

УДК 792.8; 7.073.3

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ СИМФОНИЯ: ПРОГРАММА ИЛИ ПРОБЛЕСКИ
СЮЖЕТНОСТИ?
(«ЛЕНИНГРАДСКАЯ СИМФОНИЯ» НА МУЗЫКУ ПЕРВОЙ ЧАСТИ
СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА В ПОСТАНОВКЕ
И. Д. БЕЛЬСКОГО)

А. А. Соколов-Каминский¹

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

Статья посвящена анализу «Ленинградской симфонии» — уникального, ни на что не похожего спектакля в постановке И. Д. Бельского на музыку Д. Д. Шостаковича. Этот спектакль занимает особое место в истории отечественного и мирового балета. Проведен музыкально-хореографический анализ произведения. Автор приходит к выводу, что спектакль «Ленинградская симфония» стал прообразом новой структурной модели танцсимфонии.

Ключевые слова: «Ленинградская симфония», И. Д. Бельский, Д. Д. Шостакович, танцевальная симфония

*LENINGRAD SYMPHONY TO THE MUSIC OF THE FIRST PART OF D.
D. SHOSTAKOVICH'S SEVENTH SYMPHONY IN THE PRODUCTION
OF I. D. BELSKY*

*Arkady A. Sokolov-Kaminskiy*¹

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

The article is devoted to the analysis of the *Leningrad Symphony* — a unique performance that was not similar to anything in the production of I. D. Belsky to the music of D. D. Shostakovich. This performance takes a special place in the history of the national and world ballet. A musical and choreographic analysis of the work was conducted. From the study, the author concludes that the performance *The Leningrad Symphony* became the prototype of the structural model of dance symphony.

Keywords: *Leningrad Symphony*, I. D. Belsky, D. D. Shostakovich, dance symphony

«Ленинградская симфония» – уникальный, ни на что не похожий спектакль. Он занимает особое место в истории отечественного и мирового балета. Это было возвращение, спустя несколько десятилетий, к давно опробованному, охаянному у нас и забытому жанру танцевальной симфонии. Его открыл Ф. В. Лопухов, поставив в 1923 году свою новаторскую танцсимфонию «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена. Новинка шумно провалилась, удостоилась разгромных рецензий. Но, тем не менее, бесследно не прошла. И, прежде всего, потому, что в ней участвовал талантливейший Георгий Баланчивадзе – в будущем создатель американского балета Джордж Баланчин. Он не только понял открытое Лопуховым, он затем почерпнутую идею в своих постановках гениально претворил, доказав тем самым перспективность жанра и его особую значимость. Диапазон возможностей балетного спектакля в итоге был окончательно определен: от привычного сюжетного спектакля – до танцевальной симфонии, сюжета могущей не иметь.

Бельский поставил свою «Ленинградскую симфонию» не сразу, не вдруг. Он шел к ней, освобождаясь от привычных пут сюжета. В «Береге надежды» (1959) это обозначилось вполне. Постановка спектакля, по сути, превратилась в упорную борьбу начинающего хореографа и опытного сценариста. В итоге хореограф победил. Повествовательный сюжет превратился в программу, а спектакль – в обобщенно-символическое полотно.

Один шаг до танцсимфонии. К этому времени опыт зарубежных хореографов в этой сфере для нас был закрыт. И творчество Баланчина нам было известно лишь понаслышке. Бельский шел своим путем, не вторя ни Лопухову, ни Баланчину. Свой собственный опыт он уже имел благодаря «Берегу надежды». Там он учился, как уйти от конкретности сюжетных событий, как придать им обобщенно символический смысл.

Помогла биография. Считалось, что постановка будет о событиях минувшей войны. А ее хореографу довелось пережить сполна. Родители погибли в блокадном Ленинграде. Заключительные классы Ленинградского хореографического училища Игорь заканчивал в эвакуации. Там же началась его артистическая карьера. Утрата близких, тяготы военного времени, голод и лишения – все это были факты его личной биографии.

Музыка Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича потрясла Бельского мощью и величием. Масштабная Первая часть написана в сонатной форме и своей завершенностью допускала возможность быть исполненной отдельно, как самостоятельное произведение. Хореограф согласовал это с композитором. А тот, в свою очередь, посоветовал Бельскому создать балет-симфонию. Их намерения, таким образом, совпали.

В музыке Первой части симфонии (как, кстати, и в других) сюжетных мотивов не было. Их ненавязчиво, очень тактично привнес Бельский. Он согласовал ее, в соответствии со временем создания, с войной и блокадой. Потому произведение, названное поначалу просто Седьмой симфонией, позднее получило значащее уточнение – «Ленинградская». Сам композитор писал: «Нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе над врагом, моему родному городу – Ленинграду я посвящаю свою Седьмую симфонию» (цит. по: [1]).

Симфония была завершена 27 декабря 1941 года. Однако позднее выяснилось, что знаменитую тему нашествия в Первой части Шостакович сочинил ранее, до начала войны. По крайней мере, он показывал ее своим коллегам и ученикам уже годом раньше, но не опубликовал ее и не исполнил. По всей вероятности, это была реакция на драматические события, связанные с публикацией разгромных статей в газете «Правда»: «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» (28 января и 6 февраля 1936 года, соответственно). Обвинения в формализме и натурализме, в опошлении советской действительности не только закрывали дорогу в педагогике, но и накладывали запрет на все его творчество. Реальными были самые серьезные карательные акции. Тем более что подобное происходило вокруг, в том числе, и с его родственниками. Существует мнение, что эта начальная музыка создавалась в атмосфере страха, растерянности и подавленности, в ожидании ареста. И была вызвана сталинскими репрессиями. Тем самым масштаб произведения Шостаковича разрастался до грандиозных философских размеров – до протеста насилью вообще.

Итак, война и блокада. Жесточайшие испытания, выпавшие на долю этого поколения. Не забытые и не избытые до сих пор.

Бельский, плоть от плоти происходящего, повествовал об этом кровью сердца, напряжением души. Редкое для хореографа и желаемое, естественно, состояние. Как же он услышал музыку, как реализовал ее в пластике?

Тут чрезвычайно важна структура. Она не просто значима – она содержательна. У Бельского произведение трехчастно. Программа предельно проста. Вот она: Безмятежное счастье, Нашествие, Реквием.

Сценическое действие соответственно было разделено на три картины.

Музыкальной структуре это вполне отвечает. «Безмятежное счастье» у Бельского – это Главная и Побочная партия у Шостаковича, «Нашествие» – Эпизод (тема с вариациями вместо разработки), «Реквием» – Реприза.

Обратимся к характеристике этой части симфонии, данной музыковедами.

«Первая часть начинается в ясном светлом до мажоре широкой, распевной мелодией эпического характера, с ярко выраженным русским национальным колоритом. Она развивается, растет, наполняется все большей мощью. Побочная партия также песенна. Она напоминает мягкую спокойную колыбель-

ную. Заключение экспозиции звучит умиротворенно. Все дышит спокойствием мирной жизни» (цит. по: [1]).

О том же самом эпизоде, так и названном у Бельского «Мирная жизнь»: «Чистые, ясные голоса струнных начинают симфонию. Мужественная мелодия звучит светло и спокойно — тема главной партии. Вот она повторяется еще раз. В мощном звучании всего оркестра встает перед нами образ Родины». В покой и безмятежность поначалу осторожно вползало нечто чуждое. Следующий эпизод назывался у хореографа „Нашествие“» (цит. по: [1]).

«Но вот откуда-то издалека раздается дробь барабана, а потом появляется и мелодия: примитивная, похожая на банальные куплеты шансонетки — олицетворение обыденности и пошлости. Это начинается «эпизод нашествия» (таким образом, форма первой части — сонатная с эпизодом вместо разработки) Поначалу звучание кажется безобидным. Однако тема повторяется одиннадцать раз, все более усиливаясь. Она не изменяется мелодически, только уплотняется фактура, присоединяются все новые инструменты, потом тема излагается не одnogолосно, а аккордовыми комплексами. И в результате она вырастает в колоссальное чудовище — скрежещущую машину уничтожения, которая кажется, сотрет все живое» (цит. по: [1]).

Заключительный эпизод значился в спектакле как «Реквием».

«Но начинается противодействие. После мощной кульминации реприза выступает омраченной, в сгущенно минорных красках. Особенно выразительна мелодия побочной партии, сделавшаяся тоскливой, одинокой. Слышно выразительнейшее соло фагота. Это больше не колыбельная, а скорее плач, прерываемый мучительными спазмами. Лишь в коде впервые главная партия звучит в мажоре, утверждая, наконец, столь трудно доставшееся преодоление сил зла» (цит. по: [1]).

А что же происходило на сцене?

Действие в «Ленинградской симфонии» развивалось в контрастном противопоставлении картины мирной жизни эпизодам военного нашествия.

Оформление было скупо и выразительно. Художник М. Гордон предложил графическое, монохромное решение спектакля. Цвет возникал лишь в самых ответственных эпизодах вспышкой красного — цвет крови и знамени. Место действия обозначалось изображенным на заднике. Костюмы повторяли балетную униформу: в такой занимались в классе и репетировали. На девушках — скромный белый хитон, юноши облачены в белые футболки и лосины сероватых тонов. Костюм варваров состоял из коричневатого комбинезона («коричневая чума» говорили о фашистах), черной портупей и коротких сапожек; на голове — темный шлем с рогами.

Первая картина

Действие начиналось с паузы, с немой сцены. В правом верхнем углу задника красовался автограф первых строк симфонии, подкрепленный подписью — «Д. Шостакович». Музыка объявлялась тем самым главной в спектакле, определяющей действие.

Восемь юношей слева стояли спиной к залу, пристально вглядываясь в нотные строки Шостаковича на заднике. Среди них был и Герой, ничем от остальных не отличаясь. Затем вступала в свои права музыка.

Менялся задник. Игла Адмиралтейства гордо взметнулась ввысь, обозначая место действия — Ленинград; горизонтальная линия и три дуги напоминали о Неве и переброшенных через нее мостах. На этом фоне разворачивалась первая часть — «Безмятежное счастье»¹.

Юноши словно состязались между собой, поочередно взлетая в воздух, горделиво расплываясь там, чтобы уступить потом инициативу другому. Затем общая пластическая тема объединяла их в монолитный коллектив, мужественный и стойкий. Но вот группа Юношей вновь рассыпалась и начинала таять. Герой оставался один. Пластика вторила музыке и действием ее дополняла.

Мирная жизнь олицетворялась всплесками бодрой энергии, сменяемыми покоем. Это покой ровной линии горизонта и сцены, по контрасту с вертикалью Адмиралтейской иглы, поданной графически, очень общее, одним росчерком. Это нейтральность цвета костюмов, лишенных колористических вспышек. Широко раскинувшееся голубое небо над просторами Невы объединяло все происходящее ощущением первозданной чистоты. Наивная бодрость спортивных празднеств, размеренность отлаженной жизни переходили к элегической тишине белой ночи, поэзии первых чувств, первой влюбленности.

На побочную тему появлялись Девушки. Сначала одна, главная — героиня. Она легким ветерком взлетала над сценой, увлекала Юношу за собой. Их дуэт то светился радостью жизни, ожиданием чего-то главного впереди, то становился озорным и ребячливым. Следом за героиней появлялись такие

¹ Эпизоды танцевального действия получили в процессе постановки названия (прихожу их со слов Г. Т. Комлевой, на которую, по утверждению И. Д. Бельского, спектакль и ставился):

Первая часть «Безмятежное счастье» состояла из эпизодов: «Белые ночи», «Стадион», «ОСОАВИАХИМ», «На пляже».

Вторая часть «Нашествие» состояла из «Ухода на войну», «Угона в рабство», «Расстрела», «Предателя», «Насилия», «Схватки».

Третья часть «Реквием» объединяла эпизоды: «Барельеф», «Мать-Родина», «Обелиск», «Монумент солдату», «Это не должно повториться».

же, как она, подруги. Вступала лирическая тема, контрастная мужественной, энергичной начальной теме.

Теперь все пространство заполнилось дуэтами — парами влюбленных. Они вслушивались в тишину «белых ночей», играючи обменивались танцевальными фразами, замирали в ожидании чуда.

Шпиль Адмиралтейства, упрямо рвущийся ввысь, служил не только знаком города и, шире, отчизны. Он перекликался также с порывами души, желанием воспарить над обыденностью, готовностью к тому, что превышает возможности человека. Мотив изобразительный, поддержанный пластикой, обретал особую ценность, намечал существенные черты внутреннего мира юности вообще, предвоенного поколения в частности.

Пластике наших соотечественников хореограф наделил упругой полетностью. Юноши взлетали в динамичных прыжках вверх, утверждая и динамику, и порыв как органическую основу личности. Полетность девушек была иной: они стелились туманом над землей, неслышно скользили над нею, укрывая тишиной и покоем родные места. Встреча влюбленных пар, переход происходящего в сферу лирических эмоций вели к тому, что обреталось равновесие двух основных импульсов: порыва ввысь и безмятежного покоя горизонтали.

Вторая картина

Ритм вражеского нашествия возникал крадучись, безжалостной механистичностью вторгаясь в атмосферу поэтической тишины, умиротворенного покоя, ломая достигнутые гармонию и равновесие. Пары влюбленных распались, образуя две общности, двух коллективных героев: Юноши отныне — в ранге защитников отечества, Девушкам выпало нести груз военных тягот, обрушившихся на мирных жителей.

Тема войны изобразительно возникала сначала тревожной линией проекторов, простреливающих небо, затем кровавой тенью, неумолимо наполняющей на гордый абрис Адмиралтейства. Очертания тени были причудливы и зловещи: зигзагообразные линии, словно застывшие молнии, составляли гротескно изуродованную гигантскую кисть-лапу с жадно растопыренными, остро колющими, почти когтистыми пальцами.

Вражеские полчища топтали чужую землю, постепенно заполняя все видимое пространство. Фигуры врагов были облачены в коричнево-ржавый обтягивающий трикотаж. Ремень напоминал о военной форме, каска с угрожающе топорщащимися рогами вызвала ассоциации и с Тевтонским орденом, и с образом слуг преисподней. Сапоги подчеркивали апоэтичность облика Варваров (у «наших» юношей и девушек обувь была традиционно танцеваль-

ная, предназначенная для классического танца).

Пластика «захватчиков» была примитивна и гротескно заземлена: в полетности и порыве ввысь им было отказано. Непрошенные пришельцы своим тяжелым, акцентированным вниз топотом попирали проглатываемый, подминаемый ими простор: теперь и этот простор, и чужая свобода были омрачены неволей. Символика тут отличалась от фольклорной: там весеннее «топотанье», втоптывание земли призвано было помочь пробудиться от зимней спячки, здесь – знак надругательства, агрессии, несвободы.

«Враги» в утрированном марше, уродливо прихрамывая, вскидывали ноги, гориллообразно покачивали руками, некультивированными классической формой, стряхивали с этих «окровавленных» рук воображаемые потеки крови. Они плотоядно поглаживали чрево, жадно упиваясь чужой болью, унижением, позором.

Эта машина насилия перемалывала все встречающееся на пути. Одна за другой скорбные женские фигуры, укутанные в серые длинные одеяния, с черными траурными платками на головах, плелись мимо, придавленные грузом несчастий, понуждаемые к неволе, гонимые на чужбину.

Защитники отечества один за другим оказывались в плену. Схваченные истерзанные Юноши теснились на помосте, их поочередно расстреливали. Лишь один смалодушничал: вымаливая у врагов право на жизнь, готов был участвовать в расстреле товарищей. Тут перед Предателем живым укором совести гневно вырастала героиня: ее ненависть и презрение были страшнее для отступника, чем леденящий страх близкой смерти. С этого момента собирательный образ Девушки обретал новое измерение: она отныне олицетворяла собою Родину-мать, вобрав все несчастья и горести остальных.

Сцена насилия насыщена криком и болью: все это выражено пронзительно острым танцем. Взлеты героини над сценой – знаки несломленной воли. Тело резко распарывало воздух, вскинутые руки зывали о помощи. Потом оно распластывалось на полу в кричащем «шпагате», снова взметалось ввысь с жестко откинутым, словно наткнувшимся на сопротивление корпусом. Обессиленной, распластанной, почти вдавленной в землю распростерлась Героиня, в конце концов, на плоскости сцены. Эта смятая горизонталь ее тела – иная, чем в начале: грубая сила раздавила прежний порыв к свободе того, кто тянулся ввысь.

Разворачивалась финальная схватка. Ее всю хореограф переводил в план мифологизированный, почти былинный. Редели ряды защитников. Нагнали насильники, упиваясь самодовольством. Близился момент их торжества, их неправой победы. И тогда, смерть поправ, воскресали из небытия расстрелянные. Чтобы исполнить святой долг – в критический миг отстоять попираемую отчизну. Соколами налетали Юноши на захватчиков, и те и другие нес-

ли опустошительные потери. Бездыханным замер наш герой. Стервятником кружил единственный оставшийся в живых враг, готовясь издать, наконец, клич победы. И тогда уже в третий раз, как в фольклоре, словно напивавшись соками родной земли, птицей-фениксом возрождался главный защитник, Юноша; и побеждал последнего врага в единоборстве. Сам же становился монументом. Памятником погибшим.

Третья картина

Возвращалась мирная тишина — теперь она была напоена пережитым, болью и страданием. Всплески боли затихали постепенно, отступали в прошлое. Женские фигуры в скорбных одеяниях образовали многофигурный монумент в память перенесенным лишениям. Героиня, теперь и Родина-мать, повторяла позу каждой плакальщицы, застывшей в обелиске, принимая на свои плечи груз той пережитого. Мелькали отголоски былых пластических тем — знаки того, что ушло, но не предано забвению.

Память горькими всполохами возвращала прошлое. Вот подруги по той, мирной жизни. А это защитники, в смертоносной борьбе отстаивавшие отечество. И главный герой, Юноша, ее любимый. Теперь монумент, вечная память.

Раздвигался мрак глухой черноты, образуя в просвете прорыв к небу. Струился голубизной воздух, омывая вознесшийся ввысь памятный обелиск. Алое полотнище, свисавшее сверху, срывалось вниз, окутав обелиск избытком страданием и пролитой кровью.

Спектакль завершился плакатно: героиня вопрошала нас, сидящих в зале — неужели что-то подобное пережитому может повториться? Жест ее руки, обращенной в зал, ломал театральную условность, пресловутую «четвертую стену»: героиня напрямую обращалась к современникам, сидящим в зале.

Композитор Д. Шостакович, хореограф И. Бельский, художник М. Гордон создали редкостное по силе произведение, символика которого напитана военной тематикой и в то же время обращена к теме насилия вообще.

Премьера одноактного балета И. Д. Бельского «Ленинградская симфония» на музыку первой части Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича состоялась 14 апреля 1961 года на сцене Кировского театра. Даже сейчас, спустя более полувека после создания, эта постановка воспринимается как самое значительное произведение о современности в отечественном хореографическом искусстве. Здесь темы войны, испытаний, подвига сплелись, обнаружив глубинную природу национального характера и, более того, судьбу страны, погруженной в пучину непреходящих трудностей и катастроф, обреченной мучительно преодолевать и то и другое. Героика становится здесь, в конце

концов, естественным состоянием души, единственным способом сохранить свое «я», да и просто выжить.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кенигсберг А. К., Михеева Л. В.* Симфония № 7 (Дмитрий Шостакович) // 111 симфоний. СПб: «Культ-информ-пресс», 2000. URL: http://www.belcanto.ru/s_shostakovich_7.html (дата обращения 01.08.2018).

REFERENCES

1. *Kenigsberg A. K., Miheeva L. V.* Simfoniya № 7 (Dmitrij SHostakovich) // 111 simfonij. SPb: «Kul't-inform-press», 2000. URL: http://www.belcanto.ru/s_shostakovich_7.html (data obrashcheniya 01.08.2018).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

А. А. Соколов-Каминский — канд. искусствоведения; sokolov-kaminsky@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Arkady A. Sokolov-Kaminskiy — Cand. Sci. (Arts); sokolov-kaminsky@rambler.ru