



Иван Денисович Поршнев

**«СТАЛЬНОЙ СКОК» С.С. ПРОКОФЬЕВА
В ПАРИЖЕ И ЛОНДОНЕ (1927 ГОД)**

*«Балет, который избавляет нас от поездки в Россию
и даже от желания ее совершить»*

Премьера балета «Стальной скок» состоялась 7 июня 1927 года в Театре Сары Бернар. Художественное оформление Г.Б. Якулова, метко названного Анри Моне «суб-Мейерхольдом» [28], имело «экстраординарный эффект» [21, 2] и было первым, что бросилось в глаза рецензентам и вызвало множество весьма противоречивых оценок: от неприятия до восхищения.

Фотография макета установки Якулова была опубликована 9 июня 1927 года в статье Эмиля Вюйермоза в газете «Excelsior» (иллюстрация 1). Подпись к ней гласила: «Принцип заключается в том, что разрисованный холст заменяется на движущиеся конструкции, которые участвуют в общем движении и общем ритме. Три плана, вернее, три этажа этих конструкций, позволяют обставить “человеческим материалом” не только плато, но и всю сцену, от пандусов до фризов» [34]. Композитор Луи Обер справедливо отмечал, что конструкция Якулова в целом «позволяет создавать совершенно новые комбинации в хореографии» [11].

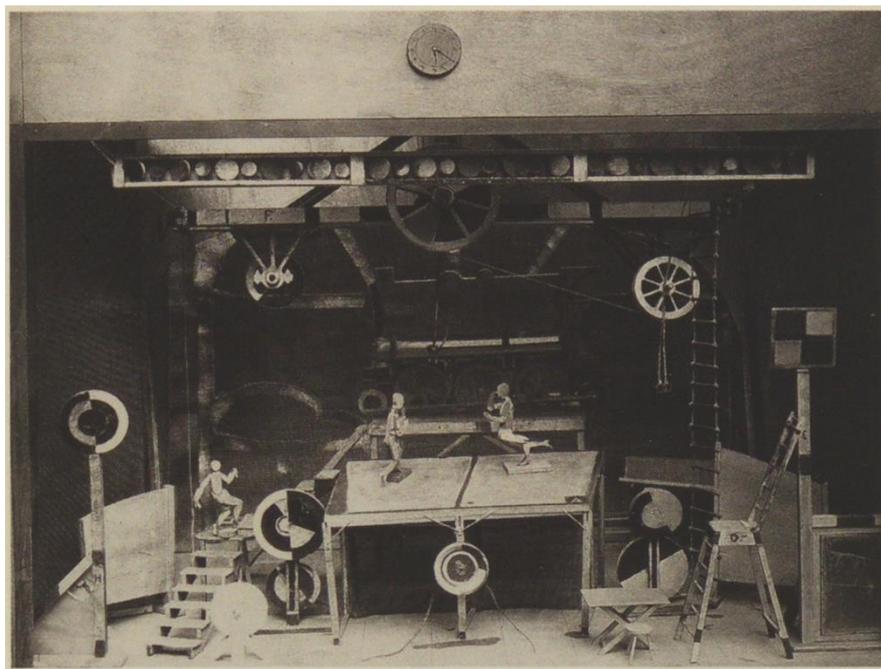


Иллюстрация 1. Макет установки Якулова к балету «Стальной скачок»¹

«Графичное и советское» [23] творение Якулова вызвало множество художественных ассоциаций. Луи Лалуа первым отметил, что похожая конструкция была создана в том же 1927 году Наумом Габо и Антуаном Певзнером для балета «Кошка» на музыку Анри Сеге.

«Конструкции» из слюды в «Кошке» были лишь первым шагом к реальным сооружениям Георгия Якулова <...>. Декорации полностью устранены:<...> это строительные леса, а сами «движущиеся конструкции» кажутся нам грубыми; разрисованный холст повсюду уничтожен, машинисты смешались с толпой статистов; только большая сетка в середине сцены создает единственную иллюзию глубины сцены.<...> Это злобная Россия «голых лет» с ее поворотами судьбы и огромными пролетарскими бараками [32].

Дариус Мийо писал, что «конструкция, изображающая фабрику, слишком напоминает некоторые декорации Фернана Леже» [27], а Анри Малерб вспоминал о художественной «манере Франсиса Пикабиа» [26]. Наиболее важными, на наш взгляд, являются упоминания об

¹ Источник иллюстрации: [9, 68]. Впервые опубликовано: [34].

опытах Камерного театра под руководством А.Я. Таирова и ГОСТИМ под руководством В.Э. Мейерхольда. Анри Малерб первый вспомнил о «“пространственном” убранстве, “конструктивизме” постановки и театральных формулах» [26] театра Таирова, и о «“конструктивистских” процессах» [там же] театра Мейерхольда. Однако, по мнению рецензента, «Дягилев слишком опоздал, чтобы преподавать нам драматические доктрины Советов» [там же]. Упоминание двух выдающихся советских режиссеров выглядит абсолютно не случайным по нескольким причинам. Архитектурный декор был впервые представлен именно в Камерном театре под руководством Таирова никем иным, как Якуловым. Как метод оформления сцены он активно использовался в постановках театра Мейерхольда. Художник в конце 1910-х – начале 1920-х годов активно сотрудничал с обоими режиссерами. Дягилев хотел видеть среди постановщиков балета либо Таирова, либо Мейерхольда, однако оба мастера отказались от предложения антрепренера.

О хореографии Л.Ф. Мясина рецензенты писали гораздо больше, чем об оформлении. Хореографический почерк балетмейстера был прекрасно знаком парижской публике. В рецензиях, вышедших за два дня до премьеры, отмечалось, что энергичный, яростный и быстрый стиль Мясина «соответствует декорациям как в движении, точности, так и в равновесии и фантазии, а все вместе превращается в танцевальную симфонию в согласии с мощной, ясной и красочной музыкой Прокофьева» [17]. При оценке хореографии вновь заметно разделение рецензентов на две группы: от полностью отрицающих такой тип танца до воспевающих гениальность открытий Мясина.

Именно с хореографией связан фактический провал первой картины (иллюстрация 2) и триумф второй. Можно согласиться с мнением Анри Прюньера: «хореографические аранжировки Мясина удивительно неравны по качеству, первая часть явно посредственная, с

редкими интересными вставками, которые мы всегда находим в балетах этого оригинального, но незаконченного художника» [30]. Практически единогласно было высказано суждение о том, что смысл показанных в первой картине анекдотических и причудливых, фантасмагорических и бессвязных деревенских легенд – «поводов для более-менее растрепанных ритмических танцев» [10] ускользнул от очень многих (если не от всех) зрителей балета. Сбивала с толку программа балета, названия номеров первой картины, помещенные в афише и подчас противоречащие происходящему на сцене действию, а также многочисленные излишние конкретные повествовательные детали.



Иллюстрация 2. Папиросница (Любовь Чернышева), Ирисник (Серж Лифарь), Работница (Александра Данилова) и Матрос (Леонид Мясин)²

Символичная и грозная вторая картина и ее «промышленное «строительство» посреди руин»[24], завершающееся апофеозом труда, произвели на публику потрясающий эффект, вызвав «довольно

² Источник иллюстрации: [1, 284]. Впервые опубликовано: [19].

сильное ощущение передачи труда в танце или же транспонирование механики в хореографию» [18, 1–2]. Ее основной посыл понимался следующим образом: «это неизбежный марш станков, железа, покидающего прокатный стан, только для того чтобы быть схваченным еще более жестокими механическими устройствами пыток» [32]. Множество авторов отмечали, что вся труппа является «коробкой передач» [28] или схематично двигающимся «человеческим материалом», который, согласно требованиям Мясина, превращается в сухие, автоматические и ритмично функционирующие элементы заводского механизма:

Мясин вывихнул и разломал вверенных ему живых марионеток, бесцеремонно разминал их и боролся со всеми традиционными постулатами анатомии человека, яростно атакуя шарниры и суставы скелета, чтобы получить невиданные углы. Чувствуется, что он находится в постоянной борьбе с механизмом, который сам по себе слишком жесткий и слишком несовершенный [34].

Множество рецензентов в своих откликах на премьеру «Стального скака» упомянуло о непреодолимом воздействии на публику приема, который описан Лифарём:

Дягилев на генеральной репетиции ввел и случайный трюк: танцоры из кордебалета в конце репетиции от нечего делать стали шалить на площадке, стуча в ритм молотками, – Сергей Павлович пришел в восторг от этой нечаянной выдумки и велел ее сохранить в балете, – и действительно, она давала большой акцент финалу балета [2, 511].

Балетмейстеру было важно задействовать имеющийся в конструктивистской установке Якулова потенциал, и ему вполне удалось многосложные «хореографические контрапункты» [20] во второй картине балета.

Перед тем как перейти к анализу критических оценок музыки Прокофьева, нужно сказать о двух созданных прессой мифах. Первый

связан с указанием в программе второго названия балета – «1920 год» (иллюстрации за, б, в). Некоторые рецензенты посчитали, что если в афише указана дата, то она обязательно связана со временем создания партитуры. Фернан Ле Борн писал следующее:

Поскольку партитура датируется 1920 годом, композитор наполнил ее диссонансами, которые в то время были модными. Вероятно, если бы он написал это сегодня, большинству диссонансов не нашлось бы там места, поскольку самые ярые сторонники «школы фальшивых нот» уже сейчас отстают... [25].

Анри Малерб утверждал, что, «когда Прокофьев писал “Стальной скок” в 1920 году, он намеревался привнести в хореографию социальную и механическую новизну, которую Советский Союз привнес в мир» [26].

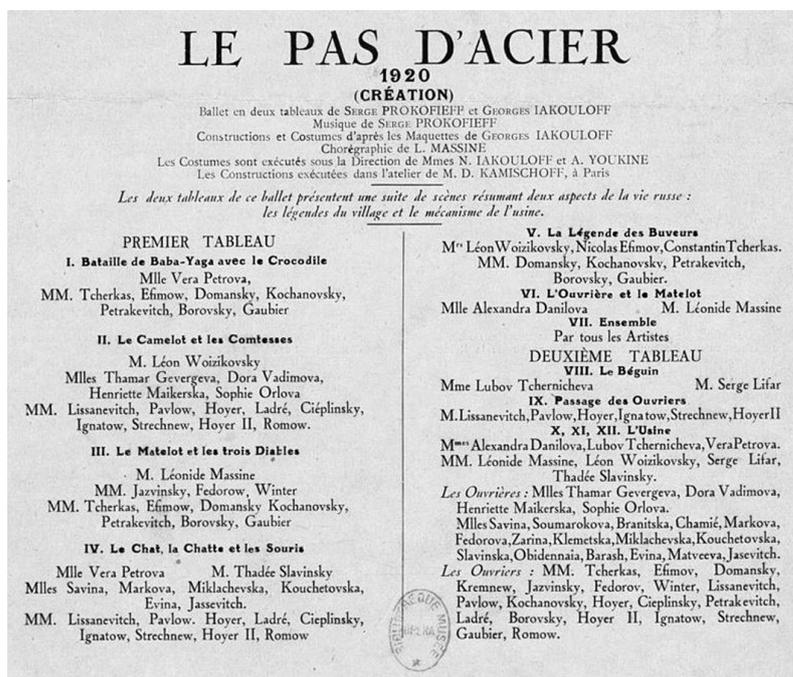


Иллюстрация за. Программа премьеры 7 июня 1927 года.
Второе название балета: «1920»³.

³ Источник иллюстрации: www.gallica.bnf.fr.

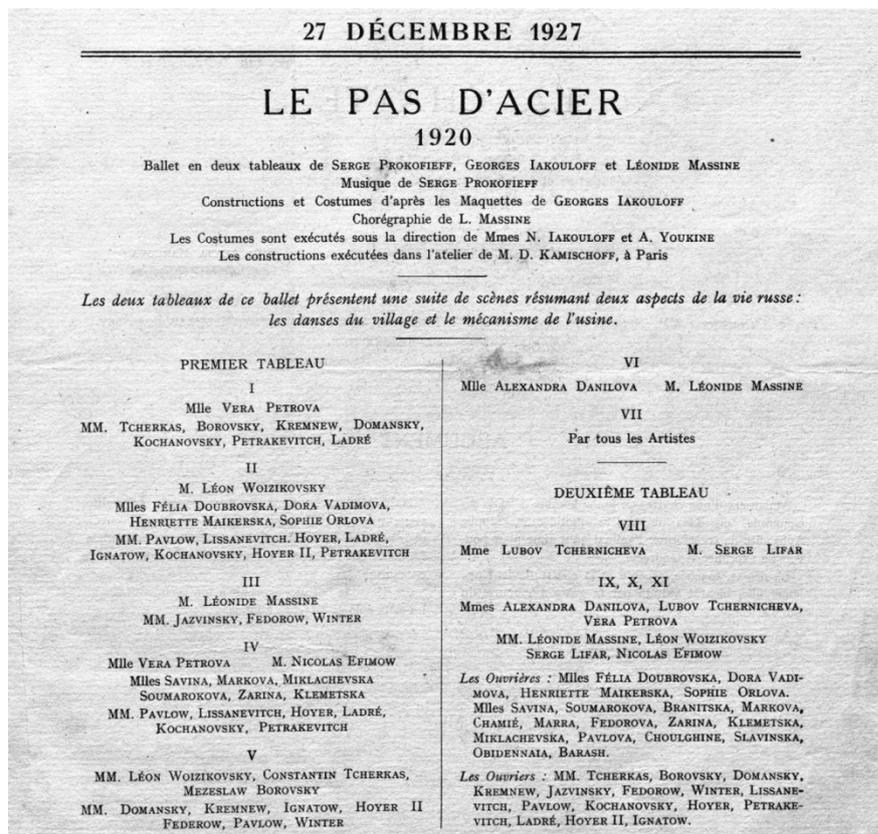


Рисунок 3б. Фрагмент буклета спектакля 27 декабря 1927 года.
Сняты первоначальные названия номеров⁴

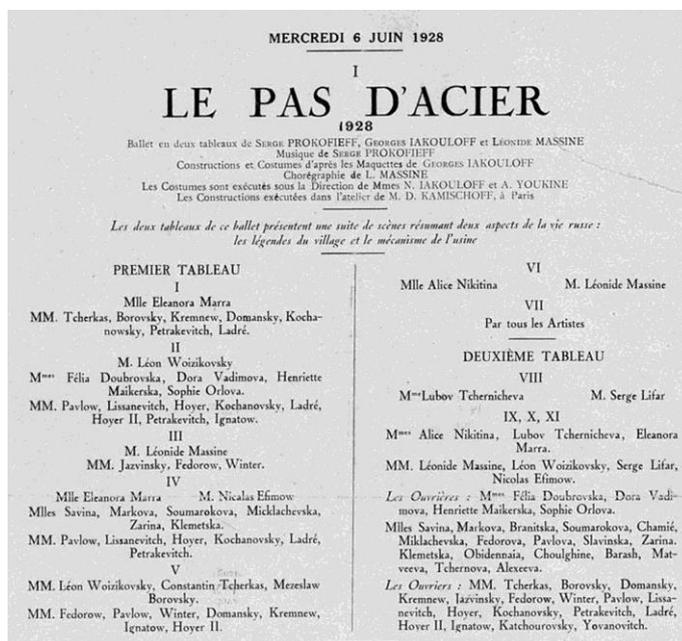


Рисунок 3в. Программа спектакля 6 июня 1928 года.
Второе название балета: «1928»⁵

⁴ Источник иллюстрации: РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 924. Л. 2307.

⁵ Источник иллюстрации: gallica.bnf.fr.

У второго мифа есть автор – Луи Шнайдер, негативно воспринявший все составляющие балета в целом и музыку в частности. Именно его перу принадлежат слова, что Прокофьев «уже написал описательную симфонию “Пасифик [-231]”, в которой он превозносил локомотив» [33]. Впоследствии критик был поправлен американским композитором Джорджем Антейлом и французским журналистом Пьером Блуа.

Для оценки восприятия музыки Прокофьева наиболее верными являются слова Рауля Брунеля:

Публика, как всегда, космополитичная, разделилась на фанатичных поклонников музыканта, чья личностная ценность неоспорима, и сбитых с толку зрителей, убежденных в мистификации или провокации [14].

Творение русского композитора либо вовсе не принималось и подвергалось жесткой критике, либо, наоборот, оценивалось очень высоко. Слова о партитуре «Стального скока» в рецензии Эмиля Вюйермоза концентрируют все то, что будет сказано о механистической составляющей музыки Прокофьева:

Надо сказать, что в оркестровой яме установлены котлы и генераторы исключительной мощности. Они несут марку “ProkôfiEFF”. Таким образом, приводной ремень, который соединяет станки плиты с валом в подземелье, вращается с головокружительной скоростью. Партитура Прокофьева – это тоже кузница и мастерская, где инструментами являются прокатные станы, токарные станки, регуляторы, тигли или молотки. Весь оркестр пыхтит или вертится на хорошо смазанных осях, как если бы он попеременно подчинялся то пару, то электричеству. Больше никаких подражательных гармоний, но зато есть и продуманная передача, и стилизация великолепных сил работы с железом. Это великолепный художественный вклад в “индустриальный лиризм”, который так глупо игнорируется большинством наших поэтов, и который является одним из самых

суровых, но самых сильных источников современной красоты, хотя толпа еще не знает, как это расшифровать [34].

В талантливой, обширной, мощной и полной достоинств партитуре Прокофьева все виды производственных шумов фабричной жизни были спаяны в единую гармоничную звуковую материю. Рецензенты подчеркивали жизненную полноту, варварскую дикость и возбуждающую силу, природную энергию и мощь, спонтанное изобилие фантазии, мятежность и резкую яркость, свободу от формул и «школьных правил» формы, живую смелость и пламенное воодушевление, мастерскую лаконичность и титаническую свежесть вдохновения, зажигательность и трогательность, колоссальное богатство музыкальной мысли, а, самое главное, – русскую национальную составляющую музыки Прокофьева. Пьер Лало называл Прокофьева «одной из немногих надежд на музыкальное будущее» [18, 1]. Многими рецензентами партитура «Стального скока» была причислена к лучшим произведениям Прокофьева, а некоторые сразу же пожелали услышать музыку балета в концертном исполнении.

В негативных откликах подчеркивалось, что странная новизна партитуры «Стального скока» не выдерживает сравнения с более ранними произведениями («Скифская сюита», «Семеро их», «Шут», «Любовь к трем апельсинам»). Луи Шнайдер, сравнивающий композитора с Жаном-Батистом Николе, писал, что насыщенная мощным звуковым динамизмом музыка Прокофьева лишена всякого интереса, и «не стоит требовать от нее ни обаяния, ни даже интереса, так как цель музыки – передать адский шум завода» [33]. Развязный оркестр «визжит, скрипит и разрывает слушателям барабанные перепонки» [там же] и эта кошмарная навязчивая и монотонная какофония практически не смолкает. Робер Дезарно при характеристике суровой и ужасной музыки «грозного размешивателя звуков» [16] Прокофьева процитировал

стихотворение «Сила, равная доброте» из цикла «Легенда веков» Виктора Гюго. Самого композитора рецензент охарактеризовал как «“стихийного” музыканта по вдохновению, который необычайно образован в оркестровке и гениален в изобретении звучностей. Это Титан. Но это не Аполлон...» [там же]. Подверглась критике оркестровка балета, в которой «духовые инструменты, фортепиано и ударные находятся на переднем плане, они быстро раскручиваются и действуют нам на нервы, <...> а широкие волнообразные глиссандо тромбонов в начале последнего общего танца <...> оказывают поистине опрокидывающий эффект» [11]. Поль Ландорми, отмечавший различные качества и недостатки таланта Прокофьева, писал: «Мы видим художника обильного, но неровного вдохновения, который, кажется, обладает определенным гением и лишен того сложного вкуса, который позволил бы ему достичь совершенства» [22].

Особое внимание уделялось музыкальной родословной композитора, среди предшественников Прокофьева называли Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского и И.Ф. Стравинского. Отдельного освещения заслуживает вопрос сравнения музыки Прокофьева с музыкой его старшего современника и вечного конкурента. Первый, кто при оценке «Стального скока» вспомнил о тяготеющей над Прокофьевым тени, был Пьер Лало:

Менее самоуверенный, менее владеющий своими средствами, чем Стравинский; его [Прокофьева. – *И. П.*] особая черта – это своего рода вспылчивость, бурлящее ощущение ритма и оркестра, действие которых часто бывает очень ярким. Местами среди отвлекающего шума, вызванного его юношеским пылом, появляются простые и очаровательные музыкальные уголки, фрагменты почти народной свежести [18, 1].

Рауля Брунеля «Стальной скак» «заставил вспомнить о “Весне священной” <...>, перенесенной в современную и столь же варварскую российскую обстановку» [14]. Имя Стравинского также всплывает в рецензии Луи Обера, который пишет, что «в этой музыке мы чувствуем атмосферу, похожую на атмосферу “Петрушки” и “Весны священной”, но так же справедливо найти там <...> фантазию “Шута” или дикость “Алы и Лоллия”» [11]. Один из анонимных авторов писал:

...Если бы Прокофьева пришлось насильно соединить со Стравинским, мы могли бы сделать это только через “Петрушку”. По духу музыка Прокофьева не напоминает музыку своего старшего современника. Стравинский сложен, нарочито усложнен; его искусство обременено чрезмерным грузом культуры; его тонкое лицо некрасиво. В то время как нет ничего более инстинктивного, чем вдохновение Прокофьева. Это естественный побег из тюрьмы. Услышав его, мы понимаем, что означает слово радость: радостная бодрость, не утонченная, а очень здоровая, азиатская [24].

Еще более радикальным выглядят следующие слова автора с псевдонимом *Schaeffner*:

В музыкальном плане отголоски «Петрушки», как и во всем творчестве Прокофьева (за исключением «Скифской сюиты»), сохранились; но это «Петрушка» из металла в бескрайней пустыне, где в автоматизме ритмов есть что-то унылое, оторванное и одновременно тоскливое [32].

Всего в XX сезоне Русского балета «Стальной скак» был представлен публике четыре раза (7, 8, 9 и 11 июня). Обо всех четырех представлениях в Дневнике Прокофьева мы находим емкие записи с констатацией «очень большого успеха» [5, 213]. Всеми спектаклями дирижировал Роже Дезормьер. Рецензенты дружно приветствовали как отдельных исполнителей ансамблевых номеров, так и всю труппу

Русского балета, члены которой «разбежались по сцене словно прекрасные черти» [14].

Балет был воспринят как новая оригинальная страница в репертуаре Русского балета. Злободневность сюжета, его обобщенность и символизм, новаторская и смелая эстетика, необычная красота действия в изображении «искусства будущего», любимая установка Дягилева на скандал и желание оставаться в центре внимания способствовали тому, что «Стальной скок» в целом был встречен практически всей публикой долгими восторженными овациями. Общая оценка со стороны многочисленных критиков была положительная, за исключением нескольких резких рецензий, в которых балет оценивался как «апофеоз уродства и антипод всякого обольщения, всякой эстетики» [33].

Отдельно следует оговорить момент, связанный с постоянным поиском в «Стальном скоке» «большевистских» черт. Это очень показательное явление блистательно охарактеризовано Полом Пристом: «У нас, жителей Запада, есть печальная привычка смешивать политическое и красивое» [29]. Уже второе название балета – «1920 год» – заставило рецензентов констатировать советизм даже там, где его, казалось, не было. Так, Пьер Лало писал, что «в России это был год, когда победивший большевизм еще не был организован (кажется, так оно есть и сегодня), год, когда все одевались в лохмотья и питались объедками, год великой анархии и великой нищеты» [18, 1].

В записи от 12 июля 1925 года в Дневнике Прокофьева находим следующие строки:

«Нельзя написать балет нейтральный, надо делать его или белым, или красным. Белый нельзя, потому что невозможно изображать современную Россию русскому композитору через монокль Западной Европы. <...> Красный балет делать тоже нельзя, так как он

просто не пройдет перед парижской буржуазной публикой» [4, 524].

Уже на первом этапе создания произведения композитор понимал, что «найти <...> нейтральную точку, приемлемую и с той стороны, и с этой, невозможно, ибо современная Россия именно характеризуется борьбой красного против белого, а потому всякая нейтральная точка будет нехарактерна для момента <...> и вызовет отпор и оттуда, и отсюда» [4, 524]. Однако через два года именно в музыке было найдено больше всего «большевистских» черт. Пьер Блуа замечал, что «Прокофьев нарисовал картину жизни в России около 1920 года <...> и мы полагаем, что никто не может обсуждать то право, которым обладал этот прославленный русский, чтобы описать в хореографической поэме жизнь своей страны даже в смутное время» [13]. Не менее интересным является высказывание Анри Малерба:

Сергей Прокофьев, который до сих пор черпал вдохновение только лишь из экзотических легенд, резко изменил направление. Он замаскировал свою естественность, чтобы выглядеть более модным. Он изобрел новый музыкальный ориентализм: советский ориентализм, механическую экзотику [26].

По нашему мнению, термин «советский ориентализм» лучше всего характеризует музыку балета, в которой можно почувствовать quasi-комическую трактовку событий представленной эпохи. Мало того, тем же рецензентом была отмечена «способность музыкально рассказывать современную историю, которой он владеет единственный» [26]. Достаточно интересный поворот мысли, представляющий Прокофьева как современного летописца, освещающего историю своей родины после множества кардинальных социально-политических изменений в тот год, когда он не мог быть в России. Тем не менее, по мнению все того же автора, «несмотря на источник вдохновения,

Прокофьев остается музыкантом-романтиком. Вспоминается Эмиль Верхарн, который тоже с изобилием и блеском романтизма посвятил себя воспеванию фабрик и их коллективов. Музыкальное воплощение “механического советизма” Прокофьева не поражает воображение своей строгой точностью» [там же]. Верхарн был упомянут рецензентами не в первый раз и совершенно неслучайно, так как именно в начале 1920-х годов его пьесы ставились в советских театрах, ищущих сюжеты, которые были бы близки по духу эпохе индустриализации. Советскую составляющую в теме балета отметил Гюстав Самазёли, который называл «Стальной скок» «индустриальным балетом, даже большевистским, дающим нам достаточно точное представление об атмосфере, царившей в России в 1920 году» [31, 173]. Жорж Орик также отметил, что «Прокофьев ничего не умалчивает, рисуя картины своего красного эпоса. Но в этой картине он кажется нам менее счастливым, чем обычно...» [12].

Завершая обзор найденных «большевистских черт» спектакля, мы хотим остановиться на трех самых ярких и радикальных высказываниях. Одно из них принадлежит Луи Шнайдеру: «В “Стальном скоке” именно советская красота, которая заставит падать дикарей в обморок от радости, возможно, даже нескольких коммунистов, которых Дягилев сможет пригласить на этот стальной гала-вечер» [33], составляет основной предмет спектакля. А вот реплика Рауля Брунеля: «Возможно, это произведение призвано заменить в советских обрядах былую “Жизнь за царя” [М.И. Глинки, так! — *И. П.*], которая явно уже не по сезону» [14]. Такой поворот событий был бы интересен, если бы он не вызывал гомерического хохота. Однако столь амбициозным надеждам так и не суждено было сбыться. Наконец, венцом является блестящее высказывание Луи Лалуа: «Мясин, который руководил хореографией, и <...> артисты представили нам в самых лучших из возможных

условий балет, который избавляет нас от поездки в Россию и даже от желания ее совершить» [20].

«Постылая советчина» и «цветок пролеткульта»

В откликах эмигрантской прессы на парижскую премьеру «Стального скака» рецензентами было также обращено внимание на все составляющие постановки. Об используемом конструктивистском методе художественного оформления сценических постановок в СССР первый вспомнил Андрей (Андрэ) Левинсон. Рецензент весьма скептически отнесся к функциональным возможностям установки Якулова и считал, что ее «излишества предопределили провал» [42] произведения. Всю сценографию автор считал «жертвой *конструктивизму*, тенденции, еще вчера победившей в красной России» [43]. Гораздо более радикальными были высказывания Валериана Светлова (Ивченко), который считал, что Русский балет «обходится без художников-декораторов, а пользуется услугами “строителей”» [39], что ведет к «уничтожению декоративного искусства» [там же]; и Алексея Бундикова, называющего декорацию Якулова не иначе как «отражением <...> новаторского “творчества”, которым в наши дни гордятся большевицкие режиссеры» [35]. «“Конструкция” – грубо сколоченное из деревянных планок сооружение (возникло за отсутствием холста в СССР около 1920 года и с большим опозданием вводится в замену писанной декорации теперь в моду в Париже) сочинено <...> Якуловым, а костюмы шиты <...> Якуловой»⁶ [там же]. Неизвестно, откуда возникло имя Н.Ю. Якуловой, которая не имела никакого отношения к постановке «Стального скака» в Париже.

⁶ Во всех цитируемых фрагментах прессы русского зарубежья сохранены авторские орфография и пунктуация.

Больше всего нападок со стороны эмигрантских рецензентов было на хореографию «нищего на фантазию» Мясина, которая понималась как «длинная цепь иероглифов, не поддающихся дешифровке <...> при всем напряжении внимания» [39]. В первой картине рецензенты находили и цирковое лицедейство, и шутовскую клоунаду, и бессмысленное гримасничанье, издевательство и даже вульгарно грубую порнографию в стиле гнусной «чубаровщины»! Все, что угодно, но только не собственно танец! Андрей Левинсон вопрошал: «Что хореограф может извлечь из тем, предложенных либретто, описывающем эпоху низости?» [42].

Под горячую руку попала и партитура Прокофьева, музыку которой обвиняли в жутком однообразии, «унылом и brutальном бурлеске» [там же], дергании, «бьющем по нервам с неизбежными диссонансами, режущими ухо» [39], дисгармонии, оркестровом шуме, хотя и отмечали наличие «широкого развития народных плясовых тем» [35]. Борис Шлёцер, высказавшийся о музыке автора исключительной одаренности и «“нутряного” таланта» [40], как и некоторые французские рецензенты, поверил, что «Стальной скок» был создан в 1920 году: «связь этой вещи с “Шутом” (который написан был в 1919 году) несомненна: она сказывается в общности некоторых специфических и гармонических оборотов (гротескного иронического характера), которые позднее в творчестве С. Прокофьева уже более не повторяются» [там же]. Шлёцер утверждал, что партитура «Стального скока» «конечно же, не стоит “Шута”» [41], хотя не отрицал наличие в ней великолепных страниц. Отмеченные у Прокофьева невероятное мелодическое дарование, изумительная способность изобретения звуковой материи, величие, сила и ловкость, непосредственная беззаботность и грация в сочинении музыки не помешали рецензенту высказать суждение о том, что «стихийное прокофьевское искусство напоминает нам действие

мотора, работающего впустую, или ту фабрику, которую показал нам Якулов в “Стальном скоке” и где с такой яростью играют в работу до полного изнеможения» [40]. «В его искусстве нет духовного напряжения; оно словно пустое, лишено какой-то последней серьезности, любви, быть может (характерно в этом отношении почти полное отсутствие эротики в его творчестве), без которых шутка обращается в гримасу, в издевку» [там же].

Как видим, «Стальной скок» (или, как переводили название балета разные авторы – «Стальной балет» [39], «Танец стали 1920» [35]; «Стальной шаг» [36]) – вызвал со стороны эмигрантских рецензентов закономерный протест и практически полное отрицание.

Особняком стоит оценка друга Прокофьева – Владимира Дукельского, в равной степени подробно высказавшегося обо всех составляющих спектакля:

Не побоимся сказать, что со времени “Свадебки” не было ничего равного этой вещи по силе и по чисто-качественной значительности. На первом же представлении стало ясно – отсюда возвращаться к МУЗЫЧКЕ (“*musiquette*”) [выделено Дукельским. — *И. П.*] немислимо [36].

В рецензиях авторов русского зарубежья поиски политического подтекста и «намёков на кровавый режим» [43] вышли на совершенно иной уровень. Андрей Левинсон первый заявил о «запуске новой экзотики» [42] Русского балета (иллюстрация 4).

Это “советский” балет в том двояком смысле, что он вдохновлен живописными революционными нравами и ставится на сцене с модными тенденциями в СССР. <...> В этом “пространственном” украшении взволновано кипит действие, нерешительно колеблющееся между большевистским энтузиазмом и кровавой иронией [42].

Алексей Бундигов упрекал тянущегося «за острым, колючим цветком неведомых еще Западу служителей пролеткульта» [35] Дягилева в намеренной установке на новизну и скандал.



Рисунок 4. Работница (Любовь Чернышева) и Рабочий (Серж Лифарь)⁷

Однако пальма первенства по части гнева на трансформировавшегося Дягилева и Русский балет под его руководством принадлежит

⁷ Источник иллюстрации: [7, 295].

Валериану Светлову (Ивченко). Позволим себе процитировать обширные фрагменты его статьи:

На новом пути «приспособления» своих балетных постановок Дягилев стал на скользкий путь не то диктатуры, не то халтуры, не то «мейерхольдовщины», и вчера поразил Париж каким-то новым «стальным балетом», изготовленным, очевидно, в сотрудничестве с «гренелльскими» сотрудниками из агитотдела ВКП. Советскаястряпня Дягилева отдавала таким тяжелым «московским» духом, что вчуже жаль было смотреть на русских артистов, вынужденных ломаться во славу пролеткульта, подсовывая иностранцам вместо Русского Балета постылую советчину. <...>

На этом пути наркомпросовских достижений Дягилев быстро растеряет всю, некогда заслуженную, известность организатора и пропагандиста русского искусства за границей и станет таким же отпетым кремлевским антрепренером, как Мейерхольд или Таиров, без лести преданных советской власти. Но не стоило к 20-му году своей театральной работы на пользу русскому делу, теперь становится пропагандистом цыганско-парижанской девочки Раковского. Да и не то время теперь, и Дягилев в своем советском омолаживании также быстро сойдет на нет, как сходят на нет в международном масштабе сами большевики. На премьере Дягилева, как водится, блистала туалетами и бриллиантами вся «гренелльская» свора, привлеченная опытом советизации русского балета в Париже, – опытом довольно неудачным. <...>

Я не знаю, с какой целью Дягилеву понадобилось показать в Париже советский балет. С целью ли пропаганды, или, наоборот, с целью дискредитирования «достижений» в новом большевицком «искусстве». Человеку, непосвященному в советский быт, не понять без руководства всех тонкостей этого пролетарского произведения. Осведомленный человек в антракте объяснил мне, что «Стальной скок» шел недавно в Москве и перенесен в Париж Дягилевым при благосклонном участии некоего Якулова. Так ли это – не знаю. Знаю только, что зрелище это отвратное. <...>

Вы думаете, публика возмутилась вчера этим отвратительным зрелищем, этой демонстрацией большевицких достижений в новом пролетарском искусстве, этими советскими «опоэтизированными»

сценами чубаровщины, пьяных флиртов и наглого матросья? Ничуть. Снобы, закатывая глаза, говорили: «шарман», «эпатан», «риголо» и семь раз по окончании спектакля вызывали авторов [39].

Однако рецензенты были вынуждены дружно констатировать, что у публики балет имел головокружительный успех. В Дневнике Прокофьев писал: «Первые газеты (русские) ругают, но не затрагивая меня. Это очень удачно» [5, 212].

В постановке «Стального скока» 27 декабря 1927 года в Théâtre del' Opéra были учтены высказанные замечания к хореографии Мясина. Дягилев утверждал, что первая картина балета поставлена Мясиным заново и в очень упрощенном виде, так как «прежде контраст между деревенской жизнью и фабричной не был особенно выявлен» [38]. Были сняты двусмысленные и непонятные названия номеров и остались лишь голые цифры, а новые группировки в первой картине балета стали сильнее «подчеркивать контраст между деревенскими танцами и фабричным трудом» [15]. Прокофьев вновь в Дневниках констатировал успех. Закономерным является значительное уменьшение количества откликов различных рецензентов. В рамках XXI сезона Русского балета в Париже в Театре Сары Бернар «Стальной скок» с несколько измененным названием (в подзаголовке вместо 1920 года значился 1928 год) был показан четыре раза (6, 7, 14 и 21 июня 1928 года). Первое представление балета в XXI сезоне Русского балета в Париже Прокофьев описывал следующим образом:

Вечер открытия Дягилевского сезона – «Стальным скоком». Согласно элегантному дягилевскому стилю мне даже не дали приличного места, а страпонтен, который трещал. <...> Большой успех. В.Ф. Нувель зовет кланяться. Я упираюсь (не первое же представление). Затем иду, но путь далек и я опаздываю. Дягилев: двенадцать минут аплодировали, а вы не могли выйти. Опять много комплиментов по поводу «Стального скока» [5, 278].

Редко вспоминая об этом балете критики оставались при своих мнениях относительно музыки Прокофьева, практически не упоминая ни художественное оформление Якулова, ни обновленную хореографию Мясина. В последнем XXII сезоне Русского балета в Париже, опять же в Театре Сары Бернар, «Стальной скок» прошел четыре раза (22, 28, 30 мая и 11 июня 1929 года) и имел, по словам Прокофьева, «неизменный успех» [5, 352].

«Большевистский балет»

13 июня 1927 года в Лондоне стартовал шестинедельный сезон Русского балета под руководством Дягилева, проводящего, по мнению многих рецензентов, весьма удачную, оригинальную и одновременно крайне современную репертуарную политику. В анонсах одной из «главных новинок» [78], а также «следующей страницей в репертуаре» [68], которая «наверняка вызовет большой интерес» [54], был назван балет «Стальной скок» «самого важного современного русского композитора после Стравинского» [там же] – Прокофьева. В качестве сенсационных составляющих нового спектакля были также названы «самое оригинальное и занимательное» [там же] художественное оформление лидера художников-конструктивистов Якулова и возвращение в качестве танцовщика и балетмейстера «самой большой личности» [75] в труппе – Мясина.

3 июля 1927 года, накануне премьеры, в газете «Observer» было опубликовано интервью Дягилева о «Стальном скоке», которое можно рассматривать как самую настоящую рекламную акцию. Дягилев после триумфальной парижской премьеры был убежден, что этот балет является самым важным и амбициозным спектаклем после «Свадебки» Стравинского (1923 год). Практически все, что было сказано русским

антрепренером, впоследствии было подхвачено и интерпретировано в рецензиях и откликах английских журналистов.

Дягилев рассказывал, что он давно мечтал создать русский балет, наполненный сугубо национальной декоративностью. «Мы показываем в “Стальном скоке” Россию в 1920 году» [59*⁸]. В балете «есть две сцены – первая изображает досуг, а вторая – труд» [там же]. Якулов был назван «русским Пикассо, так как он является родоначальником конструктивизма на русской сцене, где элементы архитектуры используются в постановке наряду с живописью (все это возникло оттого, что в нашем распоряжении были только деревянные детали, но не было холстов и красок)» [там же*]. Хореография Мясина «зиждется на давних представлениях о России» [там же*], так как балетмейстер не был на своей родине около тринадцати лет. Сюда стоит добавить высказывание Мясина, брошенное им, судя по всему, после одного из предшествующих премьере «Стального скока» спектаклей: «Мне кажется, что современная жизнь, набирающая все большую скорость, сама по себе гротескна» [48]. Приманкой для публики были следующие слова: «Оформление и постановочная часть столь сложны (вряд ли подобное когда-то было в балетном спектакле), что перед каждым спектаклем мы как бы заново готовимся к нему» [59*].

Дягилев характеризовал музыку Прокофьева как более «механистичную», нежели музыку Стравинского:

Мелодически Прокофьев, возможно, богаче Стравинского, но его мелодия бьет на эффект и не обладает достаточной ясностью. <...> В своей эволюции он [Прокофьев. – И. П.] чутко следует за новыми веяниями в современной музыке. В настоящее время он очень упростил свой стиль, не применяя диссонансы ради диссонансов. Его музыка полна мелодий; одну из частей «Стального скока»

⁸ Здесь и далее фрагменты этого интервью в переводе В. П. Варунца помечены звездочкой (*). См.: [3, 70].

можно просто принять за музыку Моцарта, если бы он жил в наши дни. Что отличает музыку Прокофьева – так это четкий единый ритм, столь отличный от современных джазовых ритмов [59*].

Резюмирующим высказыванием о стиле Прокофьева можно считать следующее:

Если Стравинский в значительно большей степени разговаривает с богами, то Прокофьев – с дьяволами. Во время исполнения музыки Прокофьева публика напоминает мне улитку, которая время от времени прячется в свою раковину. Публика умеет и раздражаться. Именно по этой причине английские зрители не смогли переварить «Шута» – первый выдающийся балет Прокофьева [там же*].

Прежде чем приступать к анализу рецензий и откликов, мы считаем нужным обговорить несколько существенных моментов, присутствующих рассматриваемой английской прессе. Подавляющее количество рецензий либо не содержат указания авторства, либо подписаны различными псевдонимами и инициалами, которые на данном этапе работы не могут быть расшифрованы, а подписанных настоящими статей и заметок именами гораздо меньше.

Наряду с достаточно «классическими» и простыми заголовками и подзаголовками мы можем встретить огромное количество «креативных» и, подчас, вызывающих определений. Приведем лишь самые яркие и впечатляющие: «Эпилептические танцы» и «Отвратительный шум» [53]; «Уродство имеет свою ночь власти в балете» [58]; «Балет идиотизма и безобразия», «Абсурдные выходки художников» [67]; «Станный балет» [51]; «Станный Прокофьев», «Музыкальный атлет со странностями», «Нечеловеческие субъекты», «Балет полоумных» и «Мальчишка с консервной банкой» [89]. Самым распространенным

названием было «Большевицкий балет», которым озаглавлено целых пять статей!

Перевод названия балета на английский язык и его интерпретация составляли совершенно особую трудность. В рецензиях мы находим девять различных истолкований французского заголовка «Le Pas d'Acier». Среди них: «Стальной шаг» («The Steel Step»; «Step of Steel» или «Steel Stride») [50; 77; 45; 52]; «Тирания стали» («The Tyranny of Steel») [53]; «Стальной век» («The Steel Age») [58]; «Стальной путь» («The Steel Way») [83]; «Поступь стали» («The Tread of Steel») [88]; «Каблук из стали» («The Heel of Steel») [72; 60; 73]; «Танец стали» («The Dance of Steel») [64]; «Горячая сталь» («Hot Steel») [49] и «Марш стали» («The March of Steel») [66].

4 июля 1927 года состоялась премьера «Стального скака», расколовшая зрительный зал на два лагеря. Первое, что бросилось в глаза рецензентам, было новаторское и символичное художественное оформление Якулова. Критики называли индустриальную конструкцию-постройку «“мейерхольдовской” декорацией в виде строительных лесов» [74] и утверждали, что она «превосходно подходит для живописных абстракций фаз человеческой комедии и трагедии» [77] и «для ряда необычайно смелых акробатических трюков» [65]. Интересно то, что в лондонской постановке был использован «скрывавший на время “конструктивистские” платформы широкий экран советского цвета» [69].

Символичная хореография «балета о труде» [71] Мясина, представляющая собой «попытку интерпретировать современную фабрику при помощи танца» [82, 5], вызывала самые противоречивые чувства у рецензентов – от полного неприятия до головокружительного восторга.

В отрицательных рецензиях новаторскую, разрушающую «все предвзятые представления о том, что такое традиционный балет» [58], и позаимствованную из мюзик-холльных представлений хореографию Мясина критиковали самыми последними словами. Это всего лишь «сон переутомленного заклепщика, спящего на своем посту» [49]. Танцы называли «близкими к низкому уровню злободневности Флит-стрит» [70], «намеренно отвратительными» [58], «эпилептическими в последней степени» [53] и «гротескно некрасивыми» [67]. Главным упреком было отсутствие контраста и вообще какой-либо разницы между двумя картинами балета. В первой картине все были запутаны несоответствием представленной лаконичной программы балета (идентичной той, которая была в Париже) и бешеного сценического действия, насыщенного множеством отвлекающих деталей. Бедная и провальная хореография «деревенских легенд» была, мягко говоря, трудна для понимания. «В первой картине были моменты, когда мы думали, что это может быть изображение сельскохозяйственного труда, так как во второй явно изображались труд в городе; и другие, когда мы, казалось, были свидетелями осенних маневров Красной армии» [85]. Автор с инициалами *W. M.* резюмировал: «Деревенская часть балета была довольно неясна; но кто мы такие, чтобы судить о картине, где изображены неизвестные нам земля и люди?» [88].



Иллюстрация 5. Матрос, обратившийся в Рабочего (Леонид Мясин),
и Работница (Александра Данилова)⁹

В положительных откликах «поразительно оригинальная» [44] хореография Мясина (иллюстрации 5, 6) понималась как «серия гимнастических трюков» [60]. Автор с инициалами *М. Е.* писал: «Хореография балета является одной из самых интересных страниц в творчестве Мясина. Это есть первая попытка балетного искусства войти в контакт с современной жизнью» [74]. Полная оригинальных идей и

⁹ Источник иллюстрации: [8, 171].

гармонично согласованная в танце, построенном как контрапункт нескольких ансамблей или групп танцоров, великолепная и могущественная вторая картина стала самым настоящим триумфом Мясина, которые имел «высший талант работать с толпами танцоров, и делать с ними невероятные вещи» [64]. «Леонид Мясин делает потрясающую хореографическую кульминацию массового движения в конце» [77], в которой «вся сцена представляет собой одну чрезвычайно сложную машину, работающую на максимальной скорости» [64]. Резюмирующим можно считать следующее высказывание:

Хорошие качества «Стального скака» действительно похожи на хорошие качества в любом другом балете – искусная координация массовых групп на сцене, движущихся в ритме музыки, и изобретение сольных танцев, которые в этом случае имеют небольшое значение по сравнению с ансамблем [81].

Несколько странным кажется то, что о музыке «Стального скака» мы находим большое количество отрицательных откликов при сравнительно малом числе положительных. Премьера «Стального скака» лишний раз доказала то, что произведения странного и «ужасного ребенка русской музыки» [62] Прокофьева никогда не были популярными в Великобритании. В откликах господствующими были эмоционально-эстетические оценки, в то время как техническая сторона организации музыкального полотна практически не волновала рецензентов. Музыку Прокофьева называли не иначе как сложной хаотической какофонией и «отвратительным шумом» [53]. Ее характеризовали как бессмысленно зловещую и некрасивую, насыщенную сильными, болезненно режущими зубы, вызывающими головную боль диссонансами и безжалостными ритмами, странную и чрезвычайно громкую, статичную, монотонную и невоодушевленную. По мнению рецензента с инициалами *Е. В.*, «музыка Прокофьева прекрасно поддерживает

танец, но не добавляет ничего существенного к общему эффекту» [61]. Многими авторами значение музыки воспринималось как прикладное, а отнюдь не самостоятельное:

Музыка Прокофьева – это прежде всего хорошая сценическая музыка. Она дает достаточный фон для сценического действия; кроме того, она, должно быть, была одним из факторов, которые вдохновили удивительно хорошие шаги и фигуры, изобретенные Мясиним [49].

Выводом является следующее высказывание: «Музыка балета – последнее слово уродливой современности» [73], и если показать это является целью для композитора, «то он достиг совершенства» [58].

Среди положительных черт отмечались замечательное соответствие мощной и бурной, но ненавязчивой и «передающей позы современности» [72], металлической музыки «лучшего из молодых русских композиторов» [86] Прокофьева и хореографии Мясина. Было высказано мнение о том, что музыке удалось лучше, чем хореографии, передать две контрастные составляющие содержания балета:

Музыка «Стального скока» – это яркий, металлический, хорошо сконструированный механизм, который движется – можно даже сказать “работает” – с тягой и динамизмом двигателя. Через некоторое время слушателю начинает казаться, что он чувствует запах горячего металла [80].

В ней находили мастерскую оригинальность и насыщенность интеллектуальной составляющей, чрезвычайно умные и изобретательные смеси звуков и широкий, но остроугольный мелос, неистово жесткий и стальной стиль, яркую оркестровку, изображающую шум, жужжание, глухие удары, неумолкающий лязг, скрежет и грохот машин, в общем, «яростный, неумолимый дух фабрики в ее движущихся ритмах и подобию безжалостной ухмылки» [88], колоссальную энергическую

живость, стучащие и хлещущие ритмы, характерную насыщенность и вспыльчивость. Музыка «в сочетании с танцем производит самое потрясающее впечатление ритма, которое когда-либо было представлено публике» [64]. Особенно похвальным выглядит отзыв об одном из музыкальных фрагментов, сопровождающих танец Лифаря и Чернышевой: «Это был единственный человеческий момент в балете, и Прокофьев сделал его еще более заметным, дав ему какую-то очаровательно простую музыку» [84].

Многие рецензенты откладывали оценку музыкальной составляющей балета на второе прослушивание, и практически тут же высказывалось мнение о том, что партитура «Стального скака» не выдержит испытания концертным залом. В целом, господствовало мнение, что эта музыка вряд ли «способствует улучшению репутации Прокофьева как композитора» [76, 80]. На многих неизгладимо сильное впечатление произвел странный хореографический трюк Дягилева, суть которого заключалась в ритмичных ударах молотами по сцене. «Шумы, подчиненные законам ритма, как они есть в “Стальном скаке”, оправданы» [47].

Герберт Фарджон сравнивал красоту гипнотически воздействующей и несокрушимой хореографии Мясина с красотой труда в «Деревенском кузнеце» американского поэта Генри Лонгфелло, а некоторые «потеющие фигуры» [66] балета напоминали автору полотна британского художника Фрэнка Брэнгвина. Автор с псевдонимом *Hardon Squire* имел желание сравнить танцы с «биомеханикой Мейерхольда, в которой механическая теория применяется к актерскому мастерству» [80] и «машинными танцами Н.М. Фореггера» [там же].

Рецензентами с инициалами *Е. В.* и *С. В. М.* «определенно пропагандистский дух» [61] балета напоминал пьесу немецкого поэта Эрнста Толлера «Человек-Масса». У.Дж. Тёрнер вспомнил о научно-

фантастической пьесе «Россумские универсальные роботы» («R. U. R.») и комедии «Из жизни насекомых» чешского писателя Карела Чапека. Также австралийский писатель, а за ним рецензент с инициалами *V. S.-J.* и Алан Ботт дружно рассуждали о художественном фильме немецкого режиссера Фрица Ланга «Метрополис», который «был ужасающим в изображении прогноза масштабов господства машинерии в больших городах будущего» [56]. *V. S.-J.* считал, что «Стальной скок» «не более большевистский» [87], чем фильм английского режиссера Мориса Элвиса «Хиндл Пробуждается» или вышеупомянутый «Метрополис». По своему замыслу и воплощению «Стальной скок» напоминал рецензенту с инициалами *H. T. P.* балет «Небоскребы» американского композитора Джона Карпентера.

Естественно, что в музыке Прокофьева находили множество характерных для композитора стилевых черт, и это разочаровывало некоторых рецензентов. Однако эффект, который производило все действие и партитура, очень многим рецензентам напоминал о «Петрушке», «Весне священной» и «Свадебке» Стравинского. «Стальной скок» «призван изобразить современную Россию, как “Петрушка” изображает Россию 1840 года, а “Весна священная” – Россию доисторических времен» [85]. Партитура Прокофьева подвергалась очень жесткой критике и не выдерживала даже близкого сравнения с сочинениями Стравинского. Если в балетах Стравинского не подлежала сомнению первичная организующая роль музыки, то в «Стальном скоке» она воспринималась, скорее, как наличествующий аккомпанемент. Неудачное изображение «деревенских легенд» воспринималось не иначе как плагиат «Весны священной». Автор с псевдонимом *Hardon Squire*, а за ним и Гораций Хорснелл открыто называли Прокофьева «учеником Стравинского» [80].

Возможно, что одной из причин парадоксального успеха скандального спектакля было повышенное внимание к проявлениям конструктивизма в разных видах искусства. Своеобразным резюме может служить следующее высказывание автора с инициалами *М. Е.*: «Все же “Стальной скок” нельзя считать по-настоящему оригинальным произведением. Балеты о фабриках давно создаются в России, хотя мы никогда не видели ничего подобного здесь» [74].

«Стальной скок» был представлен лондонской публике целых девять раз (4, 6, 8, 12, 16, 19, 20 и 21 июля 1927 года). 20 июля 1927 года балет был показан дважды – и в дневном спектакле, и в вечернем. Первыми двумя исполнениями дирижировал Юджин Гуссенс, третьим и четвертым – Малколм Сарджент, а остальными – Роже Дезормьер. Никакие вопли критиков не могли сокрушить головокружительный восторг публики. Рецензентам оставалось лишь констатировать бешеный успех чрезвычайно хорошо поставленного балета, которому очень поспособствовала очередная волна русофобии и разрыв дипломатических отношений между Великобританией и СССР. Возможно, что политика сыграла решающую роль в успехе скандального спектакля. Не зря рецензент с инициалами *Н. Т. Р.* предполагал, что «в театре большевизм терпим и им можно наслаждаться» [69]. Дягилев вспоминал, что «в Лондоне Артур Уильям Патрик герцог Коннаутский и Стратернский подал сигнал к аплодисментам» [38]. Практически все присутствующие в зале дружно приветствовали всю труппу Русского балета, дирижеров и авторов спектакля. В Дневнике Прокофьева мы находим следующую запись от 9 июля 1927 года: «Хорошие новости: “Стальной скок” прошел в Лондоне четвертого июля с огромным “шумным” успехом. Занавес поднимался двенадцать [так! – *И. П.*] раз. Все газеты констатируют успех, хотя многие из них и бранятся, называя “Скок” “шумной дурью”. Вот уж успех, которого я не ожидал: в Англии мою музыку

не любят, да к тому же, после недавнего разрыва с большевиками, можно было ожидать протеста против советского сюжета. Я, перед отъездом Дягилева, прямо не советовал везти этот балет в Лондон. И вот...!» [5, 218].



Иллюстрация 6. Матрос (Леонид Мясин) и Работница (Александра Данилова)¹⁰

Парадоксально, но высказываний о «советском следе» в английской прессе было значительно меньше, чем во французской. Тем не менее, практически все они были резко радикальными и относились, в

¹⁰ Источник иллюстрации: [1, 284]. Впервые опубликовано: [79].

подавляющем своем большинстве, к личности «красного» [51] «композитора-конструктивиста» [61] Прокофьева и его ироничной, но «метко большевистской» [46] музыке. Художественное оформление Якулова и хореография Мясина если и характеризовались как большевистские, то в крайне небольшом количестве рецензий. Целью «первого настоящего балета большевистской или социалистической России» [55] было дать представление о современной жизни этой страны. Ли Генри писал, что это произведение «преднамеренно сделано как музыкальный коктейль со вкусом современной большевистской России во всех ее составляющих – лихорадочной трагедии и лихорадочном пыле» [70].

Балет Прокофьева «Стальной скок» интересен тем, что написан на «советские» темы. Несмотря на неясность и запутанность либретто, мы можем заключить, что действие происходит в Советской России и что «Стальной шаг» – это шаг рабочих и солдат Красной армии [52].

Для многих постановка «подлинного образца большевистского искусства» [81] стала самым настоящим шоком:

Это <...> не самая последняя вещь из России, потому что стиль, в котором она написана, был в зените в Москве четыре или пять лет назад. Однако она достаточно современна и позволяет судить о художественных идеях, поощряемых нынешними правителями Советской России [81].

Возникли два «альтернативных» названия балета: «Большевицкий кошмар» [67] и «Россия при большевистском режиме» [46]. Приведем самые знаменитые и растиражированные строки:

Сергей Прокофьев достоин быть знаменитым. Как апостол большевизма, он не имеет себе равных. Писатели и ораторы уже много лет рассказывают нам об этом, но новый балет Прокофьева выражает больше душу современной России, чем все их усилия вместе взятые» [45].

В сознании некоторых английских рецензентов смешалось все-русское и всебольшевистское, советское; и на какое-то время (если не навсегда) эти три слова стали синонимами. По мнению английских рецензентов, все русские композиторы того времени, включая Мясковского и даже Стравинского, исповедовали большевизм, однако наиболее ярким приверженцем новой идеологии был Прокофьев. Именно после премьеры «Стального скока» он стал самым большевистским из всех русских, а значит, «большевистских», композиторов.

Однако некоторые критики иначе трактовали идеологический посыл балета, который «можно рассматривать как одно из двух: либо как сатиру на большевизм, либо как его прославление. В обоих случаях уродство большевизма является верной целью как музыки, так и того, что теперь называют хореографией, то есть движениями балета» [90, 60]. Рецензент с псевдонимом *Crescendo* утверждал, что «Стальной скок» «не обратит людей в большевизм» [58], а наоборот, отпугнет от него; автор с инициалами А. К. предполагал, что балет является «очень мощным трактатом против русской революции» [53].

Завершая обзор, нам бы хотелось привести следующие строки из интервью Дягилева газете «La Renaissance (Возрождение)»:

В печати меня бранили за эту постановку, в русской печати, а иностранная хвалила. Меня упрекали, что она проникнута советским духом, предсказывали ей верный провал. Но, к счастью, это не оправдалось. <...> Я хотел изобразить современную Россию, которая живет, дышит, имеет собственную физиономию. Не мог же я ее представить в дореволюционном духе! Эта постановка ни большевистская, ни антибольшевистская, она вне пропаганды. <...> Я сам не был в Советской России, но, мне кажется, Прокофьев и Якулов нашли к ней правильный подход [38].

Отметим только то, что изложенная выше точка зрения была высказана еще в 1925 году: «В России сейчас двадцать миллионов

молодежи, у которой [нецензурное выражение. – И. П.]. Они и живут, и смеются, и танцуют. И делают это иначе, чем здесь. И это характерно для современной России. Политика нам не нужна”» [цит. по: 4, 526].

ЛИТЕРАТУРА

1. История «Русского балета» реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова. М.: Интерроса, 2009.
2. *Лифарь С. М.* Дягилев и с Дягилевым. М.: Вагриус, 2005.
3. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Советский композитор, 1991.
4. *Прокофьев С. С.* Дневник. 1907–1933. В 3-х тт. Том 2. 1916–1925. М.: Классика XXI, 2017.
5. *Прокофьев С. С.* Дневник. 1907–1933. В 3-х тт. Том 3. 1926–1933. М.: Классика XXI, 2017.
6. Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2-х томах. Т 1 / Сост. и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1972. С. 246–248.
7. A Feast of wonders: Sergei Diaghilev and the ballets russes. Milano: Skira, 2009.
8. Diaghilev and the golden age of the Ballets Russes, 1909–1929. London, V & A publ., 2010.
9. *Kahane Martine.* 1909–1929. The Ballets Russes at the Opera. Paris, Bibliothèque nationale, 1992.

ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ

Французская пресса

10. Au Theatre. Un spectacle curieux // Aux écoutes. 12 Juin 1927. P. 20.
11. *Aubert L.* Le Pas d'Acier // Paris-soir. 11 Juin 1927. P. 2.
12. *Auric G.* La musique // Les Annales: politiques et littéraires. 1 Août 1927. P. 12.
13. *Blois P.* Les Russes a Paris. – Ballets de Serge de Diaghilew. – Le Pas d'Acier // La National. 6 Juillet 1927. [Л. 641]*.
14. *Brunel R.* Saison des Ballets Russes. Le Pas d'Acier // L'Œuvre. 10 Juin 1927. P. 5.
15. Courrier des théâtres. Les Ballets Russes a L'Opéra. Le Figaro. 23 Décembre 1927. P. 5.
16. *Dézarnaux R.* La musique // La Liberté. 9 Juin 1927. P. 2.
17. *Girard M.* Courrier des théâtres. Le Pas d'Acier. Aux Ballets Russes // Le Figaro. 5 Juin 1927. P. 4.
18. *Lalo P.* «Le Pas d'Acier». 1920 // Comœdia. 9 Juin 1927. P. 1–2.
19. *Laloy L.* Les Ballets Russes à l'Opéra // Comoedia. 24 Décembre 1927. P. 1.
20. *Laloy L.* Théâtre et musique // L'Ère nouvelle. 12 Juin 1927. P. 1.
21. *Laloy L.* La Saison des Ballets russes // Le Figaro. 23 Mai 1927. P. 1–2.
22. *Landormy P.* Les Ballets Russes // La Victoire. 21 Juin 1927. [Л. 632]*.
23. Le Pas d'Acier // L'Opinion. 18 Juin 1927. [Л. 628]*.
24. Le Pas d'Acier // Le Siècle. 13 Juin 1927. P. 4.

25. *Le Borne F.* Les Ballets Russes // Le Petit Parisien. 11 Juin 1927. [Л. 618]^{*11}.
26. *Malherbe H.* Chronique musicale // Le Temps. 15 Juin 1927. P. 3.
27. *Milhaud D.* L'Actualite arstistique. La vingtième saison des ballets russes // L'Humanité. 13 Juin 1927.P. 4.
28. *Monnet H.* Les Ballets Russes // Cahiers d'Art. 1927. N° 1.P. 208.
29. *Prist P.* La vie a Paris. Les Ballets Russes. Le Pas d'Acier // L'Indépendance Belge. 20 Juin 1927. P. 1.
30. *PrunieresH.* «Pas d'Acier» Produced in Paris by Diaghileff Company – Other Novelties // The New York Times. 26 June 1927. P. 4.
31. *Samazeulih G.* La musique // La Revue Mondiale. 15 Juilliet 1927. P. 171–173.
32. *Schaeffner.* La semaine musicale. Théâtre Sarah–Bernhardt. Ballets Russes // Le Ménestrel. 17 Juin 1927. P. 268.
33. *Schneider L.* Le «Gaulois» au theatre. Les premieres // LeGaulois. 9 Juin 1927. P. 2.
34. *Vuillermoz E.* Les Ballets Russes // Excelsior. 9 Juin 1927. P. 5.

Пресса русского зарубежья

35. *Бундигов А.* Балет Дягилева // La Renaissance (Возрождение). 10 июня 1927 года. С. 3.
36. *Волконский С.* Балет у Дягилева // Последнія Новости. 14 июня 1927. [Л. 626]*.
37. *Дукельский В.* Дягилев и его работа // Версты. N° 3. 1928. С. 251–255.

¹¹ Здесь и далее материалы, с которыми удалось ознакомиться лишь благодаря имеющемуся в РГАЛИ документу (Ф. 1929 (Прокофьев С. С.). Оп. 1. Ед. хр. 924. Л. 1–928), будут помечены звездочкой (*) с указанием архивной нумерации листов [в квадратных скобках].

38. Любимовъ Л. Беседа с С.П. Дягилевым // La Renaissance (Возрождение). 27 декабря 1927 года.

39. Светлов В. [Ивченко В.Я.] Дягилевский сезонъ. Балетная премьера // LeTempsRusse (Русское Время). 9 июня 1927. [Л. 606–607]*.

40. Шлёцеръ Б. Музыкальные заметки // Последнія Новости. 21 июня 1927. [Л. 633]*.

41. De Schloezer Boris. [No name] // La Nouvelle Revue Française. 1 Août 1927. [Л. 647]*.

42. Levinson A. La Choreographie // Comœdia. 9 Juin 1927. P. 2.

43. Levinson A. L'Annee Choreographique // Le Temps. 22 Août 1927. P. 3.

Английская пресса

44. [No name] // Daily Chronicle. 5 July 1927. [Л. 674]*.

45. [No name] // Empire News. 10 July 1927. [Л. 692]*.

46. [No name] // Evening Standard. 20 July 1927. [Л. 708]*.

47. [No name] // Lody. 14 July 1927. [Л. 689]*.

48. [No name] // The Derby Daily Telegraph. 21 June 1927. P. 5.

49. «Le Pas d'Acier». Music by Serge Prokoviev // Observer. 10 July 1927. [Л. 688]*.

50. «The Steel Step» // Weekly Dispatch. 3 July 1927. [Л. 661]*.

51. A bizarre ballet // Western England Herald. 8 July 1927. [Л. 682]*.

52. A Soviet ballet // Musical Times. August. 1927. [Л. 705]*.

53. A. K. A Bolshevik ballet // Daily News. 5 July 1927. [Л. 665]*.

54. After Stravinsky // Daily Chronicle. 10 June 1927. [Л. 657]*.

55. Bolshevik ballet // Evening Standart. 2 July 1927. [Л. 649]*.

56. Bott A. Drama // The Sphere. 16 July 1927. P. 102.

57. *C.B.M.* Perfect miming by the Russian Ballet // Church Times. 15 July 1927. [Л. 699]*.
58. *Crescendo.* Ugliness has its night of power at the Ballet // Star. 5 July 1927. [Л. 670]*.
59. *Diaghilev S.* The new ballet. M. Diaghilev and the music of Prokofiev // Observer. 3 July 1927. [Л. 664]*.
60. Diary of a London // The Nottingham Journal. 5 July 1927. P. 4.
61. *E. B.* The Russian Ballet. Prokofieff's new work // Manchester Guardian. 5 July 1927. [Л. 678]*.
62. *Evans E.* Ballets new to London // Daily Mirror. 9 July 1927. [Л. 683]*.
63. Factories ballet // Daily Mirror. 5 July 1927. [Л. 667]*.
64. Factory life in a Ballet. Dancers as machines in a new Massine thrill // Evening News. 5 July 1927. [Л. 677]*.
65. *Farjeon H.* In the limelight. Longfellow's theme in larger size – Another run for Aldwych // Sunday Mirror. 10 July 1927. P. 9.
66. *Farjeon H.* The London stage. «Le Pas d'Acier» // The Graphic. 16 July 1927. P. 94.
67. *H. A. S.* Ballet of imbecility and ugliness // Westminster Gazette. 5 July 1927. P. 1.
68. *H. A. S.* Dotted crotchets // Westminster Gazette. 25 June 1927. P. 5.
69. *H. T. P.* The play, The work, music and miming. Ballet out of life. Prokofiev's «Pas d'Acier» in London // Boston Evening Transcript. 20 July 1927. [Л. 702]*.
70. *Henry L.* Music of the moment // Western Mail. 9 July 1927. P. 11.
71. *KIKI.* Prancing Princess. Duchess of York's baby joins in the dancing // Sunday Pictorial. 10 July 1927. P. 15.

72. *London Diarist*. Men and affairs // Birmingham Gazette. 5 July 1927. P. 4.
73. London letter. Bolshevist ballet // Aberdeen Press and Journal. 5 July 1927. P. 6.
74. *M. E.* Real Russian Ballet // The Daily Herald. 5 July 1927. P. 5.
75. *M. E.* Russian Ballet and Moliere. Comedy dancing success at Prince's // The Daily Herald. 21 June 1927. P. 5.
76. Music. Recent novelties // Truth. 13 July 1937. P. 79–80.
77. Prokofieff's new ballet // Eastern Daily. 6 July 1927. [Л. 681]*.
78. Russian Ballet at the Prince's // Theatre World. June. 1927. [Л. 648]*.
79. Russian Ballet. Danilova and M. L. Massine rehearsing for the Russian Ballet at the Princes Theatre, London // Birmingham Daily Gazette. 09 July 1927. P. 10.
80. *Squire H.* The Complements of the season // Christian Science Monitor. 20 August 1927. [Л. 712]*.
81. The Bolshevist ballet // The Saturday Review. 16 July 1927. [Л. 701]*.
82. The letters of Evelyn // The Tatler. 13 July 1927. P. 4–6.
83. The machine dance // Daily Express. 5 July 1927. [Л. 673]*.
84. The Russian Ballet. «Le Pas d'Acier» // Daily Telegraph. 5 July 1927. [Л. 675]*.
85. The Russian Ballet. «Le Pas d'Acier» // Times. 5 July 1927. [Л. 676]*.
86. *Turner W. J.* The World of music. The Music of the Ballets // The Illustrated London News. 23 July 1927. P. 162.
87. *V.S.–J.* A London letter. Last days of the season // The Yorkshire Post. 15 July 1927. P. 4.
88. *W. M.* Factory life ballet // Daily Mail. 5 July 1927. [Л. 672]*.

89. W. M. Prokofieff the peculiar. A musical athlete with a kink. In: human subjects // Daily Mail. 11 July 1927. [Л. 694]*.

90. Who, when and where. Bolshevism and the Ballet [By the Bystander in society] // The Bystander. 13 July 1927. P. 58–61.

REFERENCES

1. Istoriya «Russkogo baleta» real'naya i fantasticheskaya v risunkah, memuarah i fotografiyah iz arhiva Mihaila Larionova [The realistic and fantastic history of Russian Ballet in the illustration, memoirs and photographs from Mikhail Larionov's archive]. Moscow: Interrosa, 2009.

2. *Lifar S. M.* Dyagilev i s Dyagilevym [Diaghilev and with Diaghilev]. Moscow: Vagrius, 2005.

3. Prokof'ev o Prokof'evе: Stat'i, interv'yū [Prokofiev about Prokofiev: Articles, interviews] / Red. Varunc V.P. Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1991.

4. Prokofiev S.S. Dnevnik. 1907–1933 [Diary. 1907–1933]. In 3 volumes. V. 2nd. 1916–1925. Moscow: Klassika XXI [Classic XXI], 2017.

5. Prokofiev S. S. Dnevnik. 1907–1933 [Diary. 1907–1933]. In 3 volumes. V. 3rd. 1926–1933. M.: Klassika XXI [Classic XXI], 2017.

6. Sergej Dyagilev I russkoe iskusstvo. Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'yū. Perepiska. Sovremenniki o Dyagileve [Sergei Diaghilev and Russian art. Articles, open letters, interviews. Correspondence. Coevals about Diaghilev]. In 2 volumes. V. 1st / Ed. and comment. I.S. Zil'bershtejn I V.A. Samkov. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo [Decorative art], 1972.

7. A Feast of wonders: Sergei Diaghilev and the ballets russes. Milano, Skira, 2009.

8. Diaghilev and the golden age of the Ballets Russes, 1909–1929. London, V & A publ., 2010.

9. *Kahane Martine*. 1909–1929. The Ballets Russes at The Opera. Paris, Bibliothèque nationale [National library], 1992.

NEWSPAPERS AND MAGAZINES

French articles

10. Au Théâtre. Un spectacle curieux [Theatre. One interesting performance] // Aux écoutes. 12 Juin 1927. P. 20.

11. *Aubert L.* Le Pas d'Acier. [The Steel Step] // Paris-soir. 11 June 1927. P. 2.

12. *Auric G.* La musique [The music] // Les Annales: politiques et littéraires. 1 August 1927. P. 12.

13. *Blois P.* Les Russes a Paris. – Ballets de Serge de Diaghilew. – Le Pas d'Acier. [Russian in Paris. – Sergei Diaghilev's Ballet. – The Steel Step] // La National. 6 July 1927. [L. 641]*.

14. *Brunel R.* Saison des Ballets Russes. Le Pas d'Acier [Season of Russian Ballet] // L'Œuvre. 10 July 1927. P. 5.

15. Courrier des théâtres. Les Ballets Russes a L'Opéra [Theatre courier. Russian Ballet at the L'Opéra] // Le Figaro. 23 December 1927. P. 5.

16. *Dézarnaux R.* La musique [The music] // La Liberté. 9 June 1927. P. 2.

17. *Girard M.* Courrier des théâtres. Le Pas d'Acier. Aux Ballets Russes [Theatre courier. The Steel Step. Russian Ballet] // Le Figaro. 5 June 1927. P. 4.

18. *Lalo P.* «Le Pas d'Acier». 1920 [«The Steel Step». 1920] // Comœdia. 9 June 1927. P. 1–2.

19. *Laloy L.* Les Ballets Russes à l'Opéra [Russian Ballet at the L'Opéra] // Comoedia. 24 December 1927. P. 1.

20. *Laloy L.* Théâtre et musique [Theatre and Music] // L'Ère nouvelle. 12 June 1927. P. 1.

21. *Laloy L.* La Saison des Ballets Russes [The season of Russian Ballet] // Le Figaro. 23 May 1927. P. 1–2.
22. *Landormy P.* Les Ballets Russes [Russian Ballet] // La Victoire. 21 June 1927. [L. 632]*.
23. Le Pas d'Acier [The Steel Step] // L'Opinion. 18 June 1927. [L. 628]*.
24. Le Pas d'Acier [The Steel Step] // Le Siècle. 13 June 1927. P. 4.
25. *Le Borne F.* Les Ballets Russes [Russian Ballet] // Le Petit Parisien. 11 June 1927. [L. 618]*¹².
26. *Malherbe H.* Chronique musicale [The chronicle of music] // Le Temps. 15 June 1927. P. 3.
27. *Milhaud D.* L'Actualité artistique. La vingtième saison des Ballets Russes [The news of art. The 20th Season of Russian Ballet] // L'Humanité. 13 June 1927. P. 4.
28. *Monnet H.* Les Ballets Russes [Russian Ballet] // Cahiers d'Art. 1927. № 1. P. 208.
29. *Prist P.* La vie à Paris. Les Ballets Russes. Le Pas d'Acier [The Paris life. Russian Ballet. The Steel Step] // L'Indépendance Belge. 20 June 1927. P. 1.
30. *Prunieres H.* «Pas d'Acier» Produced in Paris by Diaghileff Company – Other Novelties // The New York Times. 26 June 1927. P. 4.
31. *Samazeulih G.* La Musique [The Music] // La Revue Mondiale. 15 July 1927. P. 171–173.
32. *Schaeffner.* La semaine musicale. Théâtre Sarah–Bernhardt. Ballets Russes [The music week. Theatre by Sarah–Bernhardt. Russian Ballet] // Le Ménestrel. 17 June 1927. P. 268.

¹² Здесь и далее материалы, с которыми удалось ознакомиться лишь благодаря имеющемуся в РГАЛИ документу (Ф. 1929 (Прокофьев С. С.). Оп. 1. Ед. хр. 924. Л. 1–928), будут помечены звездочкой (*) с указанием архивной нумерации листов [в квадратных скобках].

33. *Schneider L.* Le «Gaulois» au Theatre. Les premieres [The «Gaulois» in theatres. The premieres] // *Le Gaulois*. 9 June 1927. P. 2.

34. *Vuillermoz E.* Les Ballets Russes [Russian Ballet] // *Excelsior*. 9 June 1927. P. 5.

Articles by Russian émigré community

35. *Bundikov A.* Balet Dyagileva [Diaghilev's Ballet] // *LaRenaissance (Vozrozhdenie)*. 10 Juin 1927. P. 3.

36. *Dukelsky V.* Dyagilevi ego rabota [Diaghilev and his performance] // *Versty*. № 3. 1928. P. 251–255.

37. *Volkonsky S.* Balet u Dyagileva [Diaghilev's ballet] // *Posledniya Novosti*. 14 June 1927. [L. 626]*.

38. *Lyubimov L.* Beseda s S. P. Dyagilevym. [The conversation with S. P. Diaghilev] // *LaRenaissance (Vozrozhdenie)*. 27 December 1927 .

39. *Svetlov V.* [*Ivchenko V.YA.*] Dyagilevskij sezon". Baletnaya prem'era [Diaghilev's season. The ballet premier] // *Le Temps Russe (Russkoe Vremya)*. 9 June 1927. [L. 606–607]*.

40. *SHlyocer" B.* Muzykal'nyya zametki [Music notices] // *Posledniya Novosti*. 21 June 1927. [L. 633]*.

41. *De Schloezer Boris.* [No name] // *La Nouvelle Revue Française*. 1 August 1927. [L. 647]*.

42. *Levinson A.* La Choreographie [The choreography] // *Comœdia*. 9 June 1927. P. 2.

43. *Levinson A.* L'Anneec horegraphique [The season of choreography] // *Le Temps*. 22 August 1927. P. 3.

English articles

44. [No name] // *Daily Chronicle*. 5 July 1927. [Л. 674]*.

45. [No name] // *Empire News*. 10 July 1927. [Л. 692]*.

46. [No name] // Evening Standard. 20 July 1927. [Л. 708]*.
47. [No name] // Lody. 14 July 1927. [Л. 689]*.
48. [No name] // The Derby Daily Telegraph. 21 June 1927. P. 5.
49. «Le Pas d'Acier». Music by Serge Prokofiev // Observer. 10 July 1927. [Л. 688]*.
50. «The Steel Step» // Weekly Dispatch. 3 July 1927. [Л. 661]*.
51. A bizarre ballet // Western England Herald. 8 July 1927. [Л. 682]*.
52. A Soviet ballet // Musical Times. August. 1927. [Л. 705]*.
53. A. K. A Bolshevik ballet // Daily News. 5 July 1927. [Л. 665]*.
54. After Stravinsky // Daily Chronicle. 10 June 1927. [Л. 657]*.
55. Bolshevist ballet // Evening Standart. 2 July 1927. [Л. 649]*.
56. *Bott A.* Drama // The Sphere. 16 July 1927. P. 102.
57. *C. B. M.* Perfect miming by the Russian Ballet // Church Times. 15 July 1927. [Л. 699]*.
58. *Crescendo.* Ugliness has its night of power at the Ballet // Star. 5 July 1927. [Л. 670]*.
59. *Diaghilev S.* The new ballet. M. Diaghilev and the music of Prokofiev // Observer. 3 July 1927. [Л. 664]*.
60. Diary of a London // The Nottingham Journal. 5 July 1927. P. 4.
61. *E. B.* The Russian Ballet. Prokofieff's new work // Manchester Guardian. 5 July 1927. [Л. 678]*.
62. *Evans E.* Ballets new to London // Daily Mirror. 9 July 1927. [Л. 683]*.
63. Factories ballet // Daily Mirror. 5 July 1927. [Л. 667]*.
64. Factory life in a Ballet. Dancers as machines in a new Massine thrill // Evening News. 5 July 1927. [Л. 677]*.
65. *Farjeon H.* In the limelight. Longfellow's theme in larger size – Another run for Aldwych // Sunday Mirror. 10 July 1927. P. 9.

66. *Farjeon H.* The London stage. «Le Pas d'Acier» // The Graphic. 16 July 1927. P. 94.
67. *H. A. S.* Ballet of imbecility and ugliness // Westminster Gazette. 5 July 1927. P. 1.
68. *H. A. S.* Dotted crotchets // Westminster Gazette. 25 June 1927. P. 5.
69. *H. T. P.* The play, The work, music and miming. Ballet out of life. Prokofiev's «Pas d'Acier» in London // Boston Evening Transcript. 20 July 1927. [Л. 702]*.
70. *Henry L.* Music of the moment // Western Mail. 9 July 1927. P. 11.
71. *KIKI.* Prancing Princess. Duchess of York's baby joins in the dancing // Sunday Pictorial. 10 July 1927. P. 15.
72. *London Diarist.* Men and affairs // Birmingham Gazette. 5 July 1927. P. 4.
73. London letter. Bolshevist ballet // Aberdeen Press and Journal. 5 July 1927. P. 6.
74. *M. E.* Real Russian Ballet // The Daily Herald. 5 July 1927. P. 5.
75. *M. E.* Russian Ballet and Moliere. Comedy dancing success at Prince's // The Daily Herald. 21 June 1927. P. 5.
76. Music. Recent novelties // Truth. 13 July 1937. P. 79–80.
77. Prokofieff's new ballet // Eastern Daily. 6 July 1927. [Л. 681]*.
78. Russian Ballet at the Prince's // Theatre World. June. 1927. [Л. 648]*.
79. Russian Ballet. Danilova and M. L. Massine rehearsing for the Russian Ballet at the Princes Theatre, London // Birmingham Daily Gazette. 09 July 1927. P. 10.
80. *Squire H.* The Complements of the season // Christian Science Monitor. 20 August 1927. [Л. 712]*.

81. The Bolshevist ballet // The Saturday Review. 16 July 1927. [Л. 701]*.
82. The letters of Evelyn // The Tatler. 13 July 1927. P. 4–6.
83. The machine dance // Daily Express. 5 July 1927. [Л. 673]*.
84. The Russian Ballet. «Le Pas d'Acier» // Daily Telegraph. 5 July 1927. [Л. 675]*.
85. The Russian Ballet. «Le Pas d'Acier» // Times. 5 July 1927. [Л. 676]*.
86. *Turner W. J.* The World of music. The Music of the Ballets // The Illustrated London News. 23 July 1927. P. 162.
87. *V. S.–J.* A London letter. Last days of the season // The Yorkshire Post. 15 July 1927. P. 4.
88. *W. M.* Factory life ballet // Daily Mail. 5 July 1927. [Л. 672]*.
89. *W. M.* Prokofieffthe peculiar. A musical athlete with a kink. In-human subjects // Daily Mail. 11 July 1927. [Л. 694]*.
90. Who, when and where. Bolshevism and the Ballet [By the By-stander in society] // The Bystander. 13 July 1927. P. 58–61.

