

Шел 1921 год. Из «Русского балета» только что был уволен Леонид Мясин, и труппа осталась без хореографа, что было для нее катастрофой. Режиссер антрепризы Сергей Григорьев вспоминал: «После ухода Мясина Дягилев попал в труднейшее положение. Ему нужно было найти другого хореографа, так как Париж ожидал новых балетов» [1, с. 137].

Григорьев предлагал поставить «Коппелию», хотя раньше в «Русском балете» ставились только новые спектакли. Доводы Григорьева были убедительными: «Это один из лучших классических балетов и идет весь вечер» Своим предложением Григорьев невольно дал определенное направление мыслям Дягилева. «Очевидно, наша беседа запала ему в сознание. Он постоянно возвращался к этой теме, пока, наконец, однажды не заявил, что нашел идеальное решение. Нужно осуществить постановку балета Петипа „Спящая красавица“! Этот план мне показался отличным и дающим выход из наших <...> затруднений» [1, с. 147].

Надо сказать, что у Дягилева был культ Чайковского. В статье «Памяти Левитана» он писал: «Чайковский, близкий, милый поэт, самый нам близкий во всем русском музыкальном творчестве» [2, с. 115].

Култ Чайковского исповедовал и Стравинский, считавший его «великим русским композитором, который первый позволил восторжествовать в музыкальной среде серьезной точке зрения на балет» [3, с. 66]. Память о том, как он мальчиком издала увидел Чайковского, сделалась для него «одним из самых дорогих воспоминаний» [3, с. 41–42]. Вот как он описал эту сцену. «В первом антракте мы вышли из ложи в небольшое фойе позади лож. Вдруг моя мать сказала: „Игорь, смотри, вон там Чайковский“. Я взглянул и увидел седовласого

мужчину, широкоплечего и плотного и этот образ запечатлелся в моей памяти на всю жизнь <...> Смерть Чайковского, последовавшая через две недели, глубоко потрясла меня» [4, с. 48].

В «Хронике моей жизни» Стравинский вспоминал: «Зная, как я восхищаюсь этим композитором, и, надеясь, что я поддержу его идею» Дягилев, «попросил меня помочь ему привести этот план в исполнение. Надо было просмотреть партитуру балета, которую достали с большим трудом, так как, по-видимому, это вообще был единственный экземпляр в Европе <...> партитура не была даже напечатана» [3, с. 152].

Возможно, это был один из экземпляров партитур, вывезенных в Европу Николаем Сергеевым, режиссером балетной труппы Мариинского театра. Стравинский объясняет: «Дягилев хотел восстановить некоторые куски музыки, купированные при первом представлении в С-Петербурге: их не было в оркестровой партитуре, но они имелись в клавише. Я взялся их оркестровать. А так как, помимо этого Дягилев переставил порядок некоторых номеров, он просил меня

произвести гармонические и оркестровые связки, без которых нельзя было обойтись» [3, с. 152].

Сергей Григорьев, который писал свои воспоминания, пользуясь ежедневными записями, несколько дополняет Стравинского: по его словам, Дягилев «вычеркнул все, что казалось ему скучным, и заполнил эти места из других сочинений композитора. Он также попросил Стравинского оркестровать Прелюдию и вариацию Авроры в 3-м акте» [3, с. 141–142].

Декорации и костюмы были выполнены по эскизам Бакста, которого не так-то было легко уломать. Он не мог простить Дягилеву, что при постановке балета «Волшебная лавка» импресарио поручил оформление одновременно Баксту и французскому художнику Анри Дерену. Причем ни один художник не подозревал, что параллельно работает его соперник. Узнав об этом, Бакст написал письмо давнему другу, с которым практически рвал отношения.

Но Дягилев умел уговаривать и уговорил художника.

Кроме того, импресарио пригласил режиссера балетной труппы Мариинского театра Н. Сергеева, жившего в Париже, который досконально знал хореографию Петипа.

Была выработана и стратегия. Она заключалась в том, что Стравинский, авторитет которого был в музыкантских кругах очень велик, должен опубликовать открытое письмо в газете «The times» (Премьера должна была произойти в Лондоне), в котором выразил свое преклонение перед Чайковским. Письмо было опубликовано 18 октября 1921 г. В нем Стравинский писал: «Для меня было большой радостью узнать, что Вы ставите шедевр нашего великого и любимого Чайковского — „Спящую красавицу“ <...> Кроме того, мне как музыканту доставляет большое удовлетворение видеть на сцене эту непосредственную вещь в эпоху, когда люди, не являющиеся ни простодушными, ни наивными, ни <...> непосредственными, тщатся достичь в своем творчестве простоты и „скромности“. Чайковский самой природой был в полной мере наделен всеми этими достоинствами. Вот почему он никогда не боялся дать себе волю, хотя жеманные господа и академического, и *рафинированного* (здесь и далее выделено в тексте — Н. Д.) толка были шокированы искренностью и безыскусностью его музыки <...>.

Чайковский обладал *мелодическим* даром, и *мелодия* — самое главное во всех симфониях, операх и балетах, созданных им.

Для меня совершенно не существенно, что его мелодии не всегда равноценны. Важно, что он был творцом *мелодий*, а это дар чрезвычайно редкий и ценный» [5, с. 504]. Далее, переходя непосредственно к «Спящей красавице», композитор отмечал: «Этому культурному человеку с его знанием старинного творчества и старинной французской музыки не было необходимости вдаваться в археологические изыскания, чтобы воспроизвести эпоху Людовика XIV; он выразил ее характер на своем музыкальном языке, предпочитая сознательной, но вымученной стилизации невольные, зато живые исторические неточности — смелость, доступная только большим художникам» » [5, с. 504].

В заключение Стравинский доверительно сообщал читателям: «Совсем недавно мне удалось заново просмотреть партитуру балета. Я инструментовал некото-

рые номера, которые оставались не оркестрованными или незавершенными. Я провел несколько очень приятных дней снова и снова убеждаясь в свежести и изобретательности, силе и мастерстве музыки. И я искренне желаю, чтобы ваша аудитория во всех странах мира воспринимала этот балет так же, как воспринял его я, русский музыкант» [5, с. 504].

Приехав в Лондон, Стравинский умилился той тщательности, с какой подготавливал импресарио спектакль. Он вспоминал: «Дягилев работал над ним с любовью и еще раз показал в нем свое глубокое понимание балетного искусства. Он вложил в эту постановку всю душу, все силы, причем трудился совершенно „бескорыстно“, так как в данном случае он не выступал как новатор, и не было никаких новых форм, которые могли бы возбудить любопытство публики» [3, с. 156].

Надежды на длительный показ «Спящей красавицы» не оправдались. Английская публика не была подготовлена к просмотру трехактного балета: сборы падали.

Театральный предприниматель Э. Столь в возмещение убытков конфисковал декорации и костюмы Бакста.

Дягилев был огорчен. Ему так хотелось показать балет в Париже. Это было его заветной мечтой. Еще бы, показать французам эпоху Короля-солнца!

Однако Дягилев не был бы Дягилевым, если бы не нашел выход. Григорьев вспоминал: «Тогда, в 1922 году, отмечалось столетие со дня рождения Пети́па, и Дягилев сгорал от желания показать Парижу образец его творчества, ему пришла в голову мысль отобрать несколько лучших танцев из „Спящей красавицы“ и показать их в виде сюиты. В результате получился великолепный балетный дивертисмент, который он назвал „Свадьба красавицы в зачарованном лесу“, или, короче, „Свадьба Авроры“. Поскольку у Дягилева не было средств на создание нового оформления, он использовал оформление балета Бенуа „Павильона Армиды“» 1909 г. [1, с. 146]. «Свадьба Авроры» стала одним из популярнейших спектаклей «Русского балета». Премьера состоялась 18 мая. Дягилев и Стравинский использовали тот же маневр: открытое письмо теперь было опубликовано в «Figaro».

«Участие в этой постановке было для меня подлинной радостью, — пишет Стравинский, — и не только из-за моей любви к Чайковскому, но также ввиду моего глубокого восхищения классическим балетом, который по самой своей сущности, по красоте своего строя и аристократической строгости формы как нельзя лучше отвечает моему пониманию искусства. Ибо здесь, в классическом танце, я вижу торжество вдумчивой композиции над расплывчатостью, // правила над произволом, // порядка над „случайностью“. Если угодно, я подхожу таким образом к извечному противопоставлению в искусстве аполлонического начала дионисийскому» [3, с. 156–157].

Прошло несколько лет.

В Париже образовалась новая компания — «Балеты Иды Рубинштейн».

Возможно, Бенуа был инициатором создания этой антрепризы, просуществовавшей до 1934 г. включительно и давшей четыре сезона представлений. Предприятие открывало перед художником новые горизонты и, прежде всего, стабильный заработок: вопрос об эмиграции решался окончательно.

Роль, которую Бенуа занял в антрепризе, была исключительной. Помимо оформления спектаклей (его дети, Николай и Елена, продолжали расписывать декорации), он строил репертуар, разрабатывал сценарии, принимал участие в подборе хореографов и артистов, делал заказы композиторам.

«Балеты с музыкой Баха, и Онеггера, Шуберта, Листа и Мильо (так! — *Н.Д.*), Чайковского и Стравинского, Бородина <...> — были всецело созданы по моей инициативе, — писал он Ф. Нотгафту в конце первого сезона»¹ [6, с. 635].

Стравинский вспоминал: «Я был занят окончанием музыки „Аполлона“, когда в конце 1927 года получил предложение госпожи Иды Рубинштейн написать балет для ее спектаклей» [3, с. 212].

Композитор ответил принципиальным согласием.

Замысел же использовать музыку Чайковского принадлежал А. Бенуа, которому хотелось прославить русского композитора, тем более, что во Франции многие относились к нему прохладно.

«Милый и дорогой друг! — писал Бенуа Стравинскому, — Я был несказанно обрадован, что Ты ответил принципиальным согласием на обращение Иды Львовны». Объясняя композитору свой «проект» — «C'est du Tchaikovsky à travers Stravinsky»², он продолжал: «У меня уже давным-давно было желание сделать что-либо на музыку дяди Пети (так Бенуа любовно называл Чайковского — *Н.Д.*) не специально балетную. На самом деле, дядя Петя всю жизнь (сам, быть может, того не сознавая) только и писал балеты, и все эти сокровища вызывают самые увлекательные мысли зрелищного порядка, вынужденные лежать под спудом и не получают своей пластической реализации. <...> Другое дело, если бы набрать вещей фортепианных, которые бы сочетать в порядке, подчиненном известному сюжету; еще лучше — к которым, раз уже сочетавшимся по чисто музыкальным *affinités*³, сюжет затем был бы подобран. Для примера назову ряд „кандидатных“ с моей точки зрения вещей» [7, с. 261].

Далее Бенуа перечисляет длинный список этих вещей: тут и пьесы из «Времен года», и «Ната-вальс», и романс из сборника «Шесть пьес. Op. 19 № 1 — «Вечерние грезы» № 2 — «Юмористическое скерцо», № 3 «Листок из альбома» и многое другое.

Продолжая письмо, Бенуа спрашивает: «Лучше поставить вопрос ребром. Нравится Тебе самая идея почтить дядю Петю и сделать нечто новое из него же самого? Если нравится, если в отношении этого божественного человека то, что Ты уже сделал в отношении другого божественного человека — Перголези⁴, то воскликни просто „великолепно“ и дело окажется в шляпе. <...> Могу прибавить только молитву: „Дай Бог, чтобы Тебе мое предложение показалось бы интересным и чтобы то чудесное, что мне мерещится, получило бы благодаря Тебе, свое осуществление!“»⁵.

¹ Бенуа А. Н. Письмо Ф. Ф. Нотгафту от 25. 03.10929 [См.: 6].

² «Это Чайковский посредством Стравинского» (*франц.*).

³ «свойствам» (*франц.*)

⁴ На основе музыки Перголези и других итальянских композиторов Стравинский создал балет «Пульчинелла»

⁵ Бенуа А. Н. Письмо И. Ф. Стравинскому от 12 декабря 1927. [См.: 7, с. 258–259].

Публикатор и комментатор этого письма В. П. Варунц отмечает: «Странно, но в „Диалогах“ нет ни единого слова о той роли, которую сыграл Бенуа при создании „Поцелуя Феи“, хотя совершенно очевидно, что она была первостепенной даже в подборе тех произведений Чайковского, которые будут здесь аранжированы Стравинским. <...> Вот уж о чем действительно следовало бы сказать в „Диалогах“ — это о том, что приблизительно половина соч. Чайковского, которые названы здесь Бенуа, были затем использованы Стравинским в партитуре „Поцелуя феи“»⁶. Думается причиной, по которой имя Бенуа не было упомянуто, — избыточный эгоцентризм композитора.

В. П. Варунц в «Комментариях» отмечает: «Стравинский в „Диалогах“ представил три градации заимствования музыки Чайковского:

1. Прямое цитирование „Колыбельная“, „Зимний вечер“,
2. „имитация“ (Фея Карабос и антракт из „Спящей красавицы“, вариация из того же балета,
3. „моя музыка“» [7, с. 261].

Стравинский так объяснял свое согласие написать музыку балета: спектакли намечались на ноябрь и должны были совпасть с 35-летней годовщиной со дня смерти Чайковского. Дата эта отмечалась в парижских русских церквях «Все это побудило меня принять предложение. Я получил возможность выразить свою искреннюю дань восхищения замечательному таланту этого композитора» [3, с. 212].

Стравинскому была предоставлена полная свобода выбора сюжета для будущего балета. Принявшись за поиски подходящей канвы, «стараясь держаться направления, характерного и близкого по духу музыке Чайковского», он наткнулся на сказку Андерсена, «Снежная Королева», которая показалась ему «как нельзя более подходящей» для его замысла. «Я взял эту тему и развил ее следующим образом, фея отмечает своим таинственным поцелуем ребенка в день его рождения и разлучает его с матерью. Двадцать лет спустя. В ту минуту, когда молодой человек достигает величайшего счастья, фея вновь дарит ему роковой поцелуй и похищает у земли. <...> Я постарался почтить творчество Чайковского, и сюжет показался мне тем более подходящим, что я видел в нем некую аллгорию: муза точно также отметила великого композитора своим роковым поцелуем, таинственная печать которого ощутима во всех его творениях» [4, с. 190].

Однако когда композитор оказался в Париже, его огорчила хореография Нижинской. «Я представлял себе, что танцы фантастических персонажей будут исполнены в белых пачках, в сельских же сценах, которые разворачиваются среди швейцарского пейзажа, действующие лица, одетые в костюмы туристов, будут смешиваться с толпой приветливых традиционно-театральных поселян», но так «как сроки спектаклей г-жи Рубинштейн были не за горами», композитор не стал вмешиваться [4, с. 190].

Жизнь балета была недолгой, потому что главной исполнительнице, Иде Рубинштейн, эта роль не подходила и была ей технически трудна. Балет прошел

⁶ Варунц В. П. Комментарии. [7, с. 261].

два раза в Гранд-Опера под управлением автора, один раз в театре де ля Моне в Брюсселе, один раз — в Монте-Карло. В последний раз балет шел в Милане в театре Ла Скала, после чего Рубинштейн сняла его с репертуара.

Надо сказать, что композитор не унывал из-за этого:

«По примеру других моих балетов я сделал из „Поцелуя феи“ оркестровую сюиту, которая ввиду небольшого состава оркестра, может быть использована без особых трудностей. Я часто ею дирижирую» [3, с. 213].

Мы рассмотрели обращение Стравинского к музыке Чайковского в 1921–1928 гг., оставляя в стороне анализ хореографии балетов и мастерства танцовщиков, не оценивая декорации Бакста, не анализируя музыкальный материал, но строго придерживаясь темы, заявленной в названии статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев С. Л. Балет Дягилева 1909–1929. М., Изд-во «Артист. Режиссер. Театр», 1993. 382 с.
2. Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2-х томах / Составители, авторы вступительной статьи и комментариев И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. М.: «Изобразительное искусство, 1982. 1072 с.
3. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 267 с.
4. Стравинский И. Ф. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Изд-во «Музыка», 1971. 448 с.
5. Стравинский И. Ф.. Переписка с русскими корреспондентами: Материалы к биографии: Т. II. 1913–1922. М.: издательский дом «Композитор», 2003. 799 с.
6. Бенуа А. Александр Бенуа размышляет. М.: «Советский художник», 1968. 752 с.
7. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами: Материалы к биографии: Т. III. 1923–1939. М.: издательский дом «Композитор», 2003. 942 с.