

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

А. В. Епишин

ДЖ. БАЛАНЧИН И С. С. ПРОКОФЬЕВ:
ИСТОРИЯ НЕСОСТОЯВШЕГОСЯ СОТРУДНИЧЕСТВА,
ИЛИ РОЖДЕНИЕ БАЛЕТНОГО ШЕДЕВРА
ПО ПРИНЦИПУ ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТИ (Ч. 2)

Спустя десятилетия, с благодарностью вспоминая великого анрепренера, Баланчин одновременно не мог скрыть обиды: «Дягилев привел меня в галерею Уффици, посадил перед “Весной” Боттичелли и говорит: “Смотри”. А сам ушел с Лифарем и Кохно обедать. Это было не очень красиво с его стороны. Когда Дягилев вернулся в Уффици, сытый, я сидел перед Боттичелли — голодный и злой. Дягилев спрашивает меня: “Ну как, понял что-нибудь?”. Я, конечно, видел, что “Весна” — это замечательная штука, но я был зол на Дягилева. Лифарь и Кохно были его любимцы, он их хорошо одевал, хорошо кормил» [1, с. 180–181]. Приведенный факт — вместе с другими, отнюдь не редкими, сетованиями Баланчина по поводу бедности своей жизни после отъезда из Петрограда — позволяет сделать вывод, подтверждаемый в других источниках: несмотря на высокую оценку его творческого потенциала Дягилевым, в труппе значимость хореографа, тем более не входящего в круг приближенных к импресарио лиц, находилась на гораздо меньшей чаше весов в сравнении с композитором и ненамного превышала скромное по неписаной иерархии положение обычного танцовщика даже на главных ролях.

Поэтому в предстоящем спектакле Прокофьев чувствовал свое безоговорочное превосходство в его создании. В последующие месяцы до премьеры Сергей Сергеевич фиксирует немало подробностей о своем балете. Все они свидетельствуют о полной погруженности в музыку и совершенно **не касаются хореографии**. Композитор словно забывает о предстоящем сценическом воплощении и не проявляет никакого интереса к процессу созревания творческих идей у балетмейстера. Но с явным удовольствием записывает высказывания, которые тешат авторское самолюбие. Невозможно упустить замечание Дягилева о том, что «Блудный сын» — «его любимая из моих вещей»¹. Не забыт и разговор

¹ В этом же контексте не без самолюбования воспроизводится разъяснение С. А. Кусевицкому: «...4-я Симфония сделана собственно на материале “Блудного сына”», что заставило дирижера отыскать обрадовавший Прокофьева исторический прецедент, поскольку «Бетховен тоже пользовался материалом “Прометей” для своей 3-й Симфонии» [2, с. 698].

с П. П. Сувчинским, во время которого «обсуждали названия отдельных номеров для “Блудного сына”. Я хотел, чтобы в будущей партитуре не осталось даже кохновских названий» [2, с. 685, 689]. Как будто бы незначимый факт, но за ним проступает ранее намеченная цель: признать — с оттенком высокомерного презрения — участие Кохно минимальным, для чего Прокофьев потребовал указания на заимствование сюжета; припомнилось, что «Кохно прислал ... свое либретто уже после того, как три четверти музыки были написаны, а большинство указаний, которые я принял, вытекают и без помощи Кохно, непосредственно из Библии. В дягилевской постановке Кохно, я допускаю, сыграет какую-то роль, но затем мы его отметем: пусть остаются библейский сюжет и моя музыка» [2, с. 665]. Все эти действия и рассуждения свидетельствуют о том, что композитор явно претендовал на **единоличное главенство** в создании балета. И Дягилев, отдавая приоритет музыке (и композитору!) в триединстве балетного спектакля, фактически поощрял подобные устремления.

Вероятно, по этой же причине в дневниковых записях ни за 10 мая, когда состоялась первая оркестровая репетиция «Блудного сына», ни за 17 мая, после балетной репетиции (между генеральной репетицией и премьерой Третьей симфонии!) **не фигурирует** даже фамилия **хореографа**. Зато композитор признался, что к тому времени «не видел еще ни одного танцевального движения (курсив мой. — А. Е.). < ... > Есть темпы, которые можно немного изменить в угоду танцору; есть другие, к которым надо подтянуть танцора» [2, с. 701].

Так что Прокофьев, озабоченный в первую очередь дирижерскими трудностями, действительно не следил за балетными репетициями. Лишь 18 мая в своем «Дневнике» он зафиксировал: «...оркестр играет еще совсем грубо. У меня точка преткновения только номер на 5/4. < ... > Что делалось на сцене, я не видел, но Пташка (так Сергей Сергеевич называл свою первую жену Лину Ивановну Кодина, псевдоним — Любера. — А. Е.) говорит, что в женских танцах немало неприличия, что вовсе не вяжется с библейским сюжетом. Так и есть: Дягилев разъезжал с Маркевичем по Парижам, а Кохно с Баланчивадзе ничего, кроме неприличных жестов, придумать не могли. Совсем вразрез с моей музыкой и с декорациями Руо, очень сильными и библейскими» [2, с. 702–703]. Аналогичное мнение о работе художника содержится и в письме к В. Э. Мейерхольду от 25 мая 1929 г.: «Декорации Руо первый сорт» [цит. по: 3, с. 289].

Необходимо уточнить, что основу в эскизах декораций и костюмов Ж. Руо, по изысканиям Е. Я. Суриц, составляли «густые мазки — темных, но как бы святящихся изнутри, наподобие витражей, красок. При этом отдельные детали обводились широкими черными полосами, что также напоминало витражи» [4, с. 91–92; 5, с. 234–235]. Ф. Пуленку запомнилась «...палестинская сторона декораций Руо, ... немного в стиле “Сумерек над Босфором”, ... с их охряными, желтыми пятнами, ... луна на небе...» [6, с. 97]². В этом Т. Н. Левая находит «вкус к историзму и стилизаторству», так как декорации были «выдержаны в стиле готического

² Пуленк ошибочно полагает, что декорации Руо Прокофьеву не нравились (там же).

собора» [7, с. 135]³. Причины высокой оценки декораций композитором разъяснены И. Г. Вишневецким: «Сценография же и костюмы выдающегося художника Руо (пошитые Эстебаном Франсесом и Варварой Каринской), больше похожие на поставленные под увеличительное стекло эскизы, только укрепляли впечатление сугубой интимности и лиризма» [8, с. 346]. Именно последние качества, совпадающие с характером музыки наиболее дорогих его сердцу номеров, особенно импонировали Прокофьеву.

В результате своего не слишком заинтересованного и даже несколько легкомысленно-пренебрежительного отношения к процессу хореографического воплощения композитор 19 мая констатировал: «Пришел я ... чтобы подирижировать, да точно установить темпы, но оказалось, что в постановке масса прорех: сестры в последнем номере появляются не вовремя; предпоследний номер, весь скачущий и синкопированный у меня, поставлен какими-то плавающими движениями; во втором номере выходы совершенно не в соответствии с появлением новых тем и т. д. Обо всем я заявил и Баланчивадзе, и Кохну, и ... Дягилеву. Что легко — то немного изменим, а трудное — поздно: завтра генеральная. Говорил я и о желательности смягчить всякие неприличия в танце Красавицы: беспутная женщина из Библии — не то, что проститутка сегодняшнего дня: в преломлении столетий она должна восприниматься как-то иначе» [2, с. 703].

Только 20 мая после генеральной репетиции Прокофьев осознал всю меру неожиданно огромных расхождений между своими балетными образами и их сценической реализацией. Сергей Сергеевич, уязвленный жестким отказом Дягилева что-либо менять в постановке и его обвинением в «дилетантизме», «бросился вон в бешенстве, хлопнув дверью». Разочарование, близкое к потрясению и шоку, было столь глубоким, что композитор и утром следующего дня находился в «дурном настроении» и угнетенном состоянии духа. Очевидно, что он был болезненно подавлен неожиданно выплеснувшейся мощью непонятного и равного ему гения, которого ранее по ироническому легкомыслию явно недооценивал. Приведем важнейшие перипетии произошедшей драмы по памяти композитора: «Я опять подходил и к Дягилеву, и к Кохне, предлагая смягчить неприличия, но мне отвечали расплывчатым “да, да, надо подумать...”». Поймав Руо, я высказал ему те же мысли, и он меня охотно поддержал:

— Мне самому не нравятся сестры, которые показывают почти голый зад, — сказал он.

Я: — Так поговорите с Дягилевым — вас больше послушают, чем меня...

Кусевицкий хвалил и вещь, и мое дирижирование, и ругал оркестр. ... Руо сообщил, что он говорил Дягилеву относительно голого зада, но что это не произвело никакого впечатления. Тогда мы подошли вместе.

— Я уже слышал об этом, — сказал Дягилев, — и этот голый зад мне очень нравится. Хореограф не вмешивается в твою музыку, а ты не вмешивайся в его танцы.

³ Однако остается нераскрытым, в чем конкретно автором замечен в «Блудном сыне» «неоклассицистский уклон»? Если в психологической насыщенности, мелодической распевности, упрощении гармоний и прозрачности фактуры, то эти признаки более подходят к раннему романтизму (там же).

Я: — Я не пишу музыку на Баланчивадзе, а Баланчивадзе ставит танцы на мою музыку. Он совершенно не понял ее духа, и я об этом заявляю. Балет ставили в твое отсутствие и изг< ... >ли...

Дягилев: — ...я, слава Богу, двадцать три года директор балета и отлично вижу, что поставлено хорошо, а потому ничего менять не буду.

Сказано было так категорично, что продолжать разговор было излишне. < ... > — Я вполне вам сочувствую, Сережа, — сказал Стравинский, — эти неприличия всем надоели и сюда совершенно не идут. Но я вообще бы не трогал для театра сюжетов из Евангелия» [2, с. 704].

Исключительная для дневниковых текстов Прокофьева грубость последних выражений лишь усиливает впечатление от его внешней реакции, продемонстрировавшей полную **неподготовленность** к восприятию ошеломляюще самоценной и новаторской хореографии. **Принцип ее дополнительности** к музыкальному содержанию образов, с включением сцен и трактовок, не согласующихся и не совместимых с музыкальным рядом или даже противоположных ему, фактически свергал композитора с желанного для его оборота мыслей пьедестала главного автора, а именно такой триумф вполне мог казаться Прокофьеву достижимым после более ранних обсуждений с Дягилевым. Теперь же Дягилев фактически отказался от приоритетного положения музыки в сформулированном им триединстве составных частей балетного спектакля в пользу равноценности хореографии Баланчина, независимой напрямую от содержания музыки, что для честолюбивых амбиций композитора становилось абсолютно неприемлемым.

Поэтому и зафиксирован перечень несовпадений выходов, ритмов, тем в музыке и хореографии, к чему нам еще предстоит вернуться. Но стоит запомнить фразу: «Я не пишу музыку на Баланчивадзе...», за которой открывается незнание балетной традиции и жажда доминирующего авторства в спектакле, а не только конфликт личностей и художественных взглядов. После этого случая неприязнь между композитором и хореографом, несомненно, становилась обоюдной, а у Прокофьева, вероятно, зародилась уже ненависть!

Однако на следующий день, после премьеры «дурное настроение» композитора быстро развеялось, поскольку результат дал повод воспрянуть духом и победно торжествовать: «Когда я кончил балет, сразу начались громкие аплодисменты. Я отправился за кулисы, не торопясь, чтобы поклонялись сначала до меня. Баланчивадзе вылетел одним из первых, вероятно, он боялся, что я не захочу выходить вместе с ним, и потому спешил наклоняться до моего появления. Впрочем, я не собирался портить ему праздника, и мы выходили все вместе, я за ручку с Руо. Кохно был достаточно тактичен и отставал. ... Вызовов было довольно много... На лестнице я встретил Рахманинова, подошел к нему, взял под руку и спросил, как ему понравилось. Он ответил ласково: “Очень многое, особенно начало второй картины (конец первого номера или начало второго?) и самый конец”. < ... > Кусевицкий продолжал говорить: “Это гениальная вещь” и “Ты отлично дирижировал, жаль, что лишь одним спектаклем”» [2, с. 705–706].

Значимость театрального события подчеркивалась тем, что «снова, как это было на премьеры “Шута” и “Стального скака”, собрались сливки Парижа:

в ложе — премьер-министр Франции Бриан, в первом ряду — известная меценатка, княгиня Полиньяк, в зале — ... Пикассо, Поль Валери, Кокто, Тристан Бернар» [3, с. 291]. Днем позже уже вышел в свет клавир «Блудного сына», и спустя четыре дня в издательстве еще раз согрели самолюбие Прокофьева сообщением о том, «... что Рахманинов купил экземпляр...» [2, с. 707].

Дягилев дал самую высокую оценку музыке и мастерству ее интерпретации Прокофьевым в балете. Антрепренер писал Лифарю: «Последняя картина (возвращение Блудного сына) прекрасна. Твоя вариация — пробуждение после оргии — ... глубокий и величественный ноктюрн. Хороша нежная тема сестер, очень хорошо, “по-прокофьевски”, обворовывание — для трех кларнетов, которые делают чудеса живости...» [ср.: 9, с. 543; 10, т. 2, с. 144]. Позднее высказывался восторженно: «Музыка ... представляет одно из величайших современных русских творений. Я рад, что являюсь крестным отцом этого балета ... самого прекрасного. Никогда еще композитор не был так прозрачен, прост, мелодичен и нежен, как в “Блудном сыне”. В нынешнее время, когда мы испытываем недостаток чувств, представляется просто невероятным, что Прокофьев смог найти такое музыкальное решение. < ... > Я считаю, что благодаря “Блудному сыну” русская музыка обогатилась еще одним шедевром. Мелодика, трогательность подхода в прокофьевском произведении действительно прекрасны... Прокофьев не только большой композитор, но и прекрасный дирижер и пианист» [цит. по: 11, с. 208–209]⁴. Хвалебный отзыв, но с выдвиганием вперед балетмейстера более, чем композитора, оставил и Стравинский: «Из балетов Прокофьева, ставившихся у Дягилева, я отдаю предпочтение “Шуту”, хотя считаю, что “Блудный сын”, поставленный Баланчиным, с хореографической точки зрения самый замечательный» [цит. по: 12, с. 246].

Окрыленный горячим приемом публики и дружеского окружения, Прокофьев словно забыл, что немалая часть аплодисментов и похвал балету по справедливости принадлежит Баланчину. Признать **роль балетмейстера** Сергею Сергеевичу мешали не только авторский эгоцентризм и личная обида (к тому же постановки в следующие дни раздосадовали тем, что «успех был — выше среднего» [2, с. 706]), но и непонимание художественной сути, равноправной самооценности этой (мало знакомой ему!) профессии, а также недостижимо высокий — в сравнении с остальными творцами спектакля — общественный **статус композитора**. Несомненно, прав И. Г. Вишневецкий в своих размышлениях: «После стольких неудач и полудач с постановками собственных опер и балетов Прокофьев был, вероятно, не в состоянии осознать, что успех “Блудного сына”, делавший теперь его первым композитором дягилевской труппы, обеспечен не только его музыкой, но и тем, на *какое балетное действие* эта музыка вдохновляет» [8, с. 349].

Между тем, Баланчин на себе еще как остро чувствовал несправедливо приниженный в художественном мире **статус балетмейстера**, особенно в части финансов. И поведал о вопиющем — по этической и психологической накаленности — случае, который не удостоился упоминания в композиторском «Дневнике».

⁴ Из интервью газете «Обсервер» от 30 июня 1929 г. Ср.: [10, т. 1, с. 255, 484].

«Во Франции было La Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Они платили авторские. Если шел балет, то композитор брал две трети авторских, а либреттист — треть. Если либреттист был какой-то очень важный, тогда он, может быть, делил с композитором пополам. ...

Для “Блудного сына” историю написал Борис Кохно, секретарь Дягилева. Он хорошо зарабатывал, придумывая маленькие истории для разных балетов и получая за это свою часть авторских. А о нас, балетных, никто не подумал. < ... > Мы же, балетные, дураки. Нам не место среди умных людей. А я в это время у Дягилева получал так мало, так мало — какие-то гроши. На эти деньги нельзя было жить. Мы все тогда просто голодали. У меня было несколько пар штанов, так я, помню, пошел на парижскую барахолку, штаны продал и купил на вырученные деньги сосиски. И мы все этими сосисками питались.

Я с отчаяния пошел к Кохно: “Может быть, вы бы дали мне немного денег? Я ведь долго работал над “Блудным сыном”. Мне деньги очень нужны”. Кохно объяснил, что он получает только одну треть, а Прокофьев — две трети, надо мне идти просить к Прокофьеву. Я отправился... Прокофьев стал на меня кричать: “Да что вы такое сделали? Это все ерунда, что вы сделали! “Блудный сын” — это мое! За что вам платить? Кто вы такой? Убирайтесь вон! Ничего не дам!”.

Ужасный тип, этот Прокофьев. Ведь он мог сказать: знаете, голубчик мой, мне сейчас нужны деньги, я не могу с вами поделиться. Или что-нибудь вроде этого. Но нет — он орал на меня, как на мальчишку. Я извинился, поклонился и тихонько так ушел» [1, с. 179-180].

Эгоцентрично настроенный композитор с высоты своего финансового благополучия, конечно, в то время не думал, что находящийся рядом с протянутой рукой Баланчин мог быть после успеха премьеры голодным.

Озлобление против человека, который посягнул на его священную музыкальную собственность, узаконенную в дискриминационном по отношению к хореографу авторском праве того времени, лишило композитора способности не только к справедливой оценке, но и к сочувствию, душевной чуткости и милосердию. В этом поступке видится не просто заурядная жадность и не банальное воплощение старой истины, гласящей, что «сытый голодного не разумеет», а в большей степени что-то инфантильно-детское: словно ребенок, испугавшись, отчаянно ухватился за любимую, самим смастеренную игрушку, которую, как ему показалось, у него хотят отобрать, чтобы ее сломать и испортить. (Впоследствии, как будет показано далее, Баланчин за финальную сцену балета получил от поостывшего от гнева Сергея Сергеевича «отлично».) Ключевым для объяснения мотивов поведения Прокофьева является слово «мое», как бы поставившее точку в его длительной устремленности к единоличному главенству в авторстве и нежелании снизить заданную планку до приемлемости равноправного сотрудничества. Сожалел ли композитор когда-либо о том, что произошло, остается неизвестным.

Эта предельно унижительная для Баланчина история, казалось бы, развела его с Прокофьевым окончательно и бесповоротно. Однако Баланчин к тому времени был уже зрелым и закаленным в конфликтах человеком и, в отличие от описанного выше случая общения с Рахманиновым, приведшего к душевной травме,

смог разграничить гениальность творения композитора и негативные наслоения после психологических и художественных столкновений с ним. И в 1938 г. заинтересовался — с прицелом на балетное воплощение — симфонической сюитой из музыки к кинофильму «Поручик Киж» (преьера которой прошла в США годом раньше), о чем писал инициатору этого события С. А. Кусевицкому: «Хотелось бы поставить “Киж” Прокофьева» [13, с. 375, 460]. Замысел, к сожалению, остался несущественным.

Претензии Прокофьева к Баланчину вскоре стали забываться, а оценки лишились первоначальной запальчивости и враждебности. В «Краткой автобиографии» значительно смягчаются отрицательные стороны и не без удовлетворения отмечаются качества положительные: «Я не всюду доволен хореографией, которая кое-где не следует за музыкой. < ... > На мой взгляд, лучше всего вышел конец — возвращение. Впоследствии и хореографически это было сделано *отлично* (курсив мой. — А. Е.): блудный сын двигался через всю сцену на коленях с посохом, ограничивая пластику верхней частью туловища» [14, с. 183]. Не отличается по смыслу и письмо Н. Я. Мясковскому от 30 мая 1929 г.: «Я также недоволен хореографией, плохо вязавшейся с музыкой и не без досадных выдумок, не идущих к сюжету. Впрочем, последний номер был поставлен трогательно, публика смахивала слезы, и успех был чрезвычайный. Вообще, кажется, давно моя вещь не была так единогласно принята всеми партиями, как этот балет» [15, с. 313].

Думается, что причина острых разногласий композитора с Баланчиным отнюдь не только в хореографическом консерватизме Прокофьева, а, может быть, в первую очередь в **психологических** коллизиях взаимоотношений, обусловивших невозможность реального сотворчества. Прокофьев вряд ли был сторонником неприемлемости хореографа в качестве соавтора, за которым не признается право самостоятельной трактовки, как уверяет С. В. Наборщикова [16, с. 34]. Чайковскому — выпускнику великосветского и привилегированного Императорского училища правоведения, служившему несколько лет в Министерстве юстиции, — осознать это право балетмейстера не составляло труда.

Жизненный путь Прокофьева и условия работы, предоставленные Дягилевым, не способствовали приобщению к культуре группового авторского права, тем более в случае узаконенной финансовой дискриминации некоторых создателей спектакля. Признание этого права в художественной практике могло возникнуть не по собственному желанию композитора, а лишь в результате приобретения немалого опыта взаимного общения, которым Прокофьев к тому времени в достаточной мере не обладал. Но он — вероятно, не без сопротивления — последовал бы психологической установке на сотрудничество, если бы это диктовалось необходимостью. Однако всевластный Дягилев предпочел независимую и не требующую обязательного диалога работу каждого из участников, что подтверждает процитированная выше фраза: «Хореограф не вмешивается в твою музыку, а ты не вмешивайся в его танцы».

В иных обстоятельствах **сотрудничество** вполне могло бы **состояться**, поскольку Сергей Сергеевич ни на кого не производил впечатления замкнутого, неразговорчивого человека, закрытого для творческого общения. Наоборот,

Л. Ф. Мясин отмечал: «Уникальное смешение в нем мальчишеской воодушевленности и русской силы показалось мне очень трогательным. Умелый и яркий рассказчик, он обладал великолепным чувством юмора и обожал розыгрыши». Мясин признавался, что в балете «Стальной скак» Прокофьев помог ему создать две контрастные сцены [17, с. 176]. Склонность композитора к юмору в общении с собеседниками воспринималась, как правило, притягательной стороной его личности и усиливала дружественный, обаятельный облик⁵.

Обладея изумительной способностью «слышать» пластическое изображение, которой восхищался С. М. Эйзенштейн⁶, композитор не подозревал — именно по неопытности (!), что хореографическое видение Баланчина окажется настолько далеким, рассогласованным с музыкальным содержанием. Прокофьев с детской наивностью, вероятно, надеялся, что в хореографии не может зародиться ничего иного, чем реализация заложенных в характере музыки — по его собственным представлениям — смыслов и интерпретация их в равноценном или — еще лучше — акцентированно усиленном по эмоциональному тону виде.

Убаюканный этой романтической мечтой, он не предполагал, что современное хореографическое мышление направлено в сторону самостоятельного и автономного от музыки существования и способно поражать воображение сложностью, многозначностью и амбивалентной противоречивостью. Да и кто еще, кроме Баланчина, мог открыть глаза Прокофьеву и расширить горизонты его видения новых тенденций восходящей к вершинам самоценной выразительности хореографии? Такого человека не нашлось, потому что до рождения «Блудного сына» подобных и равных ему по художественной ценности примеров соединения музыки и хореографии по принципу дополнительности история балета не знала.

* * *

Б. В. Асафьев рассуждал о существовании в балете двух процессов формообразования: пластико-танцевального (хореографического действия) и музыкального (воплощение замыслов композитора). Академик пришел к убеждению, что музыка в балете — «служанка хореографического действия»: «Как только замыслы балетмейстера примут канонически стройный облик, рождается определенный

⁵ Приведем малоизвестный пример вызывающего симпатию юмора в изложении Сергея Сергеевича. Во время постановки «Пасторали» Орика «Лифарь в прыжках опаздывал против музыки. Мейерхольд обратил на это внимание. Я шутя объяснил: “Это оттого, что у него слишком длинные нервы, которые идут от ушей”. Мейерхольд захохотал и сказал: “Ах, это надо запомнить”» [2, с. 408]. Иногда, правда, юмор Прокофьева становился «черным»: «Играл 4-й Концерт Рахманинова, 2-й Метнера, “Поцелуй феи” Стравинского. У Рахманинова хороша побочная партия, остальное довольно мертво. Удивительно, как эти три композитора усохли на пятом десятке. К ним надо еще прибавить Глазунова. Четыре больших русских композитора, которым надо было, как Скрябину, умереть в сорок три года. Впрочем, Стравинский слишком шустрый покойник: подождем его хоронить» [2, с. 669].

⁶ С. М. Эйзенштейн писал: «Музыка Прокофьева удивительно пластична, нигде не становится иллюстрацией, но, всюду сверкая торжествующей образностью, она поразительно раскрывает внутренний ход явлений...» [18, с. 488].

темп и ритм танца... Музыка должна подчиниться этим условиям, потому что исполнители заданий балетмейстера — живые лица и технически неблагоприятно подвергать их строго рассчитанные и мелодически точно взвешенные движения капризам музыки» [19, с. 113–114].

Следовательно, становление балетного спектакля — как семантико-структурной организации — может оказаться результатом **борьбы противоположностей**, так как взгляды композитора и хореографа представляют позиции творцов искусств с различной эстетической природой. Чтобы их совмещать, нужны либо откровенный диктат и подавление воли, либо взаимно осознаваемая необходимость достижения согласия в сотворчестве — часто после отнюдь не безболезненных, долгих и горячих споров и притирок.

Безусловно, Прокофьев не знал или не разделял в 1929 г. этих мыслей о подчинении музыки замыслам балетмейстера, хотя с Асафьевым общался с удовольствием и переписывался, начиная с 20-х годов. Тем более композитору во время сочинения «Блудного сына» не приходила в голову возможность сценической реализации борьбы музыкальных и хореографических характеристик как противоположностей эстетических взглядов творцов балетного спектакля. Такую идею в принципе мог внушить Прокофьеву лишь кто-то извне, и она после осмысления и вживания в собственный творческий процесс совсем не обязательно была бы отвергнута, а наоборот, имела шанс оказаться плодотворной. Но этого не произошло. Вследствие чего Сергей Сергеевич превратился в убежденного противника не совпадающих с музыкальной основой элементов языка в хореографии Баланчина.

Близкий друг Прокофьева, композитор В. А. Дукельский («третий сын» Дягилева) сформулировал принципиально иную, чем у Асафьева, эстетическую позицию, утверждающую приоритет музыкального начала в балете: «...замечательны те вещи, где музыка *перетягивает* (курсив мой. — А. Е.), а не дополняет остальное» [20, с. 383]. Именно так мог бы высказаться о своих балетных идеалах и Прокофьев! Но он серьезно раздумывал о соотношении музыки и хореографии, так что через три года после премьеры «Блудного сына» отчасти пересмотрел свои прежние предпочтения и в интервью 1932 г. говорил: «...в балете ... господствующий элемент — танец» [12, с. 109]. Однако это отнюдь не подразумевало допустимость смысловых расхождений между музыкой и хореографией, тем более — их соотношения по принципу дополнительности.

Необходимо уточнить, что на пленке зафиксирована единственная запись «Блудного сына» в поздней постановке Баланчина 1978 г., которая — по свидетельствам людей, присутствовавших на премьере 1929 г., — не могла претендовать на аутентичность воспроизведения первоначальной версии. Возродить в неприкосновенной чистоте свое старое детище Баланчин, скорее всего, не пытался и не хотел, вследствие чего теперь получить абсолютно достоверное представление о дягилевском варианте не представляется возможным. Соответственно, не существует и аутентичного постановке 1929 г. хореографического текста, который можно было бы проанализировать. Так что даже для частичного восстановления наиболее ярких особенностей балета необходимо прибегнуть к свидетельствам и воспоминаниям очевидцев.

«Блудный сын» ознаменовал достижение совершенства в реализации культивируемой Баланчиным идее **совмещения несовместимого** в балете. Для этого используется излюбленный впоследствии выразительный прием, который С. В. Наборщикова называет «контрапунктом музыкального и визуального начал», или «музыкально-хореографическим контрапунктом», имея в виду внедрение структурных несоответствий (по терминологии Баланчина — следование «за музыкальной линией, а не за тактовой чертой»), а также несоответствия сценического, отвечающего формуле: «возвысить низкое, опустить высокое». «“Возвышению” и “понижению” подвергались как музыка, так и хореография» [16, с. 31]. Очевидно, что эти основы хореографии Баланчина допускают сцены, в которых **визуальный** и **звуковой** ряды находятся во взаимоотнощающей или взаимоисключающей **противоречивости**, что вполне соответствует принципу дополнительности.

Амбивалентность компонентов «Блудного сына» как синтетического спектакля сразу же оценили некоторые современники. Андрей Левинсон в рецензии от 23 мая, спустя два дня после премьеры писал (показательно задвигая **Баланчина на второй план!**), что балет, «придуманный Сергеем Дягилевым, отражает двойную природу его изумляющего гения; сотканный из горячности и иронии, он обращает в шутку свой собственный энтузиазм, кидается от излияния чувств к пародии, любой благородный порыв вдохновения уравнивает каким-то беспричинным сумасбродством, заставляет красоту гримасничать и забавляется, превращая трагедию в разгул беспорядка и сумятицы, разбивая, таким образом, одной рукой то, что до этого любовно вылепил другой...» [16, с. 32].

Это совмещение несовместимого в хореографической трактовке музыки, особенно лирических ее сторон, больше всего раздражало Прокофьева. Он не воспринимал автономных (и порой противоположных!) смыслов по отношению к музыке в мышлении балетмейстера, и отягощенный избытком «досадных выдумок, не идущих к сюжету», совершенно упустил из виду почти весь обширный арсенал гениальных хореографических изобретений, которые помешало достойно оценить, скорее всего, лишь гнетущее состояние глубокой личной обиды.

Сергей Сергеевич предпочитал не замечать отзывов критиков, подобных Левинсону, и не без ехидного злорадства цитировал фразу из рецензии французской газеты по поводу хореографии Баланчина: «У нас впечатление, что новинки господина Дягилева отныне определяются неким профессором физической культуры, который неожиданно сошел с ума, осматривая галерею современной живописи» [2, с. 712].

Между тем по замыслу Баланчина хореографическая драматургия была насыщена многообразным соединением противоположных начал, которые с игровой быстротой взаимооборачивались своими поначалу нераспознаваемыми и порой неожиданно страшными сторонами, к чему «провоцировал» динамизм развития музыкальных идей композитора. Как установила Е. Я. Суриц, «балаганное шутство носило ... зловещий характер», сближалось с трагифарсом. Баланчин «заставлял ... маршировать тесной шеренгой», танцовщики, механически вскидывавшие руки, вызывали ассоциации с «танцами машин» Н. М. Фореггера, но без присущей

го им оптимистического мироощущения, а с радикальным переосмыслением в сторону «обезличивания человека», ибо присутствовали «не машины, а нелюди». Когда «четверо ложились крестом, раздвинув ноги, и кружили вокруг пятого», это могло служить напоминанием о казни через колесование [4, с. 90–91; 5, с. 238]⁷. Очень точно трактовку хореографии определил Дж. Тарас: «в духе постэкспрессионистского пластического трагифарса» [21, с. 88].

При попытках переплетения «голосов» в музыкально-хореографическом контрапункте у Баланчина, несомненно, возникали затруднения и сложности. Вероятно, поэтому он «жаловался на расхождение между временем музыки и временем балетного действия, < ... > главной проблемой его как балетмейстера было заполнение образующегося лишнего музыкального времени происходящим на сцене...» [8, с. 347]. Но и эти затруднения хореограф блестяще преодолел, поскольку никто из профессионалов-современников никакой искусственности заполнения или затягивания хореографической идеи не обнаружил, включая и не согласного с «выдумками» композитора, который в противном случае не упустил бы повода для ехидства.

Рождение «Блудного сына» демонстрировало очередную смену дягилевских балетных вкусов: вместо недавней дерзкой эксцентрики возвратилось сюжетное представление, проникнутое глубокой **эмоциональностью музыки**. Но одновременно Ю. Ю. Яковлева отмечает отпечаток «...запоздалости: это абсолютно модернистский балет», появившийся в то время, когда модернизм стал выдыхаться, и искусство тяготело к канону, к заданным извне стилистическим системам [22, с. 107]. Суриц также считает эту постановку возвратом Дягилева «к старым привязанностям», а Вишневецкому она представляется камерной, «на манер “Зефира и Флоры” Дукельского» [5, с. 240; 8, с. 346].

Представления Прокофьева о балетной постановке действительно ограничивались рамками устоявшихся традиций. Композитора не устраивал целый комплекс привнесенных Баланчиным особенностей, на которые указала Наборщикова. Во-первых, вызывало неприятие антиисторическое (либо внеисторическое) видение сюжета. Во-вторых, нарушился незыблемый для Сергея Сергеевича «образно-смысловой унисон видимого и слышимого плюс метроритмическое соответствие танца и музыки», а стремление хореографа к движениям «поверх тактовой черты» лишь порицалось. В-третьих, обнаружилась асинхронность появления персонажей и музыкальных тем (из-за чего 19 мая в «Дневнике» фиксировалась приведенная выше запись о несвоевременности выхода сестер и других расхождениях). Наконец, в-четвертых, радикально отличалась от прокофьевского замысла трактовка особенно дорогого ему образа Красавицы (Сирены) [16, с. 34–36].

Баланчин этот персонаж полюбил не менее сильно, чем Прокофьев, и тщательно разработал индивидуализированную хореографическую характеристику. Но исключительно по своему видению, совершенно не желая даже частично уподоблять собственную трактовку обрисованному музыкой образу. Точность

⁷ Впрочем, Е. Я. Суриц приводит свидетельство того, что Фореггер не вызывал восторга у Баланчина [4, с. 79].

и пространность указаний выразительного, с упоминанием мельчайших деталей описания движений, поз, психологических оттенков подчеркивают особую драматургическую функцию героини. Текст балетмейстера настолько ярок, что нуждается в максимально полном воспроизведении: «Сирена, медленно и соблазнительно танцует на пуантах под восточную мелодию..., ...вращается, закутываясь в плащ... С плащом она обращается, словно с одной из частей своего тела, одушевленным предметом, послушным ее воле. Дождавшись, когда плащ за спиной расправится во всю длину, Сирена протягивает его между ног и обвивает вокруг них. Придерживая плащ одной рукой, она горделиво танцует, кажется, не замечая, что за ней наблюдают... Опустив плащ, Сирена падает на колени в стилизованной позе отчаяния. Затем, гордая и решительная, она появляется, начиная изысканное вращение на пуантах. Снова опустившись, отбросив плащ за спину и опершись на руки, она медленно ползет по сцене, волоча за собой плащ. Наконец, встав на колени, она набрасывает плащ на голову, полностью укрывшись им.

... Блудный сын становится ... послушен ее воле, как брошенный плащ, и стоит будто вкопанный, пока Сирена танцует перед ним. Она вращается с сильной, гибкой грацией, простирает руки жестом приглашения и одобрения. Сирена подступает вплотную к Блудному сыну, он берет ее за талию и уводит в глубину сцены. ...С торжествующей улыбкой она садится верхом на Блудного сына, лежащего на столе..., касается его ладони, пробегает вверх по руке, трогает золотой медальон, висящий на шее.

...Она падает к нему в объятия и обвивает руками шею. ... Блудный сын замирает, затем, положив голову между ног Сирены, поднимается. Сирена гордо восседает у него на плечах, а потом соскальзывает по спине. Встав перед ним на пуантах, она обвивает его ногой, крепко прижимает к себе, вращается. ... Сирена берет руками за собственные ступни, образуя подобие обруча на талии Блудного сына. Обвив его телом, она медленно соскальзывает на пол. ... Встав на колени Блудного сына, она садится ему на голову и выпрямляется, надменная в своем великолепии и власти. ... Сирена ложится поперек него, их ноги сплетаются. Утратив всякую власть над собой, Блудный сын лежит в объятиях Сирены. Ее жесты полны торжества и коварства» [23, с. 39–40].

Иначе говоря, Сирена являла собой «возбуждающее сочетание порочности и бесстрастности», «соблазняла ... на манер змеи, под чьим взглядом жертва цепенеет и лишается воли», к тому же упоминавшиеся в описании Баланчина «объятия» «были лишены какой-либо чувственности. Блудный сын казался загнипнотизированным, ... принимал участие в противоестественных акробатических упражнениях» [16, с. 35; 4, с. 88; 5, с. 237]. Композитор не оценил по достоинству мастерство великолепной балерины Фелии Дубровской, которая, по словам Дж. Тараса, создала «облик гетеры-истукана, гипнотически ткущей паутину унижения, и мелкой хищницы, обворовывающей юношу» [21, с. 88].

Перед Прокофьевым вместо желанного образа невинности предстала ужаснувшая неприличиями эротических игр «проститутка сегодняшнего дня». Вместе с открытой телесностью облика сестер, также сильно раздражающей композитора (и его супругу) открывалась единая эротическая линия в драматургии Баланчина,

которая сосуществовала параллельно с лирической стороной в музыкальной драматургии. Однако неприятие эротики в хореографии для Прокофьева — принципиальная позиция, которую он впоследствии, в 1932 г. подтвердил, обсуждая с Полем Валери замысел балета (оставшийся нереализованным) по заказу Иды Рубинштейн: «...сюжет должен быть конструктивный, не отрицательный, не декадирующий, не эротический» [2, с. 804].

Таким образом, в соответствии с баланчинской идеей совмещения несовместимого и в результате несогласованных и разнонаправленных устремлений композитора и балетмейстера, главная героиня балета характеризуется по **принципу дополнительности**. Не прибегая к терминологии Бора, эту ситуацию точно сформулировала Наборщикова: «Красавица ... продолжает **целомудренную** тему в музыке и **эротическую** в хореографии» (выделение шрифта мое. — А. Е.) [16, с. 36]. Но распознать стремление хореографов того времени к независимости от других компонентов спектакля намного раньше удалось А. Н. Бенуа, который, не упоминая Баланчина, писал о том, что балет «имеет тенденцию совершенно эмансипироваться даже от музыки и стать чем-то абсолютно самодовлеющим» [24, с. 533].

Об одобренных Дягилевым новаторских идеях Баланчина Прокофьев не догадывался, не был к ним ни с эстетической, ни с психологической сторон подготовлен, но с детской обидчивостью сконцентрировал свое восприятие лишь на полном игнорировании собственных пожеланий, что доводило его порой, как указывалось выше, до «бешенства». Концентрация на сильнейшем эмоциональном переживании обиды превратила открытого, оптимистичного и дружелюбного человека, склонного к юмору, в закрытого для восприятия гениальных художественных озарений и мрачного ретрограда, хотя и на короткое время.

Есть основания предполагать, что и акробатизм, сочетающийся с драматически выразительной пантомимой, также с точки зрения композитора входил в круг «досадных выдумок». Дукельский не обошел вниманием «акробатизм Баланчивадзе», критики нашли повод для упреков, а Лифарь подытожил: «Акробатизм и комизм были главными пружинами ... Баланчина» [20, с. 383; 4, с. 78, 90; 5, с. 237; 9, с. 396, 389–393]. В этом усматривается влияние советской хореографии и драматических спектаклей 1920-х гг.: новаторских постановок К. Я. Голейзовского, Ф. В. Лопухова, В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова. В «Камерном балете» Голейзовского, гастролировавшем в 1922 г. в Петрограде (при жизни там Баланчина), «танец строился на экстравагантных, изломанных ... позировках», жестикулирующая нога становилась фактором выразительности, так что выявлялось стремление «говорить ногами». «Телесное красноречие» входило в задачи биомеханики Мейерхольда. В его же арсенале было припасено множество балаганных и цирковых трюков [4, с. 89–90].

Жгучий интерес к художественным веяниям с родины подтверждается в словах Лифаря: «Большое значение приобретают ... советские драматические режиссеры — Таиров и Мейерхольд — с ними больше всех советуется Дягилев, их влияние сказывается и на балетах Баланчина» [9, с. 398]. Дж. Тарас рассказывал, что достижения не только хореографов, но и художников — В. Ф. Степановой

и Л. С. Поповой — «получили новое преломление и истолкование в “Блудном сыне”», отразились также принципы конструктивизма и биомеханики, приемы действенного танца, пантомимы и акробатики, драматической игры, присущие спектаклям Мейерхольда [21, с. 88]. Сирена, в частности, взлетала вверх на плечи сотрапезников.

Тем не менее проницательный Дягилев, признавая присутствие акробатики, находил, что Баланчин «владеет тайной, как волновать, расчленяя, создавать пластический эффект, выворачивая конечности. Он разрывает телесную оболочку, чтобы проникнуть к сердцевине — душе» [5, с. 237–238]. Логика хореографии Баланчина — «не живописная (как у Фокина, например, и почти у всех дягилевских хореографов), а кинетическая (что близко петроградскому Лопухову)» [22, с. 105]. Постановка казалась лишенной зрелищности, но отличалась скупым, лаконичным стилем высказывания.

Как установила Суриц, не только «партии отца и сестер, исключительно мимические, но и партия Блудного сына содержала мало танца», что подтверждено рецензентом Левинсоном, который при описании сценической выразительности Лифаря (Блудного сына) использовал выражения: «топоча ногами и отчаянно жестикулируя», «капризными, угловатыми прыжками» [5, с. 236]. Драматически выразительная пантомима явно доминировала и в зафиксированной на пленке записи в 1978 г. «Блудного сына».

Вероятно, изобилие мимических сцен, в том числе и заменяющих реалистичский бытовой антураж, также не нравилось Прокофьеву. Ведь его детище, выражаясь словами Нестьева, — «сжатая хореографическая драма, основанная на реалистических контрастах действия и последовательном развитии симфонических лейттем» [3, с. 294]. Поэтому композитор, по воспоминаниям Жевержеевой, попрекал Баланчина мимической трактовкой сцены попойки и отсутствием «настоящего пиршественного стола, и вина, и фруктов» [см.: 8, с. 348]⁸. Однако остается неясным, почему Лифарь находил «стремление к неореалистической сценической драме» [9, с. 389] не в музыке, а в постановке? Свою мысль танцовщик не развил. Может быть, имеется в виду трактовка образа главной героини, отраженная в словах Прокофьева?

Замкнутость в собственных представлениях о сценическом реализме помешала Сергею Сергеевичу понять выдающееся постановочное решение Баланчина с характерным для советского театра 1920-х гг. обыгрыванием конструкции — преобразованием стола в позорный столб и в конце — в плывущую галерею, а плаща Сирены — в парус [4, с. 88–90]. М. И. Цветаева увидела даже «превращение плаща в парус и ... бражников в гребцов» [25, с. 122; Ср.: 12, с. 109].

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков С. М. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: Независимая газета, 2001. 217 с.
2. Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. В 3 т. Т. 2. Париж: sprkfv, 2002. 890 с.
3. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 661 с.

⁸ Сцена попойки — № 6.

4. Суриц Е. Я. Дж. Баланчин — истоки творчества // Музыка и хореография современного балета. Вып. 5. Л.: Музыка, 1987. С. 77–105.
5. Суриц Е. Я. Балеты С. С. Прокофьева в труппе «Русский балет Сергея Дягилева» // Проблемы искусства Франции XX в. Материалы науч. конф. М.: ГМИИ, 1990. С. 225–243.
6. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л.: Музыка, 1977. 158 с.
7. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 164 с.
8. Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 703 с.
9. Лифарь С. М. Дягилев и с Дягилевым. М.: Вагриус, 2005. 588 с.
10. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1–2. М.: Изобраз. искусство, 1982. Т. 1: 493 с.; Т. 2: 574 с.
11. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012. 374 с.
12. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью / Ред. — сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.
13. Прокофьев С. С. Автобиография // Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М.: Музгиз, 1961. С. 13–196.
14. Сергей Прокофьев — Сергей Кусевицкий. Переписка. 1910–1953. М.: Дека-ВС, 2009. 531 с.
15. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. М.: Сов. композитор, 1977. 598 с.
16. Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: Моск. консерватория, 2010. 342 с.
17. Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете. М.: АРТ, 1997. 366 с.
18. Эйзенштейн С. М. Заметки о С. С. Прокофьеве // Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М.: Музгиз, 1961. С. 481–492.
19. Асафьев Б. В. Скванный музыкант. О роли музыки в балете и о положении балетного дирижера // Асафьев Б. В. О балете. Статьи рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 112–116.
20. Вишневецкий И. Г. Евразийское уклонение в музыке 1920–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 512 с.
21. Киселев В. Русские корни «Блудного сына» // Советская музыка. 1991. № 4. С. 87–88.
22. Век Баланчина. 1904–2004. СПб.: Аврора-дизайн, Мариинский театр, 2004. 195 с.
23. Баланчин Дж., Мэйсон Ф. Сто один рассказ о большом балете. М.: Крон-Пресс, 2000. 494 с.
24. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. IV–V. М.: Наука, 1993. 743 с.
25. Цветаева М. И. Собр. соч. в 7 томах. Т. 7. М.: Терра, 1998. 430 с.