

УДК 792.8

*А. В. Горн*

## БАЛЕТНЫЙ ЖАНР В КОММЕНТАРИЯХ

С. С. ПРОКОФЬЕВА И Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

В двадцатом столетии балетный жанр с его специфическими выразительными возможностями и разнообразием содержания привлекал внимание многих выдающихся композиторов. В числе тех, кто совершил свое творческое «приношение» Терпсихоре, оказались Сергей Прокофьев и Дмитрий Шостакович. Судьба балетного наследия каждого из мастеров была особенной и по-своему не легкой.

Балеты Шостаковича, представленные публике и критике в начале 1930-х гг., через короткое время исчезли из репертуара и вновь появились перед зрителями только спустя десятилетия. Сценическая история балетов Прокофьева представляется более благополучной, но и она отмечена повторяющимся «мотивом преграды», недопущения уже готового произведения до зрителя. Это и созданный по заказу С. Дягилева и им же отвергнутый балет «Ала и Лолий», и несколько лет ожидающая театрального воплощения «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», и запрет на постановку в Советской России «Стального скока», и, конечно, сложный постановочный путь балета «Ромео и Джульетта».

Несмотря на трудности, каждый из мастеров работал в сфере хореографии с удовольствием, пониманием балета не только как особого вида искусства, но и как уникального музыкального жанра. Известно, что балет далеко не в одинаковой степени привлекал Прокофьева и Шостаковича, однако образы танца сопровождали этих композиторов всю жизнь.

Отношение мастеров к работе в балетном жанре, ко всему, что составляет его красоту и содержание, их рассуждения о музыке и о роли композитора в балете демонстрирует черты сходства и различия, связанные с разницей в возрасте, своеобразием композиторского дарования и исторической биографией каждого. Замечания и рассуждения о балете присутствуют в их эпистолярном наследии, обнаруживаются в воспоминаниях современников, коллег, опубликованы в отдельных печатных работах (интервью, статьях), но не были систематизированы и оформлены авторами в виде отдельного манифеста или программы. Идеи о балете были рождены живым впечатлением от произведений своих коллег — предшественников, современников, учеников — и непосредственной работой над собственными сочинениями. Комментарии, рассуждения двух мастеров о балете «вращаются» вокруг нескольких вечных, даже стандартных, но от того не менее важных вопросов, связанных с положением музыки в синтезе театрально-сценического жанра, ее «откликаемостью» на представляемую авторами историю и способность собственными силами обнаружить главную идею сочинения.

Склонность обоих композиторов к созданию балетной музыки, их органичное чувство движения танцора давно замечены. Как и великим предшественникам (Чайковскому, Глазунову), Прокофьеву и Шостаковичу была близка и сама

танцевальная стихия, и потому в их музыке легко прочитывалась пластика жеста и любого танцевального рас: от классического до акробатического. Объединяет этих мастеров и особое театрално-драматургическое чутье, позволяющее передать динамику развития интриги, а также ощущение выразительности литературного языка, метафор, дающих ключ к характеристике образа. Но изначально и Прокофьев и Шостакович восхищались искусством балета и относились к нему как значительной сфере деятельности для композитора.

Из письма юного Дмитрия Шостаковича Валериану Богданову-Березовскому: «Когда я гляжу на балет, то я переживаю что-то необыкновенно фантастическое. Такое впечатление у меня бывает, когда я смотрю или слушаю что-то нереальное. Из исполнительских искусств самые замечательные — это Музыка и Балет» [1, с. 44]. В этом же письме отчетливо проступает мысль композитора о том, что способность погружаться в мир танца и постигать смысл *безмолвно* рассказанной истории, доступна не всякому человеку, пусть даже художественно одаренному. «Я вчера беседовал о балете с В. Николаевым; не все люди обладают шестым чувством; он любит балет в малых количествах, а много, говорит, скучно» [1, с. 44]. С подобным видением балета перекликается по смыслу и мнение Сергея Прокофьева, высказанное в одном из писем к Владимиру Держановскому: «Если по Вашим понятиям балет есть сочинительство второго сорта, то пусть Бог простит Вас за то, что Вы ничего не понимаете» [2, с. 316]. Горячность, с которой Прокофьев защищает «достоинство и репутацию» балетной музыки напоминает небезызвестное письмо П. Чайковского С. Танееву.

Специфика жанра обоими композиторами ощущалась очень чутко. Как Прокофьева, так и Шостаковича чрезвычайно волновал начальный этап создания балета: кристаллизация его литературно-драматургической основы, во многом определяющей музыкальное решение. Не менее важным было для мастеров погружение и своего рода «попадание» в идейно-образную сферу предполагаемого балета, что иногда приводило к музыкальному «опережению». Красноречивым свидетельством этого можно считать запись в дневнике Прокофьева от 22 ноября 1928 г.: «Кохно, наконец, прислал из Англии более подробно разработанное либретто «Блудного сына». А балет уже в главных чертах написан. Отлично. Раз музыка написана до «прибытия» либретто, то я и не связан с ним, особенно на будущее время. Кохно придумал несколько подробностей, некоторые глупые» [3, с. 648]. В свою очередь, Шостакович, получивший в июне 1929 г. заказ на сочинение музыки к балету «Динаминада», позднее переименованному в «Золотой век», просил директора Гостеатров З. Люблинского как можно быстрее снабдить его материалом для работы: «Если Вы передадите «Динаминаду» кому-нибудь другому (для хореографической постановки — А. Г.), то пусть этот другой срочно вышлет мне хронометраж всех номеров плюс самое либретто, которое Голейзовский отослал Вам. Как только я получу хронометраж, я сразу примусь за работу» [4, с. 85]. Известно, что обдумывать и сочинять музыку к этому балету композитор начал еще до получения желаемых документов.

Оба мастера понимали либретто, балетный сценарий как содержательный первоэлемент балета, соответствующий художественным интересам композитора,

его музыкально-интонационной природе и особенностям становления музыкальной мысли. В 1938 г. Ю. Слонимский по рекомендации Г. Улановой предложил Прокофьеву написать музыку к балету на сказочный сюжет о прекрасной девушке, вызывающей цветение весны, весьма подробно, по его словам, изложив принципы построения «четвертого балета Чайковского». Ответ Прокофьева, прозвучавший на следующее утро по телефону, не оставляет сомнений в оценке этого проекта: «Из-за вашего сценария не спал всю ночь. Вы отбили у меня вкус к сочинению этого балета... А вы и в самом деле написали сценарий для музыки Чайковского. Другому композитору здесь делать нечего» [5, с. 191]. Неоднократно приходилось Прокофьеву участвовать и в разработке сюжетов, а также сценарных планов своих балетов. В некоторых случаях он укреплял драматургическое единство произведения, акцентируя не столько сюжетно-действенные события, сколько эмоциональную реакцию на них героев, их внутреннее состояние, что приводило к более тесной работе с хореографом. Подобный процесс обрисован самим Прокофьевым в письме к Николаю Мясковскому от 19 сентября 1931 г.: «Ваше суждение о новом балете правильное... Он, действительно, написан в манере «Блудного сына», но с некоторым дальнейшим смягчением и углублением. Сюжет «У Днепра» незначительный; разрабатывая его с Лифарем, мы сначала имели в виду построить крепко сколоченный хореографический и музыкальный костяк и брали за основу настроение мягко-лирическое, прерываемое благородными вспышками. Этим мы надеялись достигнуть стройности. Поэтому и отдельные номера будут носить формальные названия, вроде танец мужчин, женская вариация, па-де-де и т. д.» [6, с. 363].

В отличие от своего старшего коллеги Шостаковичу не доводилось участвовать в создании балетного сценария или либретто. Отношение композитора к литературно-драматической основе своих первых двух балетов общеизвестно: недовольство, ирония и откровенное возмущение, которые, однако, не помешали ему создать выразительную и современную балетную музыку, получившую «вторую жизнь» в симфонических сюитах. Мнение Шостаковича о третьем балетном опусе неоднозначно. Из брошюры-либретто 1935 г.: «Светлый ручей» — мой третий по счету балет на советскую тематику. Первые два («Золотой век» и «Болт») в драматургическом отношении я считаю крайне неудачными. Мне кажется, что главная ошибка кроется в том, что авторы либретто, пытаясь показать в балетном спектакле нашу действительность, совершенно не учли балетной специфики... Сюжет этот (балета «Светлый ручей») — очень простой и незамысловатый — талантливо разработан культурнейшим знатоком театра и балетной драматургии А. Пиатровским» » [7, с. 14–15]. Однако, через полтора месяца после премьеры, в письме от 27 июля 1935 г. к Ивану Соллертинскому композитор признается: «Я думаю, тебе ясно, что «Светлый ручей» это моя позорная неудача и что я отношусь к этому с самого начала именно так. <...> То, что я мог делать во время «Болта» нельзя делать сейчас. И я отлично это понимаю и ругаю себя нещадно. Боюсь, все же, что «Светлый ручей» слетит в скором времени» [8, с. 176]. Уже во время спектакля композитор почувствовал идейно-тематическую и драматургическую уязвимость либретто, которая «утянет за собой» музыку с хореографией,

а, значит, и весь спектакль. Интересным представляется высказывание Шостаковича о балете через много лет в июне 1974 г., записанное Исааком Гликманом: «Я в молодости написал три балета на совершенно никудышные либретто. А ты возьми и напиши мне балетное либретто, но только без философских проблем, без психологических глубин — это балету недоступно, а чтобы оно было непременно занимательным и обязательно с веселым концом. Когда ты будешь писать либретто, то укажи мне, сколько тактов надо сочинить по поводу того-то и того-то. Так, кажется, делал Петипа, работая с Чайковским над «Спящей красавицей» [9, с. 301].

Тема совместного творчества, совершенно особенного, художественного контакта композитора с балетмейстером — одна из важнейших для балетного жанра и потому обращение к ней встречается как в рассуждениях Прокофьева, так и Шостаковича. Гармоничный или конфликтный характер такого взаимодействия обсуждался ими на примере собственных и чужих балетов. Решение художественных задач усугублялась вмешательством остальных создателей и «вдохновителей» хореографического произведения. Запись из дневника Прокофьева о балете «Блудный сын»: «...из-за третьего номера («Красавицы») целое столкновение: я задумал туманный образ, взятый с точки зрения невинного мальчика: притягательный, но еще не познанный. Дягилев же хотел образ чувственный и живописал его, по обыкновению в целом ряде образных и неприличных выражений. А у меня совсем нет настроения заниматься чувственной музыкой. ... балет задуман мною гораздо более акварельным, чем он представляет, и, стало быть, чувственные эксцессы тут не уместны» [3, с. 652–653]. Позже, накануне премьеры, когда Дягилев решил «остудить» недовольного пластическим решением композитора, заявил: «Хореограф не вмешивается в твою музыку, а ты не вмешивайся в его танцы» [3, с. 704]. Ответ Прокофьева: «Но Баланчивадзе ставит танцы на мою музыку. Он совершенно не понял ее духа, и я об это заявляю» [Там же]. Сам композитор, оказываясь в балетном театре, всегда отмечал согласие или противоречие между музыкой и танцем, попутно комментируя музыкально-технические детали. Из парижского письма С. Прокофьева Н. Мясковскому от 11/24 июня 1913 года: «Дафнис» скучен и водянист, снотворен, когда дело касается поэзии, и смешон, когда дело доходит до драмы или движения. Если он имеет успех, то благодаря прелестно поставленной сценической части. Флоран Шмитт со своею «Трагедией Саломеи» просто безвкусен. «Шехеразада» поставлена пышно и в удачном соответствии с музыкой. Постановка «Карнавала» скучновата и неизобретательна. Инструментовка производит забавное впечатление, вообще удалось недурно, кроме мест мелкой фортепианной техники. Половецкие танцы из «Игоря» всегда приятно послушать» [6, с. 107]. В последней фразе можно предположить ироничный намек на «беспроегрывшую» музыку Бородина, способную украсить любую хореографическую постановку.

Спектакли дягилевской антрепризы стали объектом наблюдения и выразительных комментариев молодого Прокофьева, акцентирующего одну из важнейших сторон балета: взаимодействие его разнородных составляющих, смысловую «заряженность» художественных компонентов. Весьма показательным является письмо

с лондонскими впечатлениями от 12/25 июня 1914 г., направленное к Мясковскому после просмотра балета с пением «Петушок» — дягилевской постановки последней оперы Н. Римского-Корсакова. «Иногда бывает полная иллюзия (слово и жест), но стоит посмотреть на певца (в красных кафтанах по бокам сцены), как иллюзия надолго пропадает и никак одно с другим не свяжешь. Балет введен на каждом шагу (мамки во время сна Додона, свита Шемаханской царицы во время ее арии, много в III акте). Может, это и неплохо, потому что, если Додон будет просто лежать, а царица просто стоять, то выйдет скучнее. Костюмы нарядны, но шествие поставлено позорно бедно. Что до музыки, то вся сцена обольщения до крайности скучна, холодна и неизобретательна; Карсавина все время пляшет, выделяет чудеса, но не может встрепенуть засыпающего слушателя. Очень хорошо воет хор в конце. Вообще же впечатление на четверку с минусом» [6, с. 116]. Отзыв, безусловно, ироничный и даже язвительный, однако содержит любопытные наблюдения над соотношением различных планов «гибридного» жанра и степенью их сценической выразительности при совместном действии. Не без юмора мог обрисовать характерное взаимодействие слагаемых балетного спектакля и Шостакович: «Вчера я был на премьере балета Баланчивадзе «Сердце гор». Должен сказать, что многое из этого балета мне очень понравилось. Особенно хорош Чабукиани как постановщик и как танцор. Остальные тоже хороши и в своем танцевальном мастерстве стоят почти вровень с товарищами Каганером и Лепестковым (пародия на фамилии Мессерера и Лопухова — А. Г.). Очень хороша, правда, не везде музыка», [8, с. 203] — писал композитор И. Соллертинскому 29 июня 1938 г. Оговорка Шостаковича «не везде» может указывать на разные стороны музыки, но, вероятнее всего, речь идет о соотношении музыкального и хореографического, и шире — театрально-сценического рядов.

Тему «композитор — балетмейстер», правда, в несколько ином ракурсе продолжают рассуждения Прокофьева и Шостаковича о родовых свойствах хореографической музыки, обусловленных не только театрально-танцевальной природой балета, но и его выразительными возможностями. Из интервью Прокофьева, данного для одной из парижских газет в сентябре 1932 г.: «Ее (музыку — А. Г.) не следует писать в виде танцевальной симфонии, а следует сочинять музыку к танцу, в которой ритм, каждый акцент подчеркнуты и находят свой естественный комментарий в жесте» [5, с. 110]. Во многом созвучно этой творческой установке и мнение Шостаковича, высказанное в канун премьеры «Светлого ручья»: «Музыка, на мой взгляд, в этом балете весела, легка, развлекательна и, главное, танцевальна. Я намеренно старался найти здесь ясный, простой, язык, одинаково доступный для зрителя и исполнителя. Танцевать на ритмически и мелодически рыхлом материале, по-моему, не только трудно, попросту невозможно» [7, с. 14]. Интересно, что характеристики и установки, некогда данные мастерами, в дальнейшем менялись, а то и вовсе опровергались их собственной или балетмейстерской художественной практикой. В одном из приведенных выше высказываний, автор «Светлого ручья» отказывает балету в возможности воплощения философских и глубоких психологических идей. Однако, постановки хореографов

XX в. на музыку подобного содержания, в том числе и постановки сочинений Д. Шостаковича, опровергают заявление мастера. Похожая ситуация складывается и у Прокофьева: «В балете могут существовать только хореографические проблемы; психологизм чужд этому жанру», [5, с. 109] — говорит композитор в 1932 г., хотя им уже создана прекрасная музыка балета «Блудный сын», а впереди — несравненная партитура «Ромео и Джульетты», чарующая и психологически тонкая музыка «Золушки», выразительные музыкальные портреты «Сказа о каменном цветке». Правда, переосмысление Прокофьевым выразительных возможностей балетной музыки, сознательные изменения ее привычных жанрово-типологических свойств, также нашли отражения в высказываниях композитора: «Я не против традиционных балетных форм. Думаете, я не могу их сочинять? Могу. Но не хочу. Сочинять легко по-старому. А нужно делать по-новому. Да и в балетах Чайковского не только танцуют, но иногда просто ходят по сцене. Почему вы на это не жалуетесь? А у меня, кстати, все нужно танцевать. Нужно и можно» [5, с. 191].

В комментариях Прокофьева и Шостаковича ставятся вопросы о характерных особенностях музыки в балетном жанре, о ее драматургической силе, о способности композитора создать убедительный и интересный музыкальный материал. Конечно, представления об этом во многом связаны с музыкальными вкусами, предпочтениями и эстетическими установками обоих авторов в различный периоды их жизни. Однако, в этих суждениях, порой излишне резких в отношении признанных шедевров или слишком лояльных к сочинениям, не вошедшим в золотой фонд балетной музыки, просматривается глубинное постижение сущности обсуждаемого произведения, доступное лишь одаренному музыканту. Особенно открыто, в соответствии с характером личности, об этом говорит Сергей Прокофьев. Из письма к Н. Мясковскому от 11/24 июня 1913 г.: «Милый Колечка, был я в Париже в дягилевских балетах, и вот Вам мое мнение. «Петрушка» до последней степени забавен, жив, весел, остроумен и интересен. Музыка — с массой движения и выкриков — отлично иллюстрирует малейшие детали сцены (точно так же как и на сцене очень удачно иллюстрируют мельчайшие фразы оркестра). Инструментовка прекрасная, а где надо препотешная. Но теперь о главном: есть в балете музыка или ее нет? Чтобы сказать да — так нет; чтобы сказать нет — так да. Несомненно, что в балете не одно место, где музыка прямо хорошая, но огромная часть его — модерный рамплиссаж. Однако в каких случаях он пользуется рамплиссажем? Вообще, когда допустим рамплиссаж? (если вообще он допустим). Мне кажется — в местах служебных или скучных, вызванных неудачным сценарием. А Стравинский? Он в самых интересных моментах, в самых живых местах сцены пишет не музыку, а нечто, что могло бы блестяще иллюстрировать момент. Это нечто есть не что иное, как рамплиссаж. Но раз он в самых ответственных местах не может сочинить музыки, а затыкает их чем попало, то он музыкальный банкрот. И если можно согласиться, что Стравинский пробивает новую дверь, то пробивает он ее маленьким, очень острым ножичком злободневности, а не большим топором, который дал бы ему право на звание титана» [6, с. 107].

Высказывание это, быть может, выдает одну из главных особенностей прокофьевского дарования, а именно: близкую Чайковскому способность воплощения музыкального образа и его последующего развития при помощи рельефной музыкальной темы, часто с выразительной мелодией (родовая примета русской балетной классики). Через год (13 августа 1914 г.) в письме к Мясковскому снова звучит эта же мысль, возникающая при оценке сочинений других композиторов: «Иосиф» («Легенда об Иосифе» Р. Штрауса — А. Г.), как балет, нескладен, а порою нелеп; как музыка — необычайно импровизационен, при полном отсутствии счастливых находок и при большом количестве всем надоевших приемов и эффектов. (Примечание: сие мнение составлено до объявления войны). «Нарцис» («Нарцисс и Эхо» Н. Черепнина — А. Г.) на сцене очень мил. Искренность и поэтичность привлекают настолько, что почти заставляют простить многочисленные грехи (за исключением грубой вакханалии)» [6, с. 118].

Откликающийся на все новое и оригинальное, Прокофьев, как известно, не был поклонником стилевой мимикрии в музыке и даже страдал в молодости некоторым музыкальным «пуризмом», проявляющемся в отказе от использования в сочинениях фольклорного музыкального материала, а, тем более, — цитат из опусов других композиторов<sup>1</sup>. Способность музыканта «выдавать» свой собственный, созвучный современности (но вместе с тем оригинальный), материал Прокофьев считал признаком высокого композиторского мастерства и одаренности. В письме к Мясковскому от 4 августа 1925 г. он изложил следующее впечатление: «Из новинок, которые я слышал в весеннем парижском гран-сезоне, самой интересной оказался балет «Зефир и Флора» Дукельского, молодого русского композитора (21 год), бывшего ученика Глиэра. Затем он уехал в Америку, а оттуда год назад попал в Париж и Дягилев немедленно заказал ему балет. Этот балет отлично сделан и имеет массу очень красивого материала. Середину его занимает тема с вариациями; начало этой темы посылаю Вам. Очень бойкий и развеселый балет «Матросы» сочинил Орик. Успех был больше «Зефира», но, конечно, «Зефир» более настоящая музыка, чем эти «Матросы»» [6, с. 217]. Еще жестче и насмешливей Сергей Сергеевич характеризует опус другого композитора «Шестерки»: «...мне все казалось, — пишет он, — что Пуленк недурной композитор, а «Биши» («Лани») оказались ерундой. Понять не могу, почему Стравинский все-таки их хвалит и даже на меня обиделся, когда я заподозрил его в неискренности», [6, с. 195] — из письма Мясковскому от 1 июня 1924 г.

Реакция Прокофьева на балетную музыку, рожденную в некоем стилистическом калейдоскопе звучаний прошлого и современности, в начале 1920-х гг. была однозначно негативная. Здесь вспоминается восторженное высказывание мастера десять лет спустя о второй части Шестнадцатой симфонии Мясковского, обозначившее его позицию в отношении музыкального тематизма: «По красоте материала, мастерству изложения и общей гармоничности построения — это настоящее большое искусство, без поисков внешних эффектов и без перемигивания с публи-

<sup>1</sup> В качестве доказательства негативного отношения к стилевой «мимикрии» можно привести едкие высказывания Прокофьева об «Аполлоне Мусагете» и «Поцелуе феи» И. Стравинского. См. об этом: С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка.

кой. Тут не было ни слащавых невинностей, ни залезания в гробы умерших композиторов за вчерашним материалом» [10, с. 137–138].

Для Шостаковича образная точность музыки, ее соответствие жанровому формату, драматургическая убедительность были также далеко не последними качествами, о чем свидетельствуют его высказывания разных лет. В январе 1974 г., побывав с Исааком Давыдовичем Гликманом и женой Ириной Антоновной в Малом оперном театре на балете «Коппелия», композитор заметил: «Я люблю балетную музыку Делиба. Он писал ее с тонким вкусом и мастерством. Ее высоко ставил Чайковский и даже говорил, что она намного превосходит его «Лебединое озеро» [9, с. 297].

Шостакович, превосходно умевший передавать в музыке любое проявление человеческого поведения, будь то голосовая или пластическая интонация, в балете всегда оставлял первенство за выразительностью танца, а не конкретных жестов. «Я считаю глубоко неправильным попытки подменить настоящий балет неким суррогатом драматизированной пантомимы. Откровенно говоря, глядя всякий раз на так называемую «чистую пантомиму», я не могу отделаться от ощущения, что передо мной происходит разговор глухонемых. Есть в этой, казалось бы «реалистичности» какая-то непреодолимая ненатуральность. Как в опере не обойдешься без пения (тоже ведь условность), так и не выкинешь танца из балета. Не бороться надо с этой условностью, а оправдать ее...» [7, с. 14]. Ему вторит Прокофьев, который работая над балетом «Золушка», писал: «И Волков (автор либретто балета «Золушка» — А. Г.), и я внимательно отнеслись к драматической стороне балета. Нам хотелось, чтобы действующие лица были настоящими, живыми и чтобы их горести и радости не оставляли зрителя равнодушным. Одновременно с этим я стремился писать «Золушку» в традициях классического балета. В ней много вариаций, па-де-де, Adagio, 3 вальса, гавот, мазурка. Для того, чтобы балет был более танцевальным, я работал в тесном содружестве с балетмейстером...» [5, с. 200].

Единство драматического и танцевального начал, активное симфоническое развитие, характерное для балетных опусов Прокофьева и Шостаковича, заставляют вспомнить классика — Чайковского. Работая в балетном жанре, Прокофьев ориентировался на взятую Чайковским «художественную высоту», что просматривается в приведенных выше композиторских комментариях. Высказывание Шостаковича о работе над симфоническим произведением, прозвучавшее в одном из интервью, обнаруживает эту музыкально-генетическую связь и творческую преемственность еще более определенно: «Приступая к созданию той или иной партитуры, я всегда невольно обращался мыслью к методу, применяемому этим непревзойденным мастером, нашим общим учителем в композиторском искусстве» [11, с. 107]. По мнению Дмитрия Дмитриевича, самой главной чертой музыки Чайковского является «полное отсутствие у него творческого равнодушия и праздной звукописи» [Там же].

Чувство меры в использовании внешних эффектов, баланс красочности и психологической нюансировки в музыке, особенно балетной, высоко оценивались обоими, столь непохожими друг на друга музыкантами. Мысль о необходимости

этих качеств для композитора угадывается в цитированных ранее высказываниях молодого Прокофьева. Позже Шостакович также выскажет ее в форме замечания о балете «Спартак»: «Прекрасная способность А. Хачатуряна наделять своих героев характерными темами-образами с новой силой проявилась в балете «Спартак». Автор умело сочетает здесь принципы симфонического развития со спецификой требований, предъявляемых к хореографическому искусству. К этому стоит прибавить, что партитура «Спартака» отличается редкая по самобытному колориту звучность оркестра. <...> Яркость, красочность, колористичность музыки «Спартака» столь велики, что моментами возникает даже опасение: не потускнеет ли в результате этого основная тема-идея балета — революционная борьба рабов против своих угнетателей» [11, с. 173].

Представленные замечания мастеров, говорят еще и том, что оба композитора воспринимали балетную музыку не только как необходимый компонент жанрового синтеза, но и как самостоятельную художественную субстанцию, живущую по законам музыкального искусства. Особое значение в таком случае приобретает характер музыкального материала (собственного или заимствованного), приемы работы с ним и оригинальность его трансформации. Комментарии Прокофьева и Шостаковича, данные в разное время в отношении балетов Б. Асафьева и Р. Щедрина, основанных на «чужом материале», весьма показательны для затронутой темы. «Я видел «Кармен-сюиту» в Большом театре, — писал Шостакович в 1968 г., — и был просто поражен, с каким блестящим мастерством Родион Щедрин сделал свою транскрипцию музыки Бизе. Это совершенно самостоятельная, я бы сказал, авторская музыка, и она может достойно стоять рядом с лучшими транскрипциями Листа и Бузони» [11, с. 307]. Совсем иную оценку в 1933 г. дал Прокофьев балету «Пламя Парижа», в создании которого он также принимал участие, помогая Асафьеву подбирать музыкальный материал времен Великой французской революции. Соглашаясь с мнением Мясковского об этом сочинении, Прокофьев писал: «Недостаточная острота асафьевской трактовки мне стала особенно ясна после того, как я услышал в Париже балет «Школа танцев», сделанный на музыку Боккерини и оркестрованный Жаном Франсе. Хотя в нем было слишком много труб в верхнем регистре и немало ухваток из «Пульчинеллы», но все же это была настоящая творческая оркестровка, которая все время искрилась как шампанское. Правда, может тут сыграл итальянский темперамент самого Боккерини, но все-таки я думаю, что взятый Асафьевым материал можно было поднести ярче, даже не покушаясь на гармоническую и контрапунктическую ткань» [6, с. 400–401].

В балетных «историях» двух ярчайших музыкантов, было немало различного, и, в частности, — количество созданных ими произведений. Более полно как в отношении сюжетно-тематическом, идейном, так и композиционно-драматургическом реализовался Сергей Прокофьев: тут и древняя архаика с русским фольклором, и урбанистическая современность, и даже библейская притча. Литературная классика также не осталась незамеченной композитором: сказка Перро, шекспировская драма, и уральские сказы Бажова. Сюжеты и проблематика балетов, особенно поздних, были желанными для композитора, а значит, воплотились им с большим воодушевлением, хотя и не без напряженных, конфликтных момен-

тов. Иное дело — Дмитрий Шостакович, «балетная судьба» которого с самого начала оказалась несчастливой, несмотря на весьма благожелательный прием его музыки публикой. После символического, словно в сказке, трехкратного обращения к жанру, Шостакович, закончил свою «балетную» карьеру, и, по-видимому, против воли. Известно, что летом 1936 г. уже после создания всех своих балетов, а главное — после выхода в свет статьи «Балетная фальшь», Соллертинский предложил Шостаковичу написать еще один балет, на этот раз не на современную тему, а на сюжет из классической литературы — «Дон Кихот» по роману Сервантеса. Знаток Испании, Иван Иванович Соллертинский даже сам взялся написать либретто. Уговаривал композитора и Гликман, говоря о необыкновенной манере Шостаковича соединять патетику и юмор, столь характерную для гениального Сервантеса<sup>2</sup>. Писать отказался сам Дмитрий Дмитриевич, сказав, что ему не по силам тягаться с балетом Минкуса, который уже несколько десятилетий с триумфом идет на балетных сценах. Скорее всего, Шостакович предполагал холодное и даже враждебное отношение к своей музыке со стороны танцовщиков, публики и критиков. Не воплотился в жизнь и другой проект, — балет «Овечий источник» по одноименной драме Лопе де Вега, — предложение Асафа Мессерера. «Я считаю, что это очень хороший сценарий, и мне было бы очень интересно поработать с ним. <...> Единственное, что меня смущает в этом деле, это вопросы сроков. Но я думаю, что и эту трудность при известной гибкости можно будет преодолеть. Крепко жму руку», [12, с. 194] — писал Дмитрий Дмитриевич 10 декабря 1936 г. Однако когда Мессерер пришел к Шостаковичу, то застал его в нервном, угнетенном состоянии, и сочинять музыку к новому балету композитор наотрез отказался.

Недоговоренность, своего рода «балетная горечь», у Шостаковича чувствуется и в некоторых замечаниях последних лет. Из воспоминаний И. Гликмана об одной из встреч с композитором в июле 1975 г.: «Говорили о балете «Ярославна» Б. Тищенко. Шостакович заметил: «Я несколько раз был на этом спектакле. Скажу тебе, что музыка балета, в целом хороша, что касается хореографии, то мне до нее нет дела» [9, с. 307].

Однако выражением истинного видения балета стало, по нашему мнению, восторженное высказывание мастера о «Каменном цветке» Сергея Прокофьева. Оно еще раз подчеркнуло единство между настоящими, одаренными музыкантами в понимании неповторимой поэтики балета и силы его художественного воздействия: «Балет «Каменный цветок» впечатляет глубоко и сильно, рождает отклик благодарный, радостный. <...> Снова я ощущаю его тонкий, поэтический строй. В чем секрет воздействия, в чем секрет обаяния этого яркого, своеобразного по форме и стилю спектакля? Отвечу словами великого хореографа Новера из его знаменитых писем о танце: «Когда музыка и танец говорят согласно, впечатление, производимое этими объединившимися искусствами, становится величественным и их волшебные чары пленяют одновременно и сердце, и разум» [11, с. 218].

---

<sup>2</sup> См. об этом: Гликман И. Несколько слов о балете // Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи. СПб: Композитор, 2000. 920 с.
2. Прокофьев С. Статьи и Материалы: сб. статей. М.: Музыка, 1965. 374 с.
3. Прокофьев С. Дневник.1907–1933. Париж: Sprkf, 2002. Ч. 2. 891 с.
4. Шостакович Д. Д. Из писем 30-х годов // Советская музыка, 1987. № 9. С. 85–91.
5. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / ред.-сост. В. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.
6. Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка. М.: Всесоюз. изд-во «Советский композитор», 1977. 597 с.
7. «Светлый ручей». Комедийный балет в 3-х действиях и 4-х картинах. Музыка Дм. Шостаковича. Либретто Ф. Лопухова и А. Пиатровского: сб. статей и мат-лов к постановке балета в Государственном академическом Малом оперном театре. Л., 1935. С. 14–15.
8. Шостакович Д. Д. Письма к И. И. Соллертинскому. СПб: Композитор, 2006. 276 с.
9. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / сост. и комментарии И. Д. Гликмана. М.: DSCN – СПб: Композитор, 1993. 335 с.
10. Прокофьев С. Новая советская симфония // Н. Я. Мясковский: собр. мат-лов в 2-х тт. М.: Музыка, 1964. Т. 1. С. 137–138.
11. Шостакович. О Времени и о себе (1926–1975). М.: Всесоюз. изд-во «Советский композитор», 1980. 374 с.
12. Мессерер А. Танец Мысль Время. М.: Искусство, 1990. 232 с.