

RU

Балетный театр и художественное воплощение исторической памяти о военном лихолетье 1941-1945 годов

Гендова М. Ю.

Аннотация. Цель данного исследования обосновать значимость исторической памяти как формы художественного осмысления военных событий в пространстве балетного театра. В статье ретроспективно описано содержание спектаклей, раскрывающих тему Великой Отечественной войны на русской балетной сцене XX-XXI столетий, таких как: балет «Ленинградская симфония» (1961), где осмысливается тема войны и мира сквозь призму человеческого выбора – защищать или поработать; балет «Бессмертие» (1972), где в первые и пока единственный раз представлен подвиг красноармейца средствами хореографии; балет-оратория «Материнское поле» (1975) на тему война глазами женщины; хореографическая трилогия «Во имя жизни» (1975) о прощании матери и сына; телебалет «Дом у дороги» (1984) о человеческой душе, прошедшей испытания военного времени; балет «Симфония жизни» (2020), который отчасти продолжает тему «Материнского поля» и «Дома у дороги», но делает это абсолютно по-своему. Новизна данного исследования заключается в том, что были определены основные темы и художественные образы в балетных постановках на тему военного конфликта в послевоенный период второй половины XX века и в начале XXI века. В результате доказано, что в своей рефлексии балетный театр двигался от иллюстративного аспекта, вначале только фиксируя событие, до философского понимания ужаса самого явления – войны и катастрофичности ее последствий для человечества.

EN

The Ballet Theatre and The Art Realization of Historic Memory about War Hard Times in 1941-1945

Gendova M. Y.

Abstract. The purpose of the study is to prove the significance of historic memory as a form of art comprehension of war events in the ballet theater environment. The paper describes the content of the plays showing the Great Patriotic War theme on the ballet stage of the XX-XXI centuries. They are the ballet “Leningrad Symphony” (1961) where the war and peace theme is conceptualized through the lens of human choice – to protect or to enslave; the ballet “Immortality” (1972) which shows a Red Army soldier’s feat the first and only time; the ballet oratorio “Mother Field” (1975) that reflects the war theme with a woman’s eyes; the ballet trilogy “For Life” (1975) about the mother-son farewell; the TV-ballet “House by the road” (1984) devoted to the human soul tested by the war times; the ballet “Life Symphony” (2020) which continues the topic of “Mother Field” and “House by the Road” but in its absolute own way. The scientific novelty of this study is that the main themes and artistic images of the ballet plays about war conflict in the post-war period of the second part of the XX century and in the beginning of the XXI century are defined. As a result, it is substantiated that the ballet theatre according to its reflection proceeded from the illustrative aspect just fixing the event towards philosophical understanding of the horror of war and its catastrophic consequences for the mankind.

Введение

Для каждого из нас историческая память – явление значимое. В результате осмысления минувшего мы ощущаем себя частью целого, формируемся как единица огромного этноса, воспитываясь на его истории, образе мышления, быте, культуре и языке. В результате историческая память позволяет каждому из нас воспринять прошлое как часть себя, как фундамент, обеспечивающий ценностно-смысловую устойчивость в настоящем и дающий опору в будущем. Поэтому значимость исторической памяти для личности очевидна, особенно сегодня.

Предметом данной статьи будут спектакли, раскрывающие тему Великой Отечественной войны на русской балетной сцене XX–XXI столетий.

Задачи данного исследования заключаются в:

- обосновании того, что посредством философски-цельного, монументального и одновременно утонченного языка танца возможно ярко представить тему военного конфликта в балетных постановках;
- определении и характеристике основных мотивов и художественных образов в балетных постановках на тему военного конфликта в послевоенный период второй половины XX века и в начале XXI века.

Теоретическую основу представленной работы составили публикации, посвященные отражению военной темы в балетных постановках послевоенного времени (Аджибаев, 2018; Гладкова, 2016; Демченко, 1985; Комлева, 2000; Ступников, 1985).

Вначале отметим, что военные события находили отклик в балетном театре, начиная с первых шагов самоидентификации русского балетного искусства. Первое обращение к военной тематике связано с патриотическим подъёмом после победы над Наполеоном и его армией в 1812 году. События на Бородинском поле и последовавшее за ним изгнание французов с территории России, подтолкнули романтизированное балетное искусство к первым поискам хореографического реализма – к проникновению на сцену реалистических «зарисовок» и народного танца в его многочисленных этнических проявлениях. К примеру, дивертисменты «Русские в Германии, или Следствие Любви к Отечеству» (музыка К. Кавоса, 1813) и «Праздник в стране союзных армий при Монмартре» (музыка К. Кавоса, 1813), одноактный балет с привлечением хора «Ополчение, или Любовь к Отечеству» (музыка К. Кавоса, 1812). Эти постановки осуществил первый в отечественной истории русский балетмейстер И. Вальберх. После известий о вхождении русских войск в Париж возник балет-дивертисмент в хореографии Огюста Пуаро «Гений благости, или Распря Аполлона с Марсом» (музыка К. Кавоса, 1813).

На протяжении второй половины XIX века опыт привнесения реализма и военных сцен в балетный спектакль применяется нечасто, что было обусловлено отсутствием серьёзных военных конфликтов в истории страны. Однако, батальная тема совсем не исчезала. Необычной ее интерпретацией оказалась сцена боя металла и кораллов – *Combats des coraux et des metaux* из Коронационного спектакля «Прелестная жемчужина» («Жемчужина», балетмейстер М. Петипа, композитор Р. Дриго) по случаю восшествия на престол Николая II и его супруги Александры Федоровны в 1896 году (Москва, Большой театр). Данная батальная сцена в метафорической форме прославляла мощь Российской империи (в сражении на сцене одновременно присутствовало 92 исполнителя).

Вехой в истории русского балетного театра конца XIX – первой трети XX века оказались постановки с батальными сценами в спектаклях, основанных на реальных исторических событиях, но воссоздаваемых сквозь призму литературного произведения.

Прежде всего, к таковым относится хореографическая картина «Половецкие пляски» из оперы А. Бородина «Князь Игорь» (литературный источник – «Слово о полку Игореве», хореографическая картина впервые поставлена Л. Ивановым в 1890). Танцевальный фрагмент живописал природу кочевого причерноморского народа, нападавшего на Русь полчищами в X–XII веках. Танец степных варваров, привыкших к безграничной вольности, строился на обилии прыжков. Он исполнялся на мягких, полусогнутых ногах, иногда в присядку, с неизменным самоаккомпанементом – хлопками в ладоши и ударами нагаек. Такой танцевальный и звукоподражательный ряд имитировал звенящий конский топот приближающихся кочевников и устрашал своей неотвратимостью. Движение танцующих масс строилось по принципу наката на зрительный зал или имело круговой характер, что создавало иллюзию бесконечного движения полчищ атакующих.

В группу балетов с батальными сценами по литературным сюжетам также следует отнести спектакль «Бахчисарайский фонтан» (хореография Р. Захарова, музыка Б. Асафьева, по одноименной поэме А. Пушкина, 1934), где присутствует необузданная татарская пляска войск хана Гирея под предводительством верного ему военачальника Нурали. Отдельную нишу в балетной батальной тематике по литературным сюжетам занимают спектакли революционного толка: «Лауренсия» (хореография В. Вайнонена, музыка А. Крейна, по произведению Лопе де Вега «Овечий источник», 1939) и «Пламя Парижа» (хореография Р. Захарова, музыка Б. Асафьева, по роману Ф. Гра «Марсельцы», 1932), где драматургически значимое место отводится сценам восстания и столкновения народа с правящей верхушкой, причём предводительницами народных масс оказываются женщины.

Особое место уже во второй половине XX века завоевал балет Ю. Григоровича «Спартак» (музыка А. Хачатуряна, 1968), в котором тема военного конфликта переведена в плоскость человеческих личностей и их мировоззрения. В спектакле отчетливо возникает персонализация противостоящих систем и подчеркнута, что в основе любого столкновения находятся личности, часто равные по силе воли и интеллекту, но абсолютно полярные по жизненному кредо: мир римского патриция Красса – это жажда побед, завоеваний, самовосхваления, а мир Спартака – это желание защитить слабого, стремление воспеть человеческий дух и свободу.

Узловым моментом спектакля является схватка Красса и Спартака, в ходе которой со всей очевидностью проступает великодушие Спартака – воина-защитника, не пожелавшего убивать обезоруженного. Поступок Спартака разжигает в прогнившей душе Красса ярость, ненависть и желание отомстить за дарованную ему жизнь. Разрешение противостояния происходит в финальной схватке, когда Спартак гибнет в неравном сражении против армии римского патриция, оказываясь вздыбленным ими на копьях перед Марком Крассом.

Финал спектакля приглашает зрителя к размышлению, завершаясь невысказанными вопросами – «В чём смысл жизни? Где границы свободы? Можно ли попирает человеческий дух?». Постановка этих вопросов происходит визуально: в момент, когда зрителю явлено духовное уродство Красса, осознание физической победы над вздыбленным Спартаком доводит римского полководца до судорожных корчей и ярости. Патриция корежит, возвышающийся над ним распятый Спартак – даже мертвый своим существом он воплощает Жизнь, попирая бездушность Красса. В спектакле Ю. Григоровича отчетливо проступила тема воина – личности неслышимой в своём стремлении бороться за свободу человеческого духа до последнего вздоха,

что корреспондирует легендарной фразе, начертанной на стенах героически оборонявшейся в июне-июле 1941 г. Брестской крепости: «Умираю, но не сдаюсь».

Итак, мы подошли к главной теме – балетному осмыслению событий Великой Отечественной войны.

Основная часть

Первое обращение к теме осмысления событий Великой Отечественной войны произошло буквально сразу после Победы – это спектакли «Татьяна» (хореография В. Бурмейстера, музыка А. Крейна, 1947) и «Берег счастья» (балетмейстер В. Бурмейстер, музыка М. Спадавекиа, 1949). Балеты не сохранились, но частично реконструировать их можно, опираясь на газетную публицистику, фотоматериалы того времени и отдельные балетоведческие работы. В значительной степени эти спектакли имели иллюстративный характер: противник был очерчен довольно прямолинейно, а потому выглядел поверхностно. Такое решение объяснимо – слишком краток срок, прошедший после окончания войны. Кроме того, конец 1940-х – начало 1950-х гг. в балетном театре прошёл под лозунгом драмбалета – явления, которое «душило» танец как самостоятельный образно-метафорический язык, отводя ему лишь вспомогательную (иллюстрирующую) роль; потому указанные спектакли не задержались в репертуаре.

Спустя полтора десятилетия после Победы – в эпоху оттепели (для балетного театра ее временные рамки укладываются в пределы 1957-1977 гг.) тема военного лихолетья получает на балетной сцене свое истинное осмысление и воплощение. Это становится возможным благодаря глубокому пониманию природы балетного театра, его главной составляющей – обобщенно-условного и вместе с тем философски-цельного, монументального и одновременно утонченного языка танца. Именно в этот период времени по всему Советскому Союзу возникают постановки, обращающиеся к теме военного лихолетья. Балеты этих десятилетий носили философско-нравственный характер – показывали горечь и боль утрат, дикость отнятия жизни, в них отчетливо сквозило напутствие живущим – не повторяйте ошибок, живите достойно и «помните! О тех, кто уже не придет никогда». Балеты оттепельной эпохи на военную тему – это и некая танцевальная рефлексия на потрясения эпохи, это и духовно-нравственный реквием. В результате возникшие спектакли оказались в большей степени многопластовыми интертекстами, которые интересно «разгадывать» сегодня, даже при том, что сама хореография утеряна, остались лишь фотоматериалы и заметки в печати. Кроме того, художественный отклик тех, кто пережил сильнейшее потрясение военного времени, привел к тому, что появились балеты-оратории, оказавшиеся уникальным и пока неповторимым опытом балетного театра.

Итак, постарайтесь остановиться на ключевых балетах данной темы.

В 1961 году в Ленинграде балетмейстер И. Бельский ставит спектакль на музыку первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича – «Ленинградская симфония». Создавая гимн воинам-защитникам, И. Бельский с графической ясностью показал контрастность противоборствующих мировоззрений – механистичную бездушность и жизнь с распахнутой душой. Воздушный, с обилием прыжков и вращений, насыщенный скульптурными окончаниями динамичных танцевальных фраз классический танец Девушек и Юношей утверждал право на истинность жизни. Подчеркивали это право и балетные одежды героев – серые лосины, белые футболки и девичьи хитоны, образ довершался традиционной балетной обувью, позволяющей вести классический «разговор».

В танце захватчиков преобладали полусогнутые ноги, прихрамывающая походка и раскачивающиеся гориллообразные руки, с которых враги стремились «стряхнуть» воображаемые капли крови, плотоядно поглаживали брюхо, насыщаясь чужим горем» (Комлева, 2000, с. 249). Их танец был зримым воплощением нравственного уродства. Дефект отсутствия души усиливался утрированными акцентами в пол; бесконечность маршеобразного движения создавала ощущение катка, проглатывающего всё, что встречается на пути; финальной точкой оказались сапоги, которые подобно кандалам, не позволяли вспорхнуть, демонстрируя лишь утюгоподобные конечности. Такая, умело найденная балетмейстером, простая «формула» раскрывала глубокую идею: делать добро и славить жизнь – единственно верная цель живого.

В сцене «Нашествия» Юноши появлялись с голым торсом, многократно подчёркивая, что несут мир, потому им незачем прятаться и скрываться под бронёй. Кульминация возникла постепенно – «одежды» сцены незаметно окрашивали пространство в нарастающие багрово-красные всполохи войны, бойцы сражались, произнося клятву как молитву – «умираю, но не сдаюсь!». В финале спектакля Девушки представляли закутанными в серые балахоны с капюшоном, создавая памятный обелиск. И лишь одна героиня, оставалась в белом хитоне довоенного времени, воплощая собой Жизнь – всё позади, но важно помнить о хрупкости мира и тех, кто отдал жизнь за мирное небо. Спектакль «Ленинградская симфония» осмыслил тему войны и мира сквозь призму человеческого выбора – защищать или поработать.

В 1972 году на сцене Киргизского театра оперы и балета имени А. Малдыбаева (отметим, что эта республика многократно обращалась к теме военного лихолетья) балетмейстер У. Сарбагишев поставил на музыку туркменского композитора Ч. Нурымова спектакль «Бессмертие». Уникальность этого балета в том, что он, пожалуй, в первый и пока единственный раз обращался средствами хореографии к подвигу красноармейца, Героя Советского Союза Чолпонбая Тулебердиева, закрывшего своим телом амбразуру вражеского дзота и обеспечившего тем самым возможность захвата стратегического плацдарма на полях сражений Воронежского фронта. Этот спектакль живописал танцем историю героя не в последовательном биографическом изложении, а обращаясь средствами танца к разным моментам его жизни, показывая тем самым, что сформировало образ подвижника, образ защитника, образ Человека, воспевающего свою Родину. В спектакле действовали как прототипы реальных людей и героя, так и обобщенные высшие истины жизни – Жизнь, Любовь, выбор, смерть.

Спустя несколько лет – в 1975 году, в этом же театре возник балет-оратория по произведению Ч. Айтматова – «Материнское поле». Затронутая балетмейстером У. Сарбагишевым и композитором К. Молдобасановым тема – война глазами женщины, оказалась знаковой для искусства 1970-х годов (свой вариант воплощения этой темы был представлен на сцене Саратовского театра оперы и балета в 1977 году).

Поднятые вопросы «в чём материнское счастье? откуда оно идёт? действительно ли оно берёт своё начало в народном счастье?» оказались настолько животрепещущими и непривычными для искусства, что для их воплощения потребовалось деликатное сплетение сразу нескольких театральных жанров: драматического (проникновенный монолог состарившейся Толгонай – матери, потерявшей детей; жены, потерявшей любимого мужчину, и, женщины, измотанной горем и тяготами, но чувствующей в себе желание жить ради внука), оперно-хорового (спектакль сопровождался пением как отдельных солистов, так и целого хора) и собственно хореографического – танцем, на протяжении трёх актов, «повествовалась» история одной семьи, отразившая в себе как в зеркале историю советского народа, прошедшего дорогами войны.

Синтетизм балета-оратории оправдывался масштабностью задачи показать войну как трагедию утраты женщиной её природной сути – мягкости, возможности дарить жизнь, а потому, жизни, загубленной в самом её бутоне. Эту линию раскрывал образ невестки Толгонай – молодой Алиман, но, как не удивительно, усиливался и доводился до своего жизнеутверждающего пика образом пожилой свекрови. Именно Толгонай, от лица которой и транслировалась история семьи, а вместе с тем и история народа, оказывалась тем плодородным полем-источником, олицетворяющим собой образ Матери – начала дающего, дарующего, жертвенного и смиренного. Со всей очевидностью постановщики балета развивали идею Ч. Айтматова: только Женщина, способная дать жизнь, оказывается физическим воплощением мира, который отправились защищать муж и сыновья Толгонай, воплотив собой образ миллионов отцов, сыновей и дочерей, слившихся в единое народное поле.

«В белом, свежестыранном платье, в тёмном стёганом бешмете, она медленно идёт по тропе среди жнивья... Вот она останавливается и долго смотрит вокруг потускневшими глазами.

– Здравствуй, поле, – тихо говорит она. <...> – Здравствуй, Толгонай. Ты пришла? И ещё постарела. Со всем седея. С посощком.

– Да, старею. Прошёл ещё один год, а у тебя, поле, ещё одна жатва. Сегодня день поминовения.

– Знаю. Жду тебя, Толгонай» (Аджибаев, 2018, с. 22).

Данный фрагмент является воплощением темы женской доли и женского предназначения, в тоже время он возвышается над частным – болью потери конкретной женщины – достигая пронзительного хорового звучания в следующем фрагменте: «Кто мы были с тобой, Толгонай (*вопрос мужа Толгонай – прим. М. Г.*)? Вот с этим народом мы стали людьми. Так давай поровну будем делить с ним всё – добро и беды. Когда хорошо было, все были довольны, а теперь, выходит, каждый будет думать только о себе да на судьбу свою плакаться? Нет, так будет нечестно. Если Алиман убивается – так это дело другое, она не видела в жизни того, что мы видели (*любви, семейного счастья, рождения детей – прим. М. Г.*). А ты – мать. Запомни это. Если требуется, все уйдем» (Аджибаев, 2018, с. 22).

Произведение Ч. Айтматова, его многогранность и его актуальность для времени, его созвучность общенно-философской природе балетного языка способствовали тому, что еще одно балетное прочтение Айтматова увидел зритель Саратовского театра оперы и балета имени Н. Г. Чернышевского в 1977 году. Свою версию балета-оратории на музыку К. Молдобасанова создал балетмейстер А. Дементьев. Ключевой идеей спектакля стала мысль старой Толгонай, ее жизненная мудрость: «Материнское счастье идет от народного счастья, как стебель от корней» (Демченко, 1985 с. 12).

Материнская тема самобытно прозвучала и на сцене Киевского театра имени Т. Шевченко, когда там в 1975 году показали хореографическую трилогию – «Во имя жизни». Это были три новеллы, созданные тремя балетмейстерами на три музыкальных фрагмента: «Баллада о матери» (хореограф А. Шекер, композитор А. Штогаренко – фрагмент «Партизанских картин»), «Возвращение» (хореограф Г. Майоров, композитор Б. Лятошинский – фрагмент «Поэмы воссоединения») и собственно «Во имя жизни» (хореограф А. Шекер, композитор Д. Шостакович – фрагмент Пятой симфонии). Данное хореографическое полотно было задумано как напутствие последующим поколениям – разрушить жизнь легко, сохранить и взрастить ее трудно, нужно уметь ценить и оберегать то, что дано. Не случайно завершалась трилогия лирическим фрагментом Пятой симфонии Д. Шостаковича, на который был поставлен танцевальный завет потомкам, возвращающий зрителя к еще живым сыновьям и матери, провожающей их на фронт.

Тема молодости как парения птиц в небе и того, что у многих этот полет был отнят, воплотилась в спектаклях Минского Большого театра. Так, в 1967 году на сцене Белорусского театра балетмейстер О. Дадиклиани создал на музыку Е. Глебова пронзительный спектакль «Альпийская баллада», в котором зритель видел поэтическую историю двух сердец, едва успевших вкусить плод любви, но уже повидавших ужас фашистского нашествия. Советский солдат Иван бежит из лагеря смерти, встречает по дороге итальянку Джулию. Молодые люди несколько дней истово боролись против захватчиков, отправившихся на поиски беглецов. В эти три дня Иван и Джулия познали верность, нежность, самоотверженность, волю, надежду – всю полноту жизни, но не смогли противостоять шквальному огню. Спектакль обрывался в момент, когда «внезапно, на пути к свободе, до которой оставалось так немного, вражеский огонь обрывал жизнь Джулии и заслонившего ее своим телом Ивана» (Ступников, 1985, с. 11). Резкий, трагический финал балета острой болью отзывался в сердцах зрителя и напоминал о бесценности Жизни как Дара, который бессилен перед насилием.

Новым витком в вопросе осмысления военного лихолетья выступил телеэкран, который подхватил эстафетную палочку синтетизма. Так, в 1984 году на «Ленфильме» возник телебалет, постигающий человеческую душу, прошедшую испытания военного времени – «Дом у дороги», созданный режиссёром А. Белинским, балетмейстером Вл. Васильевым и композитором В. Гаврилиным. Неспешный танцевально-музыкальный «разговор» с телеэкрана напоминал, что все мы родом из прошлого, где Родина – не абстрактное понятие, а конкретная «точка» на карте, наполненная теплом домашней печи, запахом свежескошенной травы, гомоном птичьего подворья и плеском реки. Телебалет обращался к теме войны через очень конкретное, и, возможно, на первый взгляд, приземлённое. Однако, именно в «приземлённости» деревенского фольклора пряталась жизненность и моментальность попадания мелодии и мысли в душу, дававшую возможность вспомнить о войне лично и очень тихо.

Телебалет всколыхнул то природное, что составляет основу русской души: самоотверженность, бескорыстность и любовь. Потому, на мой взгляд, это произведение достойно того, чтобы считаться предвестником «Бессмертного полка» – имеющего свой исток в искусстве и реализованного сегодня в по-настоящему народную акцию Памяти. Своей внутренней простотой и невероятным масштабом, телебалет «Дом у дороги» дал космический толчок, всему балетному искусству, которое начало осмыслять этот прорыв лишь сегодня.

Итак, какова суть этого телебалета? В его основании лежит одноименная поэма А. Твардовского. Тем не менее, поэзия – лишь канва, внутри которой жило и сражалось всё население Советского Союза. Именно дом выступил отправной точкой и мощной проекцией образа Родины. Дом стал полноправным героем телебалета, которого не демонстрировали явственно, но через которого пронзительно и напевно вела свой монолог израненная душа человека, прошедшего дорогами войны.

С дома начинался и домом оканчивался телебалет, однако и дом, и главный герой – молодой парень с соломенными волосами и в кепке, лихо наигрывающий на гармони, претерпевали кардинальные изменения. Неизменными в них обоих остался лишь остов. В финале телебалета, помимо реального значения – остова, уцелевшего у сожженной избы, этот остов обретал метафорическую сущность стержня человеческого Духа. К обуглившемуся остову дверного проема прислонился солдат, который выстоял и вернулся домой.

Эмоциональный накал этой сцены достигался благодаря природосообразности музыкальной партитуры Валерия Гаврилина, вальс которого стал центральным лейтмотивом телебалета. Во множественных его интонационных вариациях проступала живая душа, повествующая о времени как о жизни. Вначале душа полнилась светлой надежды на будущее; потом она задышалась от отчаяния, не желая прощаться, и казалась обезумевшей перед неизвестностью. В мгновение она притихала от нестерпимой боли утраты. В финале душа представляла смирившейся, но не умершей.

Сцена возвращения героя на пепелище родного дома и сегодня претендует на образ жизнеутверждающей метафоры, заключенной в том, что годы борьбы с фашизмом прожиты не зря, они даны, чтобы знать: Жизнь – это Дар свободы человеческого Духа.

Во имя жизни вчерашние юноши, став солдатами, вступали в борьбу с невидимым противником. Невидимость оппонента – деталь, ставшая традиционной для балетов второй половины XX столетия. Рефлексия живущих оппонировала не к противнику и его иллюстративному воплощению, а к совести, чести, памяти и нравственности потомков. Как и прежде, танцевальный язык защитников страны строился на высоких полётных прыжках и череде стремительных вращений, заканчивающихся резко, с мгновенно раскрываемыми руками. Солдаты появлялись в кадре с открытым торсом, явственно демонстрируя, что они несут правду и защищают Жизнь. Кульминационной точкой сцены «Сражения» телебалета являлся стремительный бег единственного выжившего солдата. Бег с раскрытыми на зрителя руками, бег и прыжок, прорывающий кольца окружений и «котлов», яростно сминаящий армии фашистов и возвращающий минные поля к прежней, девственной чистоте.

Сила эмоционального накала в этой сцене возникала задолго до её кульминации. Исток лежал ещё в сцене «Прощания», когда молодые люди, одетые в свои просторные рубахи-косоворотки и широкие брюки, в одночасье поворачивались спиной к зрителю и замирали, мерно покачиваясь на ветру. Отчаянно, гулко шумел набат, девушки в длинных холщовых юбках и приталенных блузах метались, будто пойманные птицы. Они дрожали, вибрируя, полотнищами чёрных платков. Однако, юноши оставались безучастны к этому стону, казалось, что они уже ушли, ушли, отдав жизнь за мир и свободу, переступив грань вечности... Набат стихал, девушки двигались спинами назад к зрителю, оставляя мерно раскачивающихся на ветру, возлюбленных и махали им рукой. Так оказалась найдена метафора прощания и смирения – девушки машут рукой и в этот момент камера, подобно дождю, размывает изображение.

Среди центральных персонажей «Дома у дороги», присутствовала главная героиня. В начальных сценах телебалета Девушка полна надежд на уютный быт и счастливую семью. Узловая точка мирного времени в телебалете – лирический дуэт главных героев, выстроенный как сложносочиненный диалог постоянного сплетения взглядов, рук и тел босоногих влюбленных. Это взаимодействие – танец единого организма, бережно лелеющего своё нарастающее счастье. Усиливает данную мысль выбор музыкального сопровождения адажио – им оказывается колыбельная. Убаюкивающий мотив чувствуется и визуально – Юноша держит возлюбленную – на коленях, немного покачивая её. Девушка прогибается в этот момент под лопатками назад. Возникающая живая «скульптура» напоминает вазу с единым, мощным основанием или ладони раскрытых, но соединённых в запястье, рук. Весь дуэт влюбленных несёт в себе одну мысль: семья – основа человеческой души и мироздания, это фундамент дома. В самую трогательную минуту дуэта, в колыбельную грубо вторгается набат, разделяющий жизнь на до и после.

Провожая любимого на фронт, героиня мужает: в её пластике проступает женщина. Сцену «Плена» и «Рождение новой жизни» следует отнести ко второй кульминационной точке телебалета – в полной тишине кинокамера выхватывает свет надзирающих прожекторов фашистских вышек, затем переходит на бесконечные ряды шинелей и автоматов захватчиков. Среди фашистских сапог, мерно чеканящих свой противоестественный всему живому ритм (это единственный момент появления облика врага), рождается новая жизнь. В момент рождения младенца нежно звучат гусли, словно материнская любовь укутывает ребёнка, пытаясь заслонить его от беды.

В аде безмолвия, опутанном колючей проволокой, возникла героиня, прижимающая к груди маленький свёрток. Появившаяся новая жизнь становилась для фашистов колокольным перезвоном правды о том, что нельзя поработить, если есть воля и Дух. Потому, героиню и ребёнка – воплощение темы Свободы и Жизни – пленники вначале закрывали, защищая, а потом поднимали в высокую поддержку. Сцена гибели матери с младенцем сопровождалась акапельным пением-плачем («Вокализ») и открывала множество смыслов – главный из которых, это напоминание о Богородице с младенцем, о теме распятия как жертвенности и убийства невинных во имя искупления человеческого греха.

Телебалет «Дом у дороги» завершался возвращением солдата на пепелище родного дома, заботливого выстроенного всего четыре года назад. Однако, сколько утекло десятилетий жизни у человека, столкнувшегося с чудовишной жестокостью фашистского нашествия? Перед зрителем оказывался не бравый парень, счастливо наигрывающий вальс на гармони, а молодой «старик», который тяжело наклонялся, чтобы поднять уцелевший табурет, опрокинутый возле остова обгоревшего дверного косяка. По-стариковски, он упирался ладонью в присогнутое колено, медленно опускаясь на табурет. Кинокамера выхватывала натруженные, узловатые в суставах пальцы рук, привыкшие сжимать автомат и копать окопы. В этот момент начинала звучать гармонь. «В череде немудрёных, ни к чему не обязывающих фраз, мелькал щемящий мотив – музыка сердца, память прошлого, цепляла острой интонацией, нетривиальным ходом, “случайным” диссонансом тема дома. <...> Их нет – ни любимой, ни маленького сыночка, танцуют девушки. Греет солнышко – а у крыльца сыплют осенние листья» (Гладкова, 2016, с. 83).

Финальная сцена телебалета со «стариком» у порога дома, солнцем и мерно кружащими желтыми листьями оставляли надежду скорбящему человеку. Листья опускаются на землю для того, чтобы стать «почвой» для будущей жизни. Не случайно позади солдата появлялось перевёрнутое изображение-воспоминание о довоенной молодости, о любимой, о доме, в котором так и не раздался детский смех. Горестная зарисовка сменялась крупным планом лица солдата, а затем в кадр стремительно врываются танцующие. Впервые в телебалете появлялся танец на пуантах. Кокетливый пальцевый девичий танец и безмятежный вальс кружащихся пар являлись и напоминанием о былом, и свидетельством надежды. В момент нестерпимой тоски «старика» плач гармони сменялся постепенно нарастающим торжеством оркестрового звучания – гаврилинский вальс обретал обнадеживающие интонации: солдат выполнил долг, и, несмотря на катастрофу потери, в нём остался остова человеческого Духа, у него остался остова родного дома, который обязательно дарует ему радость бытия во имя жизни и памяти тех, кто ушёл. Телебалет оканчивался общим планом танцующих на фоне расположенной поодаль церкви.

В XXI веке балетный театр продолжает обращаться к теме войны глазами человека.

В феврале 2020 года на сцене Вятской государственной областной филармонии (г. Киров) состоялась премьера одноактного балета «Симфония жизни». Спектакль соткан из песен предвоенно-военной поры и знаковых музыкальных симфонических произведений той эпохи. Он синтетичен по своей природе, и отчасти продолжает тему «Материнского поля» и «Дома у дороги», но делает это абсолютно по-своему. Балет открывается биением метронома, уносящем современников XXI века в далекие военные годы. В кромешной темноте проступает черно-белая фотография с мальчишкой, шкодливо улыбающимся во весь экран и старательно выводящим буквы в тетради.

Биение метронома сменяет голос – письмо юнца оживает и знакомит с победной весной 1945 года, рассказывая о гордости и радости, переполнявшей до слез, затем зритель вместе с рассказчиком перемещается в 1943 год, и мы оказываемся в сталинградских окопах. Из письма зритель узнаёт о прадеде юнца, что поглядывает на нас с экрана.

Стремительно сменяющие друг друга фотокарточки военных лет, отчетливо фокусируют взгляд зрителя на молодых лицах бойцов, словно кричащих о том, что и они были молоды, вот так же, как мы сегодня! Следом, не давая опомниться, накатывает ворох снимков разрушенных домов, замерзших детей, укутанных в оборванные шали, появляются вереницы, безучастно везущих на саночках родных людей, ещё вчера живущих, а сегодня зашитых в белые саваны. Череда снимков оканчивается неожиданным и оттого пронзительно-трепетным кадром – фонтаном «Танцующие дети» (или «Крокодил и дети», фонтан был установлен до войны на Привокзальной площади города). В этом снимке сфокусирована суть спектакля «Симфония жизни». Памятником всем уцелевшим в жесточайшей Сталинградской схватке с армией вермахта оказался фонтан «Крокодил и дети», наглядно показавший поверженному противнику, что жизнь – это дети, именно ради них, ради будущего стояли на всех фронтах солдаты Красной армии. Фотография растворяется и перед зрителем благодаря поэтике хореографического языка беззвучно оживает фонтан «Танцующие дети». Малыши и малышки одеты в лёгкие, цветастые платья тех лет, с небольшими оборочками по подолу и рукавами-фонариками. Волосы забраны у кого в хвостики, у кого в косички-баранки. Каждую причёску венчают неброские банты, так что головки детей напоминают танцующую полянку.

Эту идиллическую, контурно-карандашную зарисовку солнца и радости прерывают женщины. Их появление привносит тревогу и нарастающее напряжение – женщины, наряды которых лишены цвета и яркости: они черные, лишь маленькими «островками» света проступают воротнички и пояса, белые в горошек. Глаза

танцовщиц, словно пелена, застилает прозрачная синяя повязка. Матери мечутся вокруг фонтана, будто не замечают своих детей. Они вглядываются в небо, молитвенно собирая перед грудью руки, поднимаясь на высокие полупальцы, пытаясь обрести в этом неустойчивом положении опору, надеясь совладать с отчаянием, понять, как быть дальше и как защитить своих детей.

Отличительной чертой спектакля «Симфония жизни» оказывается стремительность, как визуальная быстротечность только кажущейся нескончаемости длинной жизни. Намеренно разрушая этот миф и предлагая зрителю подумать над своей жизнью, создатели спектакля акцентируют стремительность, простирающую вначале в меняющихся фотоснимках, затем промелькнувшую в сцене с мирно играющими детьми, а после появившуюся в выходе неспособных утолить тревогу женщин. Однако, ощутив неизбежность надвигающейся беды, они смиренно принимают время – танцовщицы выпрямившись и устремив взгляд, одномоментно, и в будущее, и в прошлое, превращаются в юных особ, танцующих под гармонь со своими будущими мужьями на танцплощадках. Девушки парят в высоких подпорках, а вихревой вальс как предвестник будущей жизни, сменяется бегом и кадрилию. Сменяющие друг друга танцы не нарушают заданную траекторию движения – круг как непрерывный цикл жизни, как путь, который можно прервать лишь в одном случае. Круговое ускорение обрывается неожиданно, когда в музыкальную канву спектакля врывается песенное слово, заявляющее, подобно грому и рупору, о начале войны.

Интересно, как решается данная сцена в спектакле – голос продолжает говорить, а танцующие резко останавливаются, девушки попеременно падают, подкошенные этим известием, в ту же секунду они находят в себе силы подняться и отчаянно прижимаются к любимым. Подобный приём противохода, используемый в музыкально-движенческом плане, отчётливо обозначает рубеж мирного и военного времени. На мгновение ход времени замедляется, и в этом замедлении слышится дыхание неминуемой разлуки, прощания, которые невозможно оттянуть – долгие, пронизанные нежностью объятия выглядят несколько затянувшимися, поскольку они не вписываются в чеканный песенный ритм, диктующий маршевые интонации. Специально созданная «неорганичность» картины оканчивается движением мужчин вглубь – к заднику сцены, зияющая темнота которой словно поглощает миллионы ушедших на фронт защитников.

Оставшиеся одни, женщины пытаются выстроить свою линию обороны. Их танцевальный многоголосный хор порождает внутреннюю волну протеста у зрителя, который явственно ощущает эмоциональный протест, льющийся со сцены: война – это зло, она не свойственна живому и противна природе женщины, дарующей жизнь. Эта линия, в прямом смысле слова, хореографически демонстрируется исполнительницами, выстроенными в ровную, длинную шеренгу и стоящими со сцепленными друг с другом руками. Танцовщицы выполняют графически чёткие движения, фактически «криком» тела демонстрируя нежизнеспособность и уродливость самой сути войны – графику её ломанных линий. Дополняя эту мысль сжатыми кулачками, отбивающими барабанную дробь, женщины воплощают ужас фашистского нашествия. Неотвратимо приближается одна из центральных тем спектакля – Сражение, которое происходит без видимого захватчика. Но это не только не снижает градуса эмоционального накала, а, напротив, значительно повышает его. Танцующие Герои и Героини движутся параллельно друг другу, но танцуют в унисон, делая одно дело – защищая жизнь, будущее, детей!

На переднем крае зритель видит женщин, ковавших Победу в тылу и ставших чувственным воплощением боли, что вынесла на себе страна. На втором плане – позади танцовщиц – бой на фронтах ведут мужчины. Ритмические всполохи солдатских шинелей, напоминают о взрывах, атаках, ночных прожекторах, отслеживающих противника в тревожном небе. Танец двух линий, двух голосов, двух начал можно назвать открытием, которое наглядно воплотило идею о многочисленности сражавшихся на фронтах и в тылу за Родину, образ которой в данном балете сфокусирован в детях – симфонии будущей жизни.

Музыкальная движущая сила сцены раскрыта при помощи фрагментов «Седьмой симфонии» Д. Шостаковича. Знаковым акцентом сцены ожесточенной борьбы с невидимым противником следует назвать стук кулачков, вкрапляемый в танец Героинь как воплощение страха, ужаса, тревоги, отчаяния перед неизвестностью. Это нервная «трель» кулачков напоминает и об автоматных очередях, звучащих своей отвратительной мелодией смерти на полях сражений. Кульминационной вершиной в хореографии данной сцены оказывается круг, который замыкают танцующие шеренги. Выстукивая стопами непрекращающийся ритм, напоминающий биения сердца, исполнители впервые двигаются по кругу неспешно. При этом, с равными интервалами, из большого круга отделяются Мужчина и Женщина. Они молниеносно стремятся вглубь полого круга – навстречу друг другу, их пути пересекаются, героиня на мгновение взмывает в верхней поддержке, как напоминание о мирной жизни и как вера в её скорое наступление, а затем вновь исчезает в этом круговом танце. Множественность повторения приёма наталкивает зрителя на мысль о многочисленности дорог, которые прошагали защитники во имя Победы, этот приём визуализирует и длительность времени кровопролитных боёв. Отметим, что «встречи»-поддержки героев не хаотичны, а напоминают крест. И тут, помимо, мысли о дорожных перекрёстках, отчетливо прослеживается идея креста – испытаний, что пришлись на жизненный путь, родившихся в 1920-е годы.

Эта хореографическая идея в дальнейшем не исчезает, а получает своё развитие: пары отчетливо демонстрируют рисунок креста, уже не только в диагональных пересечениях, но и визуализируя данный рисунок одномоментно – четырьмя танцующими дуэтами. Кульминация нарастает, усиливается и общая динамика изменения рисунков: кресты чередуются со сменой кругов-колец, которые пытаются разорвать защитники, очистив родную землю от фашистского гнуса. В эту схватку вторгаются дети – юные артистки бегут по тем же крестообразным маршрутам, рассеивая снежные хлопья, дети укутаны в изорванные шали, обуты в громадные валенки. Эти бегущие снежные «комочки» согревают обрывки прошлой мирной жизни, но и они, эти крохи, сражаются

с фашистом. Их отчаянный бег, ужас в глазах, не позволяют опускать руки защитникам и защитницам, падающим под пулями и вновь встающими в строй (вновь оживает клятва, данная в Брестской крепости).

Эта сцена спектакля звучит пронзительно, поскольку сразу открывает три плана: война глазами мужчин, война глазами женщин и война глазами детей. Дети, наравне с взрослыми, помогали ковать Победу – вытаскивали на себе раненных, стояли у станков в цехах, радовали раненных в госпиталях, собирали ягоды и грибы в составе партизанских отрядов, служили связными. В спектакле XXI столетия впервые дана визуализация тема детского вклада в Победу. При этом балетмейстер показывает неизбежность вовлечения ребенка в военное время как маленького человека, живущего в те сложные годы. Он показывает это через простую хореографическую лексику. Маленькие артисты лишь тащат на себе непомерно тяжелый груз: из кулисы в кулису, они тянут на полотнищах раненных и погибших, молча выполняя свой долг перед Родиной и неся свой крест.

Разряжение напряжения происходит неожиданно – и это ещё одно проявление стремительности, свойственной всему балету «Симфония жизни». Нарастающая динамика вдруг обрывается, и зритель остаётся в тишине мерно качающихся мужчины-отца, женщины-матери и ребёнка. Тишину прорезает поюще-плачущий женский голос. Движения танцующих напоминают тиканье ходиков, которые не слышно, но которые стремятся к синхронизации, к стабильности, к мирной и счастливой жизни. Это адажио-трио – ключевая точка всего балета, насыщенная поддержками, желанием обнять, оградить, защитить. Однако ощущение невозможности этого простого человеческого желания и неизбежности трагедии потери, пронизывает всё адажио-трио с первых секунд его начала. Танцующие, исполняя хореографический текст, остаются безучастными друг другу, их взгляды устремлены далеко за пределы сцены, театра, города, они там – на полях сражений. Это трио воспоминаний и трио памяти. Потому танец строится на несоприкасающихся взглядах, на параллельных прямых и параллельных качаниях ходиков – миры выживших и ушедших не пересекаются. Единственно возможным проявлением жизни в этом адажио-трио становится ребёнок – девочка, одетая в голубое платьице, с двумя кошечками, белыми бантами и в связанной крючком белой панамке пробивается в адажио-трио как лучик жизни.

Далее следует «Последний бой» – отчаянная схватка, где герои и героини объединяются в единый круг-кольцо. Скупые движения танцующих, останавливают взгляд на плотно, насмерть сцепленных руках защитников. Среди них возникает женщина в довоенном платье как свидетельство силы человеческого Духа, сражающегося за свободу и жизнь, за мирное небо и детей, появляющихся гурьбой из кулис и ныряющих внутрь кольца защитников.

Спектакль «Симфония жизни» оканчивается на ноте светлой грусти. Мужчины и Женщины – защитники и защитницы погибают, падают к ногам ещё маленьких, но уже пробуждающихся Жизней – Детей – герои отстояли Родину, защитив сбившиеся в стайку «цветы Жизни». Как солнышко позади детей взмывает воздушный шарик – намёк на мирное время, напоминание об уцелевшем фонтане в Сталинграде. Торжествующе звучит оркестр, сцена заполняется героями и героинями, они берут на руки детей и в этот момент кажется, что нам, зрителям сегодняшнего времени, улыбаются и шлют привет из далеко военного времени те, кто даровал нам жизнь. На сцене в лучах солнечного света под мирным небом остаются мужчина-отец, женщина-мать и девочка с шариком, остальные безымянные герои уходят в зал, занимая места среди зрителей, так неожиданно постановщикам спектакля удаётся стереть границу времени и поколений...

Столь трепетное Приношение памяти советскому народу создано балетмейстером А. Расторгуевым («Балет Евгения Панфилова», г. Пермь), режиссером драматического театра Е. Ланцовым (г. Киров), артистами Театра балета и училища Детской школы классического танца г. Кирова. Балет «Симфония жизни» можно назвать новой страницей, открывающей историю осмысления военной темы балетным театром в наши дни.

Заключение

В заключение размышлений об исторической памяти как форме художественного осмысления военных событий в пространстве балетного театра, отметим, что главные исторические и нравственные вопросы, поставленные в спектаклях по-прежнему актуальны. Они подлежат обязательному осмыслению, поскольку в их центре располагается человек и границы его свободы, апеллирующие к неизменному «что такое хорошо, и что такое плохо?». Этот вопрос остается главенствующим, вскрывающим природу человека. Потому жажда познания человеческого нутра делает военную тему знаковой для каждого нового поколения, стремящегося ощутить себя и частью единого народа, и ищущего опору для жизни в мире с его провокационными попытками расшатать ценностные установки человеческого Духа.

В своей рефлексии балетный театр двигался от иллюстративного аспекта, вначале только фиксируя событие, до философского понимания ужаса самого явления – войны и катастрофичности ее последствий для человечества. Так, уже с 1960-х гг. возникает первый опыт обобщения пережитого – спектакль «Ленинградская симфония». Своего пика в попытке средствами хореографии понять психологию человека в условиях войны наблюдается в 1970-е годы, когда театр обращается к взгляду на войну от имени Матери – той, что дарует жизнь («Материнское поле»), от имени молодых, едва начавших жить и так и не успевших расправить крылья («Альпийская баллада»), особое место занимают балеты, показывающие обыкновенный подвиг – тот, что рожден духовной чистотой и возвышенностью души человека («Бессмертие»). Знаковым событием стало обращение к жителям самых отдаленных уголков нашей страны балетного телтеатра – телбалет «Дом у дороги» предложил поразмышлять над прожитым. Уже в наши дни тему обыкновенного подвига, того, что должен был сделать каждый чувствующий

и живущий по совести, поднял спектакль «Симфония жизни». Неповторимость этого спектакля в том, что он аккумулировал в себе достижения опыта предшественников и впервые показал тему войны глазами детей.

Источники | References

1. Аджибаев Ч. Жанр балета-оратории как форма интерпретации литературного произведения (на примере повести «Материнское поле») // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2018. № 1 (5).
2. Гладкова О. Военная тема в балете: Валерий Гаврилин «Дом у дороги» // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2016. № 4 (29).
3. Демченко А. «Материнское счастье идет от народного счастья...» // Советский балет. 1985. № 3.
4. Комлева Г. Танец – счастье и боль: Записки петербургской балерины. СПб.: РОССПЭН, 2000.
5. Ступников И. Терпсихора в солдатской шинели // Советский балет. 1985. № 3.

Информация об авторах | Author information

RU**Гендова Марья Юрьевна¹**, к. иск.¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой**EN****Gendova Marya Yurievna¹**, PhD¹ Vaganova Ballet Academy¹ avrorka196@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 28.10.2021; опубликовано (published): 27.12.2021.

Ключевые слова (keywords): формы художественного осмысления; военные события; историческая память; балетный театр.; forms of art comprehension; war events; historic memory; ballet theatre.