

Несжатый "Урожай"

Кубовица. — 1996, — 28 сент. — С. 13.

О ненаписанном балете Шостаковича

Никита ВАЙНОНЕН

История несозданного гением — тоже часть его биографии. Я хочу рассказать об одном неосуществленном намерении Д. Шостаковича, про которое, наверное, мало кто знает и помнит.

Мой отец, балетмейстер Василий Вайнонен, был постановщиком первого балета Д. Шостаковича "Золотой век", представленного на сцене Мариинского театра (в то время он назывался Гостеатром оперы и балета) в 1930 году. Содружество театра с композитором продолжилось созданием еще двух балетов, поставленных Ф. Лопуховым: в 1931 году появился "Болт", в 35-м — "Светлый ручей". А в 38-м перед началом театрального сезона В. Вайнонен предложил Д. Шостаковичу свой балетный сценарий, написанный им в соавторстве с известным театральным художником Б. Эрбштейном.

Разбирая недавно архив моей матери, балерины Клавдии Армашевской, я нашел два письма, в которых В. Вайнонен рассказывает ей, как Д. Шостакович отнесся к этому предложению. В первом письме, от 3 октября 1938 года, читаем:

"Володя (известный театральный художник и сценарист В. Дмитриев. — Н.В.) заставил меня пережить неприятные минуты... Боря (Б. Эрбштейн. — Н.В.) встретил его на улице, и в разговоре о том, о сем Дмитриев сказал, что Шостакович говорил ему о сценарии, и тут у него (Дмитриева) нечаянно вырвалось: "Я сказал ему, что это второй "Болт". Боря ему говорит: "Значит, вы сценарий ругали?" — "Нет, я просто так сказал". Да, Дмитриев без сентиментальности. Без него ничего не должно получаться хорошего, если же есть такая опасность, нужно мимоходом подпортить... Сегодня звонил Шостаковичу. Пока неприятных последствий не чувствуется, хотя он Дмитриеву страшно верит. Завтра вечером собираемся для окончательного, очевидно, решения вопроса (и Шостакович придет) у Бондаренко (директор ГТОБ. — Н.В.). Завтра в 1 час дня репет. В Муз. ком. (театре Музыкальной комедии. — Н.В.), потом иду слушать новые куски музыки "Балды", потом на репет. "Цорса", потом на заседание по "Урожаю". Так называется наш сценарий".

Несколько необходимых пояснений. Почему одно лишь упоминание балета "Болт" заставляет Б. Эрбштейна спросить: "Значит, вы сценарий ругали?". Вот что писал много лет спустя о собственном произведении сценарист и хореограф этой постановки Ф. Лопухов: "...Мы с Д. Шостаковичем осуществили балет "Болт". Пьяница и прогульщик вставляет в механизм станка болт, что грозит взрывом. Бдительность комсомольцев предотвращает взрыв; вредитель обезврежен. Так вот сюжет балета, предложенный В. Смирновым. Включить театр в борьбу против тех, кто стоял на пути индустриализации страны! Показать на сцене рабочий люд, который никогда не появлялся в балетном спектакле, цех завода, клуб, развлечения комсомольцев! Кто отказался бы от такой возможности, отвечавшей насущным потребностям советского искусства той поры?" Тут же, правда, он признается: "И все же балет не выдержал испытания. Не дело балета инсценировать хроникальные газетные заметки..." Вопрос, заданный Б. Эрбштейном В. Дмитриеву, показывает, что коллегам Ф. Лопухову не понадобились десятилетия, чтобы это понять...

В. Вайнонена взяты за балетный сценарий побудили сходные, но все же не столь прямолинейно толкуемые мотивы. Молодой балетмейстер уже к концу 20-х годов был известен как автор эстрадных танцевальных номеров, представляющих собою живые хореографические зарисовки с натуры. Их названия говорят сами за себя: "Яблочко", "Прогульщики", "Финская мещанская полька". Те же качества, что были в этих номерах — склонность к сочному юмору, пестроте бытовых красок в сочетании с дерзкой, несколько даже нахальной фантазией, — роднили творческие темпераменты балетмейстера и композитора в постановке "Золотого века". Так что пред-

ложить "Урожай" вниманию Д. Шостаковича было для В. Вайнонена делом, само собой разумеющимся.

Текст сценария у нас, к сожалению, не сохранился, но по рассказам К. Армашевской, а также по собственному более позднему опыту, когда мы всей семьей пробо-вали придумывать балетные либретто, я могу с достаточной уверенностью судить о характере той первой пробы пера.

Залог успеха балетного спектакля В. Вайнонен видел не столько в сюжете, сколько в том, чтобы, как он говорил, было что танцевать. Для него, сына крестьянина, расхожая в 30-е годы формула "балет на колхозную тему" означала одно: на сцене должен затанцевать российский село. Замысливалось красочное народно-хореографическое действие с сольными танцами-характеристиками действующих лиц, отнюдь не похожее на прежние "пейзанские" балеты, а близкое, скорее, к тому, что уже тогда так ярко прорывалось на эстраде, в ансамблях народного танца. В "Урожае" он хотел использовать принципы и приемы, найденные им за два года до этого в балете "Партизанские дни". Какой был сюжет в "Урожае", я не помню, знаю только, что в сценарии не было ни модной тогда темы вредительства, на которой строилась фабула "Болта" Д. Шостаковича и первой редакции "Гаянэ" А. Хачатуряна, ни... отанцованной руководящей роли партийной ячейки. Насчет ячейки я вовсе не ерничаю. Балет "Партизанские дни" в том виде, как его создали сценарист В. Дмитриев, композитор Б. Асафьев и балетмейстер В. Вайнонен, не был в 1936 году допущен на сцену, пока в сюжете не ввели некий красноармейский штаб: "партизанщину" без "партийного руководства" сочли идейной ошибкой.

Осуждать художника за искреннюю веру в гуманный начало революции, за увлеченность долгожданным обновлением жизни не только несправедливо, но и неисторично, но в том-то и трагедия, что творческий порыв частенько был даже не просто обманут, оплеван, расстрелян, а едва ли не хуже того — бездарно и пошло вульгаризирован. Не опасался ли чего-нибудь подобного и Д. Шостакович, раздумывая над предложением В. Вайнонена?

В первом письме, которое я привел, речь идет, напомним, о заседании по "Урожаю", куда должен был прийти и Д. Шостакович. Но он, судя по всему, не пришел. И уж тем более не было принято то самое "окончательное решение", которое авторы с нетерпением ожидали от дирекции театра. В следующем письме К. Армашевской (17 октября 1938 года) В. Вайнонен пишет:

"...Съездил в театр к Бондаренко по поводу сценария. Договор с нами заключат... Борис был у Левки Дмитр. (брат В. Дмитриева. — Н.В.), и Мар. Ал. (Мария Александровна, их мама. — Н.В.) очень интересные вещи говорила: "Что это вы с Вайн. какой-то сценарий написали? Володя рассказывает, что какая-то челуха глупая".

Интересно. Правда? Шостакович, помоему, откажется писать музыку. Это я заключаю из того, что он мне ответил, когда я ему звонил по телефону, приглашая на читку сценария. Он сказал так: "Приехать я не могу, а сказать можете, что со мной ведутся переговоры, близкие к благоприятному разрешению. А лучше ничего не говорите". Это после того, что он хотел сам идти в дирекцию и заявить о своем желании писать. Володя действует без промаха".

Насколько я помню, отношения В. Вайнонена с В. Дмитриевым вскоре восстановились, они продолжили сотрудничать вплоть до смерти художника в 1948 году. Но неудача с "Урожаем" долго еще лежала камнем на сердце. Тем более что с годами все четче стали проступать на внешнем, бытовом фоне другие, гораздо более серьезные причины отказа Д. Шостаковича.

Началом официальной травли композитора считают обычно опубликованные в "Правде" осенью 1936 года статьи "Сумбур вместо музыки" и "Балетная фальшь", где беспощадному разгрому подверглись опера "Леди Макбет Мценского уезда" и балет "Светлый ручей". Но это был для Д. Шостаковича далеко не первый, а лишь самый тяжелый по своим последствиям

удар. Началось все значительно раньше. Сейчас уже изрядно позабыто, как партийная критика встретила в 1930 году самый первый балет Д. Шостаковича — "Золотой век". Вместе со всеми авторами балета ему были предъявлены, по сути, политические обвинения. Вот отрывок из рецензии Ю. Бродерсона, напечатанной в журнале "Рабочий и театр" в ноябре 1930 года под заголовком "Легализация приспособленчества":

"Как могло случиться, что враждебная советскому театру идеология буржуазного мюзик-холла, этого урбанистического ублюдка, проникла; да еще в столь неумеренной дозе на подмостки госбалетного театра? Как могло случиться, что утверждение заграничной контрбанды не только не было своевременно опротестовано, но даже получило санкцию худполитсовета театра? Невероятно, но факт. Вместо того, чтобы всеми мерами воспрепятствовать проникновению на советскую сцену элементов буржуазного искусства, вместо того, чтобы до конца разоблачить постановщиков, под флагом якобы сатирического преломления протастивших на сцену идеологию западного кабака, худполитсовет сделал все возможное, чтобы оправдать появление этого неудачного спектакля".

Тяжелое впечатление оставляет даже не сама оценка "Золотого века", звучащая как донос, а тот непререкаемый тон и — страшно сказать — искренний пафос, с которым критик декларирует свое право на высокую миссию судьи. Он верит в то, что пишет! И было бы, наверное, большим упущением думать, что сами художники старались отгородиться от этой веры китайской стеной. Их творческое мышление не могло не возвращаться в круг тех же понятий и представлений. В беседе с режиссером "Золотого века" Э. Капланом, опубликованной накануне премьеры в "Красной газете", есть, к примеру, такая удивительная фраза: "Хореографическую часть нового балета можно разделить на две части — пролетарскую и буржуазную". Столь бесхитростный классовый подход не только к содержанию, но и к музыкально-хореографическому языку балета режиссер развивает далее в подробных пояснениях: "Готовя буржуазную часть, мы с постановщиком т. Вайноненом предполагали, что буржуазия... омолаживается через посредство классических традиций и техники, используя при этом салонные танцы (фокстрот, блэкботом, тустеп, чарльстон и т. д.)... В танцах пролетариата нами использованы всевозможные движения из жизни, спорта, физкультуры и акробатики..."

Даже сам Всеволод Мейерхольд, который еще в 1929 году заказал Д. Шостаковичу, работавшему тогда в его театре, музыку к постановке "Клопа" В. Маяковского, после разноса композитора в "Правде" говорил: "...Наступит момент — и Шостакович с презрением отнесется к тем сценариям, которые ему подсовывали его друзья, — мы их считаем его врагами... Шостакович обещает нам в будущем великолепные произведения, но при непреклонном условии, чтобы он как можно сильнее эту способность к мышлению насытил мышлением пролетариата..."

Так кто же сильнее повлиял на решение Д. Шостаковича (в 1938 году!) не связываться больше с новым балетным сценарием? Ю. Бродерсон? В. Дмитриев? В. Мейерхольд? Легче всего, конечно, назвать сейчас балетные сценарии 30-х годов поверхностными, конъюнктурными, наивными и пр. Но нельзя не пожалеть о том, что нынешние хореографы, умудренные в том числе и опытом предшественников, едва ли не совершенно оставили попытки обратиться в балете к тому "тысячелетию", которое "на дворе". Нельзя не пожалеть, что никогда уже не смогут они положить перед собой партитуру, которая обещала бы упоительный пир народного танца, калейдоскоп характеров и типов русского деревни, — универсальный гений Д. Шостаковича, несомненно, мог бы мощно проявиться и здесь. Конечно, он сделал очень много. Но разве мы могли бы сказать "достаточно"?