

А. Е. Фортунова

О НЕКОТОРЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ И СЦЕНИЧЕСКОЙ СУДЬБЕ БАЛЕТОВ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

*Работа представлена кафедрой истории музыки
Нижегородской государственной консерватории (Академии) им. М. И. Глинки.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Т. Н. Левая*

Статья посвящена балетам «Болт» и «Светлый ручей» Д. Д. Шостаковича. В ней идет речь о сценической судьбе спектаклей, их художественных аспектах. Отдельное внимание уделяется

более поздним версиям балетов в постановке А. Ратманского в Большом театре в 2003 и 2005 гг.: анализируются хореографические, сценографические, музыкальные компоненты спектаклей, приводятся критические отзывы.

The article is devoted to the ballets «The Bolt» and «The Bright Stream» by D. Shostakovich. The author discusses the history of their creation, scenic life and art components. Special attention is paid to the modern versions of the ballets by A. Ratmanskyy: choreographic, scenographic, musical aspects of the «The Bolt» and «The Bright Stream» are analyzed.

Как известно, судьбу многих сочинений Д. Д. Шостаковича нельзя назвать счастливой. И три его балета – «Золотой век» (1929–1930), «Болт» (1931), «Светлый ручей» (1934–1935)¹ – не стали исключением из этого печального перечня. Задуманные как эксцентрика, пародия, полные яркой фантазии и изобретательности всех своих авторов и исполнителей, не претендующие на углубленный психологизм и далекие от какой-либо парадной серьезности, они, конечно же, пришлось не ко двору в тридцатые годы, когда доктрина соцреализма уже вставала во весь рост. Напомним, что замыслы балетов Шостаковича совпали с концом двадцатых – началом тридцатых годов, временем, ставшим неким рубежом в истории советского искусства и внутренне драматичным для самого композитора. С одной стороны, это был период ярчайшего расцвета его таланта, в том числе театрального. С другой – описываемое время совпало с поворотом к новой культурной политике, преследованием искусства авангардного толка. Сталин провозгласил в 1929 г. «великий перелом», означавший, среди прочего, резкое усиление идеологического диктата в искусстве. Этот печальный «перелом» действительно «переломал» судьбы многих ярких сочинений, в том числе и балетов Шостаковича.

Эстетика советского авангарда, охваченного жадной открытий, сказала далеко не последнее слово в указанных сочинениях, особенно в «Золотом веке» и «Болте». Первый балет раскрывает типично ЛЕФовскую тенденцию: противопоставление советской и буржуазной культур. Второй концентрируется на производственной

тематике, в чем перекликается со «Стальным скоком» С. С. Прокофьева, поставленным в антрепризе С. Дягилева в 1927 г.

Что же касается «Светлого ручья», то его связь с авангардным контекстом оказалась опосредованной. Известно, что не вся музыкальная часть опуса сочинялась специально для этого балета. Разочарованный неудачами своих предыдущих детищ и, видимо, не надеясь на их дальнейшую сценическую судьбу, Шостакович перенес некоторые фрагменты партитуры «Золотого века» и «Болта» в последний балет. Новые же качества сочинения (включая его содержание и сюжет) уже больше соприкасались с эстетикой следующего десятилетия, отзываясь на характерную для того времени потребность в лирике. Вместе с тем несомненна принадлежность «Светлого ручья» всей балетной триаде, вдохновленной исканиями и общей культурной атмосферой двадцатых годов.

Смелые по замыслу и решению, балеты Шостаковича, равно как и его оперы, были заклеены официальной критикой в качестве «формалистических произведений» (имеется в виду редакционная статья «Балетная фальшь» в газете «Правда», 06.02.1936).

Но ситуация с «Носом» и «Катериной Измайловой» более понятна: после снятия в годы «оттепели» всех запретов оба сочинения были наконец поставлены и всецело реабилитированы. Ренессанс же балетного творчества Шостаковича происходил гораздо сложнее: гнет приговора «Балетной фальши» оказался слишком тяжел.

В итоге с бытованием музыки из «Золотого века», «Болта» и «Светлого ручья»

сложилась парадоксальная ситуация. Фрагменты из балетов были не просто известны, но – без преувеличения – знамениты (чего стоит только транскрипция популярного фокстрота Винсента Юманса «Таититрот», включенного Шостаковичем в «Золотой век», неизменно звучащая по радио и с эстрадных площадок). Но мало кто знал, что эта музыка – составная часть крупных театральных опусов. Да и после исполнения сюит в тридцатые годы, кстати, имевших тогда несомненный успех, вплоть до восьмидесятых годов наступила долгая пауза.

Новые постановки заставили себя ждать очень долго. «Золотой век» прошел 19 раз в течение сезона 1930/31 г. в Ленинградском Театре оперы и балета и лишь в 1983 г., столетия спустя, вновь появился на сцене (Большой театр, балетмейстер – Ю. Григорович). Либретто было написано заново, герои стали ближе к новой современности. Перестановки коснулись и музыкальных номеров, частично дополненных фрагментами других произведений Шостаковича. В конце марта 2006 г. эта версия «Золотого века» была возобновлена Ю. Григоровичем в Большом театре.

«Светлый ручей» был встречен с энтузиазмом в сезоне 1935/36 года в Ленинграде и Москве, приобрел дополнительную, уже негативную, известность после публикации «Балетной фальши» и возобновлен только в апреле 2003 г. Алексеем Ратманским в ГАБТе. Этот же хореограф поставил в 2005 г. и «Болт» (тоже в ГАБТе). Как и 70 лет назад, оба балета вновь пользуются успехом у публики.

Таким образом, как художественное целое балеты семьдесят лет оставались белым пятном в музыкальной биографии Шостаковича, «провалом памяти», по выражению И. А. Барсовой.

Между тем сегодня балетная музыка Шостаковича переживает едва ли не пик своей популярности. Это происходит как в России, так и за рубежом (показателем может служить кинопродукция Голливуда –

в частности, использование режиссером Стэнли Кубриком известного вальса Шостаковича в фильме «С широко закрытыми глазами»). На фоне мирового интереса к фигуре Шостаковича сценическое возрождение его театральных опусов выглядит вполне закономерным.

«Светлый ручей» Ратманского – это почти классическая балетная комедия, сделанная в духе «Тщетной предосторожности» или «Женитьбы Фигаро». Но, конечно, здесь следует сделать поправку на сюжет, не слишком обремененный идеологией и допускающий «вылазки» в мир художественной классики (в колхоз «Светлый ручей» на праздник, посвященный уборке урожая, приезжают столичные балетные танцовщики).

Хореограф Алексей Ратманский, художник-постановщик Борис Мессерер и дирижер Павел Сорокин решили не отказываться от той «легковесности» в прочтении колхозной темы, из-за которой когда-то пострадал спектакль, а, наоборот, сделали ставку именно на «легкость» жанра комедийного балета. Как было написано уже в первых откликах на спектакль Ратманского, «балетная фальшь» трактована здесь специфически: как масочность, «невсамделишность», игра, при которой ничто не воспринимается всерьез: ««Светлый ручей» – балет-перевертыш, следующий законам карнавала. По сути, спектакль Ратманского – не что иное, как бесконечный капустник «про балет», обрамленный сочным кубанским весельем»² – такие отзывы последовали сразу после премьеры.

В этой балетной комедии четко выдерживается баланс между шутками игровыми и танцевальными. В феерическом дуэте притворяющегося сильфидой Танцовщика и Дачника Танцовщик сначала пародирует «жизельные» мотивы с полуобморочным скрещиванием рук и обреченными наклонами головы. А затем, на секунду забыв про роль и рухнув на сцену, требует у Дачника фляжку и отхлебывает из нее горячитель-

ный напиток, что, конечно, «сильфиде» совсем не к лицу.

Борис Мессерер сделал декорации и костюмы ярко и красочно, в основном не используя старых эскизов. Лишь одежда приехавших на концерт Танцовщиков в точности такая, в какой в 1935 г. танцевали отец и тетя художника. Среди декораций – и спелые, пышные, горящие золотом хлеба, и монументальный фонтан «Дружба народов», и огромного размера фрукты и овощи – огурцы, груши, тыква и даже арбуз величиной с маленький домик.

Занавес украшен лозунгами тридцатых годов типа: «Тракторы и ясли – двигатели новой деревни», «Женщины в колхозах – большая сила». Названиями статей «Балетная фальшь» и «Сумбур вместо музыки», тоже написанными на занавесе, в спектакле сделан намек на нелегкую судьбу балета. Следует отметить и бережное отношение к музыке Шостаковича: партитура балета воссоздается во всей своей полноте.

Возрождение «Болта» было непростым делом даже по сравнению со «Светлым ручьем». Ведь действительно нелегко в двадцать первом веке поставить балет, рассказывающий о вредителях на производстве и высмеивающий элементы «отжившего» для тридцатых годов прошлого – духовенство, бюрократию, лодырей, пьяниц и т. д. Вероятно, поэтому, в отличие от «Светлого ручья», сюжет и музыкальная партитура «Болта» подверглись заметным изменениям. Из трех актов было сделано два, финал балета стал открытым, а судьба героев в конце остается неизвестной. Заканчивается балет теперь не концертом заводской самостоятельности, а сном главных героев, которые получили другие имена. Сцена, высмеивающая духовенство, убрана, и вместо нее добавлена сцена в ресторане, напоминающая о «Золотом веке».

Партию машин сейчас танцуют уже не люди, а собственно машины – огромные роботы с пустыми светящимися глазницами, которые, того гляди, задавят людей (сценограф Семен Пастух).

А вот название балета действительно звучит универсально, в современной жизни дополняясь новыми смыслами. Теперь, в двадцать первом веке, болт – это не просто средство для поломки инструмента и остановки цеха, ведь сам цех стал моделью вселенной. По словам А. Ратманского, в новой версии «Болта» содержится тотальная идея разрушения – от развенчания традиционного представления о балете до слома традиционного мировоззрения.

Так или иначе, новый «Болт» – это конструктивистский балет, обогащенный элементами театра абсурда и вполне вписывающийся в контекст постмодернизма. При этом сохранены неоднозначность, сложность и «ребусность» (Ратманский), изначально присутствовавшие в этом спектакле.

«“Болт” – это работа авангардная, провокативная, и с ней было очень трудно разобраться. Эта постановка для меня была очень сложной, я не чувствую ее завершённой, даст Бог, я вернусь к этому спектаклю, – говорит Ратманский и делает провокативный вывод в духе этого балета: – Вернусь потому, что мне кажется, его вообще нельзя поставить».

«По-видимому, еще только наступает время, когда можно и должно будет сказать о Шостаковиче всю правду»³, – писал пятнадцать лет назад Д. В. Житомирский. Думается, что возрождение несправедливо забытых спектаклей Шостаковича и стало частью этой правды, хотя балетные опусы Шостаковича таят в себе еще множество загадок и возможностей – как для балетмейстеров, так и для искусствоведов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В данной статье уделяется большее внимание второму и третьему балетам Д. Д. Шостаковича. Такой выбор обусловлен, во-первых, тем, что «Золотой век» больше освещен в искусствовед-

ческой литературе (в частности, ему посвящена отдельная работа С. Давлекамовой («Золотой век» Д. Шостаковича – Ю. Григоровича // Музыка и хореография современного балета. Вып. 5. Л., 1987); а во-вторых, «Болт» и «Светлый ручей» поставлены одним хореографом А. Ратманским.

² *Губайдуллина Е.* Кубанский карнавал // Известия. 2003. 23 апреля. С. 6.

³ *Житомирский Д.* Шостакович официальный и подлинный // Даугава. 1990. № 3. С. 90.