

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 78.01

А. С. Максимова

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» В ВЕРСИЯХ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА И ВЕРНОНА ДЮКА: ТРАНСАТЛАНТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ

Балет Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта» и небольшой одноименный номер из полузабытого сегодня американского кино-ревю «Безумства Голдвина» (*The Goldwyn Follies*, 1938) с музыкой Вернона Дюка могут быть признаны во всех смыслах несопоставимыми. Однако факты общения композиторов, условия творчества каждого из них, исторический фон создания музыки позволяют обнаружить в двух названных интерпретациях шекспировского сюжета точки пересечения и примечательные комментарии к вопросу о границах (национальных, эстетических, социальных) в мире музыки.

Вернон Дюк (Vernon Duke) — это имя композитора Владимира Дукельского, официально принятое им, российским эмигрантом первой волны, в 1939 году после окончательного переезда в США. Дукельский–Дюк был младшим современником и другом С. С. Прокофьева. Композиторы встречались в Киеве (1916) и США, но познакомились и сблизились только в Париже в середине 1920-х годов, когда Дукельский попал в орбиту внимания С. П. Дягилева и получил от него заказ написание музыки балета «Зефир и Флора» (1925). Тогда же Дукельский (под псевдонимом Вернон Дюк) начал сотрудничать с лондонским мюзик-холлом, сочиняя музыку для постановок Дейлиз-театра. С миром музыкальной индустрии Дукельский соприкоснулся еще в период своего первого пребывания в США (1921–1924) и, благодаря Дж. Гершвину, завел важные знакомства с ведущими представителями этого мира — композиторами, поэтами, продюсерами. После возвращения в США (1929) эти контакты и лондонский опыт работы в развлекательных сценических жанрах позволили композитору получить ряд заказов на написание саундтреков к кинофильмам и музыкальным комедиям¹. В 1930-е годы Дукельский–Дюк активно и весьма успешно сотрудничал с братом Джорджа Гершвина Айрой и его другом Ипом Харбургом — востребованными в то время авторами стихов популярных песен.

Айра Гершвин высоко ценил композиторский дар Дукельского: «вам хватит пальцев одной руки и, возможно, большого и указательного пальцев другой, чтобы пересчитать наших театральных композиторов, чьи мелодические линии и гармо-

¹ К 1930 году Дукельский написал музыку по меньшей мере для пяти кинофильмов и двух бродвейских шоу.

нии в высшей степени индивидуальны. Не подлежит сомнениям, что Вернон Дюк должен быть признан одним из таковых» [1, с. 246]. Для Айры было удовольствием работать с Дукельским, и именно его поэт избрал в качестве «преемника» своего брата. Последним крупным заказом Джорджа Гершвина было написание музыки к кино-ревю «Безумства Голдвина», премьерный показ которого состоялся 4 февраля 1938 года. Гершвин так и не успел завершить сопровождение к фильму² и по рекомендации Айры недостающие и неоконченные номера дописывал Вернон Дюк, уже зарекомендовавший себя в мире Бродвея и киноиндустрии³. В ревю Голдвина вошла песня-баллада Дюка на стихи А. Гершвина «Вновь весна» (*Spring Again*), а также два небольших балетных номера — «Водяная нимфа» (*Water Nymph*) и «Ромео и Джульетта» (*Romeo and Juliet*), — хореографию для которых ставил Дж. Баланчин. Кроме этого Дукельский дописал песню «Любовь пришла, чтоб остаться» (*Love is Here to Stay*), припев которой Гершвин сочинил в последние дни жизни и напел своему брату. Стихи были написаны Айрой уже после смерти композитора, и Дюк, сохранив гершвиновский мотив для припева, дописал вступительный раздел и оставшуюся часть музыки.

Незадолго до выхода на экраны «Безумств Голдвина», на рубеже 1937-го и 1938-го годов, состоялось большое турне Прокофьева по Европе и США⁴. Именно тогда он в последний раз лично встретился с Дюком. Во время гастролей Прокофьева в Бостоне была исполнена Вторая сюита из его балета «Ромео и Джульетта». Хотя балет еще не был поставлен, музыкальный материал уже был частично знаком аудитории США, поскольку Первая балетная сюита исполнялась в ходе американского турне композитора в начале 1937 года. Тогда, согласно воспоминаниям Дукельского, Прокофьев рассказывал о новых условиях своей жизни в СССР [3, с. 344–345]. Вероятнее всего, Дюк узнал и о деталях работы над музыкой и постановкой балета «Ромео и Джульетта» из первых уст.

Все это позволяет предположить, что в своем «шекспировском» номере для ревю «Безумства Голдвина» Дюк и Баланчин вступили в диалог с Прокофьевым, а, возможно, и создали пародию на события, развернувшиеся вокруг подготовки премьеры его балета в СССР. Тем самым (вольно или невольно) авторы проиллюстрировали векторы музыкальных путей по две стороны Атлантики: в СССР и США. Стоит отметить, что ревю, как и другие родственные ему развлекательные жанры, в части сюжета и оформления всегда ориентировано на актуальный опыт и вкусы потенциальной публики. Пародия и интертекстуальность оказываются здесь в числе наиболее характерных приемов, проявляясь многогранно и на всех уровнях.

Один из главных персонажей ревю «Безумства Голдвина» — крупный кинопродюсер Оливер, несущий убытки, по причине того, что публика перестала сопереживать героям его фильмов. Он находит простую девушку из провинции по имени

² Как известно, Гершвин умер 11 июля 1937 года.

³ Ближайшей по времени создания и наиболее крупной работой было музыкальное сопровождение к ревю «Безумства Зигфелда» (*Zigfield Follies of 1936*). Автором текстов вокальных номеров был А. Гершвин, хореографию поставил Дж. Баланчин, оформление выполнил В. Минелли.

⁴ Композитор приехал в США между 29 января и 3 февраля [2, с. 72].

Хейзел и делает ее своим консультантом. Ориентируясь на вкусы девушки как на эталон потребностей среднестатистического зрителя, он стремится вернуть своим фильмам любовь массовой аудитории. Балет Дюка — Баланчина «Ромео и Джульетта» появляется в качестве вставного номера. Действие происходит в театре, который одновременно служит площадкой для съемки эпизода нового фильма Оливера. Этим эпизодом оказывается мини-балет «Ромео и Джульетта». Продюсер приводит Хейзел на площадку и, желая узнать мнение девушки, вместе с ней незаметно для остальных наблюдает за съемками шекспировского номера. Роль Джульетты исполняла Вера Зорина, в фильме — главная героиня, кино-дива русского происхождения по имени Ольга Самара. Партию Ромео танцевал Уильям Доллар, премьер Американского балета Баланчина. Сюжетная логика в «Ромео и Джульетте» Дюка — Баланчина корреспондирует с номерами либретто балета Прокофьева (Табл. 1).

Продолжительность номера Дюка — Баланчина от пробуждения жителей квартала до эпизода смерти влюбленных занимает около 5,5 минут. Трагический пафос шекспировской пьесы полностью нивелируется. В отличие от балета Прокофьева, начинающегося с мрачного и грозного предзнаменования, американизированный вариант открывается пасторальным соло кларнета, прерываемым криком петуха. В окнах домов появляются пробудившиеся девушки, которые, завершив утренний туалет, выходят на улицу. «Ссора» показана путем сопоставления разнородных по стилю фрагментов в музыке и танце, а «бой» маркирован появлением шпаг. При этом, если в балете Прокофьева уличные беспорядки были прекращены авторитарным «Приказом Герцога», то в ревю вместо этого предлагалось иное, куда более демократичное решение (см. Табл. 1). В результате трагедия модулировала в комедию с символическим действием.

В целом номер Дюка — Баланчина соответствовал стилистике развлекательно-го экранного музыкального театра эры свинга⁵. В хореографии Баланчина элементы классического балета (Капулетти) сменялись степом (Монтекки). Кроме главных героев и их отцов в номере был задействован только женский кордебалет (труппа Американского балета Метрополитен-оперы), две группы которого исполняли роли враждующих семей. В музыке Дюка Монтекки и Капулетти охарактеризованы через сопоставление стилистически контрастного материала (Табл. 2).

В постановке образы Ромео и Джульетты не соотносятся с враждующими семьями. Впервые они появляются в современных для 1930-х годов повседневных нарядах, а затем переоблачаются в балетные костюмы с головными уборами, стилизованные под наряды эпохи Средневековья. В лирическом музыкальном тематизме влюбленных заметны аллюзии на прокофьевскую мелодику (особенно в финальном па-де-де Ромео и Джульетты), музыка которого одновременно оказывается созвучной, и одной из заглавных любовных тем кино-ревю — балладе «Любовь пришла, чтоб остаться»⁶, и песне «Вновь весна».

⁵ Подробнее о специфике и разновидностях экранного музыкального театра см. исследования С. Севастьяновой [4].

⁶ В фильме полная версия баллады (с текстом) звучит в исполнении известного певца Кенни Бейкера, играющего роль Дэнни — возлюбленного Хейзел.

Таблица 1

**Сюжетные параллели
в балетах Прокофьева и Дюка**

Номера балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева	Эпизоды номера «Ромео и Джульетта» Дюка — Баланчина в кино-ревю «Безумства Голдвина»
Вступление (passus duriusculus, прерываемый фанфарой медных духовых)	Вступление (пасторальное соло, прерываемое криком петуха)
«Улица просыпается»	Пробуждение жителей квартала
«Ссора»	Женский кордебалет: ссора семей Монтекки и Капулетти показана через сопоставление стилей классического балета и степа
«Бой»	Женский кордебалет: танец со шпагами
«Приказ Герцога»	Отцы враждующих семей выливают на участниц боя два ушата воды с балконов домов, установленных по обе стороны сцены
«Сцена у балкона»	Ромео приставляет лестницу к балкону Джульетты, и она спускается к возлюбленному
«Любовный танец»	Па-де-де Ромео и Джульетты

Таблица 2

**Средства характеристики персонажей
в номере Дюка — Баланчина**

	Монтекки	Капулетти
Музыка	Джазовые жанры эры свинга (фок-строт, блюз)	Балетная музыка с жанровыми моделями мазурки, польки, марша
	Ведущая роль духовых (тембровый состав джаз-бэндов)	Ведущая роль струнных
Хореография	Степ, танцевальный блюз (соло)	Классический танец
Костюмы кордебалета	Блузы без рукавов, шорты, шляпки, укороченные носки, туфли для степа на каблуке	Балетные пачки, белые колготки, пуанты
Атрибуты отцов семей	Саксофон	Лира

После вставного мини-балета, завершившегося смертью Ромео и Джульетты⁷, следует диалог продюсера и девушки-консультанта:

Хейзел: Они вот так просто умрут?

Оливер: Это всегда происходит именно так.

Хейзел: Я не знала, что Ромео и Джульетта умирают. Мне ужасно жаль!

Оливер: Что же они, по-вашему, должны делать?

Хейзел: По-моему они должны встать, их родители — вернуться и простить их! В конце концов, они должны пожениться и быть счастливы!

Оливер: Потрясающе! Никогда не думал о такой развязке «Ромео и Джульетты». Что ж, почему бы и нет. Если 200 миллионов человек хотят, чтобы Ромео и Джульетта жили, я не буду возражать!

После этого диалога Оливер, обращаясь к участникам съемочной группы, распоряжается изменить финал: все должны танцевать, а «сердца всего мира — биться в такт любви». Незамедлительно на площадке появляются Ромео, Джульетта и их отцы, обменивающиеся рукопожатиями и благословляющие влюбленных, а вслед за ними — и остальные персонажи. Монтеки танцуют степ на фоне музыкальной темы Капулетти, которые в свою очередь «отвечают» классическими па, в то время как оркестр исполняет ритмичный квикстеп.

Как известно, изначально, приступая к работе над балетом «Ромео и Джульетта», Прокофьев вместе с С. Радловым и А. Пиотровским разработали сценарий со счастливым финалом. В одной из своих статей Радлов писал: «“Ромео и Джульетта” — пьеса о борьбе за любовь, о борьбе за право на любовь молодых, сильных и прогрессивных людей, борющихся с феодальными традициями и феодальными воззрениями. Это делает всю пьесу живой и проникнутой единым дыханием борьбы и страсти, делает ее, может быть, наиболее “комсомольской” из всех пьес Шекспира» [5, с. 23]. Переосмысленный сюжет трагедии в балетной версии широко обсуждался музыкальной общественностью в СССР. Важной, в частности, оказалась дискуссия в редакции газеты «Советское искусство» 25 января 1936 года при участии С. Динамова, Д. Заславского, О. Литовского, В. Мутных, А. Острецова, а также Прокофьева и Радлова. Последний, как пишет Саймон Моррисон, «не имел более ресурсов для защиты своего сценария, заметив, что ему не стоит умирать ради того, “чтобы Ромео и Джульетта жили”» [2, с. 37]. Несмотря на то, что мнения участников собрания разделились [там же, с. 36–37], решено было вернуть истории трагический финал. Прокофьев приступил к работе над новой редакцией летом 1936 года.

Дюк и Баланчин могли знать подробности судьбы прокофьевского балета не только со слов композитора, но и из советской прессы. Воспоминания и публикации Дукельского свидетельствуют о его неизменном интересе и внимании к событиям музыкальной жизни СССР. Приведенная цитата из книги С. Моррисона ссылается на статью в газете «Советское искусство» под названием «Балет “Ромео и Джульетта” на совещании в “Советском искусстве”». При этом слова Радлова ока-

⁷ Смерть героев показана в пародийном, мелодраматичном стиле. Влюбленные «убивают» себя одновременно: Джульетта прижимает к груди руку с воображаемым ножом, а Ромео делает глоток из воображаемого пузырька с ядом.

зываются удивительно созвучными реплике Оливера из сцены обсуждения с Хейзел развязки мини-балета. Можно предположить, что в своем шекспировском номере к кино-ревю Дюк и Баланчин намеренно обратили реальные события, и, шире, показали американизированную альтернативу их развития — своего рода комментариев к советской культурной ситуации.

Фильм «Безумства Голдвина» вышел на экраны в самой середине президентства Франклина Делано Рузвельта, который с 1933 года начал введение корпуса мер, названных «Новым курсом» (*New Deal*) и нацеленных на преодоление экономического кризиса в США. В рамках этой политики была составлена и масштабная программа в сфере искусства, где важное место занял проект популяризации академической музыки [6, с. 275]. Данный вектор развития культуры принято соотносить с установкой на «среднюю культуру» (*middlebrow*)⁸, которая предполагала соединение профессионализма, академизма европейского типа с американским демократическим идеалом доступности. Как пишет А. Росс, согласно идее средней культуры «демократический капитализм, работающий в полную силу, вполне можно примирить с высокой культурой европейского пошиба» [8, с. 253]. Курс был взят на слияние разнородных жанрово-стилевых явлений и преодоление существовавшей дихотомии «высокого» и «низкого». В таком контексте замысел и воплощение номера «Ромео и Джульетта» служит красноречивым (хотя и неоднозначным) комментарием к рузвельтовскому курсу.

В СССР же вторая половина 1930-х годов оказалась временем ужесточения цензуры и борьбы с формализмом. Именно тогда вышла печально известная статья «Сумбур вместо музыки». Интересно, что публикация появилась в газете «Правда» 28 января 1936 года, за день до выхода в «Советском искусстве» заметки, осветившей результаты обсуждения финала прокофьевского балета в редакции газеты. Участвовавший в собрании В. Мутных был арестован в апреле и расстрелян в ноябре 1937 года. Балет «Ромео и Джульетта» Прокофьева, который значился в репертуарном плане Большого театра на сезон 1936–1937 годов, был исключен из списка запланированных премьер. По мнению С. Моррисона, «ассоциируемый с покоренным “врагом народа”, “Ромео и Джульетта” — балет с фигурировавшим в нем убийством, ядом и классовой борьбой, обернулся табу, неподходящим для показа в Год Двадцатилетия Великой Октябрьской Социалистической Революции» [2, с. 37]. Как известно, первая постановка состоялась в Брно в 1938 году, а советская премьера — только в 1940 году.

Ко времени последней встречи с Прокофьевым Дюк выхлопотал для него чрезвычайно выгодный контракт с одной из киностудий Голливуда. Сергеем Сергеевичу предлагалось недельное жалование в 2500 долларов⁹. По воспоминаниям Дюка,

⁸ Термин широко используется в англоязычной литературе с начала XX века, в то время как в отечественных источниках до сих пор встречается относительно редко и в разных переводах. В качестве синонимов понятия «средняя культура» встречаются «среднекультурность», «обывательская культура» и др. Явление, называемое Н. Бердяевым «серединной культурой» [7], не в полной мере соотносится с понятием *middlebrow*.

⁹ В рассматриваемый период в США эта сумма равнялась половине средней стоимости небольшого жилого дома.

Прокофьев некоторое время вертел голливудскую телеграмму в руках, однако ответил отрицательно: «Приманка недурна, но я ее не проглочу. Вернусь в Москву, к моей музыке, к моим детям» [8, с. 279]. Последствия сделанного Прокофьевым выбора широко освещены в отечественных и зарубежных исследованиях о композиторе.

Владимир Дукельский — Вернон Дюк остался в США, где умер в 1969 году уже как американский гражданин. Вскоре после рассматриваемых событий он отказался от предложения вернуться в СССР, которое тоже содержало «недурную приманку»: гарантию государственного заказа на произведения, предоставление квартиры и дачи. Вместо этого в 1939 году композитор принял американское гражданство. Оставшись в США, в годы Второй мировой войны он вступил в ряды Береговой охраны, а после увольнения продолжил композиторскую, писательскую, музыкально-общественную деятельность; женился на певице Кей Маккрэкен (ныне — Кей Ингаллс), с которой прожил до конца жизни, и обзавелся собственным домом в Калифорнии. Как и Прокофьев, в период с конца 1930-х годов Дукельский написал ряд своих лучших произведений. В отличие от Прокофьева — вынужден был адаптироваться к реалиям американской музыкальной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Gershwin, I.* Lyrics on Several Occasions. London: Elm Tree Books, 1977. 362 p.
2. *Morrison, S.* The People's Artist Prokofiev's Soviet Years. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009. 491 p.
3. *Duke, V.* Passport to Paris. Boston; Toronto: Little, Brown & Co., 1955. 502 p.
4. *Севастьянова С. С.* Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Астрахань, 2004. 27 с.
5. *Радлов С.* Юность Театра // Театр и драматургия. 1935. № 6. С. 20–25.
6. *Манулкина, О. Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
7. *Бердяев Н.* Судьба России. М.: Г. А. Леман и С. И. Сахаров, 1918. 240 с.
8. *Росс А.* Дальше — шум: Слушая XX век / пер. М. Калужского и А. Гиндиной. М.: АСТ; CORPUS, 2015. 560 с.
9. *Дукельский, В. А.* Об одной прерванной дружбе / В. А. Дукельский // Мосты: лит.-худож. альм. Мюнхен, 1968. № 13–14. С. 252–279.