. Бродерсен Ю. Советская танцевальная комедия // Советский театр. 1935. № 8. С. 10.
 11. Балетная фальшь: редакционная статья // Правда. 1936. 6 февраля.
 12. Шостакович Д. Светлый ручей. М.: Большой театр, 2003. б/с.
 13. Красовская В. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. 340 с.
 14. Абызова Л. Игорь Бельский: Симфония жизни. СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2000. 430 с.
 15. Красовская В. Никита Долгушин. Л.: Искусство, 1985. 224 с.
 16. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 368 с.

REFERENCES

1. Xentova S. M. Shostakovich v Petrograde – Leningrade. L.: Lenizdat, 1979. 272 s.
2. Degen A., Stupnikov I. Balet. 120 libretto. SPb.: Kompozior, 2008. 560 s.
3. Lopuxov F. V., Piotrovskij A. I. Balet «Svetly`j ruchej» // «Svetly`j ruchej». M.: GABT, 1935. S. 8.
4. Dobvol`skaya G. N. Fedor Lopuxov. L.: Iskustvo, 1976. 320 s.
5. Sollertinskij I. Stat`i o balete. L.: Lenizdat, 1973. 272 s.
6. Polyanovskij G. Novy`j balet Shostakovicha // Pravda, 1935. № 154. 6 iyunya. S. 4.
7. Zaxarov R. Pobeda sovetskogo baleta // Krasnaya gazeta, vech. vy`p. 1935. № 30. 8 iyunya. S. 2.
8. Grave A. Svetly`j ruchej // Leningradsкая pravda. 1935. № 133. 30 iyunya. S. 4.
9. Shostakovich D. Moj tretij balet // Svetly`j ruchej. L.: Malegot, 1935. S. 14.
10. Brodersen Yu. Sovetskaya tanceval`naya komediya // Sovetskij teatr. 1935. № 8. S. 10.
11. Baletnaya fal`sh`: redakcionnaya stat`ya // Pravda. 1936. 6 fevralya.
12. Shostakovich D. Svetly`j ruchej. M.: Bol`shoj teatr, 2003. b/s.
13. Krasovskaya V. Stat`i o balete. L.: Iskustvo, 1967. 340 s.
14. Aby`zova L. Igor` Bel`skij: Simfoniya zhizni. SPb.: ARB im. A. Ya. Vaganovoj, 2000. 430 s.
15. Krasovskaya V. Nikita Dolgushin. L.: Iskustvo, 1985. 224 s.
16. Lopuxov F. Shest`desyat let v balete. M.: Iskustvo, 1966. 368 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Розанова О. И. — канд. искусствоведения, проф. каф. хореограф. образования;
rozanova7@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Rozanova O. I. — Cand. Sci. (Arts), Prof. of the Chair; rozanova7@gmail.com