

ШЕСТАКОВ Вячеслав Павлович / Vyacheslav SHESTAKOV

| Балеты Сергея Прокофьева для «Русских сезонов» Сергея Дягилева |

ШЕСТАКОВ Вячеслав Павлович / Vyacheslav SHESTAKOVРоссия, Москва.
Российский институт культурологии. Сектор теории искусства.
Доктор философских наук, профессор.Russia, Moscow.
Russian Institute for Cultural Research.
PhD, professor.vpshestakov@migmail.ru

БАЛЕТЫ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА ДЛЯ «РУССКИХ СЕЗОНОВ» СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА*

Музыкальная карьера Сергея Прокофьева тесно связана с Русскими сезонами Сергея Дягилева, который привез в Европу не только балет, но и лучших представителей русского авангардного искусства. В течение двух десятилетий русское искусство — опера, балет, театральная живопись — доминировали в странах Европы и Америки. Судьба молодого композитора Сергея Сергеевича Прокофьева, который начал работать с Дягилевым, свидетельствует об интеллектуальной мощи и энергии русского искусства, оказавшего огромное воздействие на европейское искусство. Сезоны Дягилева были интеллектуальным центром России, хотя он находился за ее пределами.

Ключевые слова: балет, антрепренер, авангард, гротеск, опера, синтетизм, интеллектуализм

Sergei Prokofiev's Ballets for the Russian Seasons of Sergei Diaghilev

The musical career of Sergei Prokofiev was closely connected with the Russian seasons of Sergei Diaghilev, who brought to Europe not only ballet performances, but also the best representatives of Russian avant-garde Art. For two decades, Russian art — opera, ballet, theater design — prevailed in the artistic life of Europe and America. The success of a young composer named Sergei Prokofiev, who began to work with Diaghilev, was evidence of the intellectual power and energy of Russian art. Diaghilev's seasons became a Russian intellectual center, even though it was outside of Russia.

Key words: ballet, entrepreneur, avant-garde, grotesque, opera, synthesis / synthesis, intellectualism

В 1904 году тринадцатилетний мальчик Сережа Прокофьев поступает в Петербургскую консерваторию. Через пять лет он получает диплом композитора, но продолжает учиться по классу фортепьяно. В 1914 году он блестяще сдает экзамены и получает премию Антона Рубинштейна. В награду за это мать посылает его за границу. Молодой музыкант решает ехать в Лондон, где происходили триумфальные гастроли русской оперы, возглавляемые Сергеем Павловичем Дягилевым. Это был четвертый сезон русских спектаклей, на который Дягилев привез оперы «Князь Игорь» и «Майскую ночь».

* О творческих контактах Сергея Дягилева и Сергея Прокофьева нет книг на русском языке. На английском языке опубликована книга Стивена Пресса «Прокофьевские балеты для Дягилева» (Stephen Press. Prokofiev's Ballets for Diaghilev. Aldershot. 2006). Большую помощь для понимания музыки Сергея Прокофьева оказал мне его сын Олег Прокофьев, с которым одно время я работал в институте истории и теории изобразительных искусств Академии художеств. Благодаря ему я впервые услышал оперу «Огненный ангел». Мы слушали ее в записи на французской пластинке, а затем я переписал ее на магнитофонную пленку. В Лондоне, куда переехал Олег, где жил он и его семья, мне не удалось с ним встретиться. И только недавно я посетил в Лондоне вечер в его память, организованный его родными и друзьями.

Еще в Петербурге Прокофьев, пользуясь своим знакомством с Вальтером Нувелем, пытался встретиться с Дягилевым, но намеченная встреча не состоялась, что ужасно огорчило Прокофьева. Правда, он не очень отчетливо осознавал, для чего ему эта встреча нужна, что он мог предложить Дягилеву. Но интуитивно Прокофьев стремился найти себе место в окружении Дягилева, хотя хорошо знал, что место композитора уже было прочно занято Игорем Стравинским.

Наконец встреча состоялась. Прокофьев так описывает ее: «Дягилев был страшно шикарен, во фраке и цилиндре, и протянул мне руку в белой перчатке, сказав, что рад со мной познакомиться, что он давно хотел этого, просит меня посещать его спектакли, а в один из ближайших дней надо серьезно познакомиться со мной и послушать мои сочинения»¹.

Через несколько дней Прокофьев сыграл для Дягилева несколько своих сочинений, в том числе и свой Второй фортепьянный концерт. Дягилеву понравилась энергичная музыка молодого композитора, и он попросил его написать музыку к балету. На это Прокофьев сообщил, что он уже пишет музыку к

¹ Прокофьев С. Дневник. Т. 1. С. 479. Париж, 2002.



ШЕСТАКОВ Вячеслав Павлович / Vyacheslav SHESTAKOV

| Балеты Сергея Прокофьева для «Русских сезонов» Сергея Дягилева |

опере «Игрок». Но Дягилев сказал, что современная опера умирает, тогда как балет расцветает и ему принадлежит будущее.

Эта мысль, очевидно, возникла в кругу «Мира искусства», где остро обсуждалась проблема синтеза искусств. В балете мирискусники видели синтетическое зрелище, объединяющее музыку и выразительное движение. Уже в 1908 году Александр Бенуа в статье «Беседа о балете» называл балет «литургическим действием», объединяющим музыку и жест, выражающим глубину мысли без помощи слов.

На Дягилева большее влияние оказало выступление американской танцовщицы Айсидоры Дункан, которая посетила Петербург в 1904 году. Она танцевала в греческой тунике, босиком, разрушая все каноны классического балета. Уже тогда Нувель объявил, что «дунканизм» это восстание против классического балета Петипа. Дягилев в последующем говорил, что Дункан «первая зажгла светоч, который мы несем». Первоначально, организовывая первые «русские сезоны» за границей, Дягилев намеривался представить там русскую оперу. Но постепенно он все больше и больше отдавал предпочтение балету.

В России существовала одна из лучших школ балетного искусства. В 1907 году Дягилев встретился с молодым, талантливым хореографом Михаилом Фокиным, который ставил балет «Павильон Армиды» на музыку Черепнина. В этом балете выступали Анна Павлова и Вацлав Нижинский. Потом были другие балеты — «Шопениана», «Сильфида», «Египетские ночи». В 1909 году в Париж из России прибыли 250 русских танцоров, музыкантов, танцоров, оркестрантов. К этому времени европейская публика открыла для себя новое явление — русский балет.

К тому времени, как Прокофьев появился в труппе Дягилева, Игорь Стравинский уже завоевал себе имя как композитор, написавший музыку к балетам «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна Священная» (1913). Музыка Стравинского была необычная, новаторская, с разнообразием тембров, необычным ритмом и метром, с использованием атональных созвучий. Порой она вызывала недоумение и споры, но, несмотря на это, была с триумфом принята европейской публикой. Как отмечает Сьенг Швейен, автор биографической книги о Дягилеве, «музыка Стравинского была встречена с энтузиазмом, что зависело не в последнюю очередь от Дягилева. Это была заявка на то, что его компания принадлежит миру авангарда. Не случайно Дебюсси писал: «„Жар-птица“ не только хорошая, но и в определенной мере новаторская музыка, она не следует рабски за танцем. Мы услышали неизвестные доселе ритмические комбинации. В итоге: Дягилев — великий человек, Нижинский — пророк его».²

Поэтому, когда Дягилев при встрече с Сергеем Прокофьевым в 1914 году рекомендовал ему писать музыку для балета, сам Дягилев имел уже большой опыт работы над новым русским балетом. Стравинский был близким другом Дягилева, они были знакомы друг с другом с самого детства. Но Стравинский обладал строптивым характером, он не всегда прислушивался к мнению и предложениям мэтра, часто спорил с ним, и открыто высказывал недовольство относительно замечаний Дягилева. В своих «Диалогах» Стравинский считает Дягилева



человеком со вкусом, но абсолютно иррациональным и суеверным³. И, во всяком случае, он не признавал его авторитетом в музыке. В «Дневниках» Прокофьев пишет о Стравинском: «Дягилев, по его мнению, в конце концов, не так много понимал в музыке, но понимание замещало опытность и привычка. Я внутренне не соглашался, так как я высококого мнения о понимании Дягилева в музыке — это он показал своими замечаниями во время сочинения «Блудного сына»⁴.

Что касается отношений Стравинского и Прокофьева, то известно, что они всегда были сложными. Еще в молодости Прокофьев позволил себе ироническое высказывание в адрес Стравинского. После прослушивания фортепьянной версии «Жар-птицы», Прокофьев сказал, что во вступлении он не услышал музыки, а если она и была там, то это был «Садко» Римского-Корсакова. Неизвестна реакция Стравинского. Но в «Диалогах» Стравинского Прокофьеву уделено одно-единственное критическое упоминание. Создается впечатление, что в памяти Стравинского ни осталось ничего о встречах и беседах с молодым композитором.

Но Дягилев по-иному отнесся к Прокофьеву. Появление нового, несомненно талантливого и авангардистски настроенного композитора, не могло не заинтересовать Дягилева,

³ Стравинский И. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л., 1971. М. 72–73.

⁴ Прокофьев С. Дневники. Т. 2, с. 721.

² Scheijen, S. Diaghilev. A Life. "Profile Books". London. 2009. P. 201.



ШЕСТАКОВ Вячеслав Павлович / Vyacheslav SHESTAKOV

| Балеты Сергея Прокофьева для «Русских сезонов» Сергея Дягилева |

который постоянно нуждался в притоке молодых талантов из России, куда сам он уже никогда не возвращался.

К тому же, у Прокофьева было много преимуществ по сравнению со Стравинским. Он обладал огромной работоспособностью, высоко ценил Дягилева не только как антрепренера, но и как музыканта, старался учитывать его пожелания и предложения. В своей «Автобиографии» Прокофьев писал: «Помимо того, что Дягилев был импресарио, он был также хорошим художником. Он хорошо знал музыку, живопись и хореографию»⁵. Дягилев же не скупился на предложения и проекты. Уже после первой встречи он рекомендовал Прокофьеву встретиться с поэтом Сергеем Городецким с тем, чтобы тот написал для молодого композитора либретто на тему русских сказаний, в которых прозвучала бы «пре-историческая» тема. Прокофьев без колебаний принял это предложение.

Дягилев, очевидно, рассчитывал, что Прокофьев останется за границей, в его кругу. Но Прокофьев спешил вернуться в Петербург, где его ждали неоконченные дела. Так окончилась первая встреча Прокофьева с Дягилевым. Прокофьев был доволен настоящим и предчувствовал успешное будущее. Он записал в своем Дневнике: «Итак, я неожиданно сделал в Лондоне очень хорошую карьеру. Действительно, сразу, минуя всякие наши учреждения, выйти на европейскую дорогу, да еще такую широкую, как дягилевская — это очень удачно. Мне всегда казалось, что эта антреприза как раз для меня и я тоже нужен для этой антрепризы. А эта поездка в Лондон, которая не имела собственно никаких определенных перспектив, почему-то очень меня привлекла и представилась могущей принести мне много. У меня несомненно есть чутье. Я давно чувствовал, что с Дягилевым должно получиться»⁶.

Так оно и случилось. Письменные документы свидетельствуют, что Дягилев не забыл своего молодого протеже и постоянно наблюдал за его деятельностью. В письмах к Нувелю он спрашивает об успехах Прокофьева и приглашает последнего приехать в Италию, чтобы показать наброски его балета. В письме от 11 декабря 1914 года он пишет Нувелю: «Я очень рад, что Прокофьев работает, и работает плодотворно. Я полагаюсь на Ваше мнение на этот счет. Я буду очень рад видеть Прокофьева здесь. Может быть он сможет приехать в Савой, а оттуда прямо в Рим, я смогу организовать его два концерта с большим симфоническим оркестром в зале Аугустео, если он приедет в январе, феврале или марте. Я думаю, это будет для него исключительно полезно (конечно, я оплачу ему проезд). Сейчас проходят прекрасные концерты Дебюсси и Стравинского. Зал огромный, оркестр прекрасный и публика очень внимательная»⁷.

Прокофьев откликнулся на призыв Дягилева, хотя начавшаяся война делала затруднительным путешествие по Европе. Тем не менее, он совершает путешествие через Румынию, Болгарию и Грецию и в марте приезжает в Рим. Здесь он играет два концерта, которые, как и было обещано, организованы Дягилевым. Около двух тысяч человек пришли, чтобы услышать музыку неизвестного, молодого русского композитора. По сути дела, это было первое зарубежное выступление Прокофьева.

Помимо этого, Прокофьев привез для Дягилева музыкальные наброски на либретто Городецкого, которое получило название «Ала и Лолли». Это была попытка разработать скифскую тему с очевидным вагнерианским влиянием. Нувель, который слышал эту музыку в Петербурге, написал Дягилеву, что Прокофьев сочинил «странную музыку на странный сюжет». Похоже, что и Дягилеву эта музыка не пришлась по душе. После того, как Прокофьев проиграл ему свои скифские темы, он спросил его: «Что это? Русский композитор пишет иностранную музыку на русскую тему?». В конце концов, Дягилев отверг наброски этого балета и предложил Прокофьеву написать балет на действительно русскую, фольклорную тему.

Об отношении Дягилева к начинающему композитору свидетельствует следующее письмо Стравинскому от 8 марта 1915 года. «У нас много новостей, и первая это — Прокофьев. Он вчера играл концерт в зале Аугустео и это был безусловный успех. Но это не то, о чем я хочу сообщить. Он привез мне часть музыки своего нового балета. Сценарий — типично петербургская историйка, он подходит к Мариинскому театру десятилетней давности, но не для нас. Он сказал, что не намерен писать специальное «русское» сочинение, а просто пишет музыку. Но на самом деле это очень бедная музыка. Мы должны взять его на два-три месяца. И я надеюсь на Вашу помощь. Он талантлив. Но что я могу поделать, если он считает, что его авангардизм порожден влиянием музыки Черепнина? Он очень легко поддается влияниям, и он очень симпатичен. Я посылаю его Вам. Он должен совершенно измениться. А иначе мы совершенно потеряем его»⁸.

Как мы видим, в этом письме проявляется два разных чувства. С одной стороны, несомненная симпатия, сочувствие к молодому композитору. А с другой — строгая требовательность, настоятельное желание, чтобы талант служил идее, определенной эстетической программе.

Впрочем, судя по реакции Дягилева, Прокофьев уже получил место в Дягилевском окружении. Об этом свидетельствуют Дягилевские слова Прокофьеву: «После Стравинского в России остался только один композитор — это вы. Больше там нет никого. В Петрограде у вас не умеют ценить ничего русского, это болото, из которого вас обязательно надо вытащить, иначе оно вас засосет»⁹. Эти слова звучат, как признание оригинального таланта Прокофьева и, вместе с тем, как обещание сотрудничества и поддержки.

Итак, Дягилев поручает Прокофьева Стравинскому. Последний как раз приезжает в Рим и привозит с собой собрание русских сказок Афанасьева. Втроем — Дягилев, Стравинский и Прокофьев — они стали просматривать все пять томов этой книги. «Мы читали их три дня и выкопали сказку (о шуте), на которую еще Стравинский указывал Дягилеву, как на балетный сюжет. Но сказка, состоя из целого ряда приключений, никак не укладывалась на сцену. В один прекрасный день Мясин попытался распределить одно из приключений в три картины, тогда я присоединил к этому другое, представил их хронологическую последовательность, оба приключения отлично соединились — и сюжет был готов в каких-либо пять минут, из-

⁵ Prokofiev S. *Soviet Diary 1927 and other Writings*. Translated and edited by Oleg Prokofiev. Faber and Faber / London-Boston / 1991. S. 251.

⁶ Прокофьев С. Дневники. Т. 1. С. 480–481.

⁷ Цит. по Snejten. P. 109.

⁸ Там же. P. 311.

⁹ Прокофьев С. Дневник, т. 1. Париж, 2002. С. 480.



ШЕСТАКОВ Вячеслав Павлович / Vyacheslav SHESTAKOV

| Балеты Сергея Прокофьева для «Русских сезонов» Сергея Дягилева |

умительно улегшись в шесть картин. Последующие три-четыре дня мы посвятили отделке и разработке этих картин, причем горячее и очень полезное участие оказывал Дягилев, а Мясин очень позабавил нас, придумав для начала танец мытья пола. Меня очень занимал этот сюжет, а Дягилев ужасно радовался, что этот сюжет как раз для меня»¹⁰. В результате Прокофьев начал работать над балетом под названием «Шут». Дягилев после долгих споров подписал с Прокофьевым контракт на 3 тысячи рублей. При этом он сказал: «Только, пожалуйста, пишите музыку, которая будет действительно русской».

«Шут» с его подчеркнутым примитивизмом и клоунадой был ответом на призыв Дягилева писать «русскую музыку». Работая над балетом, Прокофьев все больше и больше погружался в русский мелос. «Мало-по-малу, — писал Прокофьев, — я собирал тематический материал для «Шута», надеясь делать его по возможности истинно русским. В детстве в Сонцовке я часто слышал хоровое пение девушек, поющих в субботние и воскресные дни. Правда, местное пение было достаточно бедным, но оно не вдохновило меня и я не запомнил ни одной мелодии. Но очевидно бессознательно я усвоил народные песни, и теперь русская национальная тематика стала мне доступнее. Это было, как если бы я неожиданно обнаружил клад, или как из зерен, посеянных на девственной почве, вдруг взошли роскошные плоды. К концу лета шесть сцен были завершены»¹¹.

Хотя фортепьянная версия «Шута» была готова уже в 1915 году, Прокофьев работал над этим балетом в течение пяти лет. Надо было оркестровать музыку, кроме того, Дягилев сделал ряд замечаний, которые Прокофьев постарался выполнить. Наконец, 17 мая 1921 года в Париже состоялась премьера балета. Дягилев всегда предпочитал делать премьеры в Париже. Он считал, что Париж задает тон, потому что французская критика ценит инновации в музыке. И на этот раз французская публика не обманула его. Как вспоминает Прокофьев, музыка была хорошо принята, хотя были и критические замечания в прессе. В своих Дневниках Прокофьев рассказывает о парижской премьере «Шута», на которой он сам дирижировал. «Критики были хорошие, а некоторые очень длинные и совсем отличные. Успех у музыкантов чрезвычайный. Ravel сказал, что это гениально. Стравинский, что это единственно современная вещь, которую он слушает с удовольствием, «Шестерка» захлебывалась, хотя появление «Шута» нанесло им большой удар, ибо «Шут оказался тем, что им надлежало сделать и чего они сделать не смогли»¹².

Работая над «Шутом», Прокофьев вернулся к неосуществленному балету «Ала и Лолли» на скифскую тему. Он постарался переработать и спасти некоторые музыкальные темы. Результатом явилась «Скифская сюита».

В 1915 году Прокофьев вместе с Дягилевым и Леонидом Мясиним совершили поездку по Италии. Они посетили Неаполь, Помпеи, Капри. Во время поездки Дягилев часто беседовал с Прокофьевым о музыке. Речь шла не только о конкретных музыкальных произведениях, но и о музыке вообще. «Дягилев говорил всегда горячо, убежденно, иногда истины, казавшиеся абсурдными, но возражать на них не было возможности, потому что он немедленно подкреплял их кучей всяких логи-

ческих доказательств, которые с необыкновенной ясностью доказывали обоснованность этого абсурда... Что касается меня, то, конечно, мой стиль — гротеск, гротеск и гротеск, а не ходульное повествование о вагнеровских героях»¹³. В своей «Автобиографии» Прокофьев приводит еще один не лишенный парадоксальности разговор о музыке: «В искусстве, — говорил Дягилев, — надо знать, как ненавидеть, иначе музыка потеряет индивидуальность». На это Прокофьев возражал: «Но тогда музыка станет узкой, ограниченной». Но Дягилев не отступался: «Пушки стреляют далеко, потому что они не рассеивают по сторонам свои заряды»¹⁴.

О дружеском отношении Дягилева свидетельствуют и высказывания современников на эту тему. С. Л. Григорьев пишет в своих воспоминаниях: «Дягилев очень любил Прокофьева и вел с ним долгие беседы, когда тот приезжал из России. Чувствуя себя в изгнании, Дягилев жаждал получить любые, даже малейшие новости о культурной жизни России»¹⁵.

В 1918 году начинается новый период в жизни и творчестве композитора. Работать в России становится трудно, и он решается на эмиграцию. С помощью знакомых, он получает аудиенцию у Луначарского и тот выдает ему заграничный паспорт на выезд для гастролей и «улучшения здоровья». Прокофьев совершает длительную поездку в Америку. Выехав в мае 1918 года во Владивосток, он через Токио, Сан-Франциско прибывает в июле месяце в Нью-Йорк. В течение девяти лет, с 1918 по 1927 он не возвращался в Россию.

Прокофьев успешно гастролировал в Америке. Но он нуждался в контакте с Дягилевым. Поэтому в мае 1920 года он приехал в Париж. Дягилев принял его как родного. «Сережа Прокофьев приехал», — громко кричал он в фойе гостиницы «Hotel Scribe». Они расцеловались. Начиная с этого времени, Прокофьев постоянно встречается и работает с Дягилевым и Стравинским. Это самый интенсивный период творческой работы композитора. В июне 1922 года Дягилев заказывает ему новую работу — оперу «Любовь к трем апельсинам». Прокофьев пишет в это время «Классическую симфонию» и работает над оперой «Огненный ангел».

В 20-х годах Прокофьев много концертировал в Америке, хотя он постоянно жаловался на консервативную американскую публику, не желавшую слушать ничего, кроме Бетховена. Но периодически он возвращался в Европу и встречался с Дягилевым, Стравинским и всей труппой «русских балетов». Летом 1925 года он получает неожиданный заказ от Дягилева. На этот раз Дягилеву нужен был балет не только на русскую, но и на советскую тему. «Писать иностранный балет, для этого у меня есть Орик; писать русский балет на сказки Афанасьева или из жизни Ивана Грозного, это никому не интересно; надо, Сережа, чтобы Вы написали современный русский балет». «Большевицкий?» «Да». Признаться, я был довольно далеко от этого, хотя мне сразу представилось, что что-то из этого сделать можно»¹⁶.

Так возник замысел балета «Стальной скак». В качестве художника был приглашен художник Г. Б Якулов, который в это время успешно выставлялся в Париже. Обсуждая проект этого

¹⁰ Там же, С. 554.¹¹ Prokofiev S. Soviet Diary. 252.¹² Прокофьев С. Дневники, т. 2, с. 160.¹³ Прокофьев С. Диалоги, т. 1. С. 553.¹⁴ Прокофьев С. Дневники, т. 1. С. 551.¹⁵ Григорьев С. Л. Балет Дягилева. М 1993. С. 190.¹⁶ Прокофьев С. Дневник. Т. 2. С. 331.

ШЕСТАКОВ Вячеслав Павлович / Vyacheslav SHESTAKOV

| Балеты Сергея Прокофьева для «Русских сезонов» Сергея Дягилева |

нового балета с Якуловым, они условились, что это будет сугубо конструктивистская постановка, без всякой политики, изображающая советский завод, людей, управляющих машинами, групповые танцы с молотками и световыми лучами. Дягилев утвердил либретто и вскоре Прокофьев представил ему фортепианную версию музыки.

Хореографию балета делал Мясин, который увлекся идеей представить атмосферу современного промышленного прогресса. В своих воспоминаниях Мясин тепло отзывается о молодом Прокофьеве. «Я познакомился с Прокофьевым в Риме, и 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. Он приехал в Монте-Карло через несколько дней, полный идей для нового балета, которые он изложил после того, как проиграл нам партитуру на пианино в комнате для репетиций Театра Опер. Хотя музыку, с ее истинно русской глубиной чувств и богатым разнообразием фразировок, навели ему, по его словам, былины о легендарных богатырях и героических основателях Древней Руси, он хотел, чтобы балет выявил суть современных общественных отношений в новой России...»¹⁷.

В этих воспоминаниях Мясина существенно ощущение, что музыка, написанная Прокофьевым, носила национальный русский характер. Несомненно, что это шло от Дягилева с его постоянным призывом «писать русскую музыку». Но Мясин ошибается, полагая, что идея балета шла от Прокофьева. Как мы знаем, инициатором балета о современной России был Дягилев, а Прокофьев лишь давал музыкальное воплощение этому замыслу.

В «Стальном скоке» Прокофьев, в духе широко популярного конструктивизма, постарался представить человека в атмосфере машинного производства. «В нашем балете, — писал он, — мы видели на сцене работу с молотками и большими молотами, вращение трансмиссий и маховиков, вспыхивание световых сигналов. Все это вело к общему созидательному подъему, во время которого хореографические группы одновременно и работают на машинах, и представляют хореографическую работу машин»¹⁸.

Балет был поставлен первоначально в Париже в июне 1927 года. Он имел прекрасное оформление и, как все дягилевские постановки, был принят с успехом. Затем он был представлен в Лондоне, а уже затем в Москве, в Большом театре.

В мае 1927 года состоялась неожиданная встреча Дягилева с А. Луначарским. Он был приглашен на завтрак, на котором присутствовали Дягилев, Якулов и Ларионов. Прокофьев подробно рассказывает об этой встрече со слов Дягилева. «Сначала я его вежливо слушал, но его рассуждения оказались в стиле либерального интеллигента дореволюционного периода». Луначарский нападал на гнилой Запад, но Дягилев отметил, что это старо, а советский наркомпрос должен отправляться за талантами как в лес за грибами — сегодня он найдет рыжика под одним деревом, а завтра белый гриб под другим; так нет и гнилого Запада, но таланты рождаются то тут, то там, и в разном

виде. Луначарский очень расшаркивался перед Дягилевым, и в конце разговора его жена резюмировала, что если бы она была слепой и присутствовала при этом разговоре, то, не сомневаясь, сказала бы, что советский министр — это Дягилев, а представитель буржуазного искусства — Луначарский»¹⁹.

По приезду в Москву Луначарский поставил все на свои места. От его либерализма не осталось ни следа. 25 июня 1927 года в газете «Вечерняя Москва» (№141) он публикует статью о Дягилеве — «Развлекатель позолоченной толпы». Уже само ее название характеризует Дягилева как художника, потакающего вкусам и интересам буржуазной публики. Правда, Луначарский отмечает большой хореографический талант Дягилева, его неистощимую энергию. Но нарком не удержался от идеологических штампов, называя Дягилева Агасфером, вечным странником из ветхозаветной легенды. «Но скажите, — пишет он, — как может иначе говорить и думать человек, гонимый вихрем новаторских вождений своей публики, наподобие Франчески и Паоло, вечно уносимых вперед вихрем пламени в дантовском аду? Ведь в ушах Дягилева раздаются, как у Агасфера, постоянный приказ: «Иди!». И он идет, покидая часто красивую и плодородную местность, и пускается в пустыни в погоню за мреющими миражами»²⁰.

Так Луначарский вступает на опасную тропу идеологической борьбы. Он представляет Запад как пустыню, Дягилева как Агасфера, а его спектакли как миражи. К счастью, Дягилеву эта статья не попала в глаза. Но дискуссия о «гнилом» Западе продолжается вплоть до сегодняшнего дня.

Кстати сказать, Дягилев подумывал о приезде в Советский Союз. Ему хотелось увидеть родину, и он советовался с Прокофьевым на эту тему. Владимир Маяковский даже выхлопотал ему визу на въезд и на выезд из СССР. К счастью, у Дягилева хватило здравого смысла не делать этого. Бывали случаи, когда люди въезжали в СССР, а обратный вход был им закрыт. Так, например, получилось с физиком Петром Капицей, который, приехав на время в Москву, не смог вернуться обратно, оставив в Кембридже свою научную лабораторию, только что построенный дом и семью. А вот сам Прокофьев совершил, на наш взгляд, трагическую ошибку, вернувшись в 1936 году в Россию. Здесь он был провозглашен формалистом, а его жена была сослана на десять лет в лагерь как шпионка и враг народа. Но это будет позже.

А пока, вслед за «Стальным скоком», Дягилев заказывает Прокофьеву очередной балет, на этот раз на библейскую тему — «Блудный сын» (1929). Сценарий был написан Б. Кохно. В основе балета лежала библейская история: блудный сын покидает отцовский дом, кутит, встречается с прекрасными женщинами, а потом ограбленный и униженный он возвращается к отцу и на коленях ползет к его ногам, умоляя о прощении. В этом балете присутствовали глубокий драматизм и эмоциональность. Его премьера прошла в Париже в мае 1929 года. Она была принята с большим успехом благодаря музыке Прокофьева и замечательной хореографии Баланчина, и красочному художественному оформлению Жоржа Руо. Как пишет в своих воспоминаниях С. Г. Григорьев, «Жорж Руо создал оформление

¹⁷ Мясин Л. Моя жизнь в балете. М., 1997. С. 176.¹⁸ Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. М. 1961. С. 175.¹⁹ Дягилев С. Дневник, т. 2, с. 561.²⁰ Сергей Дягилев и русское искусство. / Составители И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. М. 1982. Т. 2, с. 217.

ШЕСТАКОВ Вячеслав Павлович / Vyacheslav SHESTAKOV

| Балеты Сергея Прокофьева для «Русских сезонов» Сергея Дягилева |

«Блудного сына — удивительное и необычайно эффективное. Партитура Прокофьева была лучшей из всего, что он для нас создал. Танцовщики так же исполняли свои роли отлично, особенно Лифарь. Таким образом, каковы бы ни были недостатки балета — а их оказалось немного — «Блудного сына» встретили в Париже с большим энтузиазмом, и Дягилев получил высокую оценку за постановку»²¹. Сам Дягилев в интервью для газеты «Observer» дал высокую оценку балета. «Я рад, что являюсь крестным отцом этого балета, третьего балета Прокофьева, и — не колеблюсь заявить, такого прекрасного. Никогда еще композитор не был так прозрачен, прост, мелодичен и нежен, как в «Блудном сыне». В трех картинах балета, сочиненного Борисом Кожно, встречается несколько восхитительных моментов, например в сцене любви и сцене прощания. В нынешнее время, когда мы испытываем недостаток чувств, представляется просто невероятным, что Прокофьев смог найти такое музыкальное выражение»²². После парижской премьеры последовали постановки «Блудного сына» в Берлине и Лондоне.

Таким образом, от Дягилева Прокофьев позаимствовал любовь к балету. Начав с оперы «Игрок», он в течение пятнадцати лет написал музыку к трем балетам «Шуту», «Стальному скоку», «Блудному сыну». Позднее в 1934 году Прокофьев пишет музыку к балету «Ромео и Джульетта», очевидно, к лучшему балету на шекспировскую тему. Все это ему удалось, благодаря усвоению уроков Сергея Дягилева.

Прокофьев всегда высоко ценил Дягилева. Его преждевременная и неожиданная смерть поразила его. Он писал Нувелю: «Какой ужас — кончина Сергея Павловича. Он такой живой, жизненный человек и впечатления от него были всегда так ярки, что мне, не бывшему близ него в момент смерти, как-то невозможно поверить, что Дягилева больше нет!»²³. (25 августа 1929). В другом письме, адресованном Асафьеву от 29 августа 1929 года, он пишет: «Ты поймешь, какое ужасное впечатление произвело известие о смерти Дягилева. Смерть его поразила меня не с точки зрения моих музыкальных отношений с ним..., ни даже с точки зрения личных отношений, так как образ Дягилева до того ярки и живуч, что я еще неясно представляю его ушедшим; но скорее поразило исчезновение громадной и несомненно единственной фигуры, размеры которой увеличиваются по мере того, как она удаляется»²⁴.

В «Автобиографии» Прокофьева есть еще одно высказывание по поводу смерти Дягилева. «В августе 1929 года Дягилев умер в Венеции. Здесь в России его работа недостаточно оценена, часто высказывается взгляд, что он был импресарио, который эксплуатировал талант художников. Но его влияние на искусство, его заслуги в популяризации России не могут быть переоценены. После своей смерти он не оставил никаких денег,

только очень интересную коллекцию книг и эскизов художников, которые работали вместе с ним»²⁵.

Но, пожалуй, лучше всего о смерти Дягилева сказал его друг Валентин Нувель. В письме к Стравинскому он написал: «Многое сближало нас, во многом мы расходились. Я часто страдал из-за него, часто возмущался им, но теперь, когда он лежит в гробу, все забыто и прощено. И я понимаю сейчас, что к этому незаурядному человеку нельзя было прилагать обычную мерку человеческих взаимоотношений. Он и в жизни и в смерти был одним из отмеченных богом людей и притом язычником Диониса, а не Аполлона. Он любил все — земную любовь, земные страсти, земную красоту. Небо было для него не более, чем прекрасным сводом над прекрасной землей. Христос должен был бы любить такого человека»²⁶.

Несмотря на различие профессий, темпераментов и характеров, между Дягилевым и Прокофьевым было много общего. Это проявлялось в постоянном поиске обоими нового языка искусства, что делало их новаторами и авангардистами в искусстве, и это, тем не менее, прекрасно сочетались со знанием классического искусства, в их склонности к пародированию и гротеску и, наконец, в той, порой детской наивности, которая отличала обоих. Поэтому ламентации Прокофьева по поводу преждевременной смерти Дягилева не следует понимать только как дань определенному культурному коду. В сентябре 1929 года Прокофьев записывает в своем Дневнике: «Часто снились Дягилев и Сталь. И во сне мне было неловко спросить Дягилева, как же мы разговариваем с ним, если он умер?»²⁷. Не нужно быть фрейдистом, чтобы понять, что Прокофьев воспринимал Дягилева не только разумом, чисто рационально, но и подсознанием. Это, очевидно, определило и некоторые моменты будущей биографии композитора.

Содружество двух художников — Прокофьева и Дягилева — было чрезвычайно плодотворным для обоих. В это время Прокофьев написал три упомянутых выше балета, три оперы — «Игрок», «Любовь к трем апельсинам», «Огненный ангел», прекрасную «Классическую симфонию», несколько фортепианных произведений. В короткий срок он стал зрелым композитором, получившим международное признание. И в этом в немалой степени была заслуга Дягилева, который обладал огромным талантом в организации и представлении русской музыкальных произведений. Интеллектуальная атмосфера, которая постоянно окружала Дягилева, делала его магнитом, к которому стремились молодые русские таланты, и Прокофьев был в их числе. С другой стороны, и Дягилев получил от Прокофьева поддержку как композитора, работавшего специально по его заказам. Балеты Прокофьева, несомненно, обогатили и разнообразили дягилевские спектакли. Как свидетельствуют воспоминания современников, Дягилев и Прокофьев в конце концов стали друзьями, каждый из них внес огромный вклад в дело популяризации русского искусства во всем мире.

²¹ Григорьев С. Г. Балет Дягилева. М. 1992. С. 205.

²² Сергей Дягилев и русское искусство. Составители И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. М. 1982. Т. 1, с. 255.

²³ Там же, т. 2. С. 211.

²⁴ Там же, т. 2. С. 212.

²⁵ Prokofiev S. Soviet Diary, p. 288.

²⁶ Стравинский И. Диалоги, с. 74.

²⁷ Прокофьев С. Дневники. Т. 2, с. 724.

