



Георгий КОВАЛЕНКО

«ВСЕ КОЛЕСА БУДУТ ВЕРТЕТЬСЯ...»

ГЕОРГИЙ ЯКУЛОВ – ХУДОЖНИК-КОНСТРУКТОР БАЛЕТА «СТАЛЬНОЙ СКОК»

Весной 1925 г. Сергей Павлович Дягилев ясно ощущает необходимость некоего слома в эстетике «Русских балетов», к этому времени достаточно устойчиво сложившейся, принятой и признанной публикой и критикой. Интуитивно Дягилев ощущает потребность в спектакле, условно говоря, аналогичном «Параду» П. Пикассо¹. Правда, Дягилев понимал: такой шаг не может быть спонтанным, его следует все-сторонне обдумывать, тщательно готовить. Он, действительно, должен стать и своего рода итогом исканий и в то же время решительным прорывом в совершенно новое, возникающее пока еще в весьма неясных очертаниях. Напомним: это весна 1925 года. Дягилевские замыслы станут реальностью ровно через два года: 27 мая 1927 г. Париж впервые увидит балет А. Соге «Кошка», а 7 июня того же года состоится премьера «Стального скака» С. Прокофьева.

Дягилев, как и всегда, был уверен: импульсы обновления следует искать не столько в самой хореографии, сколько в идеях пластических искусств.

Уже достигнута договоренность о сотрудничестве с Наумом Габо и Антуаном Певзнером. Несколько раз он встречается с Марком Шагалом. Поставлен «Голубой экспресс» в декорациях скульптора Анри Лорана и костюмах Габриэль Шанель (премьера – 24 июня 1924). В апреле 1925 г. в посткубистическом оформлении Жоржа Брака показан первый балет Владимира Дукельского «Зефир и Флора».

Дягилев внимательно следит за всем, что происходит в недавно возникшем движении сюрреалистов, но, кажется, совсем не уверен, что «Русским балетам» следует избрать именно этот путь. Во всяком случае «Ромео и Джульетта» в декорациях и костюмах Макса Эрнста и Жоана Миро долгое время (вплоть до «Оды» Павла Челищева) не будут иметь в репертуаре труппы ни

аналогий, ни каких либо подтверждений своей программности.

В это же время Дягилева все больше и больше занимает все происходящее в искусстве Советской России. Он – на всех представлениях Камерного театра, недавно гастролировавшего в Париже, смотрит все советские фильмы (известно, какое впечатление на него произвела протазановская «Аэлита»), в 1922 г. специально едет в Берлин на «Первую русскую художественную выставку» и, конечно, совершенно сражен увиденным в советском отделе Парижской выставки 1925 года.

Он буквально загнипнотизирован русским конструктивизмом. Не совсем понимая его смысл и идеи, не упускает случая, чтобы поговорить о нем с А. Луначарским, В. Маяковским, Б. Асафьевым, А. Таировым. Плюс ко всему еще такая деталь: «...чем был вызван внезапный интерес барина и космополита Дягилева к советским делам и его решение посвятить новый балет

¹ «Парад» Э. Сати. Сюжет: Ж. Кокто. Декорации и костюмы: П. Пикассо. Премьера в Театре Шатле (Париж), 18 мая 1917 г.

Прокофьева теме кипучего советского труда? Жак Эмиль Бланш, художник, друживший со всеми выдающимися деятелями искусства своей эпохи писал:

“Ленин предложил Дягилеву пост Народного комиссара советского театра, но, несмотря на свое непреодолимое любопытство, которого Дягилев не отрицал, и возможность покорить артистическую Москву, он смертельно боялся, что жизнь под надзором “красного царя” окажется невыносимой”.

О предложении Ленина, переданном через Луначарского, в начале 20-х годов, Дягилев говорил мне (В. Дукельскому. – **Г.К.**) и другим лицам².

Впрочем, даже если подобное предложение действительно было, то в истории возникновения «Стального скака» ему вряд ли стоит придавать особое значение. Дягилев всегда руководствовался соображениями, прежде всего, эстетического порядка. Все повороты исканий «Русских балетов» были им всесторонне продуманы: с завоеванной давно пальмой первенства он расставаться не собирался. «Только тот, кто хорошо знает Париж, – вспоминал режиссер “Русских балетов”, руководитель труппы и многолетний сотрудник Дягилева С.Л. Григорьев, – может оценить силу влияния на него Русского балета Дягилева. Завоевать Париж трудно. Удерживать влияние на протяжении двадцати сезонов – подвиг. История Парижа не знала другой театральной антрепризы, которая бы из года в год имела такой беспрецедентный успех»³.

Другое дело: Дягилев часто рассчитывал на эпатаж, на скандал даже, отчетливо понимая:



С. Дягилев.
Рисунок
М.Ф. Ларионова

С. Прокофьев.
Рисунок
М.Ф. Ларионова

«Скандал в культуре – это всегда кульминация. Ему свойственна максимальная экспрессивность выражения и максимально обостренная конфликтность»⁴. Добавим: «Скандал предлагает выход из системы и взгляд на нее со стороны»⁵. Так, в сущности, и произошло в свое время с «Парадом», оказавшимся вне системы первого периода «Русских балетов», предложившим, на самом деле,

² Дукельский В. Об одной прерванной дружбе // Мосты [Мюнхен], 1968, № 13–14. С. 263.

³ Григорьев С.Л. Балет Дягилева. М., 1993. С. 190.

⁴ Букс Нора. Скандал как механизм культуры // Семиотика скандала. Париж; М., 2008. С. 11.

⁵ Там же. С. 9.

Pro memoria

некий – итоговый, резюмирующий, можно даже сказать, прощальный – взгляд на эту систему.

Нельзя не вспомнить еще об одном обстоятельстве, доставлявшем Дягилеву немало забот. Это – «Шведские балеты» Рольфа де Марэ, обосновавшиеся в начале 1920-х годов в Париже и сразу же предъявившие права на упомянутую пальму первенства.

Дягилев никогда не комментировал спектакли «Шведских балетов», делал вид, что не смотрел и ничего не знает о них. Хотя, безусловно, отлично все понимал и ощущал в них серьезного и принципиального соперника. По части сценографии, в первую очередь. Дело в том, что для труппы Рольфа де Марэ декорации и костюмы делали Фернан Леже, Джеральд Мерфи, Леонард Фужита, Джорджо де Кирико, Франсис Пикабия... И, конечно же, Дягилева не могло не огорчать, что и Эрик Сати, и композиторы «Шестерки» отдавали свою музыку не только ему, но и «Шведским балетам».

Все это вместе, думается, и объясняет растущую с каждым днем уверенность Дягилева в необходимости конструктивистского балета, «советского» спектакля. В связи с этим возникало множество вопросов: кто напишет либретто, кто будет ставить балет, кто выполнит декорации и костюмы, наконец, кто создаст музыку? Правда, последний вопрос решился довольно быстро – Сергей Прокофьев. Что касается постановщика и художника, Дягилев с самого начала был уверен: они должны быть только из Советской России.

История рождения балета «Стальной скок» (вернее его замысла и сюжета) достаточно необычна, есть смысл ее подробно

восстановить. И сделать это лучше всего, смонтировав фрагменты практически ежедневных дневниковых записей Прокофьева, а также писем к Дягилеву композитора и Георгия Якулова.

Итак, одна из первых записей в дневнике была сделана 21 июня 1925 г.:

«Вечером концерт у Polignac⁶... С Дягилевым мы <...> имели первый серьезный разговор о будущем балете. Зашел вопрос о сюжете, где действующие лица – ноты и паузы. Дягилев отклонил предложение...⁷

22 июня [1925 г.]: Днем большой прием <...> масса народу <...>

Дягилев <...> сказал: “Писать иностранный балет, для этого у меня есть Орик⁸; писать русский балет на сказки Афанасьева или из жизни Иоанна 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. Но область чрезвычайно деликатная, в чем и Дягилев отдавал себе отчет. Я решил сначала проинтервьюировать на эту тему Сувчинского⁹ и вообще сразу же предложить Дягилеву притянуть его к работе, так как Сувчинский знает и сцену, и музыку, и очень в курсе того, что творится сейчас в России. Выдвижение мною Сувчинского имело для меня и другой смысл. Дело в том, что за последние три года для всех либретто Дягилев подсовывает своего мальчика (ныне отставного, но просто эстетического друга, как ни странно, очень на Дягилева имеющего влияние) Кохно. На Кохно писали и Стравинский, и Орик, и Дукельский.

⁶ Герцогиня де Полиньяк Эдмон (1878–1943) – французская меценатка, друг Дягилева и Стравинского. Поддерживала Дягилева финансово. С концертов в ее салоне часто начиналась история ряда спектаклей «Русских балетов». Именно в ее салоне Н.Ф. Стравинский впервые играл «Свадебку», «Лиса» и др.

⁷ Прокофьев С. Дневник. 1919–1933. : В 2 ч. Ч. 2. 1919–1933. Париж, 2002. С. 330.

⁸ Орик Жорж (1899–1983) – французский композитор. Одним из первых использовал приемы Джаза, увлекался мюзик-холлом, работал в кино. В сотрудничестве с Дягилевым и для его труппы создал ряд балетов, в том числе «Докужные» и «Матросы». Среди лучших его произведений – хореографическая трагедия «Федра» (1949).

⁹ Сувчинский (граф Шелига-Сувчинский) Петр Петрович (1892–1985) – философ, музыковед, историк искусства, критик, редактор, общественно-политический деятель. В 1910 г. вошел в круг деятелей культуры, близких к «Миру искусства». В 1915 г. с Н.А. Римским-Корсаковым основал журнал «Музыкальный современник». С 1917 г. с Б.В. Асафьевым издавал сборник «Мелос». В 1917 г. редактировал музыкальный журнал в Киеве. В 1919 г. эмигрировал. С 1925 г. – во Франции. Соредактор сборника «Евразийский временник», журнала «Версты». Публиковался во французских музыкальных журналах. Популяризировал творчество И.Ф. Стравинского и С.С. Прокофьева. В последние годы жизни многое сделал для поддержки талантливых композиторов из России, среди которых были Андрей Волконский, Эдисон Денисов и др.

Сценография

Хуже всего то, что на афишах прежде всего – балет Кохно, затем музыка такого-то, декорации такого-то и хореография такого-то. Я всегда, глядя на эти афиши, громко ругался, а теперь, когда делошло о заказе балета мне, решил дать бой и ни за что на Кохно¹⁰ не писать. Важные обстоятельства часто смешиваются с пустяками. Так и здесь: когда Дягилев сделал мне неожиданное предложение написать большевицкий балет, я, быстро взвешивал в голове плюсы и минусы, сразу учел, что, выставляя Сувчинского, я легко выбью из седла Кохно, который, конечно, не может быть компетентным в таком сюжете. Дягилев, который знал и хорошо относился к Сувчинскому, сказал, что он будет рад обсудить этот вопрос с Сувчинским, а так как последний уехал в Лондон, Дягилев же ехал туда через день, то решено было, что я немедленно же напишу Сувчинскому, и пошлю его к Дягилеву в Лондоне в Savoy Hotel¹¹.

27 июня [1925 г.] <...> приходил Кохно <...> Цель его визита была не совсем ясна: звонил ему Дягилев из Лондона, что видел Сувчинского, но Сувчинский ничего нового не прибавил. У самого же Кохно есть полный балет, в который войдут частушки. Это «дворничий» балет, поэтому, по его мнению, очень подходящий к идее Дягишева (но ведь в России сейчас как раз нет дворников, а если есть, то это бывшие генералы!), и этот балет уже собирается писать другой композитор, но, конечно, у него можно отнять и подsunуть что-нибудь другое. Одним словом, цель его визита была, пожалуй, ясна, и даже очень, но я был глух и нем...¹²

12 июля [1925 г.]: Завтракал с Сувчинским, который это время

был невидим. Разговор все время, естественно, о “большевицком балете”. Сувчинский говорил, что он думал об этом и, не раскрывая карт, беседовал с людьми умными и недавно из России приехавшими, в том числе с художником Рабиновичем¹³ и с Эренбургом. Последнего он не очень любит, но считает человеком умным и интересным, пускай неприятным и неприятно мыслящим. Общий вывод: такой балет сделать невозможно. Положение так остро, что 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; да кроме того, разумно ли мне отрезать себя от России теперь, когда там как раз такой интерес к моей музыке? Красный балет делать тоже нельзя, так как он просто не пройдет перед парижской буржуазной публикой. Найти же 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 не характерна для момента. “Кто не с нами, тот против нас”, поэтому нейтральная точка вызовет отпор и оттуда, и отсюда.

Выйдя из ресторана, мы в кафе нашли Эренбурга, с которым Сувчинский познакомил Пташку¹⁴ и меня. У него интересное лицо, но, засыпанный табаком, с гнилыми зубами, небритыми щеками и ссохшимися нестриженными волосами, он напоминал лесной пеня. Говорил он охотно, но в его манере держать себя было что-то неприятное. Чувствовалось также, что

¹⁰ Кохно Борис Евгеньевич (1904–1990) – деятель балета, писатель, сценарист. В 1921 г. эмигрировал в Париж. Личный секретарь С.П. Дягишева, художественный руководитель «Русских балетов» (1922–1929). Автор многих либретто, в том числе балетов «Докучные», «Матросы» Ж. Орика (1924), «Аполлон Мусагет», «Ода» Н.Н. Набокова (1928), «Кошка» А. Соге (1927), «Бал» В. Риети (1929), «Блудный сын» С. Прокофьева (1929) и др. В 1932–1936 г.г. работал в труппе «Русский балет Монте-Карло». В 1933 г. совместно с Д. Балланчиным основал труппу «Балет 1933». Принимал участие в создании «Балета Елисейских полей» (1944), один из первых его руководителей. Автор ряда книг о балете, в том числе и монографии «Дягилев и Русский балет» (1973).

¹¹ Прокофьев С. Указ. соч. С. 331.

¹² Там же. С. 333.

¹³ Рабинович Исаак Моисеевич (1894–1961) – художник театра. Учился в Киевском художественном училище (1906–1912). Оформлял драматические, оперные и балетные спектакли в Москве, Ленинграде, Киеве. Работал в кино (декорации к фильму Я.А. Протазанова «Аэлита» – 1924). Автор декораций и костюмов к легендарному спектаклю К. Марджанова «Фузунте Овехуна» (Киев, 1919). Талант И. Рабиновича очень рано оценил П. Сувчинский, с которым он познакомился в 1918 г. в Киеве.

¹⁴ Прокофьева (урожденная Кодина) Лина (Каролина) Ивановна (1897–1989) – жена С.С. Прокофьева. Училась пению в Париже и Милане.

Pro memoria

этот человек прошел какую-то революционную школу, которая мне неизвестна. Он рассказывал много интересного, многое казалось привлекательным в современной Москве.

О балете – то же, что и Сувчинский¹⁵.

18 июля [1923 г.]: Дягилев наконец приехал, и сегодня мы завтракали: он, я, Кохно, Лифарь. <...> Нувель¹⁶ и милый старичок, кузен Дягилева, “Пашка”¹⁷. Я спросил Дягилева: «Вы непременно настаиваете на большевицком балете?». Дягилев: “Непреренно, я перед отъездом из Лондона даже немного говорил об этом с Раковским, нашим послом”. “Нашим?”. Дягилев усмехнулся: “Ну да, вообще, российским”. Я тогда изложил точку зрения Сувчинского, говоря, что мне она представляется вполне разумной. Но Дягилев пропустил все это мимо ушей. Он воскликнул: “В России сейчас двадцать миллионов молодежи, у которой... (тут нецензурное выражение о прославлении полового желания). Они и живут, и смеются, и танцуют. И делают это иначе, чем здесь. И это характерно для современной России. Политика нам не нужна!”. Я сослался на мнение Эренбурга. “Очень хорошо, – сказал Дягилев, – давайте постараемся достать Эренбурга и поговорить с ним”. Затем он указал на художника Якулова, недавно приехавшего из России и проведшего там всю революцию. На большой выставке, в русском отделе, он выставил ряд моделей своих декораций для московских театров, также проект памятника, который ему был заказан в память каких-то революционеров, погибших в Баку¹⁸. Я тоже был на выставке и видел это. Как

конструктивные декорации, так и памятник (огромная многоэтажная башня, спирально взлетающая вверх) меня очень поразили, а потому я был непрочь встретиться с Якуловым. Решено было, что после завтрака Кохно и я отправимся за Якуловым и Эренбургом (адресов которых мы не знали) и постараемся собраться у Дягилева в пять часов. Чтобы найти Эренбурга, я посоветовал поехать в кафе, где я с ним познакомился, так как он сказал, что всегда сидит там в два-три часа дня.

Кафе было почти пустое, но Эренбург сидел. Поговорив с ним недолго, получив от него согласие явиться к Дягилеву в пять и достав от него адрес Якулова, мы поехали к Якулову. Но его не было дома. Оставили записку и поехали к Сувчинскому. Застали. Кохно философствовал о значении либретто в балете, а мы в душе посмеивались над ним. Но важно, что теперь Кохно уже сам подчеркивал свою некомпетентность в либретто из жизни современной России – стало быть, почувствовал, что наступило время очистить поле битвы. Угроза, что мне придется работать с ним, прошла. Затем Кохно ушел, а мы с Сувчинским потихоньку отправились к Дягилеву, так как время уже шло к пяти часам. Вскоре туда явился Эренбург, и мы довольно долго сидели в большом и светлом салоне Hôtel Vouillemont, пока наконец появился Дягилев. Разговор начался несколько нелепо и в конце концов свелся к разговору Дягилева с Эренбургом. Сувчинский упорно молчал и вставил, кажется, два незначительных замечания. Я тоже сидел и слушал. Разговор часто уклонялся от темы и, например, на довольно долгое

Сценический псевдоним – Лина Льюбера. В 1936 г. вместе с семьей возвратилась в СССР. В 1948 г. была арестована, восемь лет провела в лагерях. В 1974 г. выехала в Лондон. Занималась архивом С. Прокофьева. В 1983 г. основала Фонд Сергея Прокофьева в Лондоне.

¹⁵ Прокофьев С. Указ. соч. С. 338–339.

¹⁶ Нувель Вальтер Федорович (1871–1949) – друг Дягилева со студенческих лет на протяжении всей жизни. Участвовал в издании журнала «Мир искусства». В «Русских балетах» исполнял административные функции. Автор обширной рукописи о Дягилеве (не издана).

¹⁷ Корибут-Кубатович Павел Григорьевич (1865–1940) – двоюродный брат Дягилева, его ближайший друг и советчик. В «Русских балетах» исполнял административные функции.

¹⁸ Речь идет о якуловском проекте памятника 26-ти бакинским комиссарам.

время свелся к спору о том, что же такое конструктивизм. Вообще же Дягилев спрашивал о России, а Эренбург рассказывал, в этот день дело ничем не кончилось¹⁹.

19 июля [1925 г.]: Утром опять собрались в салоне Hôtel Vouillemont, но на этот раз Якулов, я, Дягилев, Лифарь и Кохно. Якулов – человек лет сорока²⁰, ясно подчеркнутого армянского типа, в необыкновенном фиолетовом жилете. Он принес целую папку рисунков и эскизов его бывших постановок в Москве, также проект бакинской башни. Все это он показывал нам, главным образом Дягилеву, и очень много объяснял, правда довольно путано и многословно. Общее впечатление, что он чрезвычайно хотел заинтересовать Дягилева, но не знал, чем он заинтересуется, а потому все время щупал почву, показывая то один тип, то другой, и все время заливая Дягилева потоками туманных объяснений. На вопрос Дягилева, можно ли сделать балет из современной русской жизни, он ответил, что бесспорно можно. На вопрос о том, надо ли сотрудничать с Эренбургом, он ответил уклончиво, очевидно не зная, в каких Дягилев отношениях с Эренбургом, но тут же дал понять, что в случае чего можно обойтись и без последнего. Результат заседания: как будто Дягилев остался доволен Якуловым, но сюжет пока ни с места. <...>²¹

21 июля [1925 г.]: Утром поехал к Дягилеву. <...> Опять заседание в самом отеле: Дягилев, Якулов и я. За мое отсутствие Якулов предложил схему балета. По его мнению, балет должен состоять из трех звеньев, характеризующих три различных момента большевизма: первый – на Сухаревской площади



(мешочники, комиссары, толкучка, матросы в браслетах); второй – НЭП (комический номер разбогатевших проныр); третий – на Фабрике или на сельскохозяйственной выставке (большевистская Россия начинает строиться). Дягилев и я одобрили план, но Дягилев возражал против второго звена – НЭПа, говоря, что, в сущности, это – высмеивание нуворишей, что не ново для Парижа, так как их и здесь расплодилось масса после войны. Якулов защищал свой план, но сразу согласился урезать вторую часть. Полный балет он изобразил тогда графически в виде трех дисков, расположенных в ряд, причем крайние напозлали на средний и охватывали часть его. Таким образом средняя часть балета, НЭП, выходила короткой, но в конце предыдущей и в начале последующей должны были перемешиваться элементы его. Дягилев не возражал; я сказал, что не вижу как музыкально отобразить НЭП. Якулов ответил: “Это скерцо” <...>.

Мы вернулись (после завтрака. – **Г.К.**) к Дягилеву. Дягилев сказал,

Г. Якулов

¹⁹ Прокофьев С. Указ. соч. С. 340–341.

²⁰ Якулову в это время 41 год.

²¹ Прокофьев С. Указ. соч. С. 341.

Pro memoria

что схема Якулова в общих чертах приемлема, но схемы мало, надо ее подробно разобрать. Якулов ответил, что у него много материала и мыслей, Дягилев сказал, что его отъезд снова откладывается, а так как сейчас сюжет еще не стоит на ногах, то надо, чтобы я приехал еще раз, к тому времени Якулов окончательно разработает свой план. Якулов пообещал кроме того принести несколько рисунков костюмов и схему декораций²². <...>

24 июля [1925 г.]: Якулов притащил несколько эскизов костюмов (комиссар, матрос), очень интересных; также эскиз декорации, вся стального цвета, с площадками разной высоты. Дягилев хвалил; я удивлялся: до сих пор он всегда старался сладить декорации как можно портативнее – для перевозок. Как он будет перетаскивать всю эту сложную конструкцию – непонятно. И так, зрительная часть сюжета несколько выяснилась, но сам сюжет все ни с места. Якулов обещал разработать к сегодняшнему дню свои три “сферы”, но его объяснения были так туманны и так общи, что Дягилев заволновался: “Надо просто-напросто кому-нибудь показать сюжет, иначе мы никогда с места не сдвинемся. Сюжет выдумать не трудно, но нельзя подгонять к Советской России какую-нибудь западноевропейскую интригу. В России сейчас и думают, и любят, и веселятся иначе, поэтому сюжет этот может написать только советский писатель”. Но кто? Думали. Никого в Париже нет. Вернулся к Эренбургу. Мы с Якуловым морщились. Эренбург – *avant dernier* *сгi*. Дягилев говорил, что наоборот, Эренбург произвел на него очень хорошее впечатление; пускай он неприятный человек, но он умен и

наблюдателен. Мы уступили, однако советовали привлечь Эренбурга только как консультанта. Т.е. чтобы не было “либретто Эренбурга”, а просто использовать его советы, сведения, заплатить ему деньги, а либретто уже мы разработаем сами. Словом выжать и отстранить. На этом расстались <...> Решено, что завтра он (Якулов. – **Г.К.**) увидит Эренбурга и будет стараться его “выжимать”. Затем через два дня я должен снова вернуться в Париж. Якулов поехал провожать меня на вокзал. Я ему сказал: “Вы все говорите, что у вас для сюжета масса материала, а когда дело доходит до того, чтобы изложить его, вы бродите в каких-то туманах”. Якулов стал рассказывать материал: тут и папиросники, и дамы в абажурах, переделанных в шляпы, тут и жулики, которые, спасаясь от комиссаров, перебрасываются с одной площадки на другую на веревках, прикрепленных к потолку, и рабочие, работающие на фабрике молотками (прекрасно! молотки в качестве ударных на сцене!), и оратор с книгой, привязанной к нему на резинке, когда он бросает книгу, она сама к нему возвращается. Передо мною предстала целая картина большевистского балета, Я сказал: “Действуйте, у вас масса материала; его только надо влить в крепкую форму – и сюжет готов, никакой Эренбург не нужен”²³.

27 июня [1925 г.]: Я отправился к Дягилеву. Дягилев повидал Эренбурга, но у меня создалось впечатление, что во время этого свидания не Дягилев высосал Эренбурга, а Эренбург слопал Дягилева. Дягилев говорит, что он всячески старался объяснить Эренбургу, что он нужен нам не как ответственный либреттист, а как

²² Там же. С. 342–343.

²³ Там же. С. 343–345.

Сценография

советчик. Дягилев: “Я даже говорил ему, что Прокофьев всегда пишет на свое либретто, что он пренебрежительный человек и не любит никакого сотрудничества”, но Эренбург на это ответил твердо, что как консультант он участвовать не желает, но если ему закажут либретто, то он может взяться за него. Тогда первую картину он, конечно, сделал бы не на рынке, а на вокзале, так как вокзал в первом периоде большевизма сделался чрезвычайно характерным местом для толкучки и меновой торговли между мешочниками и голодными горожанами. Дягилев склонялся заказать либретто Эренбургу. Последний вскоре явился. Дягилев удалился с ним в соседнюю комнату для переговоров об условиях и вышел оттуда сердитым. Эренбург вскоре ушел, причем Дягилев сказал ему, что напишет на днях. После же ухода Эренбурга сердито воскликнул: “Вот! То у человека нет штанов, а то, когда предложишь вместе работать, с вас лупят пять миллионов!” Выяснилось, что Эренбург запросил с Дягилева пять тысяч франков, и при этом дал понять, что, хотя он и согласен сделать либретто, этот вопрос его особенно не интересует. Кажется, последнее особенно рассердило Дягилева. Тогда я решил, что время выступить. Я сказал: “Сергей Павлович, мне кажется, что из расплывчатых речей Якулова вы вывели, что у него мало материала, между тем в прошлый раз, когда я с ним ехал в такси на вокзал, я из него выудил массу любопытных вещей и черточек: передо мною прямо развернулась картина и большевистской Москвы, и нашего балета. У Якулова не хватает только организующего начала, чтобы привести весь этот материал

в стройный порядок, но зато это начало есть у меня. У вас сейчас размолвка с Эренбургом, – очень хорошо. Пусть завтра Якулов приедет ко мне в деревню и мы в один день смастерим либретто. Если вы его одобрите – вопрос будет решен; если нет, Эренбург куда-то не уйдет в эти два дня”. В ответ на эту тираду Дягилев проявил больше готовности, чем я ожидал: уж очень ему, видно, насолил Эренбург. Решено было, что Якулов через день приедет в Marlotte, а затем мы соберемся опять. В этот же день был подписан мой контракт с Дягилевым...²⁴

29 июля [1925 г.]: <...> В два часа приехал Якулов. Мы сначала болтали втроем с Пташкой о том, о сем, главным образом о России. Затем решили, что пора работать.<...> Якулов выкладывал материал, я же старался что-то из этого материала построить. Во-первых, я настоял, чтобы местом действия была выбрана не Сухаревская площадь, а вокзал – единственный полезный совет, который мы вытянули из Эренбурга. Затем меня прямо-таки посетило вдохновение, и первый акт быстро встал на ноги – в том виде, как он и остался. Со вторым актом был сначала затор, а затем снова луч вдохновения – и он был готов в следующем виде. Декорации переставлены, фабрика в полном ходу, вертятся машины, стучат молотки. Через некоторое время на авансцене разыгрывается частный эпизод: оратор, проклиная режим, уезжает с чемоданами за границу; молодая работница и матрос насмешливо его провожают. Работа на фабрике продолжается. Вдруг появляется директор фабрики и заявляет, что, ввиду недостатка денег и материала, фабрика

²⁴ Там же.

Pro memoria

закрывается. Показывает фабричные книги. Рабочие негодуют, выгоняют директора. Но с фактами ничего не поделаешь: фабрика останавливается. Печальный митинг: что же делать? В это время с шумом, гамбадами и барабанным боем – детская процессия (Якулов говорит, что это очень характерно для современной Москвы). Процессию сопровождают матрос и работница. Процессия уходит, а матрос убеждает рабочих не предаваться печали, а заняться гимнастическими упражнениями, ибо здоровье тела дороже всего. Бодрыми гимнастическими упражнениями заканчивается балет.

Я был удовлетворен двусмысленностью сюжета: не разберешь, в пользу ли большевиков он или против них, т. е. как раз то, что требуется. Якулов немного боялся, не обидел бы такой сюжет Москву, ибо ему надо было туда возвращаться, однако соглашался <...>²⁵.

30 июля [1925 г.]: Уже в десять часов утра я был в дягилевском отеле, но Якулов проспал. Я рассказал содержание нашего сюжета, которое было принято Дягилевым очень сочувственно. Два замечания: побольше бы развить частную интригу и закончить балет не гимнастическими упражнениями, а полным ходом фабрики со стукающими на сцене молотками. Я: "Но ведь вы же сами говорили, что всякие гимнастические парады комсомола очень характерны для современной России и что хорошо бы это пустить в заключение балета!" Однако Дягилев настаивал на фабрике и молотках, находя, что это эффектнее, с чем я охотно соглашался <...>²⁶.

11 августа 1925 г. Прокофьев и Якулов пишут Дягилеву в Венецию:

«Дорогой Сергей Павлович, посылаем Вам подробно разработанный сценарий первого акта. Второй акт размечен, но еще не окончательно детализирован, так как надо еще выяснить несколько моментов, относящихся к конструкции декорации. Через четыре дня мы рассчитываем закончить и второй акт. Тогда немедленно вышлем его Вам.

Если можно, то просим не решать вопроса касательно режиссера до нашей встречи в конце сентября...»²⁷.

12 августа 1925 г. Якулов вновь пишет Дягилеву:

«Глубокоуважаемый Сергей Павлович!

Позвольте посвятить Вас в курс работы. Частично Вы имеете возможность ознакомиться с ней по присылаемым листам, в части же собственно декоративной (работа макета), могу сообщить, что мною приступлено к работе, которая производится в столярной мастерской Камышова и Иванова. Так называемая сценическая коробка и основная часть макета в работе. Техническая сторона работы (эскизы и окончательный макет), конечно, не задержат при условии точно разработанных 1) либретто, 2) сценария, 3) режиссерского плана, 4) музыки, 5) декоративного оформления в эскизах и чертежах (для мизансцен и конструкций).

Как видите, работа чрезвычайной сложности, так как все части переплетены между собой и ведутся мною одновременно. Эта система моей работы несколько длительней обычной, но имеет те важные стороны, что

1) при выполнении ее достигается максимальная экономия времени и материалов, а, следовательно, и денег;

²⁵ Там же. С. 347.

²⁶ Там же.

²⁷ Bibliothèque-Musée de L'Opéra. Paris. Fonds Kochno. Pièce 42. L.A.S. Jakoulov, N 11.

Сценография

2) произведенная таким образом работа, вскрывая всю конструкцию постановки, вернее, спектакля, открывает много возможностей, в пределах выработанных схем, проявлять личную инициативу участникам-артистам, без нарушения целостности всего спектакля.

Пока что должен Вам сказать, что все идет гладко <...>

Как имел случай Вам заметить в предыдущем письме, составление сценария требует некоторой режиссерской работы. Таким образом, к условленному времени Вы будете иметь либретто-сценарий, режиссерский план (мизансцены и схемы балетных движений-характеристик), музыку и декорации. Мне представляется, что именно тогда не будет поздно решить вопрос о режиссере и балетмейстере, если он у Вас уже не намечен, а только предполагается. В случае, если балетмейстер у Вас уже налицо, то лучше ввести его в работу, ибо чрезвычайно существенно знать пределы балетных возможностей. Мне представляется, что намечаемая мною поездка в Москву, примерно в первой половине октября, могла бы привнести кое-что в смысле возмещения пробелов, которые Вы почувствуете в тех или иных областях, касающихся самого осуществления наших идей. Вместе с тем, полагая, что мне почти наверно придется выезжать в Москву по соображениям материального свойства, я для уверенности, что работа не примет нежелательного уклона в период моего отсутствия, хочу возможно подробнее выработать именно режиссерский план, который Вы и должны будете, приняв его осенью, охранять. При этих условиях по возвращении своем сюда (в Париж

или Монте-Карло) я смогу довести [дело] до конца так же уверенно, как и начал. <...>²⁸.

Буквально через три дня (16 августа 1925 г.) Дягилеву пишет Прокофьев: «Дорогой Сергей Павлович, вчера был у меня Якулов, и мы с ним окончательно установили и записали содержание второго акта. Завтра Якулов вышлет его Вам. Не посылаю в этом письме, так как Якулов должен был присовокупить несколько объяснительных чертежей. Мне кажется, что мы выдумали как раз то, что нужно: аполитично, характерно для эпохи (любовь на фабрике), партии героев выдвинуты, как Вы хотели, и наконец, в заключение вся фабрика, до молотков включительно, приведена в движение, как аккомпанемент к танцу двух главных лиц.

Я уже довольно много сочинил музыки, русской, часто залихватской, почти все время диатоничной, на белых клавишах. Словом, белая музыка к красному балету.<...>²⁹.

Как и сообщал Прокофьев, Якулов, действительно, через несколько дней шлет Дягилеву большое и обстоятельное письмо:

«Глубокоуважаемый Сергей Павлович!

Присылаю Вам вторую часть сценария. Таким образом у нас получают следующие части: 1) пролог, 2) действие на вокзале-рынке, 3) интерлюдия с перестроением декораций, так называемый "антракт", 4) развитие интриги на фоне строительства и 5) финал. Деление это по темам, чем, собственно, и замыкается "либретто", или "сюжет", присланные Вам листы еще не могут быть названы "сценарием", на который имеются лишь пока намеки. Как сценарий (то есть режиссерский план, пока еще не полный)

²⁸ Ibid., N 19.

²⁹ Ibid. Pièce 75. L.A.S. Prokofiev, N 20.

Pro memoria

может быть понят “пролог”, то есть силуэты, ибо здесь есть точный и “формальный” подход.

Между прочим, после посылки Вам письма из Буррон-Марлота Прокофьев написал блестящее вступление, о котором не буду распространяться, так как это его право вводить Вас в свою часть работы. Вчера он играл мне, по-моему, это великолепно выражает то, что требуется для Вас, судя по Вашим замечаниям, когда мы разглядывали эскизы действующих лиц. Очень верно понята тема, если можно так выразиться, “изнутри”. Снаружи, в смысле внешней формы, то есть соответствия музыки с балетными движениями, удалось найти то, что я считаю единственно приемлемым в новом, а не классическом балете, и что не было понято Таировым в постановке “Жирофле”, а именно, параллелизм тем – музыкальной и балетной, а не слитность. Я говорю об отсутствии одновременности, или, вернее, единовременности тем, и сопутствия музыки лишь ритмическом, а не темповом. Такова подлинная природа танца, ибо при одной и той же музыкальной теме (“По улице мостовой” или “Лезгинке”) мы видим совершенно различные исполнения танцев и движения. Поэтому музыка должна дать всю тему сразу (как и декорация), а танец и различные характеры движения дадут развитие этой темы и ее вариации. Ибо метод созвучности по тактам движения с музыкой есть дунканизм, который, как метод, при отсутствии босоножья и дилетантщины, даст старый классицизм. Я считаю, что эта последняя, (дунканская) форма должна принадлежать скрябинизму, который, с другой стороны, не приводит к той же оперной форме,

как и дунканизм. Так как мы имеем дело с балетом и стремимся выявить его новые формы, то нам негоже обращаться вспять. Впрочем, “музыкальный антракт” может быть сделан в этом скрябинско-дунканском характере в противовес остальному.

В “статическом” музыкальном плане взят и пролог. Объясняю Вам это лишь потому, что для меня было очень важно, при постройке декораций и дальнейшем развитии сценария, сработаться с Прокофьевым. Если это дало прекрасный эффект в прологе, нужно полагать, что пойдет и дальше так.

Таким образом я полагаю, что в данный момент от Вас очень желательны для уверенной работы над сценарием две вещи: 1) признать либретто, о чем сообщить или Прокофьеву, или мне (мы снесем-ся), или одновременно нам обоим; 2) если Вам понятно изложение принципа построения балета и не встречает возражений, то об этом Вам высказываться нет необходимости, если же Вы возражаете, то не откажите поделиться своими взглядами в письме.

Сегодня беседовал (с третьим по счету) конструктором. Этот последний, к которому переадресовал соратник Камышова Иванов, – специалист-конструктор, интересовавшийся когда-то и макетным делом.

Теперь, когда в главных чертах либретто готово, можно приступить к детальной разработке сценария в соответствии с конструктивно-строительной частью.

Ход работы таков: по либретто будет делаться сценарий в эскизах и проверяться с чертежами конструктора и попутно выясняться вопросы о материалах

Сценография



для декораций, общего ее веса etc., etc.

Извиняюсь, что утомляю Вас долгими писаниями, но этого требует само дело.

Там, где вопрос не был связан с сооружениями, а именно в прологе, как Вы имели случай видеть, разработка была быстрой, в остальных же моментах приходится идти с большой осторожностью, чтобы не “промазать” и “не вмазать” в лишние труды и расходы <...>³⁰.

1-го сентября 1925 г. Якулов вновь пишет Дягилеву: «Глубоко уважаемый Сергей Павлович! Получил от Прокофьева письмо, первый акт он закончил. Посылаю ему рисунок финала, чтобы он мог приступить ко второму акту. С большими трудностями приступил к стройке макета; привлечен специалист, знакомый с техникой сооружения конструкций, которые нам требуются. Думаю, что в течение двух недель закончу всю работу.

Самый трудный акт мною, как видите, решен. Все колеса будут вертеться, наверху будет работать движущаяся световая реклама.

Вся работа в целом, не исключая и режиссерской части, в главных чертах мне совершенно ясна. Приступаю к более детальному развитию отдельных сцен. <...> С искренним уважением – Георгий Якулов.

P.S. Декорации будут стального цвета с эмалевыми частями – белыми, черными, красными (колеса машин и другие вещи)³¹.

Работа над макетом и эскизами костюмов задержали Якулова в Париже почти до декабря 1925 года³². Решение художника с восторгом поддержали Ларионов и Кохно. Дягилев лишь только



Л. Мясин

осторожно заметил: «Не было бы красоты в описании современной России»³³.

К этому же времени Прокофьев завершил клавир балета и начал его оркестровать.

Появилось и первое название балета – «УРСИНЬОЛЬ» («URSIGNOL»). Его придумал Якулов, и, в общем-то, оно всем понравилось. Этот слишком явно сконструированный неологизм не скрывал своего происхождения. Первая часть его URS совершенно недвусмысленно связана с аббревиатурой URSS. Вторая – безусловно, происходит от французского guignol (гиньоль). А целое, к слову, рифмовалось с поставленной у Дягилева в 1914 году оперой Стравинского «Le Rossignol» – «Соловей».

В начале 1926 г. у балета появилось новое название «1920 год». Автором его был В. Нувель, считавший, что оно способно более точно ориентировать будущего зрителя, да и более соответствует якуловскому сценарию.

Незадолго до премьеры Дягилев (по другим сведениям – Л. Мясин)

³⁰ Ibid. Pièce 42. L.A.S. Jakoulov, N 15. Письмо без даты, но можно вполне предположить, что написано оно в 20-х числах августа 1925 г.

³¹ Ibid., N 14.

³² В самом начале октября Якулов, в принципе, завершил работу над макетом, о чем сообщает Дягилеву: «Глубокоуважаемый Сергей Павлович, макет готов. Эскизы готовы. Когда Вас ждать. Спешу в Москву. Так как иначе могу пропустить там работу. Прокофьев мне писал, что музыку закончил. Примите мои приветы и острое желание скорейшей встречи с Вами. Готовый к услугам Георгий Якулов». (Bibliothèque-Musée de l'Opéra. Paris. Fonds Kochno. Pièce 42. L.A.S. Jakoulov, N 1.)

³³ Прокофьев С. Указ. соч. С. 351.

Pro memoria

предложил третий вариант – «Стальной скак». Причем, на парижской афише 1927 г. значилось «Pas d'acier 1920». На афише же 1928 г. балет назывался «Pas d'acier 1927».

Трудно сказать, что побудило Дягилева прийти к такому названию балета. Несомненно одно: оно поразительным образом настолько попадало в советский контекст, что, кажется, им и было рождено. В самом деле, слово «сталь» постоянно присутствует в стихах В. Маяковского, Н. Асеева, И. Сельвинского... Так или иначе, но «стоны стали», «кранов скрежет», «звонлиста» (Н. Асеев) нельзя не расслышать в балете «Сталь» и опере «Плотина» А. Мосолова, в опере «Лед и сталь» и музыке к пьесе «Рельсы» В. Дешеева, а позже в симфонической сюите «На Днепрострое» Ю. Мейтуса.

Приняв музыку Прокофьева и сценографию Якулова, Дягилев, тем не менее, еще никак не представлял себе хореографический аспект балета. С самого начала, как уже говорилось, он одержим одной идеей: ставить балет должен кто-то из Советской России. Для Дягилева это принципиально. И дело даже не в том, что в это время в «Русских балетах» нет своего хореографа: уехала в Аргентину Бронислава Нижинская, несколько месяцев, как покинул труппу Леонид Мясин. Дягилеву важно другое. Он чувствовал: для «Стального скака» необходим хореограф, никак не причастный не только к «Русским балетам», но и вообще к европейской художественной ситуации. Он мечтал о балете, где конструктивизм явил бы себя в своем истинном, генетически советском обличьи. Отнюдь не эстетизированном,

совсем не абстрагированном – такой шаг Дягилев уже сделал, пригласив оформить «Кошку» художников Антуана Певзнера и Наума Габо.

Конечно, первое приходившее на ум имя – Всеволод Мейерхольд. Дягилев с трудом представлял себе эволюцию, произошедшую с искусством хорошо известного ему по петербургским спектаклям режиссера. Показанный на Парижской выставке макет к «Великодушному рогоносцу» интриговал и вызывал недоумение: ничего общего с недавним «Маскарадом» в декорациях А. Головина.

Прошло всего пять лет, и все преобразилось до неузнаваемости: «Рогоносец» и «Маскарад» – произведения разных эпох, спектакли из разных миров.

Этого и хотел Дягилев – спектакля другой эпохи, другого мира, отделенного от истории «Русских балетов» столь же решительно, как мейерхольдовский «Великодушный рогоносец» от мейерхольдовского же «Маскарада».

Якулов уезжает в Москву с поручением связаться с Мейерхольдом и обсудить возможность его участия в постановке. Дягилев, конечно, понимал, что Мейерхольд не является профессиональным балетмейстером, поэтому просил Якулова подумать, кто – тоже из России – мог бы осуществить хореографическое воплощение идей Мейерхольда. Подобного рода опыт у «Русских балетов» уже был несколькими годами ранее, когда М. Ларионов поставил прокофьевского «Шута». Ларионову принадлежал общий замысел спектакля, а его специфически балетную реализацию осуществил танцор труппы Тадей Славинский³⁴.

³⁴ Премьера «Шута» Прокофьева состоялась 17 мая 1921 г. В афише было указано: хореография Михаила Ларионова и Тадея Славинского, декорации и костюмы Михаила Ларионова.

³⁵ Bibliothèque-Musée de L'Opéra. Paris. Fonds Kochno. Pièce 60. L.A.S. Jakoulov, N 1. Дягилев к этому времени в различных интервью и многочисленных разговорах с людьми театра о сотрудничестве с В. Мейерхольдом говорил, как о

Сценография

Буквально сразу же по возвращении Якулов начинает разыскивать Мейерхольда. На несколько писем тот не отвечает и только 9 февраля 1926 г., не задавая никаких вопросов и не интересуясь никакими подробностями, пишет Якулову:

«Уважаемый товарищ!

По целому ряду причин не могу согласиться на предложение г. Дягилева (Париж) срежиссировать в его предприятии.

С приветом Вс. Мейерхольд»³⁵.

Якулов хорошо знал Мейерхольда и понимал, что в это время его (в отличие от А. Таирова) нисколько не интересовала возможность как либо заявить о себе на Западе. Художественное кредо режиссера в эти годы абсолютно точно описывает формула В. Маяковского: «Я хочу быть понятой страной...» (курсив мой. – **Г.К.**). Поэтому еще в августе 1925 г. Якулов предлагает Дягилеву, на его взгляд, оптимальный вариант: «Зная работу московских режиссеров и не предполагая найти для себя ничего неожиданного, я подумал о том, что не привлечь ли в качестве моста к Вашей труппе и организации хорошо знающего Вашу работу Ларионова, не в качестве художника, а режиссера в Вашем балете, ведь, кажется, Вы имели случай работать с ним. Думаю, что он от этого не откажется. Конечно, его участие, как и участие режиссера отнюдь не исключает необходимости балетмейстера (не мне Вам об этом говорить...»³⁶.

Эту идею Дягилев даже не стал обсуждать. Она не имела ничего общего с его замыслом и с пусть пока смутным, но принципиально иным видением нового балета. К тому же трудно предположить,

что и Ларионов согласился бы работать в пространстве, не им сочиненном, не им самим выстроенном.

Отказался от сотрудничества с «Русскими балетами» и Касьян Голейзовский: это имя Дягилеву назвал Дж. Баланчин, «о блестящем даровании Голейзовского, об успехах его первых опытов...» подробно рассказывал Дягилеву и А. Луначарский³⁷.

Музыку Прокофьева Голейзовский счел «не танцевальной». Это свое мнение он не изменил и в 1929 г., когда получил предложение поставить «Стальной скок» в Большом театре³⁸.

Правда, в самой идее приглашения хореографа из России совсем не уверен был Прокофьев. И не просто не уверен, а в определенном смысле даже опасался такого приглашения. «Если у Вас будет балетмейстер из России, – пишет он Дягилеву, – то ради Бога следите за ним, чтобы он не превратил этого заключения (речь идет о финале балета. – **Г.К.**) в апофеоз большевизму, что было бы большою неосторожностью, за которую мне, как соучастнику в либретто, придется отдуваться больше всех»³⁹.

Вплоть до самой весны 1926 года Якулов (из Москвы) и Прокофьев (он в это время находится с концертами в Америке) шлют в Париж и Монте-Карло телеграммы и письма с вопросами о начале репетиций «Стального скока». Дягилев никому из них не отвечает. И только в конце апреля Якулов получит письмо от Нувеля: «...С.П. Дягилев просит меня сообщать Вам, что по целому ряду причин он, к сожалению, вынужден отложить постановку балета до осени. А поэтому Вам нет нужды приезжать во Францию в настоящее время. О

вопросе решенном. До Мейерхольда эти сведения доходили от разных корреспондентов. Валентин Парнах, к примеру, писал Мейерхольду: «Многоуважаемый Всеволод Эмильевич, из известий о Вашем приезде сюда. Посылаю Вам вырезку из бельгийской газеты "Soir" и польского литературного обозрения. Не знаю, известно ли Вам, что Дягилев очень хочет просить Вас заняться постановкой для его балета. Здесь об этом упорно говорят. По слухам, готовится балет "Три этапа советской жизни"...» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2163. Л. 1–29).

Парнах Валентин Яковлевич (1891–1951) – поэт, переводчик, танцовщик, хореограф, историк балета. Учился в Студии Вс. Мейерхольда на Бородинской. Печатался в журнале «Любовь к трем апельсинам». С 1915 г. жил в Париже. Выступал как исполнитель эксцентрических танцев. Выпустил в Париже ряд сборников стихов. В 1922 г. возвратился в Россию. Участвовал как танцовщик и музыкант в спектаклях Мейерхольда. С 1926 по 1931 г. снова жил в Париже. В 1931 г. окончательно возвратился в Москву. Автор монографии «История танца» (Париж, 1932).

³⁶ Bibliothèque-Musée de L'Opéra. Paris. Fonds Kochna. Pièce 42. L.A.S. Jakoulov, N 19.

³⁷ Луначарский А.В. О театре и драматургии: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 344.

³⁸ Голейзовский К. Жизнь и творчество. М., 1984. С. 183.

³⁹ Bibliothèque-Musée de L'Opéra. Paris. Fonds Kochna. Pièce 75. L.A.S. Prokofiev, N 16.

Pro memoria

том же, когда Вам придется приехать, Сергей Павлович уведомит Вас заблаговременно»⁴⁰.

«Целый ряд причин» – это, конечно же, проблема хореографии. Дягилев слишком многим рисковал, а потому не хотел сделать неосмотрительный шаг. Не хотел никакой приблизительности, взгляда из далека, плакатных ходов и общераспространенных представлений и штампов. На этот раз его не столько волновало то, как прозвучит балет в Париже (хотя он, как говорилось, предполагал скандал и даже рассчитывал на него), сколько то, как он впишется в контекст советского театра. На этот раз, как, впрочем, и всегда, Дягилеву нужна была победа. Слава, лучи которой преодолевали бы границы Европы и не теряли своей яркости в России.

Он, безусловно, сам определил условия, поставил задачи, и от них не намерен был отказываться, не желал в них ничего изменять. Он безоговорочно принял решение Якулова, хотя для него самого оно было крайне непривычным, не совсем понятным в традиционно балетном смысле.

Макет Якулова Дягилев поставил в номере своего отеля и не расставался, с ним, переезжая из Парижа в Монте-Карло, из Монте-Карло в Париж⁴¹. Бесконечно передвигая в нем детали, меняя их местами, пытался понять, какие возможности для танца в нем заключены, каким должно быть действие среди множества придуманных (и вроде бы совсем не нужных в балете) вещественных подробностей и механизмов.

Нельзя не вспомнить, как Гордон Крэг, увидев установку Л. Поповой к «Великодушному рога носцу», говорил, что она напоминает ему

открытый часовой механизм. Макет Якулова еще в большей степени походил на внутренность механизма, приводящего в действие что-то, что находится за его пределами.

В самом деле, макет включал в себя множество деталей: какие-то колесики, лесенки – и веревочные, и стремянки, ряды электрических лампочек, тросы, трапеции, стойки с круглыми и квадратными знаками, напоминающими дорожные перекладины, платформы и т. д.

К макету прилагались рисунки китайской тушью и карандашом, поясняющие детали декораций и их функционирование в спектакле.

Все рисунки были снабжены словесными комментариями. Например, такими: «Общий принцип построения декорации – это система движущих валов. Движения балетных артистов будут сопровождаться движениями частей декорации, чтоб было впечатление не отвлеченных балетных движений, а полезной работы»⁴². Или такими: «Конструкция декорации состоит из 4-х частей: 1) Неподвижная полезная для балетной работы с установкой на полу. 2) Бутафорская (станок с педалью), мелкие лестницы на колесах – подвижные. 3) Опускающиеся сверху на валах колеса. 4) Спускающиеся сверху осветительные приборы...»⁴³. Иногда на рисунках указывался и характер действия в том или ином эпизоде: «1) Приход поезда. Танец колес паровоза и рычагов, которые обращаются движениями рук и ног»⁴⁴.

Из этих рисунков, помимо различного рода деталей и подробностей, было ясно: балет должен развиваться на разных уровнях так, чтобы в какие-то моменты заполнить по высоте весь объем сцены.

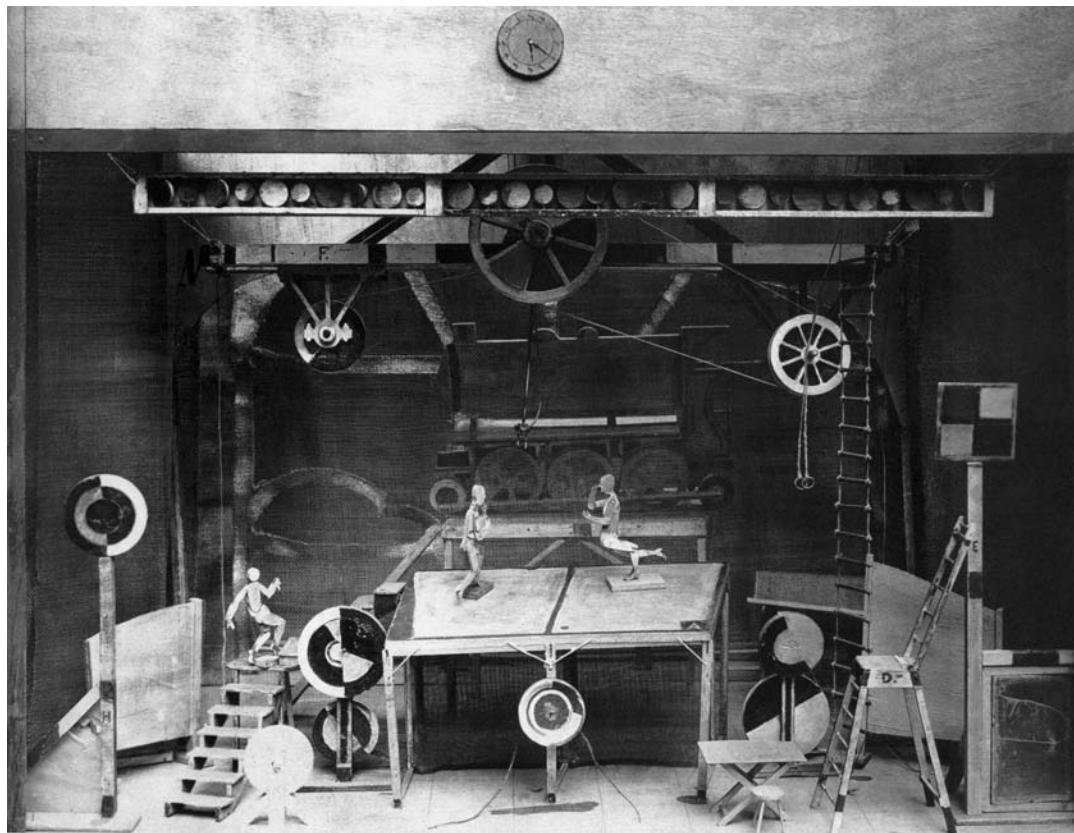
⁴⁰ Ibid. Pièce 42. L.A.S. Jakoulov. N 13.

⁴¹ Запись беседы с Б. Е. Кохно. Париж, 20–21 марта 1990 г. Архив автора.

⁴² Ibid. Mus K 134.

⁴³ Ibid. Mus K 135.

⁴⁴ Ibid. Mus K 132.



Было ясно и другое: у балета, в принципе, не могло быть развития в глубину, поскольку глубина эта согласно установке художника – незначительна, минимальна. То есть действие предполагалось разворачивать надстраивавшимися один над другим планами.

Кстати, в спектакле так и было: Сергей Волконский писал после премьеры: «Глубина сцены не может быть использована для выходов, и они все происходят сбоку, так что движение все время профильное, нет движения вперед и назад»⁴⁵.

Трудно сказать с определенностью, почему возник такой замысел. Вряд ли он был обусловлен конфигурацией той или иной сценической площадки. Единственное, что

его хоть как-то объясняет, – пространственные пристрастия самого Якулова.

Несмотря на то, что макет к «Стальному скоку» выполнен в не свойственных Якулову ранее пластических выражениях и в смысле изобразительной лексики ему трудно найти соответствия в каких-либо других произведениях художника, в основе своей он оказался на редкость убедительным подтверждением пространственных принципов мастера. Отнюдь не только в театре, в живописи – прежде всего.

Достаточно вспомнить хотя бы такую раннюю работу Якулова, как «Скачки» (1905, ГТГ): «группы персонажей расположены друг

Г. Якулов. «Стальной скок». Макет. 1925

⁴⁵ Волконский С. У Дзягилева // Последние новости (Париж), 1927, 14 июня.

Сценография

костюмов, световой партитурой. Напомним: музыка «Стального скака» писалась Прокофьевым одновременно с сочинявшимся Якуловым сценарием – по сценам, по эпизодам, с учетом всех перемен и антракта.

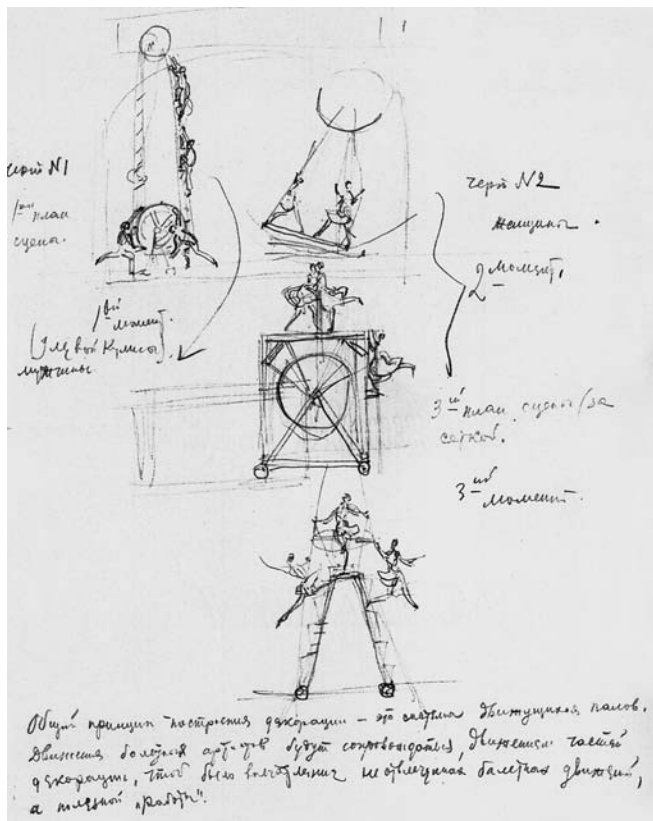
То есть к началу репетиций образ балета совершенно сложился, и был ясен. Подобная ситуация, понятно, ставила перед будущим хореографом условия очень жесткие: ему надлежало «работать» внутри, если так можно сказать, абсолютно законченного образа, плюс к тому имея дело с почти математически рассчитанным сюжетом.

Дягилев перебирал в уме все имена и все варианты. В конце лета 1926 г., встретившись в Лондоне с Леонидом Мясиным, предлагает постановку ему. В каком-то смысле это был жест отчаяния: Дягилев не терпел измен и был зол на Мясина, недавно покинувшего труппу.

В сентябре Мясин приезжает в Монте-Карло. «Прокофьев тоже был 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 Опера»⁴⁷.

К репетициям Мясин приступил не сразу, прежде ему пришлось возобновить хореографию Нижинской к «Докучным»⁴⁸.

Только в конце февраля 1927 г. Дягилев решает показать «Стальной скак» в самом конце сезона. Прокофьев в это время в Ленинграде, Якулов работает в Тифлисе. Дирекция «Русских балетов» шлет множество телеграмм: разыскать Прокофьева, оформить визы Якулову... Якулов безуспешно добивается конкретных дат, поскольку должен прервать свои



контракты в Тифлисе и тоже шлет телеграммы Дягилеву: «Без моего присутствия осуществить макет и костюмы нельзя...»⁴⁹.

В начале апреля Мясин наконец начинает репетировать новый балет. Вся труппа находится в Монте-Карло. Туда же приезжает только что вернувшийся из России Прокофьев.

«Утро, – записывает он в дневнике 10 апреля, – провел с Мясиным, беседуя о балете. Казалось, сначала было трудно сторговаться, когда, например, в первом номере я видел стихийную народную волну, а Мясин борьбу Бабы-Яги с крокодилом <...>. Но затем он объяснил, что не будет ни бабы-яги, ни крокодила, но он берет это за основу для получения стихийности <...>»⁵⁰.

Г. Якулов. Рисунок к балету «Стальной скак». 1925

⁴⁷ Мясин Л. *Моя жизнь в балете*. М., 1997. С. 174.

⁴⁸ «Докучные» – балет на музыку Жоржа Орика. Либретто Б. Кохно (по Мольеру). Сценография Ж. Брака. Хореография Б. Нижинской. Премьера 19 января 1924 г. Монте-Карло.

⁴⁹ ОР. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 323 (Якулов). Ед. хр. 13.

⁵⁰ Прокофьев С.С. *Указ. соч.* С. 556.

Pro memoria

Конечно, этого следовало ожидать. Мясин внес некоторые коррективы в сценарий, правда, в основном в первую его часть.

Якулов прибудет в Монте-Карло в первых числах мая. Тогда же и началось строительство декораций. Вскоре стали появляться гигантские станки, приводившие в недоумение танцоров: «Репетиция Мясина <...>. Привозят огромные в полтора человеческого роста столы-подмостки Якулову. Артисты опасливо косятся»⁵¹. В меньшее недоумение приводили исполнителей и хореографические придумки постановщика: «Мясин изобретает интересное фабрично-машинное движение»⁵².

Репетиции идут каждый день. Часто и по вечерам, когда сцена не нужна Якулову: по мере того, как оказываются готовыми различные части декораций художник прилаживает их и оставляет на подмостках, чтобы на следующее утро Мясин уже мог их использовать.

На 6 июня назначена первая генеральная репетиция. «Декорации Якулова заметно продвинулись и становятся очень интересными. Особенно доволен Дягилев, который не останавливаясь хвалит Якулова»⁵³. Утром 7 июня – вторая генеральная репетиция. Дягилев до этого, как обычно, сам ставил свет, «работал до половины четвертого ночи, а Якулов до семи, но в полдевятого Дягилев уже был снова»⁵⁴. Репетировали до семи часов. На девять часов назначена премьера.

Как вспоминал Борис Евгеньевич Кохно⁵⁵, занавес в Театре Сары Бернар в этот вечер отсутствовал. Вместо него зеркало сцены было затянато сетчатым экраном. За этим экраном в контражурном

освещении разыгрывался Пролог. В сущности, зритель видел не столько самих героев, сколько их силуэты на экране.

Угадывались действующие лица: матросы, комиссары, папиросники, ирисницы, оратор, два бандита, мешочники, дама с зонтиком... В Прологе пунктирно намечены некоторые особенности героев будущего действия: залихватские проходы матросов; какое-то нервное растерянное кружение ирисниц с огромными коробками; настоженные прыжки комиссаров, их внезапные, словно от чего-то услышанного или показавшегося остановки; нервные пробеги дамы; кувыркания мешочников; мелкие прыжки бандитов...

Ничего из сценической пластики в Прологе различить было нельзя, и только когда в первом эпизоде поднимался экран, зритель видел достаточно аскетичную картину: на фоне серого задника, почти вприпрыжку к нему располагались два станка из некрашеного дерева, действительно, напоминавшие гигантские столы. Слева к ним приставлена простая лесенка. И – все, если не считать двух стоек по краям сцены с круглым и квадратным знаками, отдаленно, как говорилось, напоминающими дорожные. С развитием действия на сцену этих знаков будет вынесено еще несколько – все только круглые. Периодически исполнители их будут вращать – особенно в финале, когда они придут в движение все одновременно. Так постепенно становилась понятной природа этих элементов сценической пластики. Дело в том, что Якулов здесь вспомнил серию «Диски» (1913–1914) своего парижского друга Робера Делоне⁵⁶. Серию его круговых форм, составленных

⁵¹ Прокофьев С.С. Указ. соч. С. 562.

⁵² Там же.

⁵³ Там же. С. 565.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Запись беседы с Б.Е. Кохно. Париж, 21–22 марта 1990 г. Архив автора.

⁵⁶ Робер Делоне (1885–1941) – французский художник, причисленный Г. Аполлинером к так называемому орфизму. Автор серии «Диски» (разделенных на четыре равных сектора, в каждом из которых по кругу расположены контрастные цветовые полосы одинаковой ширины) и серии «Окна» (1912). Якулов познакомился с Делоне летом 1913 г., именно в тот момент, когда он продолжал разрабатывать свою теорию «разноцветных солнц», крайне заинтересовавшую его французского коллегу. Теория симультанизма Делоне содержит в себе целый ряд положений, перекликающихся с положениями якуловской теории солнц.

Сценография

из разного цвета и разного размера дуг. Каждый раз, когда наносилась та или иная дуга, Делоне долго вращал холст, чтобы проверить динамические возможности формы, заключенный в них вращательный момент.

Первый эпизод, в сценарии Якулова называвшийся «Приход поезда и меновая торговля», открывался номером «Борьба Бабы-Яги с крокодилом». «В нем участвовала молодая женщина, разбитная, даже чуть вызывающего поведения (Баба-Яга в исполнении Веры Петровой), и семь парней в больших кепках, изображавших крокодила “на манер спартанских воинов, передвигавшихся черепахой”. Этот номер поставил в тупик рецензентов спектакля. Большинство признавало, что решительно не поняло происходящего на сцене и уж, во всяком случае, не увидело там никакого крокодила, “как, впрочем, не приходится его встречать и в русских степях”. Другие, видимо, не ознакомившись с печатной программкой, трактовали эту сцену как “стилизацию насилия, совершаемого группой русских рабочих над девушкой”, и в одних случаях считали ее весьма удавшейся (А.Я. Левинсон), в других резко осуждали за вульгарность (С.М. Волконский)»⁵⁷.

Однако номером «Борьба Бабы-Яги с крокодилом» не исчерпывалось содержание эпизода. Зритель мог увидеть всех тех, чьи силуэты он только что видел на сетчатом экране. И это зрелище поражало. Поражало прежде всего непривычностью облика персонажей, странной логикой их костюмов. Логикой, отнюдь не претендовавшей на достоверность, точность, соответствие реальности.

К сожалению, в настоящее время известно всего лишь семь авторских листов костюмов. Два из них хранятся в фонде Кошно в Библиотеке-Музее Оперы (Париж)⁵⁸. Пять эскизов опубликованы в каталоге аукциона «Парк-Бернет» (Нью-Йорк, 1970)⁵⁹. По всему видно: эскизы эти писались в разное время. Те, что в Библиотеке, беглые, чисто служебные карандашные рисунки костюмов «Циклиста» (велосипедиста) и Работницы, по-видимому были сделаны еще летом 1925 г. Опубликованные в аукционном каталоге – выполнены явно позже; они подцвечены акварелью, более старательные и напоминают якуловские эскизы к «Жирофле-Жирофля», «Кармен» или к «Гамлету».

Фотографии героев «Стального скока» свидетельствуют об одном очень важном моменте. Судя по всему, Якулов в мае 1927 г., приступив к осуществлению костюмов, не слишком придерживался первоначальных эскизов, сохраняя лишь самый общий их принцип. Художник отчетливо понимал: достоверные костюмы советских рабочих, матросов, комиссаров и т. д. вряд ли окажутся понятными и театрально убедительными в Париже; не имело смысла одевать танцоров и в прозодежду, ей в спектакле должно было бы сопутствовать очень многое, что там совсем не предполагалось.

Помимо этого Якулов стремился также к тому, чтобы «Стальной скок» при всей своей непривычности все-таки вписывался в эстетику «Русских балетов». Необходим был некий сдвиг, некая трансформация узнаваемых костюмных мотивов. Этот сдвиг и такую трансформацию Якулов осуществил, используя идеи и практику «Atelier

⁵⁷ Суриц Е.Я. Фрагменты монографии «Леонид Федорович Мясин» // Мясин Л. Указ. соч. С. 314–315.

⁵⁸ Bibliothèque-Musée de L'Opéra. Paris. Boris Kochno Collection. Mus K 130, Mus K 131.

Pro memoria

Simultanè» Сони Делоне⁶⁰, в 1927 г. уже достаточно широко развернувшем свою деятельность.

Вначале даже предполагалось заказать в «Atelier Simultanè» все костюмы для балета⁶¹. Трудно сказать, почему это не получилось: Дягилев и Соня Делоне были давними друзьями; вместе со своим мужем Робером она оформила для «Русских балетов» новый вариант «Клеопатры»⁶².

Рассматривая так называемые – «Les livres noir» («Черные книги») Сони Делоне, своего рода каталоги орнаментов «Atelier Simultanè», можно без особого труда обнаружить в них истоки декоративных решений многих костюмов «Стального скока». Например, известный по эскизу костюм «Циклиста» – кепка и кожаная куртка – в спектакле неузнаваемо преобразился: и куртка, и кепка оказались выполненными из ткани с известным пятнистым орнаментом Сони Делоне⁶³.

Мешочки были одеты в безрукавки и короткие панталоны. В безрукавках варьировались клетчатые орнаменты – они тоже из «Черных книг» Сони Делоне.

У Ирисниц – балетные пачки: красные, белые, синие. На них накладывались, едва покрывая их, белые юбки с широкими диагональными полосами – тоже очень распространенный в тканях Сони Делоне мотив⁶⁴.

«Atelier Simultanè» разрабатывало не только орнаменты для тканей, но проектировало различного рода платья, пальто, брючные костюмы. Нередко они были спроектированы преднамеренно асимметрично, составлены из легко отделявшихся и легко перемещавшихся деталей. Такой принцип использовал и Якулов. Скажем,

Матрос появлялся на сцене в довольно странном одеянии: на одной ноге у него была брючина-клевш, на второй – узкая брючина, заправленная в высокий сапог, за спиной – что-то вроде плаща. Когда Матрос превращался в Рабочего, исполнитель в танце с легкостью отстегивал широкий клевш (ниже колена), снимал тельняшку, переворачивал вперед плащ – он оказывался кожаным фартуком. Такого рода трансформаций костюмов в спектакле оказывалось немало. Происходили они прямо по ходу действия, нисколько не отвлекая от него, не требуя никаких специально придуманных танцевальных ситуаций.

Обратившись к опыту и работам «Atelier Simultanè» Якулов почти не погрешил против советской «истины» «Стального скока». Дело в том, что многие эскизы Сони Делоне начала 1920-х годов по своим принципам напоминают текстильные проекты Л. Поповой и В. Степановой, а в какой-то момент они обнаруживают почти дословные совпадения. Это не удивительно. Соня Делоне видела рисунки Поповой на Парижской выставке 1925 г., была знакома с Эльзой Триоле и Лилей Брик, в конце концов, возможно, сам Якулов показывал ей журнал «ЛЕФ», где публиковались эскизы для ситца Л. Поповой, В. Степановой, А. Родченко.

Сюитой костюмов подобного рода далеко не ограничивался весь прихотливый костюмный мир «Стального скока». В балете, как впрочем, и всегда, давала о себе знать эксцентрическая стихия якуловского таланта. В эпизоде, называвшемся «Уличный торговец и графини»,

⁵⁹ Designs for Costumes and Décor. Ballet. Opéra. Theater. Public Auction. Parke-Bernet Galleries. N. Y. 1970. May 6. Lot 154, 155.

⁶⁰ Делоне Соня (1885–1979) – французский художник, дизайнер, жена Робера Делоне. Училась в парижской академии Ла Паллет. В начале 1910-х годов создала вместе с мужем теорию симультизма. Автор костюмов к балету «Клеопатра» А.С. Аренского для труппы С.П. Дягилева. В 1924 г. открывает «Atelier Simultanè», которое просуществовало более 10 лет и распространяло свою продукцию не только во Франции, но и в Германии, Америке и других странах. Была в числе организаторов в 1931 г. международного объединения «Abstraction – Création». Создала декорации и костюмы для концертных танцев на музыку И.Ф. Стравинского, цикл картин «Ритм и цвет». Дружила с Якуловым.

⁶¹ Запись беседы с Б. Е. Кохно. Париж. 20–21 марта 1990 г. Архив автора.

⁶² «Клеопатра» А.С. Аренского. Декорации и костюмы Л. Бакста. Хореография М. Фокина. Премьера 2 июня 1908 г. В 1918 г. балет был поставлен вновь. Декорации Р. Делоне. Костюмы С. Делоне. Новое па де де в хореографии Л. Мясина.

⁶³ Сегодня трудно сказать определенно из какой ткани были шиты эти «пятнистые» костюмы. Один из критиков «распознал каракульчу (что, безусловно, сомнительно – Г.К.), один из самых ценных видов меха, и едко иронизировал по поводу того, что в России 1920 года, по-видимому, подобное могут себе позволить только апаши». (Суриц Е.Я. Указ. соч. С. 316.).

⁶⁴ Запись беседы с Б. Е. Кохно. Париж. 20–21 марта 1990 г. Архив автора.

Сценография

появлялись четыре женщины одетые совершенно невообразимо. Их наряды трудно было назвать платьями. Эти цветные лохмотья, что надеты на них – они продают эти тряпки или напялили их на себя, защищаясь от холода? В танце – все вибрировало, дрожало, мелькало, готово было в любой момент распастыся, рухнуть и превратиться в груды цветного мусора. Плюс ко всему на головах у графинь вместо шляп были абажуры. «Якулов был явно заморожен цветным тряпьем», – заметил критик по поводу другого спектакля художника⁶⁵. Но сказанное вполне относится и к «Стальному скоку».

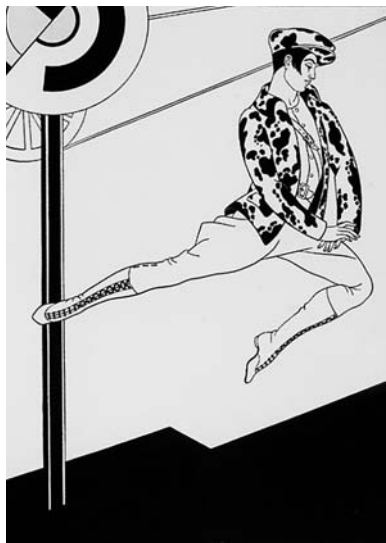
Якулов, кажется, делал все, чтобы не дать оформиться романтическому впечатлению от героев балета.

У многих персонажей на ногах была обувь разного фасона и разного размера, у некоторых вообще была обута только одна нога.

Да, и тот же упоминавшийся плащ Матроса, который оказывался совсем не романтической деталью, а элементарным кожаным фартуком – уже у Рабочего.

А чего стоила фигура Оратора: мало того, что в очках его то и дело загорались красные и зеленые лампочки, так он еще никак не мог избавиться от книги в руках, часто отбрасывал ее, но привязанная резинкой, она вновь и вновь возвращалась к нему.

Конечно, многое в «Стальном скоке» воспринимается в связи с Прологом, с фантастическим и совершенно нереальным парадом героев, парадом теней на экране. Именно о героях Пролога (а, в сущности, и всего спектакля) Якулов мог бы повторить то, что говорил о героях своей «Принцессы



Э. Майо. Рисунок.
С. Лифарь в балете
«Стальной скок».
1928

Брамбиллы»: «Это тени, падающие от людей при свете огня, силуэты или бесконечно удлинненные или укороченные, имеющие черты той таинственной непосредственности и слитности, какие-то символы, лишённые предметной бытовой выразительности, но имеющие большой смысл для нашего ощущения, они как бы поработают подсознательные центры и вызывают ряд ассоциаций, как это бывает с зайчиками на стенах или отраженными тенями при гадании на воске»⁶⁶.

Совсем иная костюмная ситуация возникла во второй части балета. Здесь уже не было никакой эксцентрики и никакого даже намека на индивидуальную определенность героев. Герои здесь только одного типа – Рабочие и Работницы А потому и костюмы различались только по признаку – мужской и женский.

У всех – большие кожаные фартуки с краями либо округлыми, либо косо срезанными, у мужчин они надевались на обнаженный торс, изредка – поверх

⁶⁵ Камерный театр и его художники. М., 1934. С. XXXVI.

⁶⁶ Цит. по: Гиляровская Н. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань, 1924. С. 47.



Г. Якулов.
Костюмы к балету
«Стальной скок». 1926.
Национальная галерея
Австралии, Канберра

комбинезона, брюки у всех шиты из блестящего серого сатина. У женщин под фартуками – простые льняные платья, иногда – шелковые. Фартуки – из блестящей кожи разных оттенков: от коричневого до темно-зеленого. Блестящие фактуры были необходимы Якулову: они отражали свет, играли множеством рефлексов, создавали световые ритмы, все время вспыхивающие, по-разному обнаруживающие себя в хореографическом рисунке⁶⁷.

Первая и вторая части балета были разделены антрактом и опустившимся сетчатым экраном. Но переход от первой ко второй части все-таки постепенно готовился загодя. Во-первых, со сменой эпизодов действие все больше и больше

заполняло собой объем сценической коробки, перебрасывалось на станки, на разные лесенки и ступени, занимало пространство под станками (там, также за небольшим сетчатым экраном разыгрывался, к примеру, эпизод в притоне жуликов), осваивало висащие канаты и висащие рядом же гимнастические кольца.

Нельзя было не заметить, что всевозможные предметы (те же стремянки на колесах, разные табуреты, деревянные ящики и т. д.), появившиеся на подмостках, их больше не покидали, с ними игрался тот или иной эпизод, но с завершением его, они оставались – во второй части они снова будут включены в действие самым непосредственным образом.

⁶⁷ Несколько подлинных костюмов к «Стальному скоку» хранятся в Национальной галерее Австралии (№ 1973. 270. 184–227). См. о них в: 1) National Gallery of Australia. *Building the Collection* / Ed. Pauline Green. Canberra, 2009; 2) Ballets Russes. *The Art of Costume* / Ed. Robert Bell. National Gallery of Australia. Canberra, 2010.

Сценография

Антракт не был просто антрактом, перерывом в действии. Действие как раз продолжалось: за сетчатым экраном можно было видеть комиссаров, пожарников, матросов. Они выносили на сцену какие-то вещи, расставляли их, передвигали лестницы, опускали с колосников какие-то блоки, направляли свет. И – постепенно переодевались. Происходило это поразному: кто-то уходил в кулисы и появлялся оттуда уже в costume рабочего, кто-то прямо на сцене снимал с себя части костюма, ему передавали фартук, и он тоже становился рабочим. К концу антракта в костюмах рабочих были уже все.

Таким образом, между первой и второй частью не было, по сути, никакого визуального слома.

С окончанием антракта на сцене оказывались все участники спектакля. Находились они не только на планшете, но и на станках, под ними, на ступенях, лестницах, а также за находящимся в глубине еще одним сетчатым экраном. Он опускался таким образом, что перекрывал второй, узкий и самый высокий станок.

Сразу же заметим, что на протяжении всей второй части сетчатые экраны будут то опускаться, то подниматься, меняя характер общей картины: она то обретает резкость, то размывается, точно погружается в туман.

Экспозиция второй части динамична и стремительна. Герои выкатывают огромное колесо, сверху спускается блок, на него это колесо подвешивается, затем оно поднимается вверх. Опускается вниз ферма со множеством цветных фонарей и снова поднимается к колосникам. На второй экран проецируются контуры некоего механизма. Опускается следующая

ферма, на ней укреплены три колеса со шкивами, они начинают вращаться. В это же время на сцену выезжают низкие стойки со сдвоенными цветными дисками (дисками Делоне), актеры приводят их в движение. И очень ненадолго зеркало сцены закрывает сетчатый экран. Свет поставлен так, что почти не видно актеров, зато прекрасно читаются абрисы гигантской работающей машины. Причем, создается такое впечатление, что сцена открывает только какую-то ее часть, а на самом же деле она значительно больше. За стремительной и энергичной экспозицией следовало действие – не менее стремительное и энергичное. Многие критики писали, что его даже трудно было рассмотреть в деталях: сорок семь человек, находящихся в пространстве, в каждом участке и на каждом уровне которого что-то происходит одновременно и часто совершенно независимо от происходящего рядом. И везде танец обусловлен сценографией или, иными словами, сценография «входит» в танец, как естественная и неотторжимая его часть.

Многое, если не все, предопределялось идеями Якулова. На одном из своих чертежей-набросков он пишет: «1) танец с педалями; 2) танец у колеса, приводящего в движение декорацию; 3) танец на стремянках с колесом; 4) влезание на столб и лестницу; 5) бой молотков; 6) (не обязательно на эскизе, так как будет на 2-ой площадке) танец с вращением шестерни, приводящей в движение декорацию»⁶⁸.

На рисунке схематически изображены танцоры со всеми этими колесами, стремянками, педалями, у каждой группы поставлены соответствующие номера. То есть

⁶⁸ Bibliothèque-Musée de l'Opéra.
Paris. Boris Kochno Collection. Mus
K 133.

Pro memoria

понятно, что все происходило одновременно, ни один танец не выходил на первый план, не акцентировался специально.

Реконструировать «Стальной скок» крайне сложно. Он не был никак зафиксирован, несколько известных фотографий изображают исполнителей в эффектных позах так, что не совсем понятно, существовали ли такие позы в спектакле или они «поставлены» специально для фотографа.

Никто из участников спектакля не предпринял попытки его возобновить. Серж Лифарь, правда, в 1948 г. поставил «Стальной скок» в Париже. Но его версия была совсем другой, да и Фернан Леже свое решение никак не связывал с якуловским⁶⁹.

Особенно трудно поддается реконструкции вторая часть, что, снова повторим, вполне понятно: интенсивность, стремительность действия, сложная партитура взаимодействия танца и сценографии, наконец, многоплановость и одновременность событий, – все это трудно удерживалось в памяти, не позволяло быть точно и обстоятельно зафиксированным.

И у нас нет иного выхода, кроме как довериться наиболее проницательным очевидцам.

Сирия Бомонт писал о второй части балета: она «...мастерски создавала впечатление ритмической силы и красоты машин. Мелодии почти не было, потому что как только появлялся намек на мелодию, он тут же тонул в мощном круговороте ритма. Музыка создавала шум, биение, удары молота со всевозрастающей интенсивностью, что танцоры выражали в зримой форме и акцентировали. Были и отдельные движения, которые

постепенно встраивались в жизнь одной огромной машины, то одного вида, то другого. Руки сплетались, взмахивали, крутились, ноги ударяли в пол, даже тела участвовали в движении, сгибаясь в талии и образуя арки под разными углами. Танцующие собирались вместе, разделялись, выстраивались в одну линию и, раскинув руки в стороны, быстро поворачивали кисти вверх и вниз, прямо перед публикой, это действие удачно представляло лампу со вспышкой; эти вспышки, организованные так, что они создавали изменяющиеся узоры, были весьма эффектны. Таким образом, ритмическая сила все возрастала, пока на центральном станке не появлялись две Фигуры с гигантскими молотами, они размахивали ими все сильнее, и наконец шум достигал своего апогея, когда в ход шли конструктивистские элементы, зубчатые диски, сцеплявшиеся, то расцеплявшиеся, колеса, вращавшиеся все быстрее и быстрее»⁷⁰.

Во многом аналогичные ощущения вызвал балет и у критика парижской «La Liberté»: «В ужасном шуме ревущей кузницы поворачиваются блоки, дымят шкивы, опускаются молотки, танцующие исполняют рабочие жесты: они поднимают, переносят, забивают... Затем, постепенно, они сами становятся машинами, они группами наступают и отступают, словно шкивы и направляющие стержни, обращаются в концентрических и неконцентрических кругах, сцепляются друг с другом, как приводные колеса. Женщины склоняются и выпрямляются попеременно, образуя группы из четного и нечетного числа танцующих, словно их контролирует

⁶⁹ Fernand Léger et le spectacle. Musée National Fernand Léger. P., 1995. P. 161–165.

⁷⁰ Beaumont C.W. Bookseller at the Ballet. L., 1975. P. 370.

Сценография

распределительный вал. Одни линии танцующих представляют клапаны, бобины и зубцы. Силуэты кузнецов появляются за легким экраном, вся фабрика полна облаков и дыма. Движения становятся все более неистовыми и быстрыми, *Crescendo, agitato...* Картонные колеса вертятся, станок скрипит под ударами молота»⁷¹.

Еще более эмоциональным оказался обозреватель «*La Revue Universelle*»: «Танцовщики превращались в зубчатые колеса, рычаги, валы и блоки. Эти женщины, которые выворачивают локти, крутят кистями рук и приседают, уже не люди, а обезумевший коленчатый вал. Эти полуголые мужчины в кожаных фартуках, которые обхватили друг друга руками и плавно кружатся, – бегущая шестеренка»⁷².

Многих, безусловно, завораживала, а часто и просто ошеломляла машинная, если так можно сказать, стихия балета. Механические, автоматические движения. Их особая ритмика. Особые угловатые позы. Синкопичность смен этих поз. То есть вторая часть «Стального скака» воспринималась многими, как балет о машине.

На самом деле все обстояло не совсем так. Моментов, когда все на сцене оказывалось одним слажено работающим механизмом в спектакле было, действительно, много. И, действительно, люди на подмостках тогда уподоблялись поршням, клапанам, шестеренкам. Это были очень впечатляющие моменты. Однако Б.Е. Кохно вспоминал⁷³, что за такими моментами всегда следовали другие, когда было недвусмысленно понятно: на сцене есть машина и есть люди. Работающие на ней, работающие с ней, приводящие ее в движение,

управляющие ею, замедляющие и ускоряющие работу ее частей.

Не случайно, в самом финале танцоры покидали свои места, свои рычаги и блоки и выстраивались в разные пирамиды, группы, как на физкультурных парадах или в спектаклях «Синей блузы». Музыка умолкала, но на сцене еще некоторое время вращались шестерни и колеса, двигались поршни и валы, вспыхивали разноцветные огни лампочек. И продолжал доноситься «механический» звук работающей машины.

Именно это подчеркивал и С. Прокофьев: «В нашем балете 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 хореографически работу машин»⁷⁴.

Якулов, конечно, знал опыты Н.М. Фореггера, в чьей Мастерской (или, Мастфоре, как эту труппу именовали в духе времени) «появились и сразу стали пользоваться колоссальным успехом так называемые “танцы машин”, где люди имитировали движения колес, маятников и поршней, где цепь девушек изображала трансмиссию, сильно изогнувшаяся артистка, которую раскачивали, – пилу, артист, которого поднимали и опускали головой вниз, – гигантский молот»⁷⁵.

Не вызывает сомнения, что Якулов в своем решении во многом исходил из опытов Фореггера. Но с этими опытами не был знаком Мясин, в рассказах же Якулова их трудно было ощутить во всей полноте. Напомним еще и о том, что к

⁷¹ Dezarneaux R. «La Musique» // *Là Liberté*, 1927, 9 june. P. 2. Цит. по: Sayers Lesley-Anne. *Sergei Diaghilev's «Soviets» Ballet: «Le Pas d'Acier» and its relationship to russian constructivism // Experiment. USA. Los Angeles, 1996. Vol. 2. P. 108.*

⁷² Coerag A. *Ballets Russes // La Revue Universelle*. P., 1927, 15 Aug.

⁷³ Запись беседы с Б. Е. Кохно. Париж. 20–21 марта 1990 г. Архив автора.

⁷⁴ Прокофьев С.С. *Материалы, документы, воспоминания*. М., 1961. С. 175.

⁷⁵ Суриц Е.Я. *Указ. соч.* С. 310.

приезде Якулова (в мае 1927 г.) подавляющая часть балета Мясиным уже была отрепетирована.

Безусловно, многое делалось Мясиным интуитивно. Столь же многое объяснялось его интересом к футуристическому театру. Известно, что еще в 1914 году вместе с Дягилевым он видел балет Джакомо Балла «Типография», где «было двенадцать деперсонализированных актеров-роботов, представлявших различные части печатной машины. Сохранились эскизы “хореографии” Балла: две пары актеров, с силой вытянув перед собой руки, качались взад и вперед, имитируя движения поршня, вращающего “колеса”, образованные третьей парой, которая размахивала столь же сильно вытянутыми руками, согнутыми в запястьях под прямым углом, что напоминало перекрещивающиеся круги»⁷⁶.

Мясин долгие годы увлекался футуризмом, дружил с Д. Балла, Ф. Деперо, К. Карра, коллекционировал их живопись⁷⁷. Возможно, он видел и балет Энрико Прампполини «Бокс», где тело актера, благодаря костюму, выглядело как механическая конструкция из шаров⁷⁸. Естественно и движения такого актера были совершенно механическими.

Таким образом, есть все основания считать, что «механическая ориентация общей концепции движения формировалась у Мясина еще до “Стального скака”, под влиянием не русского конструктивизма, а итальянского футуризма»⁷⁹. Другое дело, что эта концепция движения несколько не противоречила конструктивистской концепции Якулова, без особых усилий включалась в нее.



Рассматривая пластику Якулова к «Стальному скоку» нельзя не обратить внимания на то, что в пространстве сцены присутствует элемент вовсе и не «машинного» свойства: гимнастические кольца, веревочная лестница, столбы. В балете эти элементы были активно задействованы. То есть в хореографическую лексику включалась лексика совсем другого искусства – цирка.

Конечно же от цирка эта идея «подчеркнуто демонстративного “мускульного усилия”, преодоления силы тяжести в атлетическом действии. Воздушности классического танца с присущим ему стремлением оторваться от земли, создать иллюзию полета противостояла своеобразная красота напряжения мышц человеческого тела, побеждающего силу тяжести. <...> Отсюда и роль всякого

Л. Чернышева и С. Лифарь в балете «Стальной скок»

⁷⁶ Kirby M. *Futurist Performance*. N. Y., 1971. P. 95. Цит. по: Гарафоло Линн. *Русский балет Дягилева*. Пермь, 2009. С. 96–97.

Эскизы Д. Балла к «Типографии» воспроизведены в каталоге выставки «La Danza delle avanguardie». Trento e Rovereto, 2005. P. 463–498.

⁷⁷ Мясин Л. Указ. соч. С. 134–135.

⁷⁸ Эскизы Э. Прампполини к «Боксу» воспроизведены в каталоге выставки «El teatro de los pitores». Madrid, 2000. P. 165–173.

⁷⁹ Sayers Lesley-Anne. *Op. cit.* P. 112.

Сценография

рода поз и движений на полу («в партере», если применить борцовскую терминологию), подъемов (часто с подчеркнутым усилием) и падений. <...> От цирка и необычные статические позы как танцовщика в отдельности, так и всевозможные пирамиды, составленные из людей...»⁸⁰.

Что касается «всякого рода поз и движений на полу», равно как и «всевозможных пирамид, составленных из людей», здесь фантазия Мясина не знала, кажется, ни преград, ни пределов. В характере этого хореографа, а точнее будет сказать в природе его таланта, как раз и было неукротимое стремление к выразительной стороне танца, к его декоративности, живописности. Мясину всегда очень важна была изобразительная сторона балета. Причем, изобразительная не вообще, а понимаемая очень современно, учитывающая особенности лексик современного искусства.

Из всех хореографов дягилевской труппы он был, наверное, самым образованным, наиболее понимающим и тонко чувствующим современную живопись. Не случайно, и при Дягилеве, и после него Мясин работал только с выдающимися художниками: П. Пикассо, Ж. Брак, А. Матисс, Н. Гончарова, М. Ларионов, П. Челищев, Х. Миро, Р. Дюфи, А. Массон, Ж. Люрса, С. Дали... И какой бы ни была его хореография, она всегда соперничала с декорациями и всегда стремилась к тому, чтобы это соперничество было на равных.

Приступая к «Стальному скоку», Мясин мало что знал о советском конструктивизме, правда, видел «Жирофле-Жирофля» во время гастролей Камерного театра. Он должен был учитывать якуловский



Л. Мясин и А. Данилова в балете «Стальной скок»

⁸⁰ Косачева Р. О музыке зарубежного балета. М., 1984. С. 149.

макет, осваивать его в общем-то безликую, безобразную среду.

Репетировать он, как мы помним, начал еще до приезда Якулова. И, как всегда, чтобы поставить тот или иной эпизод, ему необходимо было его объяснить в чисто живописных, декоративных образах.

Отсюда и возникновение такого, к примеру, номера, как «Баба-яга и крокодил» и не только. То есть Мясину нужно было увидеть тот или иной номер в выражениях чисто декоративных, живописных. А это он прекрасно умел.

Но интересно: Якулов, увидев построения Мясина, все их безоговорочно принял, более того включился в процесс сотворчества именно в этом плане: что-то корректировал, что-то добавлял, но был очень рад всему, что придумал хореограф⁸¹. Особенно – тем моментам, когда в балете торжественно включилась и нескрываема декоративность – декоративность поз,

⁸¹ Запись беседы с Б.Е. Кохно. Париж, 20–21 марта 1990 г. Архив автора.

Pro memoria

движений, декоративность групп танцоров. Якулов даже настаивал на том, чтобы моменты такого декоративного свойства фиксировались в действии, не мелькали незамеченными.

Якулов, до их встречи в мае 1927 г., Мясина не знал. Как мы могли убедиться, вопрос о хореографе, о постановщике его очень волновал еще тогда, когда сценарий балета только писался. И, надо полагать, внутренне Якулов был рад тому, что Мейерхольд не принял предложение Дягилева. Конструктивизм Якулова был противопоставлен конструктивизму Мейерхольда, точек соприкосновения не было и не могло быть. И Якулов это прекрасно понимал. Конструктивизм же Мясина оказался близким якуловским конструктивистским установкам. Более того: Мясин вливал в них кровь, делал наглядными и убедительными. Попытаемся объяснить почему.

На протяжении нашего разговора неоднократно звучали слова «конструктивистская концепция», «конструктивистская идея», «конструкция», «конструктивизм»... Все эти слова имеют самое непосредственное отношение к спектаклю «Стальной скак».

Напомним: балет с самого начала задумывался как конструктивистский. Этого хотел Дягилев, этого он требовал от Прокофьева, Мясина, Якулова. Именно конструктивистским восприняла балет критика, именно как конструктивистский этот спектакль вошел в историю. Для этого было достаточно оснований – многие признаки конструктивизма были налицо: отсутствие у сценической пластики самостоятельной образности, непричастность

сценической пластики к конкретному пространству, самая непосредственная включенность ее в действие и т. д. и т. д.

Плюс ко всему Якулов сам себя считал конструктивистом, едва ли не родоначальником конструктивизма вообще и «оценивал свой труд над созданием конструктивного (как он подчеркивал. – **Е.С.**) мюзик-холла “Питтореск” (1918 г. – **Г.К.**) не просто чрезвычайно высоко. “Это было мое первое декоративное произведение в конструктивном методе, тогда неведомом никому из художников”⁸² – полагал он. Мысль, здесь выраженная, глубоко, сущностно характерна для творческого сознания и, соответственно, мироощущения Г. Якулова: “декоративное в конструктивном”. И она, заметим, в корне противоречила ортодоксии конструктивизма»⁸³.

Здесь нет необходимости вдаваться в детали теории конструктивизма, в его «ортодоксию». Заметим только, что «объясняя эту свою новую – конструктивную, как всегда подчеркивал Якулов, – работу («Стальной скак». – **Г.К.**), венчавшую его художественно-проектные труды уже во вполне характерном (или, скажем иначе, – общепринятом) облике конструктивизма – «с вращением трансмиссий, маховиков, световыми сигналами» и т. п., – он признается, что и предыдущие балеты Русских сезонов в Париже, при всем разнообразии их образности, стилистики – были внутренне конструктивны. Он писал об этом: «...Русский театр имел преимущество перед Западным... Спектакли его целостны (Бакст – Римский-Корсаков, “Шехерезада”; А. Бенуа – Стравинский, “Петрушка”; Римский-Корсаков – Гончарова,

⁸² Якулов Г. Моя художественная деятельность с 1918–1921г. // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 240. Л. 99. Цит. по: Костина Е.М. Георгий Якулов. М., 1979. С. 75.

⁸³ Сидорина Е.В. Этот сложный конструктивизм: Георгий Богданович Якулов (1884–1928) // Искусство эпохи модернизма: стиль ар деко. 1910–1940-е годы. М., 2009. С. 219.

Сценография

“Золотой петушок”), они внутренне конструктивны, даже когда сделаны не методами конструктивизма...»⁸⁴.

Приведенные только что цитаты – из статьи Е.В. Сидориной о Якулове, очень точно объясняющей особенности природы искусства художника, равно как и его настойчивое и многолетнее именование себя конструктивистом. Позволим себе еще раз обратиться к этой статье: «Декоративное, не только отрицаемое Якуловым, но неусомневаемо, полноправно присутствующее в его сознании и утверждаемое вместе и на равных с конструктивным, несомненно, выводит этого художника из круга всплеска конструктивизма как “изма” – в слой “вообще-говоря-конструирования”, в толщу, в массив тяготения к конструированию, актуализации его притягательности, без вхождения во взрыв и перегибы, преувеличения “изма”. Иными словами, у Якулова конструирование обнаруживает себя, что называется, “в известной мере” и до “известной степени”»⁸⁵.

По существу, по своей сути «Стальной скок» мало чем отличался от предыдущих спектаклей Якулова, от того же «Жирофле-Жирофля» в Камерном театре. Только строительные элементы сценографии отличались: их набор, действительно, был конструктивистским. О самом же спектакле можно повторить вслед за Абрамом Эфросом: на сцене «были “конструкции” – красочные сооружения театрального характера. У них было родство с построениями того же Якулова в “Обмене”, только они получили другой облик и другой смысл. Это были формы в движении. <...> Они работали с

актером и для актера. Они у нас на глазах подавали то, что надо было по ходу игры. Они выдвигали одни части, убирали другие, выкатывали площадки, спускали лестницы, раскрывали люки, строили проходы, находились всегда под рукой или под ногой вместе с балюстрадой, ступенькой, штангой, прибором, к которым можно было прикоснуться, чтобы найти на мгновение точку опоры...»⁸⁶. А дальше А. Эфрос делает вывод о том, что «это был подлинный и театральный конструктивизм, многокрасочный, живой и щедрый – в отличие от того кладбища голых и серых станков на сцене, которое стало именоваться “чистым конструктивизмом”...»⁸⁷.

«Чистый конструктивизм» – это, понятно, в спектаклях Вс. Мейерхольда. Что же касается слов «многокрасочный», «живой», «щедрый», то они вообще не из словаря конструктивизма, обозначаемые ими качества конструктивизмом принципиально отрицались.

Однако А. Эфрос применил их совершенно обоснованно именно к Якулову, поскольку они свидетельствуют о сильном декоративном начале в его искусстве. И о том, что декоративное и конструктивное всегда существовали на равных в его решениях – театральных во всяком случае.

Таковыми были все спектакли Якулова. Таким был и его «Стальной скок».

⁸⁴ Там же. С. 224.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Эфрос А. Введение // Камерный театр и его художники. М., 1934. С. XXXVI.

⁸⁷ Там же. С. XXXVI–XXXVII.