

# **ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ**

## **Балет «Золотой век»**

### **В ПОСТАНОВКЕ Ю. ГРИГОРОВИЧА**

#### **СОДЕРЖАНИЕ**

История создания

Характеристика сюжета и действующих лиц

Краткое содержание балета

Характеристика жанра и идеи

Музыкальная основа балете

Драматургия балета

Хореография Ю. Григоровича

Увертюра

Характеристика образных сфер балета

Лирические дуэты Риты и Бориса

Характеристика главных образов

Сцены драматических столкновения положительных героев с бандитами

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

#### **История создания**

В июне 1929 года Дирекция ленинградских государственных театров предложила Шостаковичу написать балет на современную тему. Конкурс на лучшее либретто выиграл сценарист А.В. Ивановский. В основе его сюжета лежала история приключений советской футбольной команды «Динамо» за рубежом с многочисленными авантюрно-детективными интригами.

Предварительное исполнение автором партитуры балета, по словам И.И. Соллертинского, вызвало всеобщее одобрение. Он подчеркнул, что партитура являет собой «блестящий пример сочетания величайшей технической культуры письма с полной общедоступностью. В истории русской балетной музыки партитура Шостаковича является новой ступенью после Чайковского и Стравинского».

Премьера «Золотого века» состоялась 26-27 октября 1930 года в Ленинграде с участием великолепного состава исполнителей: Г. Улановой, О. Мунгаловой, Е. Люком, О. Иордан, Б. Шаврова, Л. Лавровского, В. Чабукиани. Молодые хореографы В. Вайнонен, Л. Якобсон, В. Чеснаков отнеслись к первой серьезной работе с большим увлечением и энтузиазмом.

Отмечая удачную премьеру, впоследствии Шостакович писал: «Незабываемый вечер! Мне казалось, что мы с Якобсоном впервые родились в искусстве, и моя музыка звучала по-новому в хореографической интерпретации».

Спектакль прошёл 18 раз, но вскоре был снят из-за низкого качества либретто. Тень неудачи пала и на музыку Шостаковича, которого совершенно незаслуженно упрекали в использовании эстрадно-театрального жанра мюзик-холла. И хотя многие рецензенты отмечали несомненные достоинства музыки композитора, судить о них с течением времени стало сложно, так как балетный клавиш и партитура изданы не были, за исключением оркестровой сюиты, составленной автором из 4-х номеров: Вступления, Адажио, Польки и Танца.

Отрицательную роль в оценке музыки композитора сыграли напечатанные критические статьи в газете «Правда» в 1936 году: «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», после которых балеты Шостаковича исчезли из репертуара театров на долгое время. Сам автор, однако, упреки критики не принимал и подчёркивал: «За музыкальную часть «Золотого века» я отвечаю: она на редкость удачна (в сравнении со многим, что я делал).

В начале 50-х годов XX века молодой хореограф Ю.Н. Григорович встретился с Дмитрием Дмитриевичем и предложил возобновить постановку балета. Но автор не собирался реанимировать своё сочинение и ответил отказом.

В 70-е годы XX века дирижёр М. Юровский и музыковед С. Сапожников решили восстановить музыку Шостаковича, обратившись в архив Театра оперы и балета имени Кирова, где нотные материалы находились в весьма хаотичном состоянии. В течение пяти лет буквально по крупицам клавиш и партитура были восстановлены. Однако автор музыки так и не увидел окончательный вариант по возрождению «Золотого века», поскольку черновой период реконструкции балета закончился только в 1980 году, уже после смерти Дмитрия Дмитриевича.

Вдова композитора Ирина Антоновна обратилась к Григоровичу с предложением вернуть на сцену «Золотой век», и хореограф с большим энтузиазмом сразу взялся за дело. Старый сценарий был полностью отвергнут, а новый написан Григоровичем совместно с музыковедом и другом Шостаковича И. Гликманом. Однако, создавая новый сюжет, авторы остались в определённых рамках старого либретто, которому следовала музыка Шостаковича. Они сохранили наличие социального конфликта, контрастное противопоставление героев, жанр детектива, время действия.

### **Характеристика сюжета и действующих лиц**

В сюжете отражены события 1920-х годов, когда в России была объявлена новая экономическая политика, и повсюду расцвели частные предприятия, клубы, игральные заведения, которые притягивали к себе криминальные круги общества. Под вывеской «Золотой век» работает ресторан, куда стекается разношерстная публика – мелкие буржуа, главари банд. Солисты варьете – Рита, месье Жак, Люська – ведут двойную жизнь: на эстраде они с неизменной улыбкой исполняют блестящие развлекательные танцы, а их закулисная жизнь полна опасных интриг и риска. Им противопоставлены представители рабочей молодёжи – молодые рыбаки, среди которых выделяется главный герой – Борис.

Большое место в либретто отведено развитию лирических чувств Риты и Бориса. С этой целью партитура балета была дополнена за счёт фрагментов других сочинений композитора, близких по духу и стилю: отрывка из музыки к спектаклю «Человеческая комедия» («Панорама Парижа»), а также вторых частей из 1-го и 2-го фортепианных концертов с оркестром, которые уравнили музыкальную архитектуру балета, дали возможность выделить контрастную романтическую линию в развитии напряжённого детективного действия.

Помимо этих фрагментов для массовых танцев в кабаре в начале 10-й картины был введён Фокстрот (блюз) из Сюиты для джаз-оркестра № 1, написанной автором в 1934 году.

В связи с этими добавлениями возникла новая музыкальная редакция спектакля, в которой кроме балетмейстера и либреттиста приняли участие композитор В. Баснер, дирижёры Ю.Симонов и А.Лавренюк, а также концертмейстер Д.Котов.

Премьера трёхактного балета с новым сценарием состоялась в начале ноября 1982 года на сцене Большого театра в Москве, вызвав бурный успех у публики. Григорович вместе с дирижёром Ю. Симоновым и художником С. Вирсаладзе возвратили музыку Шостаковича в балетный театр, представив новый художественный пласт – отечественную культуру 20-х годов XX века. В главных партиях выступили балетные звёзды: Н. Бессмертнова (Рита-Марго), И. Мухамедов (Борис), Г. Таранда (Яшка-месье Жак), Т. Голикова (Люська), В. Дервянко (Конферансье).

В преддверии 100-летнего юбилея со дня рождения Дмитрия Шостаковича, Григорович сделал ещё одну редакцию балета, соединив второй и третий акты, в которых произвёл незначительные сокращения длин нот, снижающих динамику развития действия. В результате получился двухактный балет с одним антрактом. Хореограф внёс свежие

смысловые и эмоциональные акценты, которые органично были восприняты исполнителями нового поколения: А. Антоничевой, Д. Матвиенко, М. Аллаш, Р. Арифудиным, А. Никулиной, Е. Крысановой. Самым опытным солистом в этом составе стал Н. Цискаридзе в роли Конферансье. В этой постановке балет обрёл живое, полнокровное, а главное – современное звучание.

### **Краткое содержание балета в двухактной редакции Григоровича**

**1 действие, 1 картина.** На площади города проходит массовое празднество. Среди гуляющих появляется главная героиня – Рита, наблюдающая за выступлением спортсменов и представлением агиттеатра рабочей молодёжи. Его актёры – молодые рыбаки, среди которых находится и главный герой Борис. Он знакомится с Ритой, но она неожиданно быстро прощается и уходит.

**1 действие, 2 картина.** Нэпмановский ресторан «Золотой век». Сюда в поисках Риты приходит Борис. Публику развлекает Конферансье в окружении танцовщиц. В центре эстрадного представления – звёзды варьете Марго и месье Жак. Борис узнаёт в Марго ту незнакомку, которую искал. Их радость встречи не ускользает от внимания Жака.

**1 действие, 3 картина.** Под вывеской ресторана скрываются бандиты. Их главарём является Яшка (месье Жак). Его подручная Люська заманивает двух посетителей, которых бандиты грабят, а одного – убивают.

**1 действие, 4 картина.** Вернувшись в ресторан, месье Жак танцует с Люськой и замечает вальсирующих Бориса и Марго. Бандиты пытаются разъединить молодую пару. Однако Рите удаётся остановить назревающую драку.

**1 действие, 5 картина.** Оставшись вдвоём, Рита и Борис танцуют нежный лирический танец.

**2 действие, 6 картина.** Веселится публика в «Золотом веке». Месье Жак танцует с Ритой и делает ей признание в нежных чувствах, которое девушка решительно отвергает.

**2 действие, 7 картина.** Месье Жак (Яшка) подбивает банду на новое дело. Он азартно разжигает хищнические инстинкты своих подопечных.

**2 действие, 8 картина.** На берегу моря трудятся рыбаки. Появляется Рита. Их танец с Борисом прерывают бандиты, которые связывают юношу и бросают на берегу. Рита приводит рыбаков на помощь.

**2 действие, 9 картина.** Бандиты празднуют удачное дело. Рыбаки врываются в их логово и схватывают преступников, но Люське удаётся бежать.

**2 действие, 10 картина.** В зале веселятся посетители. Рита танцует дуэт с месье Жаком, развлекая публику. Она решила покинуть «Золотой век», однако Яшка преграждает ей путь. Слепленная ревностью Люська бросается на Жака с ножом, но он хладнокровно убивает её.

**2 действие, 11 картина.** В зал «Золотого века» врываются рыбаки. В целях защиты Яшка хватает Риту как заложницу. Борис вскоре её освобождает. Следуют два хореографических финала: конец варьете и праздник молодёжи на площади.

Благодаря наличию остросюжетного конфликтного действия с участием преступных элементов общества исследователи балетного творчества Шостаковича определяют жанр «Золотого века» как **сатирический балет-детектив** с элементами эстрадного ревю (обозрения).

Его **идея** отражена в противостоянии добра и зла, жизни и смерти. Молодые люди, представители нового общества, одерживают победу над героями уходящего мира.

### **Музыкальная основа балета**

Характеризуя музыку балета, сам автор отмечал, что её основу составляют два элемента: музыка, относящаяся к современной западноевропейской буржуазной культуре, и музыка пролетарской советской культуры. «Сопоставление двух культур являлось моей главной задачей при сочинении «Золотого века». Наличие двух контрастных интонационных пластов в музыке композитора Григорович оставил без изменений, но переосмыслил их предназначение с учётом нового содержания либретто:

1-й пласт – содержит музыкальную характеристику положительных героев – представителей рабочей молодёжи, основанную на интонациях задорных спортивных маршей, праздничных уличных песен, городского фольклора, наполненных упругой энергией, энтузиазмом, оптимизмом;

2-й пласт – музыкальная характеристика отрицательных персонажей в лице ресторанных артистов-бандитов связана с интонациями и ритмами танго, угарно-неистового канкана, галопа, чарльстона, фокстрота;

3-й пласт, возникший в редакции Григоровича, – лирические дуэты Риты и Бориса, выраженные в кантиленных интонациях, передающих взаимное волнение и восторг их сердец.

Наличие контрастных интонационных пластов свидетельствует о свободном владении молодого композитора различными стилевыми направлениями в музыке. Шостакович дополнил классический стиль фольклорным, бытовым, эстрадным в

традициях мюзик-холла, джазовым стилями. Это нашло отражение в мелодии, ритме, гармонии, сложной оркестровой партитуре балета.

В этой связи большой интерес представляет отзыв о музыке спектакля первого дирижёра А.В. Гаука: «Музыка балета глубоко театральна и вместе с тем несёт в себе элементы симфонизма. Задуманная на ярких контрастах, она разворачивается в стремительном беге как в отношении мелодики, динамики, так и ритма, и, что особенно значительно, в силе и колорите самого звучания. Отсюда делается понятным состав оркестра, хотя и доведённый до очень больших размеров, благодаря прибавлению двух саксофонов, баянов, банджо и девяти медных, но в то же время в большей части партитуры использованный по принципу индивидуализации каждого инструмента или группы инструментов».

Впоследствии в новой музыкальной редакции оркестровая партитура сцен в кабаре была дополнена и тембром электрогитары (в авторской партитуре Фокстрота (блюза) из Сюиты для джаз-оркестра № 1 указана Chitarra hawaiana). Для медно-духовой группы композитор использовал особые исполнительские приёмы: применение глиссандо, засурдиненных инструментов с «квакающим» эффектом звучания, типичных для джазовой оркестровки.

Подчёркивая современность музыки «Золотого века», Григорович отметил, что она «...звучит так, как будто написана сегодня. Она необычайно театральна, что, как ни странно, в балетной практике встречается совсем не часто. Шостакович музыкой живописует, образы её становятся как бы зримыми, их видишь мысленным взором. И ещё хочу подчеркнуть: это весёлая музыка, в ней много искромётной фантазии».

### **Драматургия балета в редакции Григоровича**

Тип драматургии «Золотого века» – конфликтный. В крупном плане он выражен в открытом противопоставлении и столкновении двух линий:

- линия действия – положительные герои рабочей молодёжи (одетые в красно-белые одежды спортивного типа);
- линия контрдействия – отрицательные герои буржуазного уходящего мира (одетые в вычурные костюмы золотисто-чёрного цвета со шлейфами, воланами, перьями).

Помимо центральной конфликтной линии можно выделить и другие, внутренние, которые не выставляются напоказ, а скорее носят характер коварной тайной интриги, например:

- конфликт между ресторанной публикой и артистами-бандитами, грабящими посетителей, а при сопротивлении – убивающими своих же клиентов;

- личные скрытые конфликты между жестоким, циничным месье Жаком и его партнёршами Люськой и Марго, а также прямодушным и смелым рыбаком Борисом. За прекрасную танцовщицу Риту оба героя вступают в непримиримую борьбу.

Таким образом, центральный социальный конфликт усилен нравственным, который раскрывается как сложная реалистическая драма с живыми и противоречивыми человеческими характерами.

В построении музыкального материала спектакля Шостакович следовал традиции номерной системы, которую Григорович сохранил. Отсутствие типичной для жанра балета дивертисментности способствует непрерывной сквозной динамичности развития конфликтного действия.

### **Роль массовых и ансамблевых сцен**

Большую роль в развитии сюжетной линии спектакля играют массовые сцены, исполняемые кордебалетом. Они выполняют разные по степени значимости функции:

- изображают реальные группы людей, вполне определённые по своему жизненному и социальному облику (представители рабочей молодёжи, бандиты, публика на уличном празднике, танцоры в ресторане и т.п.);

- выступают своего рода «резонатором» партий солистов или эмоциональным «аккомпанементом» образам главных героев (например, Борис и его друзья-рыбаки, Яшка в окружении бандитов, Рита с элегантным месье Жаком среди танцоров кабаре и т.д.);

- создают образы сплочённой массы контрастных социальных групп, вступающих в непосредственные драматические столкновения (например, сцена драки в кабаре между Борисом и артистами-бандитами во главе с месье Жаком в первом действии, сцена погони в середине второго действия и заключительное столкновение в финале, в результате которого рыбаки одерживают победу над бандитами).

Таким образом, массовые сцены в исполнении кордебалета играют ведущую роль в развитии драматического действия спектакля.

Не менее значимы и ансамблевые сцены. В четырёх танцевальных дуэтах раскрывается эволюция взаимоотношений Риты и Бориса. Гармония их счастья обретается в ходе нелёгкой и опасной борьбы.

В выступлениях лицемерно-обаятельного месье Жака (Яшки) со своими партнёршами Ритой и Люськой тоже ощущается нарастающая драматическая

напряжённость: под показной маской эlegantного кавалера скрывается звериная сущность преступного главаря банды. Умело скрывая свои коварные намерения, он вызывает у Риты чувство настороженности и опасности. Роковая развязка наступает в жизни преданной Яшке «наводчицы» Люськи, которую он безжалостно убивает её же ножом.

Подводя итог, можно сделать вывод: ансамблевые сцены отражают ряд поворотных, узловых моментов в развитии действия балета.

### **Хореография Ю. Григоровича**

Постановка Ю. Григоровичем балета Д. Шостаковича «Золотой век» стала большим событием как для хореографического, так и для музыкального искусства, поскольку судьба всех трёх балетов композитора («Золотой век» – 1930, «Болт» – 1931, «Светлый ручей» – 1935) сложилась неудачно из-за примитивных по содержанию сценариев.

С помощью изменённого сюжета и сценария Григорович создал абсолютно новое произведение, построенное на противопоставлении и столкновении двух танцевальных групп: массовых молодёжных танцев и танцевальных сцен в кабаре, представляющих калейдоскоп остросатирических образов, отживающих свой «золотой» век.

Основой хореографии Григоровича стал, прежде всего, классический танец, который как бы «впитал» и выразил все хореографические черты и особенности времени 1920-х годов. В балете были использованы также элементы фольклорного танца и физкультурно-спортивных движений, пантомимы, движения трудовых процессов (например, рыбачья картина). Для отрицательных героев (нэпманов и бандитов) использованы элементы бытового танца (танго, фокстрот, галоп). Гротесково-сатирические танцы-портреты (генерал, поп, буржуй) создавались в стиле модных в то время агитпредставлений театров рабочей молодёжи – ТРАМ'ов. Сплав разнообразных танцевальных элементов с классической основой позволил достичь точности образных характеристик и сделал весь спектакль современным и художественно убедительным.

Особой нежностью и романтическим лиризмом проникнуты постановки Григоровичем танцевальных дуэтов Риты и Бориса, которые отсутствовали в первом варианте балета. Они представляют собой развёрнутые хореографические поэмы.

Важную роль в танцах Григоровича играет пантомима, с помощью которой достигается их наибольшая выразительность. Хореограф доказал, что этим видом искусства он владеет в совершенстве. Иногда пантомима органично вплетается в

действенный танец как его элемент, а иногда выделяется в самостоятельный пластико-драматический эпизод. Она является эффективным приёмом для раскрытия взаимоотношений между персонажами. Зритель видит живое пластическое действие, которое продиктовано конкретной ситуацией и отражает внутреннее состояние героя на определённый момент.

### **Увертюра**

Балет открывается **увертюрой**, характер которой определяет ля-минорная скачкообразная трёхдольная тема с оттенком задорной скерцозности. Первоначально она звучит в партии флейты, флейты пикколо и кларнета пикколо в октавном изложении, что сообщает ей лёгкость, изящность за счёт верхнего регистра и темпа *Allegro non troppo*. Особенностью темы является наличие низких IV и II ступеней, типичных для ладового стиля Шостаковича.

В дальнейшем автор проводит тему в партии духовых деревянных и струнных инструментов, развивая её с помощью полифонического приёма имитации в разных голосах сначала в основной, а затем в других тональностях.

В среднем разделе композитор вводит эпизод с другой темой озорного характера в размере 2/4 и ритме польки (ц. 5) в партии флейты и флейты пикколо, которая в дальнейшем имитируется гобоем и английским рожком, а затем струнными. Новую тему автор также подвергает активному тональному развитию.

В репризе Шостакович возвращает первоначальную трёхдольную тему в стреттном проведении первых и вторых скрипок (ц. 11).

Относительно структуры строения увертюры единого мнения у музыковедов нет: признавая полифонические приёмы развития, конкретную форму они не уточняют. Лишь музыковед Л. Данилевич определил её как двойную фугу и подчёркнул необычность её использования в балетном жанре.

### **Характеристика образных сфер балета**

В соответствии с новым вариантом либретто Григоровича и Гликмана в балете ярко выделяются две контрастные образные сферы: 1-я группа – это положительные герои в лице рабочей спортивной молодёжи во главе с рыбаком Борисом и 2-я группа – отрицательные образы криминальных артистов-бандитов, возглавляемые главарём Яшкой (месье Жаком). Для каждой группы участников характерно использование определённых

музыкальных жанров и стилей, особенностей оркестровки, солирующих тембров инструментов.

Как уже упоминалось выше (с. 5), для характеристики положительных героев Шостакович – в музыке, а Григорович – в хореографии используют жанры спортивных маршей, праздничных уличных шествий, танцевальных наигрышей в традициях городского фольклора. В оркестровой партитуре композитор опирается на тембры деревянно-духовых инструментов, а также вводит в состав симфонического оркестра тембр баяна. Наряду с классическим стилем в музыке присутствует стиль бытовых и фольклорных танцев.

Характеристика положительных героев-рыбаков представлена тремя танцами (по одному в каждом акте). Они продолжают друг друга, рисуя обобщённый образ молодого поколения, вступающего в жизнь.

В 1-й картине 1-го действия Григорович создаёт яркую танцевальную сюиту народного праздника. Вот бравый матрос лихо пускается впрыскаду, задорно отбивает чечётку. С ним – кокетливо, на «пальчиках», вприпрыжку заигрывает девушка, продающая папиросы. Рядом дурачится оборванец-беспризорник. Вскачь несётся, воображая себя всадником, мальчишка-газетчик. В каждом новом витке общего движения появляются всё новые персонажи. Такая персонализация общей массы участников помогает представить танцевальную картину во всём многообразии характеров её персонажей.

Оркестровая партитура этого трёхчастного фрагмента звучит ярко, броско, на forte, в светлом до-мажоре с трёхдольными вальсовыми ритмами в темпе Allegretto (ц. 13). Основная тема первоначально проводится в партии скрипок, а затем в исполнении оркестрового tutti, что вносит ощущение всеобщего уличного веселья.

В средней части появляется контрастная двухдольная тема в партии кларнета пикколо в жанре озорной польки, которая проводится на фоне оstinатного октавного аккомпанемента в ритме две восьмых и одна четверть, напоминая задорные притопы народных танцев (ц. 17). Интонационно эта тема сходна с увертюрой.

В окончании балетной сцены композитор возвращает первоначальный размер 3/4 с типичным вальсовым аккомпанементом, на фоне которого многократно повторяется тоническое до-мажорное трезвучие в исполнении оркестрового tutti, утверждая радостное ощущение уличного праздника (ц. 24).

Вскоре на площади появляются спортсмены, которых сменяют артисты молодёжного театра. Они озорно разыгрывают сценку, где юноши, оседлав мётлы, как коней, изгоняют генерала, попа, богача. Политический театр, воссозданный хореографом,

был очень характерен для той поры. Подобные группы именовались тогда сокращённо – ТРАМ (театр рабочей молодёжи). Они отличались открытым революционно-агитационным пафосом.

Характерной чертой инструментовки этого фрагмента является использование Шостаковичем тембра баяна: оstinатно повторяемые «гармошечные» аккорды с чередованием тонического трезвучия и доминантсептаккорда в до-мажоре сопровождают разудалую двухдольную плясовую мелодию в темпе Allegro в партии деревянно-духовых инструментов (ц. 150). Синкопированные и пунктирные ритмы сообщают ей задорный, упругий, юмористический характер. Композитор чередует несколько танцевальных сходных по характеру мотивов, воспринимаемых как устойчивые «формулы» фольклорных наигрышей.

Таким образом, 1-я картина наполнена единым ликующим азартом юных людей, стремящихся к познанию жизни и её безбрежных горизонтов.

Заключительная массовая молодёжная сцена в последней 11-й картине символизирует полное разоблачение и победу рыбаков над тайным бандитским притоном в ресторане «Золотой век». Вновь вспыхивает в сиянии красок праздничная площадь. Она наполняется юными людьми, и начинается ликующий солнечный финал.

Парадное шествие молодёжи с реющими знамёнами сопровождается яркой маршевой двухдольной темой с задорными и упругими синкопированными ритмами в тональности C-dur и стремительном темпе Allegro con brio в октавном удвоении (ц. 623). Мощное оркестровое tutti способствует утверждению торжественного динамичного характера, передающего звуковой портрет эпохи 20-х годов прошлого века.

**Вторая группа танцев** представляет характеристику отрицательных образов криминальных артистов, развлекающих публику в кабаре. Композитор и хореограф в этом случае используют жанры мюзик-холла, эстрадных и западноевропейских танцев (фокстрот, танго, канкан, галоп, чарльстон), а также сложные цирковые акробатические движения. В оркестровой партитуре преобладают тембры медно-духовых инструментов (часто – с сурдинами), гавайской гитары (во 2-й музыкальной редакции – электрогитары), банджо, ксилофона, челесты.

Классический стиль музыки этих сцен сочетается с джазовым.

Подобно 1-й группе танцев они тоже проходят через весь спектакль, чередуясь с другими сценами. Ресторанная жизнь предстаёт в экзальтированных вспышках отчаянного последнего веселья представителей старого уходящего мира.

Одним из подобных примеров является блестящая полька «Однажды в Женеве» во главе с Конферансье. Широкую известность среди слушателей она приобрела благодаря

многочисленным концертным исполнениям в составе Сюиты, изданной автором за полгода до премьерного показа балета.

Основная B-dur'ная скачкообразная тема с многочисленными хроматизмами звучит в партии ксилофона, а затем саксофона и кларнета пикколо на фоне примитивного тонико-доминантового аккомпанемента, имитируя звучание старой разбитой шарманки (ц. 448).

Следующая тема с широкими нисходящими скачками в партии солирующего саксофона носит буффонадный характер (ц. 450). Она сменяется коротким, нарочито примитивным мотивом в партии трубы (ц. 452).

В дальнейшем развитии польки Шостакович использует проведение темы в нону и уменьшённую октаву в исполнении флейты, флейты пикколо и кларнета пикколо на *piano*, что вносит элемент гротескной пародии (см. ц. 453).

В начале 6-й картины 2-го действия для характеристики танцев в кабаре Григорович использовал оркестровую транскрипцию Шостаковича популярной песни-фокстрота американского композитора В. Юманса «Чай вдвоём», известной у нас под названием «Гаити-трот». Эту аранжировку Дмитрий Дмитриевич сделал ещё в 22-летнем возрасте по просьбе дирижёра Н. Малько, позднее включив её в «Золотой век» в качестве одного из номеров в новой инструментовке.

Фрагмент начинается с оркестрового вступления в партии духовых инструментов (тромбон с сурдиной, затем гобой) в темпе *Allegro* (ц. 400), звучащего изящно и легко на приглушённой динамике *piano*. Далее появляется основная тема с оstinatным ритмом четверть с точкой и восьмая в темпе *Andante* (ц. 402), под которую в торжественно-томной замедленности артисты выполняют танцевальные движения на пуантах.

Транскрипция написана в вариационной форме. Многократное проведение темы связано с изменением тембров солирующей группы инструментов (колокольчики, ксилофон, скрипки, гобой, кларнет, виолончели, труба с сурдиной), тональности, ритма, регистров, динамики, штрихов, фактуры сопровождения, использования типично джазового приёма *glissando* в подголосках у тромбона. Особый эффект красочного, таинственного мерцания вносит звучание ксилофона и челесты.

В целом музыка данного фрагмента носит тонкий, романтический характер. Это одна из выигрышных балетных сцен всегда вызывает восторженные аплодисменты зрителей.

Не менее эффектное впечатление производит танец Марго и месье Жака в начале 10-й картины, для сопровождения которого был включён Фокстрот (блюз) Шостаковича из Сюиты для джаз-оркестра № 1. На фоне пронзительно-яркого оркестрового вступления в партии медно-духовых инструментов происходит выход танцующих пар, а затем появляются и знакомые солисты, привлекающие внимание зрителей синхронным

исполнением партерных дорожек в сочетании с многочисленными акробатическими взлётами танцовщицы и поддержками партнёра.

В этом танце Григорович показал не только блеск эстрадного представления, но и продолжение Яшкиных притязаний в расчёте на Ритину взаимность, которой ему не суждено добиться. Девушка настороженно относится к Жаку, внутренне она приняла решение покинуть «Золотой век».

Оркестровая партитура этого фрагмента включает следующий состав инструментов: три Saxofoni (Soprano (B), Alto (Es), Tenore (B)), 2 Trombe (B), Trombone, Tamburo, Legno, Piatto, Campanelli, Silofono, Bangio, Chitarra hawayana, Piano, Violino, Contrabasso.

Фокстрот начинается с *fis-moll'*ной темы вступления в партии саксофонов и труб, пронизанной пунктирным ритмом, на динамике *Fortissimo*, привлекающей внимание блестящей палитрой звучания (ц. 19). Затем появляется основная тема контрастного меланхолического характера, которая звучит на *piano* в партии солирующего саксофона (Tenor) в темпе *Moderato* (ц. 20). Для неё характерны типично джазовые синкопированные ритмы.

В среднем *As-dur'*ном разделе (ц. 23) звучит тема в партии солирующей электрогитары (в партитуре Шостаковича – гавайская гитара) с преобладанием синкопированных ритмов на фоне *glissando* у тромбона. Прозрачная фактура аккомпанемента, тихая динамика сообщают этому разделу мягкий, лирический характер.

В репризе возвращается первоначальная меланхолическая тема, которая проводится в партии солирующего тромбона (ц. 25). Заключение фокстрота очень сходно с темой вступления, в котором оркестровое *tutti* на три *forte* чередуется с тихими, «затухающими» синкопированными интонациями в партии саксофонов. Яркое тремоло на три *forte* эффектно завершает этот танец.

### **Лирические дуэты Риты и Бориса**

Эти танцевальные сцены воплощаются в 4-х больших хореографических номерах. Они тоже проходят через весь спектакль и отражают эволюцию чувств юных сердец, начиная от простого знакомства во время уличного праздника, а затем прохождения через многочисленные препятствия к торжеству одержанной победы за личное счастье. Все трёхдольные танцы главных героев идут наедине, без кордебалетного аккомпанемента. Это своего рода погружение в глубины сердца, в сокровенные мечты и переживания.

Первый дуэт главных героев – дуэт знакомства, шутливая игра – представлен в 1-й

картине 1-го действия. Это партерный танец без верховых поддержек. Девушка то проявляет интерес к юноше, то ускользает от него. Так и оставшись неизвестной, она прощально машет рукой и убегает.

В последующих дуэтах хореограф насыщает рисунок танца верховыми поддержками, которые в лирических адажио интерпретируются непривычно. Григорович применяет к ним принцип кантиленности, присущий партерному танцу. В воздухе создаются целые танцевальные периоды, состоящие сплошь из поддержек – не акцентированных, а мягко, плавно и неуловимо переливающихся одна в другую.

Заключительный дуэт в 11-й картине возникает после бурной массовой сцены в кабаре. В чистом свободном пространстве в сияющих белых костюмах Рита и Борис устремляются навстречу друг другу. После их опасной борьбы с бандитами наступает гармония и утверждение прекрасного чувства любви как неиссякаемого жизненного источника. Этот фрагмент является лирической кульминацией в эволюции романтических отношений юных героев.

Дуэт сопровождается поэтичным *c-moll*'ным *Andante* из Второго концерта для фортепиано с оркестром, который был написан композитором значительно позже «Золотого века» – в 1957 году. Однако сходство образной сферы музыки (концерт посвящён юношеству) с нежной лирикой танца главных героев остановило выбор Григоровича именно на этом музыкальном материале. Прозрачность оркестровой партитуры достигается за счёт сопровождения партии солирующего *Piano* инструментами только струнно-смычковой группой с сурдинами.

Основная тема неторопливого, напевного характера звучит в партии скрипок (ц. 24). А далее в партии солирующего фортепиано появляется контрастная тема в светлом *C-dur*'е на фоне триольного аккомпанемента (ц. 26). Тихая динамика, прозрачная инструментовка отражают юношескую нежность лирического признания и чистоту чувств Риты и Бориса. В репризе композитор возвращает тональность *c-moll*, в которой первоначальная тема теперь проводится у солиста в среднем регистре на фоне триольных фигураций в верхнем голосе (ц. 30). При повторном проведении она дублируется оркестровой партией, уплотняя общую фактуру звучания (ц. 31).

Таким образом, наряду с другими танцевальными ансамблевыми сценами дуэты Риты и Бориса являются важными этапами в развитии лирической сюжетной линии балета.

### **Характеристика главных образов**

Главные образы балета представлены, с одной стороны, положительными героями –

тан -цовщицей Ритой и рыбаком Борисом и, с другой стороны, противоположной парой отрицательных героев – месье Жаком и его подругой Люськой, между которыми возникают сложные отношения. Эволюция романтических чувств Риты и Бориса и яростное противодействие этому со стороны Жака, стремящегося удержать нравящуюся ему девушку около себя, и составляют одну из конфликтных линий развития действия.

Характеристика главных образов раскрывается Григоровичем как в сольных номерах (адажио, вариации), так и в напряжённых ансамблевых и массовых сценах, в которых отражаются взаимодействия героев во всём сложном многообразии развивающихся событий.

Наиболее цельно из главных героев представлен молодой рыбак Борис. Его партия насыщена виртуозным танцем, включающим прыжки, смелые полёты, ошеломительные перевороты в воздухе. Танец Бориса венчает массовые молодёжные сцены. Характер этого персонажа предстаёт во всей многогранности: он вожак рабочей молодёжи, трудолюбивый рыбак, организатор и участник самодеятельного театра, тонкий, романтичный юноша, умеющий отстоять свою любовь. Благодаря борьбе Бориса с представителями криминального мира банда «Золотого века» во главе с Яшкой прекращает своё существование. Музыкальная характеристика этого героя тесно связана с жанрами спортивных маршей, праздничных шествий, использованием тембров меднодуховой группы инструментов, создающих победный, оптимистический характер.

Остальные главные образы – Рита-Марго, Яшка-месье Жак и Люська – отличаются неоднозначными характерами, которые Григорович отразил с помощью двуплановой хореографии. С одной стороны их танцы блестящи, виртуозны, элегантны, но эти черты характерны только для выступлений перед публикой «Золотого века». Например, в кабаре месье Жак всегда выглядит обаятельным, подчёркнуто галантным и внимательным кавалером в танцах со своими постоянными партнёрами.

Однако за кулисами в 3-й картине взамен изысканного танго Яшка исполняет дикий пляс как обнажение души, уставшей от ломания комедии на подмостках кабаре. Здесь танец «варварский», пародирующий салонность «Золотого века» со злобным ликованием, с неприкрытым мстительным торжеством.

В 10-й картине звериная сущность главаря банды проявилась в сцене безжалостного убийства его преданной «наводчицы» Люськи, оказавшейся в числе жертв Яшки. Единственным стремлением главаря банды в этой трагической сцене было немедленное изъятие ножа как улики преступления.

Двуплановость хореографии характерна и для танцев главной героини – Риты-Марго, психологически испытывающей постоянное чувство раздвоенности. Один её

танцевальный лик отличается утончённой броскостью, изысканностью движений и браваурной виртуозностью ( в эффектных танго, фокстротах, канкане). Другой – сильфидный, воздушный, прозрачный (в вариациях, лирических адажио).

Легко прослеживается аналогия между этой партией современной героини и сказочной Одеттой-Одилией П. Чайковского. Впервые традиция двуединого романтического образа с успехом воплощена на современном хореографическом материале.

Принцип танцевальной двойственности отмечается и в партии Люськи. При первом её появлении на сцене во 2-й картине в окружении двух посетителей-нэпманов танцевальные движения подруги Яшки демонстративно грациозны и кокетливы. В 4-й картине она исполняет лирический Вальс-бостон с месье Жаком, для которого характерны пластичные и томные движения.

Однако у этой героини – своя миссия: с помощью завлекающего танца заманивать расслабившихся посетителей, которых бандиты грабят, а иногда и убивают. В этих сценах рисунок танца Люськи отражает народные плясовые па, бытовые жесты и даже приёмы карате. Здесь она предстаёт в своём истинном образе, сбросив светскую маску, предназначенную для посетителей ресторана (3-я, 8-я, 9-я картины). Теперь в её танце нет и тени прежней расслабленной изнеженности, томности. Всё полно хлёткой резкости, жёсткого напора, хищной энергии. Несмотря на общность интересов с бандитами короткая жизнь Люськи трагически обрывается в неравной схватке с Яшкой в 10-й картине.

Таким образом, на примере судеб главных образов наглядно прослеживается идея балета: положительные герои обретают желанную гармонию своего существования, а отрицательные – возмездие за содеянное зло.

### **Сцены драматических столкновений положительных героев бандитами**

В развитии драматического действия балета особое место занимают четыре конфликтные сцены столкновений положительных и отрицательных героев соответственно в 4-й, 8-й, 9-й и 11-й картинах.

Напряжённое столкновение происходит в 8-й картине, когда бандиты случайно встречаются с Ритой и Борисом, которого связывают и бросают на берегу моря. Девушка приводит на помощь друзей-рыбаков, спасающих своего товарища. Этот эпизод является одной из драматических кульминаций в развитии конфликтного действия, в котором хореограф противопоставляет трусливо-трясущиеся движения бандитов уверенным,

монолитным, летящим движениям рыбаков.

Для этой сцены Григорович использовал музыкальный фрагмент, написанный композитором в форме оркестровой фуги, наиболее точно отражающей напряжение и динамизм захватывающей сцены погони, в которой рыбаки преследуют бандитов. Введя фугу в балетный жанр, Шостакович практически доказал её универсальные выразительные возможности.

В экспозиции одноголосная d-moll'ная тема звучит в стремительном темпе у скрипок на fortissimo, отражая чувство тревожного беспокойства и отчаянного смятения бандитов (ц. 597). Характерные черты виртуозности и токкатности темы обостряют усиливающееся напряжение в развитии действия. В оркестровке Шостакович отдаёт предпочтение струнно-смычковой группе: в дальнейшем проведении тема звучит у виолончелей и контрабасов в до-миноре, затем в разработке – в g-moll'е в октавном удвоении. В репризе тема приобретает характер пронзительного сигнала опасности в партии трубы. Тревожное, постепенно стихающее тремоло в ударной группе завершает эпизод напряжённой погони (ц. 617).

Высокую оценку профессионализма Григоровича дал сам Шостакович, знакомый с молодым начинающим постановщиком: «В его хореографических образах живёт настоящая поэзия. Всё лучшее из области хореографии – в смысле соотношения классических традиций и современных средств. Здесь торжествует танец. Всё выражено, всё рассказано его богатейшим языком – образным, самобытным, открывающим новый этап в развитии советского театра».

Талантливая хореография Григоровича после 50-летнего забвения вернула «Золотой век» зрителям. Прославленный балетмейстер предстал здесь виртуозным мастером детектива, весёлым озорным пародистом, искромётным комедиографом. Зримые музыкальные образы Шостаковича через многие годы нашли отражение в талантливой хореографии Григоровича и объединились в художественном единстве.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Прошло уже более 80-ти лет со дня премьеры первой постановки «Золотого века». Это немалый срок для того, чтобы сделать вывод о неопределимом значении музыки Шостаковича, написанной для балетного театра. Прежде всего важно подчеркнуть, что оно выражено в продолжении новаторских традиций балетного жанра русских композиторов XIX-XX веков.

Традиции Чайковского проявились в симфонизации балетного жанра и углублении индивидуальных характеристик героев. По этому поводу Шостакович писал: «Музыка в

театре должна не «сопровождать», а активно воздействовать. Дать музыке настоящую симфоническую напряжённость и драматургическое развитие».

Традиции балетных сочинений Стравинского нашли отражение в изображении уличных сюжетов, бытовых жанровых эпизодов, представлений на открытом воздухе, массовых празднеств, сатирическом обличении мещанства и пошлости, связи с интонациями фольклорных песен и танцев, использовании полифонических приёмов развития.

Исследователи творчества Шостаковича отмечают, что прототипом для всех пародийных полек композитора из ряда сочинений, в том числе и из «Золотого века», послужила полька из «Маленькой сюиты» Стравинского, а гармошечные переборы в сцене выступления артистов молодёжного театра (ТРАМ) в 1-м действии навеяны балетом «Петрушка».

Значение «Золотого века» Шостаковича связано и с яркими новаторскими находками, что нашло отражение в выборе сюжета не на типично сказочную для балета тему, а на современную; в наличии социального конфликта между представителями западной буржуазии и советской спортивной молодёжи; в создании нового жанра балета-детектива, в котором образы уходящего мира представлены в гротесково-сатирическом преломлении; в сочетании классических балетных форм с эстрадными в жанре мюзик-холла, а также – спортивными, физкультурными движениями; в расширении состава симфонического оркестра за счёт введения других инструментов и активном использовании полифонических форм в ряде фрагментов (увертюре, сцене погони из 8 картины 2-го действия).

Таким образом, находясь на переломном этапе в развитии отечественного балета, композитор нашёл пути для самого радикального обновления этого жанра.

На материале балета удобно проследить одну из авангардных техник композиции XX века, которая была предвосхищена в творчестве Шостаковича, – **полистилистику**. Она проявилась у композитора в ряде приёмов. Например, применение текстовой цитаты нашло отражение в использовании песни-фокстрота В. Юманса «Гаити-трот» во 2-м действии.

Особенно характерна для этого балета цитата жанра, проявившаяся в дополнении классических танцевальных жанров (адажио, вариации, вальсы) западно-европейскими бальными, эстрадными танцами начала XX века (чарльстон, тустеп, галоп, танго, фокстрот, канкан), а также жанрами городского фольклора и физкультурно-спортивных маршей.

Создатели 2-й музыкальной редакции балета в постановке Григоровича расширили

цитату жанра ещё больше за счёт включения медленных частей из двух Концертов для фортепиано с оркестром, Фокстрота (блюза) из Сюиты для джаз-оркестра № 1, фрагмента из музыки к драматическому спектаклю «Человеческая комедия».

В хореографии Григоровича к полистилистике можно отнести соединение традиций классического танца с новыми формами: народными, бытовыми танцевальными жанрами, гротесковой пантомимой, наличием цирковых, акробатических движений и трюков вплоть до карате, физкультурных элементов.

Возрождённый к новой жизни «Золотой век» является очередным этапом в освоении балетом современной темы. Он преодолевает упрощения, допускаясь ранее в решении этой задачи, и отличается высоким художественным уровнем и убедительностью подлинного искусства гениального современного хореографа Ю. Григоровича.