УДК 792.8

А. В. Епишин

ДЖ. БАЛАНЧИН И С. С. ПРОКОФЬЕВ:
ИСТОРИЯ НЕСОСТОЯВШЕГОСЯ СОТРУДНИЧЕСТВА,
ИЛИ РОЖДЕНИЕ БАЛЕТНОГО ШЕДЕВРА
ПО ПРИНЦИПУ ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТИ (Ч. 3)

С. Л. Григорьев полагал, что претензии Прокофьева к хореографической трактовке «Блудного сына» Баланчининым, были небезосновательными: «Когда я прослушал музыку, то пожалел, что этот балет не может ставить М. Фокин. Музыка как бы специально написана для него. <...> С первых же репетиций, которые начались в Monte Carlo, Прокофьев стал находить, что Баланчин делает не то, что надо, и что его хореография не сливается с музыкой, а скользит по ней, и что подход его к балету неправильный. Дягилев на его жалобы отмалчивался, думаю, что он чувствовал немного свою вину в том, что хореография Баланчина не удовлетворяет Прокофьева. Произошло же это, по моему мнению, по следующей причине.

Творчество Баланчина не было чисто рассудочным, и ему не было чуждо проявление душевных эмоций в хореографии, но многие годы пребывания в нашей труппе, где он принужден был ставить балеты по выбору Дягилева, в которых действующие лица никогда не проявляли никаких чувств, кроме чувства радости, а также постоянное желание, чтобы хореограф при постановке балета все свое внимание обращал главным образом на высшие формы танца, не заботясь о каких-либо выражениях чувств, конечно, не могло способствовать выработке в его творчестве умения выявлять их» [цит. по: 1, с. 348]. Неприятие Прокофьевым, склонным к недооценке роли хореографического компонента в балете и профессиональных танцовщиков, гениального новаторства постановки Баланчина совсем не кажется парадоксальным, а, скорее, закономерным следствием давления некоторых обстоятельств и сложившихся стереотипных представлений.

Показательно, что Дягилев также не был вполне удовлетворен результатом работы Баланчина, так как опасался провала из-за эмоционального «переохлаждения» хореографии. Он требовал от танцовщиков, включая Лифаря, того, что ранее начисто отвергал: «давать чувство», играть «драматически, а не просто холодно-танцевально» [3, с. 560, 561]¹. И Лифарь, озаренный непосредственно перед выходом на сцену мощным приливом вдохновения, гениально претворил внушенные ему предначертания, чем существенно укрепил успех спектакля. Танцовщик вспоминал: «Я выхожу и начинаю почти импровизировать... охваченный дрожью, трепетом, экстазом. *Играю* себя — блудного сына, потерявшего веру в друзей, — ставшего одиноким, усталым, замученным своими мыслями, ...людьми,

¹ Требование Дягилева «актерской работы» от танцовщиков «Блудного сына» подтверждается и С. Л. Григорьевым [2, с. 205].

обманувшими мою детскую, слепую веру в них. Всё, что я переживал за последние шесть месяцев ...каким-то экстатическим чудом было *драматически-пластично* воплощено. ...Так я никогда еще не играл. ...Я *играл свою жизнь*» (курсив мой. — А. Е.) [3, с. 563–564]. Недаром строгий критик, князь Сергей Волконский, назвал в рецензии Лифаря «большим трагическим мимистом», а заключительный эпизод возвращения Блудного сына «выдающимся» [1, с. 351].

Примечательно, что именно эта сцена настолько потрясла обиженного Прокофьева, что чувство неприятия, которое композитор питал к Баланчину-хореографу, постепенно ослабело. Только ли потому, что Лифарь оказался уникальным танцовщиком? Конечно, нет. Композитор вместе со всеми зрителями безошибочно распознал гениальность простого решения балетмейстера, который в финале радикально сменил приоритеты доминирующего новаторского мышления, отказавшись от принципа дополнительности в соотношении музыки и хореографии. Вместо двойственности и противоречивости в хореографический текст вошли ясность и полное согласие с музыкой, позволяющие однозначно воспринять основную идею библейской притчи о всепрощении отца. Баланчин безупречно выстроил драматургию, отказавшись от игр с трансформированными многозначностью смыслами, чтобы в конце спектакля утвердить возвращение к традиции, к истокам, к вечным ценностям в первозданной чистоте. Финал балета покорила даже закоренелых консерваторов, поскольку вернул в оригинальном претворении устои знакомого хореографического языка.

Принципиально иное хореографическое воплощение «Блудный сын» получил у Давида Лишина в 1938 г., но каких-либо упоминаний Прокофьева об этой постановке не найдено. Показательно, что русские танцовщики зарубежья, посмотревшие обе упомянутые постановки, безоговорочно отдавали предпочтение версии Лишина, упрекая хореографическое прочтение Баланчина в эмоциональной холодности. М. Б. Мейлах собрал тому немало свидетельств. Ю. С. Зорич признавался, что любит «Блудного сына» Лишина, а Олег Тупин вспоминал: «Баланчинский балет больше ориентирован на форму, а лишинский — на драматургию. Баланчин был не очень эмоционален, а ...Лишин весь состоял из чувств» [4, с. 123, 155]². Танцовщик Анатолий Жуковский, высоко оценивавший хореографию «Блудного сына» Баланчина, признавал, что хореограф уже «с 1934 г. в Америке ушел в абстракцию: ни костюмов, ни декораций. Танцующая партитура. Я ставлю ему это в смертный грех. ...Он отрицал духовную часть танца, брал только технику и абстрактные идеи. <...> Мясин... находил какой-то сюжет. ...Его балеты получались не совсем уж абстрактные. В них есть романтика» [4, с. 176]. Противоположного мнения придерживались профессиональные хореографы, в частности, Ролан Пети, который считал детище Лишина второстепенным по значимости [4, с. 414].

Следовательно, не только Прокофьев, но и профессиональные танцовщики, оказались не в состоянии прочувствовать и по достоинству оценить красоту **непсихологизированной** хореографии Баланчина. Возможно, что с Прокофье-

² Цит. слова Олега Тупина в пересказе Кеннета Мак-Кинзи.

вым это произошло потому, что его стиль эволюционировал в сторону романтического психологизма. О появлении новых стилистических особенностей в творческой эволюции композитора свидетельствует дневниковая запись ноября 1928 г.: «Я вообще против соединения трех тем: этого почти никогда не слышно как следует, но в данном случае после всей гомофонической музыки это соединение должно вызвать напряжение перед тем, как блудный сын падает в объятия отца, и оттенить вступление моей *лирической* (курсив мой. — А. Е.) темы». Оценив ее как «совершенно изумительную», композитор «чувствовал себя именинником» [5, с. 651, 649].

Изменения композиторской стилистики в «Блудном сыне» сразу же уловили чуткие музыканты. Композитор Н. Д. Набоков считал, что этот «шедевр... отмечен лирическим началом, новым для Прокофьева» [цит. по: 6, с. 483], подчеркивал впечатление «нежности, трогательности» музыки, а В. А. Дукельский «называл партитуру “лирическим чудом”» [цит. по: 1, с. 346]. Н. Я. Мясковский 22 мая 1929 г. в письме автору балета отметил необычные для предыдущих сочинений черты: «прозрачная фактура, очень ясная полифония, совсем не громоздкие и с редким резкостью гармонии»; он назвал балет одним «из удачнейших и своеобразнейших... сочинений, продолжающих в каком-то плане линию “Мимолетностей”» [7, с. 309–310], то есть лирическую. Эта линия берет начало от романсов на стихи А. А. Ахматовой (1915) и тянется непрерывно через Первый скрипичный концерт (1917), среднюю часть Четвертой фортепианной сонаты (1917), некоторые фрагменты в музыкальной характеристике Ренаты из оперы «Огненный ангел» (1919–1927), Пять вокализов («Песен без слов») (1920).

По мысли И. В. Нестьева именно «партитура “Блудного сына” оказалась важным этапом в творческом развитии Прокофьева», поскольку в ней раскрылась стихия новой, «самобытнейшей прокофьевской лирики, которой предстояло большое будущее», и впервые среди сценических произведений явно преобладали чисто лирические эпизоды с углублением эмоционального выражения, воплощенного «в ясных и мелодически распевных линиях». «В таких страницах балета, как “Красавица”, “Возвращение”, любовная сцена Блудного сына с Красавицей, эпизод пробуждения и раскаяния, господствуют нежные певучие мелодии, покоряющие капризной сменой света и тени. Порой они кажутся непосредственными эскизами к пленительным темам “Ромео и Джульетты”» [8, с. 292, 295, 293]. На эти же качества обращала внимание Е. Б. Долинская: «психологическая направленность балета», в котором «главный образный модус задает глубокая и одновременно изысканная лирика», окрашенная «возвышенностью и благородной сдержанностью» и подсвеченная «драматическими эмоциями». «В этой же когорте и нежная тема сестер» [9, с. 204, 207].

Стилистический поворот к романтическому идеалу чувствования, разумеется, явился результатом напряженной работы мысли и отнял немало творческих сил. Гордый достижением высот мастерства в разнообразии выражения психологических оттенков, которыми наполнялись лирические темы балета, Прокофьев представлял себе лишь такие варианты сценического воплощения, которые максимально высвечивали новое в его стилистике начало. Гармоничные «отзвуки»

лирико-психологизированных музыкальных характеристик в хореографическом тексте лишь усиливали бы художественную ценность композиторских находок.

Идея Баланчина о взаимодополнительности антиромантической хореографии и лирической музыки нанесла удар по авторскому честолюбию Прокофьева. Композитор, вознесший себя над всеми создателями балета, вдруг осознал, что хореография сместила его с наивысшей ступени пьедестала почета, уравнила с балетмейстером и перекрыла пути к утверждению и усилению лирического начала во всех остальных составляющих спектакль сферах. В реализованном балетном триединстве лирика представляла лишь автономную музыкальную ценность, не распространяющуюся на хореографию с ее принципиально иными, порой несовместимыми с содержанием музыки образами. Вероятно, именно по этой причине накануне премьеры в «Дневнике» Прокофьева появились бранные слова, адресованные Баланчину, в визит балетмейстера к композитору спустя несколько дней закончился уничижительно-безобразной сценой.

Были и другие причины, расстроившие душевный склад Сергея Сергеевича на несколько дней до и после премьеры. Лирическое начало, не получившее отражения в хореографии, ограничивало действие тщательно разработанных драматургических функций исключительно музыкальной сферой. Баланчин лишил Прокофьева радости сполна насладиться всепроникающим утверждением своих оригинальных откровений в целостном драматургическом организме балета.

Можно представить себе негодование композитора, которому удалось превосходно выстроить систему образных и тематических контрастов-противовесов, в принципе самодостаточных для хореографического воплощения, но не реализовавшихся по воле балетмейстера. Оказавшийся на месте Баланчина другой хореограф наверняка воспользовался бы простотой подсказываемого музыкой решения, при котором противопоставлялись, по точной характеристике Нестьева, «...с одной стороны — круг лирических эмоций, выражающих юношеские мечты, любовные восторги, горечь расставания и трепет раскаяния, с другой — действенное начало, рисующее молодой задор, жажду приключений, атмосферу пирушек и ссор, вероломства и кровавых поединков» [8, с. 293].

Психологический удар, нанесенный хореографией Баланчина, оказался для Прокофьева столь сильным еще и потому, что в «Блудном сыне» лирико-романтический мир музыки ознаменовал радикальную стилистическую трансформацию. Уже во время написания клавира в ноябре 1928 г. наметились изменения в мышлении композитора, зафиксированные в «Дневнике»: «...я решил написать “Блудного сына” просто и не мудрствуя лукаво» [5, с. 647]. Стимулом к такому направлению оказались указания Дягилева, который говорил: «Ты мне балет напиши попроще. <...> Надо проще, ласковей и мягче» [5, с. 649]. В феврале 1929 г., в процессе создания партитуры, эта стилистика получила авторское название «**новой простоты**»: «...слово “модерн” в музыке было пришпилено к поискам новых гармоний, а затем к поискам красивого в фальши и сложности; наиболее проницательные композиторы... утомились этим и повернули к простоте,

но не старой, а... новой, и, разумеется, Дягилев был с ними; композиторы же менее чуткие продолжали гордиться свои постройками и, уходя в тупик, думали, что открывают неведомые горизонты» [5, с. 674]. Необходимо обратить внимание на сочетание существительного «простота» с прилагательным «новая», ведь художественный приоритет автора отражен признанием в 1922 г.: «Я всегда стремился к новизне в музыке» [10, с. 43].

По этой причине в балете, «в особенно пленяющих лирических темах почти не встретишь сложных гармоний: иногда мелодия идет в унисон или в октаву без аккордовой опоры; эмоциональный нюанс передается средствами едва заметных альтераций или модуляционных перекрашиваний. Здесь же применены новые для автора оркестровые средства — прозрачное “карандашное” письмо с одинокими тембрами флейты, гобоя, кларнета. После огненных звучностей “Скифской сюиты” или хлестко колючих тембров “Шута” эта палитра казалась даже несколько аскетичной, эмоционально приглушенной» [8, с. 293].

Бесконечно далекая от лирики, время от времени демонстративно вступающая в непримиримые противоречия с музыкальными смыслами, хореография Баланчина уводила от простоты в сторону амбивалентной усложненности спектакля по принципу дополнительности. Прокофьев, озабоченный собственным самоутверждением, опасался полного и безраздельного переключения внимания на такого рода новаторскую хореографию, которая в чем-то ставила под сомнение, оспаривала, снижала значимость новых стилистических изобретений композитора. Сергей Сергеевич мог почувствовать себя ущемленным, когда осознал, что мысль балетмейстера не только не усилила яркость сценического восприятия основных обновленных музыкальных тем и идей, а, наоборот, дезавуировала и в определенной степени девальвировала их. Этот фактор также подливал масла в огонь обуревавших Прокофьева перед премьерой болезненно негативных реакций и разжигающих конфликт переживаний.

Определиться с кругом своих творческих интересов с целью преумножения оригинальности языка композитору было в тот период особенно сложно из-за жесткой конкуренции в мире искусства, подвластного доминирующим модным идеям. Поэтому обозначившийся поворот в стилистике Прокофьева свидетельствует о его обостренной чуткости и прекрасной приспособляемости к эстетическим требованиям своего времени. В 1920-е гг. во Франции идея доступности и простоты носилась в воздухе и будоражила умы многих представителей художественного мира (включая и композиторов), хотя понималась часто с принципиально различных позиций. К возрождению классической простоты устремились П. Валери, П. Пикассо, Г. Аполлинер, Э. Сати, Ф. Бузони, М. Равель, П. Хиндемит, Б. Барток, М. де Фалья. О стремлении композиторов того времени к простоте, к сужению творческих проблем и «установке на слушателя» писал в 1929 г. Асафьев [11, с. 270]³. Лифарь в числе господствующих тенденций

³ Оценка Асафьевым «Аполлона Мусагета» Стравинского весьма жесткая: «...это всё продолжает быть игрой с искусственной простотой в простую искусственность» [цит. по: 11, с. 271]. Первое издание этой книги вышло в 1929 г.

последних лет антрепризы Дягилева называет, наряду с конструктивизмом декораций, «модернистское упрощение музыки» — без упоминания конкретных авторов [3, с. 389].

В 1930 г. Прокофьев публично поделился видением поставленных себе творческих задач: «Новая простота характеризует не только мой собственный стиль, но и свойственна сочинениям других композиторов. ...Классическая симфония... была моим первым капризом в этом смысле. Мне захотелось сочинить произведение в манере Моцарта, используя... большой оркестр. <...> Поворачиваясь к новой простоте, мы будем обращаться и к более простым сочетаниям инструментов, к малым оркестровым составам, но сохраняя при этом лучшие качества современной гармонии — ее силу, остроту и выразительность. Сравнивая с предыдущей эпохой, могу сказать, что я делаю то, что сделал Моцарт после Баха. <...> Не отвергая баховской мелодики, Моцарт и Гайдн... стремились... к большей простоте. <...> Я эволюционирую в сторону простоты формы, к менее сложному контрапункту и к большей мелодичности стиля. ...Она предполагает и меньшую усложненность эмоционально-психологических состояний, что, естественно, ведет к меньшему использованию диссонансов, которые будут применяться лишь в качестве специфического средства выразительности. Стравинский в это лето говорил мне, ...что стремится к простоте стиля и мечтает о создании произведения всего для двух голосов» [10, с. 90–91]⁴.

Примечательны и многократные упоминания Моцарта (в некотором отстранении от Баха) и последующая ссылка на Стравинского. Обладая поистине моцартовским даром мелодической щедрости тематизма, Прокофьев оставался аполлогодом авторской **оригинальности** в **романтическом** смысле. С 1925 г. он категорически отвергал заимствование тематизма как принцип и, соответственно, поворот «...Стравинского в сторону баховских приемов — “бахизмов с фальшивизмами”, <...> не одобрял принятия чужого языка в качестве своего. Я сам написал Классическую симфонию, но мимоходом; у Стравинского же это принимало характер центральной линии творчества» [12, с. 171]⁵. Со свойственным ему жестким юмором афористических оценок Сергей Сергеевич высказался о Концерте для фортепиано Стравинского, услышав там «обцарапанного Баха», а музыку его же Сонаты для фортепиано определил как «Бах, изъеденный оспой» [7, с. 195, 218].

Моцартовский идеал яркой персонификации творчества с приоритетом индивидуализированной мелодии, исповедуемый Прокофьевым, проявился в том, что для него «...вообще менее ценны все вещи, написанные подо что-нибудь вроде “Пульчинеллы” или даже моей... Классической симфонии» [13, с. 9]. Это свидетельствует об осознании **вторичности** работы с чужим материалом. Сказанное подтверждает фраза Прокофьева о «Поцелуе феи» Стравинского: «Неужели он до того итсеяк, что даже приличной темы выдумать не может, или просто решил,

⁴ Сходные мысли о «новой простоте» Прокофьев высказывал и в других интервью в 1930 г. и позднее [10, с. 87–90, 101–102].

⁵ Классическая симфония вышла из-под пера Прокофьева в 1917-м, на два-три года раньше первых крупных неоклассицистских опусов Стравинского!

что не стоит, раз у других есть хорошие запасы. Сделано это месиво, правда, недурно, с темпераментом, ловко по конструкции и мастерски в смысле использования и комбинации материала» [7, с. 289]⁶.

Прокофьев был вынужден ревниво отслеживать все этапы творческой эволюции дягилевского «первого сына»⁷ в направлении упрощения музыкального языка, чтобы не впадая в эпигонство прочно закрепиться в собственной, оригинальной стилистической манере в рамках того же самого направления. Но в некоторых мелких деталях хронологии Прокофьев допустил неточности. Вопреки изложенному выше мнению Прокофьева, на рубеже 1920–30-х гг. Стравинский не мог «мечтать» о простоте двухголосия, так как этот путь им был уже опробован в нескольких сочинениях последних восьми (!) лет. Принцип двухголосия, по собственному признанию автора, последовательно проводился в духе баховских инвенций в финалах Октета (1922) и Сонаты для фортепиано (1924), а также в Концерте для фортепиано и духовых (1924) [14, с. 175; 15, с. 46].

Частые и язвительно-критические прокофьевские высказывания о Стравинском свидетельствуют об осознании его широчайшего влияния на современников. Как пронизательно заметил Баланчин, именно Стравинский «не давал спать спокойно» Прокофьеву⁸, будучи постоянным творческим и психологическим раздражителем. Игорь Федорович подавлял мощью своего гения; его музыка, несмотря на негативную оценку многих ее принципов, побуждала Прокофьева к дерзновенным стилистическим поискам. Еще более критичными становились замечания Прокофьева при обнаружении схожести или намека на заимствование у других авторов: «“Поцелуй феи” действительно был скучным и бледным. В одном месте мелькнула и несколько раз повторилась фраза из 2-го Концерта Рахманинова. <...> ...я решил, что Рахманинов украл фразу у Чайковского, а Стравинский, сочиняя балет на темы Чайковского, законно почерпнул ее из первоисточника. Но Сувчинский... уже спрашивал, ...оригинальный ли это кусок или взятый у Чайковского, на что Стравинский ответил: “Нет, это мой собственный”» [5, с. 649–650].

Подобно Прокофьеву, Стравинский в своем творчестве также устремлялся к упрощению языка. Эта тенденция определилась с первых неоклассицистских опусов 1920 г.: балета с пением «Пульчинелла» и «Симфонии духовых памяти Дебюсси»⁹. Однако о постепенности и логической обусловленности перехода Стравинского к изысканной простоте свидетельствуют его сочиненные в 1914–1915 гг. Три легкие пьесы для фортепиано в три руки: «Марш», «Вальс» и «Полька».

После первого беглого знакомства с текстом «Аполлона» (до постановки) Прокофьев писал Мясковскому: «...в этой вещи, кажется, много контрапунктических

⁶ В. П. Варунц представил подробный обзор оценок Прокофьева, касающихся неоклассицистских опусов Стравинского [см.: 10, с. 240–243].

⁷ Так Дягилев называл Стравинского.

⁸ Полностью фраза Баланчина приводилась в части 1 данной статьи.

⁹ В этих сочинениях выявилось тяготение к универсальной традиции со свободным выбором моделей, включая использование структурно-композиционных приемов и «перитонирования» музыки барокко.

выдумок, в клавире теряющихся. Тематический материал, конечно, беден: *простота* (курсив мой. — А. Е.) еще большая, чем в “Эдипе”, <...> ...есть баховские реминисценции, но есть... более легкие и светлые уклоны». Через полгода Сергей Сергеевич в этой музыке «...окончательно... разочаровался. Материал абсолютно жалкий и к тому же нахватанный из самых зазорных карманов: и Гуно, и Делиб, и Вагнер, и даже Минкус. Всё это преподнесено с чрезвычайной ловкостью и мастерством» [7, с. 148, 169].

Из современников Стравинского Э. Ансерме одним из первых обратил внимание на изменение его языка: «Он упрощает свой стиль всё более и более, делая его приемлемым для восприятия, более ясным. ...Стравинский начинает использовать инструменты в виде отдельных групп (“Пульчинелла”, Симфонии духовых), не возвращаясь более к большому оркестровому составу. И он вновь возвращается к тональности; ...его тональность ныне развивается вне рамок полифонии. “Мавр” — начало нового периода, в котором композитор освобождается от всех сковывающих его пут» [цит. по: 16, с. 531]. О своей «Мавре» Игорь Федорович писал еще в 1921 г.: «Музыка оперы о ч е н ь п р о с т а, даже проще, чем в “Истории солдата... и вся “очень мелодична”» [16, с. 499]. В 1924–1927 гг. А. С. Лурье обнаружил тенденцию к наибольшей простоте стиля, которая для его собственных творений (например, для Concerto Spirituale) оставалась совсем не чуждой, у Стравинского в «Мавре», «Царе Эдипе» и «Аполлоне Мусагете», причем в «Мавре» простоте способствовала диатоническая основа мелодий [17, с. 51, 200–204, 227]. Стравинский пояснял в «Хронике», что в «Аполлоне» «...наиболее подходящим... показалось мне диатоническое письмо», а Дукельский в 1929 г. ратовал за «недиатонизм» [18, с. 298; 17, с. 389].

В 1929 г., Стравинский, подобно Прокофьеву, заявил: «...нужно решать художественные задачи, стремясь при этом к простоте выражения» [15, с. 91]¹⁰. В том же году Асафьев отмечал, что в «Пульчинелле» «вся композиция отличается мудрой простотой, гибкостью ритмов и мелодических линий, чистых и ясных, и прозрачностью звучания» [11, с. 194]¹¹.

Почти все из названных современников входили в круг знакомых Прокофьева, и отголоски высказанных ими идей вместе с музыкой Стравинского стимулировали композиторскую мысль. Однако Игорь Федорович (слишком часто для уязвленного самолюбия Прокофьева) одерживал верх в конкурентной борьбе за «первенство» среди композиторов, неизменно спуская соперника на ступеньку

¹⁰ Показательно, что в своих интервью Стравинский, как и Прокофьев, неизменно отрицается от какой-либо причастности собственной музыки к модернизму [15, с. 54, 57, 59, 65].

¹¹ Анализируя манеру «Пульчинеллы», М. С. Друскин установил, что «...характер музыки... стал светлее, мягче, проще. <...> Упростилась, сделалась более лапидарной ритмика. Усилилось значение гомофонного фактора — Стравинский вернулся к традиционной тональности». Но когда речь заходит о балете «Игра в карты», исследователь, констатируя упрощение гармоний до трезвучной основы, выносит суровый приговор: «Прояснение, упрощение структур, стилистический эклектизм — вот симптом грозящего Стравинскому кризиса...» [19, с. 148, 169].

ниже. Поэтому за рамками внешних приличий во взаимоотношениях композиторов всегда скрывалось неудовлетворенное желание одержать долгожданную победу в этом нескончаемом и изнурительном единоборстве.

Соперничество Прокофьева со Стравинским затрагивало едва ли не все музыкальные жанры, притягательные для Сергея Сергеевича. Ему не оставалось ничего другого, кроме изнурительной необходимости изобретать оригинальные приемы в собственном музыкальном языке, чтобы не подчиниться магистральным потокам, инициированным Стравинским, и отгородиться от бессознательного подражания. Фиксация Сергеем Сергеевичем принципиального несоответствия нового тематизма Стравинского собственным идеалам и дарованию психологически подталкивала к собственной стилистической эволюции. Таким способом нащупывался индивидуальный подход к простоте. Очевидное неприятие и осуждение заметны в запальчиво-язвительном, намеренно принижающем композиторский дар соперника комментарии Прокофьева: «Стравинский, не умея сочинить собственные темы, берет чужие и “откладывает на них личный отпечаток”!» [5, с. 705].

Прокофьев искал стилистику, позволяющую наиболее полно раскрыться сильным сторонам своего композиторского дара, намеренно отрицая метод неоклассицизма Стравинского. Творческое воздействие Стравинского на Прокофьева ни в коем случае не было прямым: Сергей Сергеевич протестовал против мнения, будто он является последователем Стравинского [10, с. 44]. Вполне вероятно, что устоявшийся надолго неоклассицизм Стравинского заставил Прокофьева отвернуться от опробованного соперником пути и противопоставить угрозе подражания поиск иных, индивидуализированных форм упрощения языка.

Как только Прокофьев нашел свой путь обновления, он смог спокойно признать возможность соединения принципов (как собственных, так и своего соперника) в направлении противодействия переусложнению музыкального языка. Мясковскому композитор сообщал в 1931 г. о сожалениях в прессе по поводу того, что «Прокофьев и Стравинский упорствуют в бледной простоте» [7, с. 349].

Обретение ярко оригинального, неповторимо самобытного стиля «новой простоты», сформировавшегося в ситуации профессионального противоборства, воспринималось Прокофьевым как победа собственного дара. Конечно, он хотел, чтобы в театральном произведении, в первую очередь в «Блудном сыне» как своеобразной площадке для нового поединка с Игорем Федоровичем, все грани открывшейся автору музыкальной стилистики достигали максимального выражения и в остальных составных частях балетного действия. В этом случае музыка всех, а не только лирических, номеров стала бы движущей силой сценического развития и сыграла главную роль в целостной драматургии, а композитор получил бы лишний повод для гордости за свое творение и шансы на воцарение на вершине воображаемого пьедестала почета.

В 1928 г., после критических высказываний Сувчинского, Прокофьев пытался убедить себя в том, что «Стравинский — золотой идол с глиняными ногами. И ноги эти треснули» [5, с. 650]. Однако это было не так. Даже после успеха «Блудного сына» он чувствовал, что занимает не первое, а второе после Стравинского

место среди современных композиторов. Недовольство общественным статусом лишь усиливало жажду самоутверждения, которая впоследствии подтолкнула Прокофьева к переезду в не слишком привлекательную для него «Большевиизию»¹².

Поскольку стиль автора «Блудного сына» трансформировался в сторону «новой простоты» и сворачивал к почти романтической лирике, трудно согласиться с Вишневецким в том, что «...для Прокофьева таким идеальным балетмейстером, чьи принципы — сочетание виртуозной техники с непсихологической в основе своей выразительностью — были предельно близки к прокофьевским, должен был стать Баланчин. Только Прокофьев этого, увы, не осознавал». И еще труднее — в том, что для Баланчина Прокофьев «был гораздо более “его” композитор, чем Стравинский» [1, с. 348, 349]. Непсихологизированная хореография не могла стать близкой Прокофьеву, а Баланчина вряд ли смогли привлечь романтический строй чувств и вокальная декламация в мелодической линии. Сувчинский в 1939 г. прозорливо и мудро высказался о том, что «творчество Стравинского благодаря его чувству музыкального времени, благодаря приемам, с помощью которых развивается и течет его музыка, принадлежит классической традиции, той “великой” музыке, в которой время и музыкальный процесс взаимоопределены и ведут происхождение из сферы *не психологической* (курсив мой. — А. Е.) рефлексии, но онтологического опыта» [17, с. 363].

Наоборот, антиромантическая направленность творчества Стравинского казалась притягательной для Баланчина. Стравинский признавался: «...в моей музыке абсолютно нет ничего романтического. ...Вообще, как в наше время можно быть романтическим? По моему мнению, романтика раз и навсегда похоронена, как в искусстве, так и в жизни. Романтическая музыка исходила из чувств и из фантазии, моя музыка исходит из движения и ритма» [15, с. 81]. Прокофьев же не производил ничего подобного в публичных декларациях и не излагал в письменных материалах.

Стравинский (но не Прокофьев!) и Баланчин отлично подходили друг другу для плодотворного сотрудничества, ибо они оба, как установила Л. Мишукова, «культивировали свою *концепцию инструментальности*, соответственно в музыке и балете. Можно сказать, что танец Баланчина танцовщиком не столько “пропеваётся”, сколько “играется”. <...> Инструментальные технические приемы, определяющие приспособляемость к инструменту, определенно стимулировали танец... <...> Для Баланчина, как для поразительно синтетического музыканта, формулы движения в исполнении музыки на инструменте и формулы хореографического движения подчинены одним и тем же законам» [20, с. 95–96]. Следовательно, «танец Баланчина — антипод “хореографической вокальности”. Он противоположен хореографическому движению, основанному на декламационной выразительности. Баланчин стремится вернуться к природным истокам танцевальности... и создать своего рода “инструментальный танец”» [20, с. 98].

¹² В СССР, однако, Прокофьев также был вынужден довольствоваться местом второго — после Д. Д. Шостаковича — композитора.

Думается, что все эти художественные предпочтения значительно сужали пространство для дальнейшего гипотетически допустимого сотрудничества Баланчина с Прокофьевым.

Неизвестно, мог бы Прокофьев — даже спустя годы! — посчитать приемлемым условием композиторской работы полную самостоятельность и самоценность хореографии при допустимости радикальных расхождений с музыкальными характеристиками персонажей в балетном синтезе. Поэтому недостаточно оснований для рассуждений о том, в какой мере ограничивались бы потенциально возможные для Прокофьева несоответствия в эстетически разнонаправленных устремлениях композитора и балетмейстера. Но Стравинский оставил на этот счет неопровержимое свидетельство безоговорочного признания и прав, и обязанностей участвующих сторон: «Хореография, как я ее понимаю, должна обладать своей собственной формой, не зависящей от музыкальной, хотя и соразмеряемой с ее строением. Хореографические конструкции должны базироваться на любых соответствиях, какие только может изобрести балетмейстер, но не просто удваивать рисунок и ритм музыки. Я не знаю, как можно быть балетмейстером, не будучи в первую очередь музыкантом, подобным Баланчину» [14, с. 68].

Сформулированный Стравинским идеал в соотношениях музыки с хореографией в балете существенно приближается к типу взаимодействия сторон по принципу дополнительности, хотя, разумеется, не равнозначен ему. Отсюда уже не так далеко до возможности соединения взаимоотрицающих качеств в составляющих компонентах спектакля, хотя сохраняется немалая дистанция до их взаимоисключающих, амбивалентных характеристик, которыми отличалась первая постановка «Блудного сына». Однако трудно себе представить, чтобы Прокофьев, живя в СССР, пришел в результате творческой эволюции и под влиянием балетмейстерских пожеланий к мыслям, схожим с теми, которые высказал Стравинский.

* * *

Премьера «Блудного сына» увенчалась успехом и принесла славу ее создателям и участникам. Вместе с тем событие по-разному сказалось на финансовом положении Прокофьева и Баланчина. Из-за вопиюще низкого социального статуса балетмейстера Баланчин не получил никакого авторского вознаграждения, тогда как Прокофьев позволил себе эгоистически упиваться своим финансовым благополучием, не желая делиться с остро нуждающимся в средствах хореографом.

Конечно, Баланчин, Прокофьев и Дягилев во время подготовки «Блудного сына» к премьере не знали о принципе дополнительности. Но к осознанию взаимоисключительности образующих единство компонентов в эти годы продвигалась европейская философия, психология и наука в целом.

Не случайно, что знаменитому в будущем балетмейстеру-новатору практически в то же время, когда Н. Бор сформулировал свой принцип дополнительности, пришла идея совмещения несовместимого с помощью излюбленного впоследствии «музыкально-хореографического контрапункта» (по цитированной выше

терминологии С. В. Наборщиковой)¹³. Баланчин, следуя, как он говорил, «за музыкальной линией, а не за тактовой чертой», сознательно выработал выразительные приемы структурных, смысловых и сценических несоответствий, чтобы «высвить низкое, опустить высокое» и в музыке, и в хореографии¹⁴. Вслед за новаторскими исканиями хореографов и композиторов начала XX в. впервые в истории балетного жанра появилась возможность полностью отказаться от органичного единения музыкальных и хореографических характеристик любого персонажа, от их образно-смыслового унисона — для того, чтобы акцентировать их амбивалентность, взаимоисключающую противоречивость.

Реализуя идею совмещения несовместимого, балетмейстер превратил Красавицу (Сирену) — целомудренно-лирический образ слышимого (музыки) — во властную и коварную гетеру-эротоманку, воплощенную в видимом на сцене (хореографии). В данном случае визуальный и звуковой ряды в отношении к одному персонажу полностью соответствуют принципу взаимоисключающей дополнителности. Этот же принцип, но без обязательности взаимоисключения, лежит в основе метроритмических соотношений танца и музыки, при которых становятся возможными значительные несовпадения. Таким способом в балет внедрилась асинхронность появления персонажей и музыкальных тем¹⁵.

Дягилев, заподозривший психологическую и эстетическую несовместимость Баланчина с Прокофьевым и распознавший гордую независимость и стремление к творческому уединению хореографа, принципиально не побуждал их к сотрудничеству в подготовке премьеры балета. И на самом деле, ни балетмейстер, ни композитор не испытывали желания работать совместно: Баланчин воплощал хореографический замысел на законченный музыкальный текст, а Прокофьев не интересовался направлением мысли балетмейстера¹⁶.

Когда же несовпадение своих трактовок ведущих персонажей в баланчинской постановке обнаружило себя, Прокофьев, несмотря на современный стиль своей музыки, не почувствовал в хореографии ни красоты, ни чутко уловленного отзвука новейших поисков европейских мыслителей в постижении мира. Поглощенный творчеством, он сконцентрировался исключительно на исходящем из музыки осмыслении характеров балетных персонажей и на собственных достаточно ограниченных хореографических представлениях, исключающих признание ценности противоречащих музыке сценических воплощений.

Вследствие всех этих причин и обстоятельств Баланчин оказался в авангарде современной ему философской мысли и предложил в «Блудном сыне» сверхоригинальную хореографию, которая — по принципу дополнителности к вдох-

¹³ Несовпадением в два года этих событий допустимо пренебречь, ибо подобный срок для истории — «бесконечно малая величина», не противоречащая синхронности процесса.

¹⁴ Этот вопрос подробно освещался в 2 части данной статьи.

¹⁵ Подтверждением служит зафиксированная Прокофьевым и упомянутая выше несвоевременность выхода сестер.

¹⁶ Как упоминалось в части 2 данной статьи, вплоть до оркестровой репетиции за два дня до премьеры Прокофьев даже не видел, по собственному признанию, «ни одного танцевального движения».

новившей его гениальной музыке Прокофьева — породила балетный шедевр. Уникальность условий реализации этого феноменального балетмейстерского замысла не позволила в достоверной подлинности воплотить его вновь в поздней постановке 1978 г.¹⁷ — даже тогда, когда к автору пришло всемирное признание.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вишневецкий И. Г.* Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 703 с.
2. *Григорьев С. Л.* Балет Дягилева. М.: АРТ, 1993. 383 с.
3. *Лифарь С. М.* Дягилев и с Дягилевым. М.: Вагриус, 2005. 588 с.
4. *Мейлах М. Б.* Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Т. 1: Балет. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 768 с.
5. *Прокофьев С. С.* Дневник. 1907–1933. В 3 т. Т. 2. Париж: sprkfv, 2002. 890 с.
6. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. М.: Изобраз. искусство, 1982. 493 с.
7. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. М.: Сов. композитор, 1977. 598 с.
8. *Нестьев И. В.* Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 661 с.
9. *Долинская Е. Б.* Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012. 374 с.
10. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью / Ред. — сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.
11. *Асафьев Б. В.* Книга о Стравинском. Л. Музыка, 1977. 279 с.
12. *Прокофьев С. С.* Автобиография // Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М.: Музгиз, 1961. С. 13–196.
13. Письма С. С. Прокофьева — Б. В. Асафьеву (1920–1944) // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1976. С. 4–54.
14. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 413 с.
15. Игорь Стравинский — публицист и собеседник / Ред. — сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1988. 504 с.
16. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Т. II: 1913–1922 / Сост., текстолог. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 800 с.
17. *Вишневецкий И. Г.* Евразийское уклонение в музыке 1920–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 512 с.
18. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005. 464 с.
19. *Друскин М. С.* Собр. соч. в 7 томах. Т. 4: Игорь Стравинский. СПб.: Композитор, 2009. 584 с.
20. *Мишукова Л.* «Серенада». Балет Баланчина на музыку Чайковского. Миф о Петербурге. СПб.: Композитор, 2004. 141 с.

¹⁷ Постановка «Блудного сына» 1978 г. запечатлена в киноверсии.