

УДК 792.8; 7.073.3

ХОРЕОГРАФ ПРЕОДОЛЕВАЕТ СЦЕНАРИСТА:

БАЛЕТ «БЕРЕГ НАДЕЖДЫ»

А. А. Соколов-Каминский¹

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

Статья посвящена истории создания балета «Берег надежды» (Театр им. С. М. Кирова, премьера 16 июня 1959). Этот балет окончательно обозначил границу, переход советского балета в новое эстетическое качество после завершения этапа хореодрамы. Хореографом Бельским был создан спектакль как обобщенно-символическое полотно. Основой либретто послужил рассказ случайного попутчика, моряка, подслушанный ночью в поезде, интерпретированный Ю. Слонимским. Музыка балета была написана композитором А. Петровым. Описывая сложную историю создания балета, автор статьи объясняет непростую систему творческого взаимодействия в создании синтетического сценического жанра, включающего в себя литературный сюжет, хореографию и музыку.

Ключевые слова: «Берег надежды», И. Бельский, Ю. Слонимский, балет, хореографическое искусство, балетное либретто, хореограф

CHOREOGRAPHER OVERCOMES A SCENARIST:

THE COAST OF HOPE BALLET

Arkady A. Sokolov-Kaminskiy¹

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

The article is devoted to the history of the creation of the ballet *The Coast of Hope* (Theater named after S. M. Kirov, premiered on June 16, 1959). This ballet finally defined the border, the transition of the Soviet ballet to a new aesthetic quality after the end of the choreodramatic stage. The choreographer Belsky created the play as a generalized symbolic canvas. The libretto was based on the story of a random fellow traveler, a sailor, overheard at night in a train interpreted by Yu. Slonimsky, and the ballet music was written by composer A. Petrov. Describing the complex history of creating ballet, the author explains the difficult system of creative interaction in the creation of a synthetic stage genre, which includes a literary story, choreography and music.

Keywords: *Coast of Hope*, I. Belsky, Y. Slonimsky, ballet, choreographic art, ballet libretto, choreographer

Балет «Берег надежды» (Театр им. С. М. Кирова, премьера 16 июня 1959) окончательно обозначил границу, переход советского балета в новое качество: этап хореодрамы реально завершился, впереди был чрезвычайно плодотворный период очередного расцвета отечественного хореографического искусства, но уже в другом эстетическом качестве.

Обычно началом нового периода называют спектакль «Каменный цветок» С. Прокофьева в постановке Ю. Григоровича (Театр им. С. М. Кирова, премьера 22 апреля 1957), и это вполне справедливо. Однако при всем самом смелом новаторстве хореографа в его гениальном творении со временем стали высвечиваться связи с предшествующей традицией большого спектакля на литературной основе, в том числе наличие неких бытовых подробностей. В любом случае его «Каменный цветок» оставался добротным сюжетным спектаклем: сюжет тут был весьма значим, пусть по-новому трактован и опозитизирован.

Бельский предложил другой путь. Он создал спектакль как обобщенно-символическое полотно, и это сразу лишало хореографа права опуститься до бытовых подробностей и деталей. Однако прийти к этому предстояло в процессе длительной постановочной работы. Сценарий в известном смысле стеснял его, но это обнаружилось не сразу.

Обратимся к тому, как сценарий рождался и как трансформировался в дальнейшем.

Об этом весьма подробно рассказал сам Ю. Слонимский в своей книге [1, с. 217–255], посвятив сюжету целую главу. К этому времени после выпуска спектакля прошло всего несколько лет, и описываемые события были еще свежи в памяти. Потому рассказ в основном вызывает доверие.

Ко времени работы над «Берегом надежды» (название поначалу было иным — «Рыбаки») Слонимский был опытным либреттистом: его перу принадлежали семь осуществленных сценариев. Они стали основой ряда весьма успешных постановок: среди них «Сказка о попе и его работнике Балде», «Юность» (Малый оперный театр), «Семь красавиц» (сначала театр им. Ахундова в Баку, затем Малый оперный), «Тропю грома» (театр им. С. М. Кирова). Все названные спектакли решались в стилистике хореодрамы, и это не могло не сказаться на новой работе.

Рождение замысла Слонимский относит к 1950 году. Основой стал рассказ случайного попутчика, моряка, подслушанный ночью в поезде. Вот как события запечатлелись в памяти: «Во время шторма рыболовецкое судно, на котором работал рассказчик, потерпело аварию. Где, когда, при каких обстоятельствах — не помню. Он очутился в море, быстро ооченел и потерял сознание. Привели его в чувство

иностранные рыбаки, он оказался на чужбине, среди людей, не знающих русского языка. Долго он мытарствовал, много пережил, прежде чем добился возвращения на родину. Вот, собственно и все, что вспомнилось» [там же, с. 218].

Инициатором спектакля на современную тему выступила Е. Тангиева–Бирзник, возглавлявшая в те годы балет Рижского театра. Когда о замысле узнал Ю. Григорович, он загорелся желанием поставить спектакль. Но в итоге за работу принялся другой — комсомольский вождь И. Бельский. Он предложил осуществить постановку силами молодежи в свободное время. П. Гусев, руководивший тогда Кировским балетом, поддержал его. 7 февраля 1951 года актив театра обсудил план предстоящей постановки.

Вот как заявка выглядела [там же, с. 22–223]:

Рыболовецкий колхоз на Балтике. Рыбаки возвращаются с моря. На косогор поднимается Алексей, встречающийся с молодой женой Лизой. За ним — другие рыбаки. Колхоз организует торжество в честь новорожденного сына Алексея и Лизы. Молодая чета получает новый дом, ребенку дарят много подарков. Новорожденный плывет по рукам собравшихся (мотив, явно навеянный колыбельной Лопухова в «Весенней сказке»). Пора в море! Прощаются молодожены, прощаются другие рыбаки.

Новая картина. Ночь, буря, люди охвачены тревогой. Рыболовецкие суда возвращаются. Алексея нет — он погиб. Горе Лизы, сочувствие рыбаков. Конец первого акта.

Палуба иностранного корабля. Объяснение в любви матроса с буфетчицей Жанной прерывается сообщением: «Человек за бортом!». Его подбирают: это Алексей. Капитан приказывает выбросить советского моряка «туда, откуда пришел». Вмешательство матросов избавляет Алексея от гибели. Его приводят в чувство. Страшная мысль — он на иностранном корабле, вдали от родины, среди чужих!

Прибыв в порт, капитан привозит Алексея в полицейский участок, заверив его, что доставил в советское консульство. На глазах у зрителей комната трансформируется в одиночную камеру.

Алексей мечется, словно затравленный зверь. «Его движения становятся все короче, дыхание учащается, он падает, встает, снова падает. Силы уходят, героя покидает выдержка, стойкость. И вдруг возникают знакомые звуки танца благодарности, в котором Алексей заключал в свои объятия обитателей поселка. Из темноты вырисовываются фигуры друзей, вместе с ними в камеру врывается голос Родины — призыв к мужеству и стойкости. Снова возникает танец солидарности и братства,

но теперь участники переменились ролями: не Алексей ведет его, а рыбаки, не он соединяет их руки, а они протягивают ему свои. Силы возвращаются к Алексею, он встает, твердой поступью движется по камере, готовый к схватке с врагами. И тотчас же рыбаки исчезают. В одиночку входят полицейские, убежденные в том, что вырвут у заключенного необходимые признания. Просчитались! Он неодолим!»¹ Так кончается второй акт.

Третий акт начинается на площади портового города рабочей демонстрацией. Участники ее останавливают полицейский фургон и выпускают на волю задержанного. Это — Алексей. Руководитель демонстрации велит увести Алексея. Под звуки перестрелки он бежит по улицам и переулкам, сопровождаемый друзьями. «Старинные дома делают их похожими на бесконечный коридор, в котором суждено угаснуть всем надеждам на счастье. Герои бегут на крыльях песни, которая звучит все сильнее, напоминая, что где-то недалеко идет бой за счастье. Но и здесь их подстерегает беда: выстрел — падает один друг, затем второй. Внезапно коридор обрывается видом на площадь, в глубине которой дом с алым стягом над входом — дом родной страны. Подле Алексея вырастают полицейские. Не сговариваясь, матросы набрасываются на них, чтобы дать время Алексею добраться до советского консульства. Теряя сознание, он падает в раскрывшуюся дверь».

Снова обстановка первой картины. «Одним прыжком из-под косого ра вымахивает Алексей и расстилается на родной земле. Затем идет его танец — встреча с родным краем, счастье возвращения. Он врывается в дом, поднимает на ноги Лизу с ребенком, бьет в колокол, сзывая всех обитателей поселка. Потом первомайская демонстрация выходит из поселка на необъятные просторы родины, на дорогу, усаженную молодыми березками. А внизу плещется голубое море и не то большие чайки, не то парусные лодки чертят белыми крылами бездонный небосвод».

Сейчас, по прошествии более шестидесяти лет, представленное выглядит старомодным, ходульным и наивным. Патриотизм (как его сейчас не хватает!) тут навязчив, неубедителен, бьет в нос. Множество штампов, включая демонстрацию, знамена — и там, и тут. Это понимал сам Слонимский; по крайней мере, в момент написания книги: «Задуманный в пору засилья „драмбалетного“ жанра, сценарий нес на себе печать времени. И в структуре, и в характере повествования, и в выборе ситуаций, особенно во второй части действия. Только первый акт да эпизоды в тюрьме и несколько мотивов последней картины подсказывали образный ключ, которым будет решаться новый балет; недаром

¹ Здесь и далее в кавычках — текст сценария в первой редакции.

они близки к тому, что видит сейчас зритель, и стали рубежом для наших драматургических и постановочных поисков спектакля в целом» [там же, с. 224]. Мотив чаек, основополагающий в будущем спектакле, мелькнул в финале не как главная в плане драматургии тема, а как почти случайная, необязательная ассоциация.

Далее следует рассказ о последующих преобразованиях сценария. Его «драмбалетная» сущность сохранялась. Менялись имена героев и сами события — прежней оставалась их конкретика. К поэтизации происходящего это не вело.

Процесс был мучительным. Сценарист предлагал одно — хореографу хотелось другого. Хореограф был начинающим — сценарист маститым. Бельский диктату Слонимского противостоял. Как это ему удалось? Остается лишь восхищаться неофитом-хореографом.

Бельский был чуток ко времени и атмосферой нового проникнут. Слонимского отягощало прошлое, но и новому он не был абсолютно чужд. Борьба не вела к уничтожению противника. Хотя известный риск утрат тут существовал.

Хореографу помогала музыка. Написать ее, в конце концов, поручили начинающему композитору А. Петрову — сценарист встретился с ним в 1957 году. К тому времени в жанре балетного спектакля композитор имел уже некоторый опыт. Но то была самодеятельность и Хореографическое училище. А тут — Кировский театр! Принялся за работу с трепетом и опасениями. А принадлежал-то он уже к другому поколению — тому, что было воспитано на симфонизме С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Ведь хрущевская «оттепель» уже наступила, и ощущение внутренней свободы и оттого эйфории охватили интеллигенцию в полной мере.

И А. Петров не чувствовал себя скованно. Бельский предоставил ему полную свободу. Правда, установить внутренний контакт помогали частые встречи, споры, обсуждения. Позднее композитор писал Слонимскому: «Вряд ли можно найти в практике много примеров подобного совместного обдумывания, фантазирования и даже сочинения. Еще до того как был написан первый музыкальный номер, мы, встречаясь у Вас, много говорили и спорили о будущем спектакле, высказывая друг другу свои пожелания: какой хотелось бы слышать музыку, видеть хореографию и декорации. В ходе обсуждения... все становилось значительнее, обобщеннее и возвышеннее» (цит. по: [2, с. 13]).

И еще интересная деталь, запомнившаяся Петрову: постановщик ни в чем его не стеснял. Но в итоге выяснилось, что с представленной музыкой он обращался вольно: что-то сокращал, где-то вставлял по-

вторые. Однако пластический результат был настолько убедителен, что автор хореографу не перечил, просто подправлял там, где это было нужно. Вот как описывает эту ситуацию сам композитор: «Сценический опыт, пусть и небольшой, у меня был, но оба моих первых балета для детей имели сюитное построение. Балетмейстеры давали подробную экспозицию — музыкальную заявку, где скрупулезно расписывали порядок номеров и их продолжительность. С Бельским же все было по-другому. Игорь предоставлял мне полную творческую свободу. Он не членил музыку на отдельные куски, свои пожелания высказывал большими драматургическими пластами и тем самым позволял использовать крупные формы, писать симфоническую музыку» [3, с. 126].

Однако были в этих отношениях и «подводные камни». Композитор продолжал: «Бельский ничего не диктовал, и временами свобода казалась чрезмерной, но... Когда Игорь пригласил меня посмотреть репетицию первого акта, я растерялся. Без моего ведома музыка была где-то купирована, где-то повторялась. Он мне разрешил: пиши что хочешь. А на деле получалось, что он использует только то, что ему требуется. Но, увидев, как сильно и творчески убедительно он это сделал, я перестал обижаться. Я отредактировал и кое-что переделал в несколько искромсанном клавире балета. Ради цельности спектакля следовало идти на уступки, ведь окончательное слово принадлежало балетмейстеру» [там же].

А вот итоговое заключение композитора об особенностях творческой манеры хореографа: «Для него уважение к композиторской мысли всегда означало верность образному смыслу, духу музыки» (цит. по: [2, с. 14]). И далее: «Мне кажется, что главное в методе Бельского — умение вольно или невольно настроить композитора на свой замысел, не сковывая при этом его творческую фантазию и инициативу» [там же]. Иными словами, понимание было полным.

Бельский предложенное Слонимским воспринимал по-своему. Обобщенно и масштабно. Вот два берега — они контрастны. Наш берег, естественно, хорош. Тот, другой, злом пышет. Рыбаки и там, и тут. У нас трудовой героизм, товарищество, самая что ни на есть настоящая любовь. Там — мрак и разобщенность. Их рыбаки жалки и уморительно смешны. Могут проявить человеческие чувства — жалость, например, но ненадолго, и при первой же угрозе слинять. Человеческого достоинства нет вовсе. А любовь? Она в прошлом, обуглилась и не вернется. Существует как воспоминание. Не оживет никогда.

Масштабное мышление было близко композитору. И художнику тоже. То была группа единомышленников, в которой самым архаичным, приверженцем прошлого был сценарист. Прародитель

идеи — он камнем висел на тех, кто был моложе и обогнал его в художественном восприятии мира.

И все-таки он не смог помешать родиться шедевру (рис.).

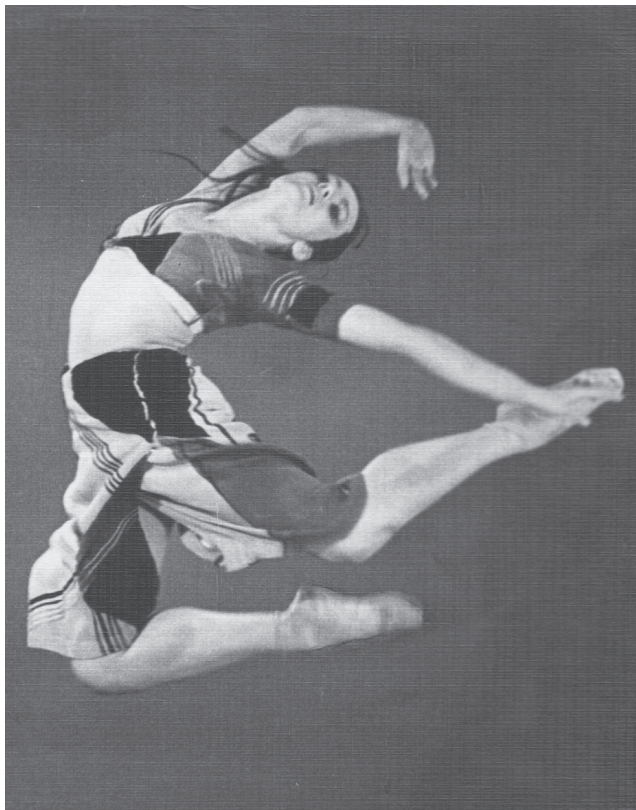


Рис. Г. Комлева — потерявшая любимого. Балет «Берег надежды»

Поиски удобоваримого варианта сценария были мучительны. Они велись практически до самого последнего момента, до выпуска спектакля. Наконец, оковы сценария удалось скинуть. Вместо повествовательного либретто, подробно пересказывавшего ход событий, была предложена программа. Она состояла из девятнадцати эпизодов и выглядела так:

Первый акт

Летят чайки

Здравствуй, родной берег!

Песня дружбы

Рыбак и Его любимая

Прощание

В бурю

Второй акт

Рыбаки возвращаются

Патруль

Потерявшая любимого

Человек в море!

Спор

Неравная схватка

Чайки зовут

Третий акт

Пытка

Голос друзей

Человек в черном

Прерванный рассказ

Снова пытка

На крыльях любви

Берег надежды.

Премьере предшествовали генеральные репетиции (их было две, 12 и 13 июня 1959, для каждого состава). А генеральная в те времена имела главенствующий смысл. Решалось — быть спектаклю или не быть. Спектакль могли запретить, и тогда премьера, даже при проданных билетах, отменялась. То был «просмотр», а затем и обсуждение увиденного Городским художественным советом, обязательно с участием «общественности». Что-то вроде цензуры в сфере творчества.

Показанное было непривычно ново и вызывало у многих массу вопросов. Не только партийная элита, но и в какой-то мере художественная критика не были готовы по достоинству оценить новинку. Внимание к премьере было повышенным. Еще бы; ведь то был спектакль о современности, нечастый гость на балетной сцене. Из Москвы приехали специальные комиссии: из Министерства культуры и отдела культуры ЦК КПСС. Нареканий было предостаточно. Надвигалась катастрофа. Дело клонилось к запрету балета. Выручил будущий главный режиссер театра Р. Тихомиров, которому прогон спектакля понравился. Искушенный в театральных делах, он умело вступился за спектакль. «Похвалив патриотическую тему и гражданский пафос спектакля, он одобрил решение театра доверить столь ответственную постановку молодежи и напомнил, что она посвящена XXI съезду КПСС. Тихомиров сказал, что у создателей, безусловно, не хватило опыта, но они исправят

недостатки, учтя высказанные замечания. Спорить с Тихомировым никто не захотел: все знали о его хороших отношениях с министром культуры Екатериной Фурцевой» [там же, с. 114].

Премьеру, в конце концов, разрешили. Она состоялась 16 июня 1959 года и имела исключительный успех.

Окончание следует

ЛИТЕРАТУРА

1. *Слонимский Ю.* Берег надежды // Слонимский Ю. Семь балетных историй: Рассказ сценариста. Л.: Искусство, 1967. 258 с.
2. *Комарова Е.* Балеты Андрея Петрова. СПб.: Инфо-да, 2004. 112 с.
3. *Абызова Л.* Игорь Бельский: Симфония жизни. СПб.: Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2000. 400 с.

REFERENCES

1. *Slonimskij Yu.* Bereg nadezhdy // Slonimskij YU. Sem' baletnykh istorij: Rasskaz stsenarista. L.: Iskusstvo, 1967. 258 s/
2. *Komarova E.* Balety Andrey Petrova. SPb.: Info-da, 2004. 112 s.
3. *Abyzova L.* Igor' Bel'skij: Simfoniya zhizni. SPb.: Akademiya russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2000. 400 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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