

Светлана Петухова

**«Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева:
жизнь до отечественных премьер
(по архивным документам)**

Вопрос о том, с какого именно момента или периода в принципе начинается история любой театральной премьеры, с научной точки зрения не имеет однозначного ответа. Особенно в настоящее время, когда исследователями очень востребованы социальные контексты театрального дела. Разнообразные стремления и противоречивые взаимоотношения политиков, администраторов, постановщиков, артистов, материальная и нематериальная поддержка влиятельных меценатов, участие прессы, подготовленность публики и нюансы ее восприятия, наконец, «случайные» капризы театральной моды — всё это в последние десятилетия выдвинулось на ведущие позиции в научном осмыслении специфики существования самого многосоставного из представителей музыкального искусства — музыкального театра.

Однако удивительно, что в истории создания балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» ученых интересует лишь одна контекстная сфера, а именно — подробности бытования советского театра эпохи идеологического террора. Складывается впечатление, что история постановок этого произведения началась в СССР при отсутствии иных этапов подготовки, кроме двух показов автором музыки¹ и позднейшего его противостояния другим участникам премьеры.

Между тем, если отрешиться от идеологических клише и обратиться к многочисленным документам, эту историю можно увидеть (или прочесть) и во многом с противоположной позиции. Здесь есть планирование и по-

¹ Оба показа были официальными публичными мероприятиями, аналогичных которым во всех отношениях в сфере балетной музыки обнаружить пока не удалось. 4 октября 1935-го в 8 часов вечера в Бетховенском зале Большого театра состоялся первый показ. Некоторые деятели искусства получили на него специальные приглашения, отпечатанные типографским способом на карточках, выпущенных тиражом 300 экземпляров. Такие документы сохранились в фондах П.А. Ламма (РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 264. Л. 3) и В.В. Держановского (ВМОМК. Ф. 3. № 2616). 25 января 1936-го Прокофьев сыграл отдельные номера клавира «Ромео» (с комментариями солибриеттиста С.Э. Радлова) в редакции газеты «Советское искусство», в Конференц-зале дома журнально-газетного объединения Наркомата Просвещения РСФСР. (Дом «Жургаз» находился тогда в помещении Третьего Дома Советов — в Божедомском переулке, 1; ныне ул. Делегатская). Подробности проведения мероприятия описаны в прессе: *Кут А. [Кутузов А.В.]. Балет «Ромео и Джульетта» (на совещании в «Советском искусстве») // Советское искусство. 1936. № 5 (291), 29 января. С. 1; A. Constant Smith [Кузнецов К.А.]. Prokofiev Plays Music of His New Ballet to Gathering of Critics. "Romeo and Juliet" as Ballet <...> // Drama and Music // Moscow Daily News. 1936. No 24, January 30. — P. 3.*

пуляризация, предложения и поиски спроса, резонансные отзывы прессы и противоречия критических оценок, конкуренция театров и их стремление не быть обойденными... Иными словами, это по-западному «деловая», возможно, даже «капиталистическая» повесть, а вовсе не та «печальная», какой ее сделала театральная легенда.

В сердцевине такого — *по-новому прочитанного* — сюжета никак не могут находиться контексты, идеологические либо иные. Конечно, нет. В сердцевине — он, Прокофьев, гений-Демиург, лично спланировавший развитие этой истории. Разумеется, он весьма надеялся на систему советских государственных заказов и обещаемую ею гарантию сценической жизни произведений. Однако хорошо представлял, что даже внутри системы что-то может «пойти не так». Незадолго до создания «Ромео» композитор получил за рубежом негативный — и исключительно полезный — опыт с длительной подготовкой и несостоявшейся премьерой «Огненного Ангела»². Добавим сюда достаточно редкие представления других его театральных сочинений, дягилевский диктат, распространявшийся на партитуры, сложности общения с администраторами театров, проблемы с возможными либреттистами, и приблизимся вплотную к неизбежному выводу: Прокофьев *знал*, как следует продвигать сценическую музыку, которая не востребована театрами.

Об этом он прямо заявил Ю.И. Слонимскому, в мае 1936-го делегированному для передачи предложения поставить «Ромео и Джульетту» на юбилее Ленинградского Хореографического техникума³ ровно через два года: «Он [Прокофьев] стал рассказывать, сколько разочарований пережил за границей со своими балетами, как оскорбительно было ему слышать разглагольствования парижского постановщика о том, что музыка не нужна балету, что от композитора требуется лишь звукооформление “голых ритмов”, продиктованных “хореографом” <...>. “Хватит! — сказал Прокофьев и энергичным жестом словно подвёл черту. — Никаких балетов! Сделаю из “Ромео” сюиты, и их будут играть”»⁴.

История создания «Ромео» охватывает как собственно балет, так и четыре «его» сюиты — три симфонические (ор. 64-bis: 1935–1938; ор. 64-ter: 1935–1938; ор. 101: 1944–1947) и фортепианную (Десять пьес для фортепиано ор. 75: 1936–1938)⁵. Тематические связи и подробности возникнове-

² Подробнее см.: Савкина Н.П. «Огненный Ангел» С.С. Прокофьева. К истории создания. — М.: МК, 2015. — 288 с.

³ С 1928 по 1936 год — Ленинградский Хореографический техникум, с 1937 по 1991 годы — Ленинградское Хореографическое училище, в 1991-м переименовано в Академию русского балета имени А.Я. Вагановой.

⁴ Слонимский Ю.И. Встречи с Прокофьевым // МЖ. 1960. № 5. — С. 10.

⁵ Первая из указанных здесь дат относится к началу работы над сочинением, вторая — к его изданию.

ния этих пяти произведений позволяют представить отличия авторской инструментовки в первой (1935) и второй (1940) редакциях балета, узнать о том, когда Прокофьев принял решение заменить благополучный финал сочинения трагическим, наконец, проследить, с какого времени история исполнений двух первых симфонических сюит закономерно продолжилась историей спектаклей.

Самым значительным нотным источником для исследования создания «Ромео» является клави́р его первой редакции с подробной разметкой инструментовки (дирекцион), содержащий 56 номеров. Автограф композитора представляет собой два документа, которые хранятся в разных архивах. Более объемный источник из собрания РГАЛИ состоит из 52 номеров — при отсутствующих № 19–20 и 25–26 из II акта⁶, находящихся в архиве Музея имени М.И. Глинки⁷. Текст обоих документов зафиксирован на желтоватой бумаге в 24 строки⁸; основной слой записан фиолетовыми чернилами, дополнения и правки — простым, синим и красным карандашами.

В связи с темой настоящей статьи необходимо обратить внимание на указания синим карандашом репетиционных цифр в рамках, относившихся к разделам, планируемыми Прокофьевым для двух первых симфонических сюит: порядок этих цифр иногда совпадает с порядком цифр сюит, однако конкретные значения в автографе и изданных текстах разнятся⁹. Поскольку о появлении сюит Прокофьев сообщил Владимиру Дукельскому уже 29 сентября 1935-го¹⁰, данные цифры в дирекционе наверняка представлены в самый ранний период работы над сюитами — на протяжении трех сентябрьских недель после завершения первой редакции «Ромео» 8 сентября 1935 года. Следовательно, ко времени, когда Прокофьев говорил о сюитах Юрию Слонимскому, две из них уже давно были придуманы и готовы к партитурной расшифровке.

Ее осуществил Павел Ламм; записи о его работе над «Ромео» сохранились в третьей из пяти записных книжек ученого, имеющей на первом

⁶ РГАЛИ. Ф. 1929 (Прокофьев С.С.), оп. 1, ед. хр. 58. Автограф. 40 л. с оборотами.

⁷ ВМОМК. Ф. 33 (Прокофьев С.С.), № 379. Автограф. 4 л. с оборотами.

⁸ Как известно, это был наиболее предпочтительный для Прокофьева тип партитурной бумаги, причем предпочтению композитор не изменял даже в годы войны. (См. письма Прокофьева Л.Т. Атовмьяну от 12 февраля и 2 марта 1943-го, Алма-Ата, в: Рядом с великими: Атовмьян и его время / сост., текстол. ред., коммент., исслед. разделы и предисл. Н.Я. Кравец. — М.: РАТИ — ГИТИС, 2012. — С. 85).

⁹ В частности, материал, первоначально предназначенный для цифры 5 Первой сюиты, в издании вошел в цифру 3; тот, что планировался как цифра 2, стал цифрой 9 и т. д.

¹⁰ Письмо, в оригинале написанное по-английски, впервые опубликовано в русскоязычном переводе в следующем издании: Сергей и Лина Прокофьевы и Владимир Дукельский. Переписка. 1924–1946 / публ. И.Г. Вишневецкого // Прокофьев. ПСС, 2007. С. 48–49.

листе авторскую дату «1938»¹¹. Она маркирует не начало или окончание всех записей, а относится к завершению расшифровок и переписки именно прокофьевской музыки, начатых предположительно с 1935 года. Названия сочинений приведены здесь без сопутствующих дат: «Спартакиада» («Марш для спартакиады»), «Петя и волк», «Пиковая дама», «Ромео и Джульетта» (карандашная партитура I–II актов и 1-й картины III акта балета и партитуры Первой и Второй симфонических сюит), «Три стихотворения Пушкина» (романсы ор. 73), «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Ромео и Джульетта» (чернильная партитура I–II актов балета и второй экземпляр партитуры Второй симфонической сюиты), «Кантата (к двадцатилетию Октября)», «Девушки» (из «Песен наших дней» ор. 76), «Ромео и Джульетта» (клавир), «Народные песни» (по-видимому, из «Песен наших дней»), «Музыка к “Гамлету”», «Ромео и Джульетта» («исправления по сюитам», клавир и партитура № 46, 49 и 52), Концерт для виолончели ор. 58 и «Александр Невский»¹². На одной из последних страниц книжки, в числе работ для Музфонда, упомянута «выверка парт.[итур]ы» «Войны и мира»¹³, сделанная уже в 1940-е.

Записи о работе над «Ромео» отражают несколько этапов возникновения и переделки сочинения и имеют соответствия в одной из «памятных» тетрадей (или, скорее, приходо-расходных книг) Прокофьева. Из нее можно также узнать, что собственно расшифровки прокофьевских партитур осуществлял Ламм, однако переписывал уже расшифрованные тексты не только он, но и пианист Андрей Ярошевский¹⁴.

Из других документов известно, что в 1935-м партитуру балета, подготовленную Ламмом, Прокофьев взял для проверки на гастроли¹⁵, куда отбыл 25 октября¹⁶. Это была, конечно же, карандашная рукопись предположительно I акта, о котором идет речь в письме композитора¹⁷. Работа над ней и над сюитами продолжилась в первой половине 1936-го.

¹¹ РГАЛИ. Ф. 2743 (Ламм П.А.), оп. 1, ед. хр. 16. Записная книжка № 3. Авторская помета: «Работы для С.С. Прокофьева. 1938» находится на л. 48 согласно сквозной архивной пагинации.

¹² Там же. Л. 48 об. — 56.

¹³ Там же. Л. 114.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 133. Прокофьев. Тетрадь с хронологическими записями гонораров и трат. Л. 2, 3.

¹⁵ Письмо Прокофьева Л.И. Прокофьевой (Кодина), написанное в Касабланке (Марокко) между 7 и 16 ноября 1935-го. Опул. в: *Чемберджи В.Н. XX век Лины Прокофьевой.* — М.: Классика-XXI, 2008. — С. 168.

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2040 (Мясковский Н.Я.), оп. 1, ед. хр. 65. Выписки Мясковского из своих дневников за 1906–1950-е годы. Тетрадь 1. Л. 25 об. Запись от 25 октября 1935-го: «Проводил Прокофьева за границу».

¹⁷ Письмо Прокофьева Ламму от 20 ноября 1935-го. Опул.: Письма С.С. Прокофьева к П.А. Ламму / публ. И.А. Медведевой // Прокофьев. ВПС, 2004. С. 280–281.

В деловой переписке Прокофьева тема данных сюит впервые возникла 17 июля того же года в письме парижскому концертному директору Фрицу Горвицу: «Я сыграю Первый или Третий [фортепианный] концерт (на их выбор) и продирижирую первым исполнением сюиты из балета “Ромео и Джульетта”, вероятно на 20–25 минут. Аренда материала этой пьесы, который я привезу из Москвы, обойдется в 200 франков. Вы понимаете, что это первое исполнение более важно для меня, чем сыграть концерт»¹⁸.

Речь пока шла о *какой-то* из сюит, так как вторая из них в партитуре еще не существовала.

Сам композитор позднее датировал завершение сюит¹⁹ летом и осенью 1936-го²⁰. К 25 октября были готовы карандашная партитура I–II актов и 1-й картины III акта балета, а также партитура Первой сюиты²¹. Ярошевский, скорее всего, занимался ее перепиской с сентября; это означает, что в августе Ламм последовал совету Прокофьева, прервав работу над балетом для расшифровки данной сюиты. Совет содержится в письме от 6 августа²², однако уже 31 июля композитор сообщил Горвицу о готовности обеих сюит: «Я сделал две симфонические сюиты из моего нового балета “Ромео и Джульетта” и хотел бы, чтобы они обе были исполнены в Париже в Декабре. 2) Одной 1) я дирижирую 3) у Паделу²³ и прошу Вас организовать исполнение одной и другой с другим оркестром, предпочтительно в зале Плейель, чтобы он был хорошо заполнен. Дирижер или лучше я сам могу дирижировать за минимальный гонорар. Я прошу Вас начать предварительные переговоры прямо сейчас, но уста-

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 354, л. 4. Автограф, чистовик. Оригинал на франц. яз. Пер. здесь и далее А.В. Булычёвой и С.А. Петуховой. Публикуется впервые.

¹⁹ Автографы, представлявшие материал двух сюит в традиционном для Прокофьева виде словесных пояснений к нотным фрагментам, отыскать не удалось. Однако понять, как выглядели рукописи, можно, ориентируясь на сохранившийся автограф Третьей сюиты: РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 138. Третья сюита из балета «Ромео и Джульетта». Ор. 101. Л. 1–12 с оборотами — автограф дополнений № 1–9 в партитурном изложении. Л. 13–15 с оборотами — словесные указания по компоновке сюиты, сделанные на основе партитуры балета. Авторская дата проставлена на л. 15 об.: «Конец сюиты 28 мая 1944, Москва».

²⁰ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 49. Прокофьев. Отдельные листы с памятными записями о своих произведениях. Л. 1.

²¹ Гонорары Ламму и Ярошевскому Прокофьев выплачивал на протяжении осенних месяцев 1936-го: РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 133. Прокофьев. Тетрадь с хронологическими записями гонораров и трат. Л. 2.

²² Письмо Прокофьева Ламму от 6.08.1936. Опубл.: Письма С.С. Прокофьева к П.А. Ламму / публ. И.А. Медведевой. Указ. изд. С. 283–284.

²³ Концерты Паделу (Concerts Padeloup) — парижская концертная серия, основанная (1886) и названная в честь дирижера Жюлья Этьенна Паделу (или Падлу, 1819–1887), организовавшего в Париже «Народные концерты классической музыки» (1861–1864).

новить окончательную дату позднее, когда станут ясны даты других городов»²⁴.

6 августа, в один день с появлением письма Ламму, Прокофьев настойчиво повторил Горвицу свое пожелание, вновь акцентируя важность продвижения сюит: «Вы между тем получили мое заказное письмо от 31 июля, где я говорю, что премьеры двух сюит из “Ромео и Джульетты” являются главными предметами в моих ближайших творческих контактах с Парижем. Третий [фортепианный] концерт без исполнения сюиты меня не интересует; Третий [фортепианный] концерт [вместе] с сюитой <...> может представить [ее] достаточно хорошо. Так что то, о чем я Вас прошу, это организовать в Париже премьерные исполнения двух сюит под управлением моим или хорошего дирижера, который даст их в моём присутствии с достаточной тщательностью и достаточным числом репетиций»²⁵.

О том же — и следующее письмо от 13 сентября, отчетливо передающее нетерпение Прокофьева: «Получили ли Вы мои письма от 31 июля и 6 августа, в которых я говорил Вам о двух симфонических сюитах из “Ромео и Джульетты”? Вы мне ничего не ответили по этому вопросу, который очень важен для меня»²⁶.

Как известно, все адресованные Прокофьеву письма и телеграммы в настоящее время не выдаются в РГАЛИ по распоряжению наследников композитора, так что содержание данных документов можно представить только исходя из ответных текстов. Скорее всего, к 17 октября 1936-го принципиальные вопросы исполнения сюит были с Горвицем улажены, что позволило композитору перейти к обсуждению деталей: «<...> в договоре предусмотрено, что материал должен быть в распоряжении оркестра к 1 декабря; а ведь материалы “Ромео и Джульетты” я смогу привезти только прямо к началу репетиций. Я рассчитываю покинуть Лозанну в ночь после концерта, чтобы репетировать “Ромео и Джульетту” 17-го [декабря 1936] утром. Просьба настаивать на том, чтобы остальная часть программ 19-го и 20-го состояла из вещей, известных оркестру — чтобы оставить мне достаточно времени для “Ромео и Джульетты”, произведения очень трудного»²⁷.

²⁴ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 171, л. 1–1 об. Автограф, черновик. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 354, л. 6. Машинопись, чистовик. Оригинал на франц. яз. Публикуется впервые согласно тексту черновика. Расшифровка характерной прокофьевской записи черновиков, в которых в некоторых словах пропущены гласные буквы, здесь и далее сделана автором настоящей статьи.

²⁵ Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 354, л. 7. Машинопись, чистовик. Оригинал на франц. яз. Публикуется впервые.

²⁶ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 354, л. 8. Машинопись, чистовик. Оригинал на франц. яз. Публикуется впервые.

²⁷ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 354, л. 12. Машинопись, чистовик. Оригинал на франц. яз. Подчеркивание в тексте сделано Прокофьевым. Публикуется впервые.

Некоторые из публикуемых здесь писем композитора представлены в РГАЛИ в виде черновиков (автографы, написанные чернилами) и чистовиков (машинопись). В процессе подготовки везде, где это возможно, я придерживалась текстов черновиков: в рукописном изложении очень хорошо ощутима и скорость фиксации мысли, и тот напор, что в принципе свойствен ее автору, и его огромное желание предложить и осуществить максимум. Вставки между строками свидетельствуют о также обычной для Прокофьева степени продуманности деталей, дополняющих основное, самое главное — сюиты уже есть, и их необходимо быстрее представить публике.

Деловая переписка Прокофьева — бронепоезд, устремленный в пространство идеальной организации музыкальной жизни; экспресс, следующий из точки предложения в точку восприятия с максимальной скоростью. При сравнении стиля писем, адресованных зарубежным и российским корреспондентам, разница скоростей бросается в глаза незамедлительно. Дело тут не в повторении некоторых пожеланий, а, скорее всего, в свободе не смягчать их выражение и не затягивать объяснения, в диктующей ее разнице отношения к адресатам²⁸. Но главная причина — в контрасте неопределенности, которая окутывала перспективы постановки «Ромео» в России и с которой *ничего нельзя было сделать*, и той картины зарубежных гастролей, что из абстрактной становилась четко различимой, приобретала прорисовку деталей на протяжении достаточно кратких сроков.

С июля 1936-го история «Ромео» разделилась на два сюжета: «зарубежный», с его стремительностью и точностью «попаданий» — и «российский», неуклюже переступавший, буксовавший «на ровном месте». Конечно, по приложению усилий и затрат организация первых исполнений сюит не идет ни в какое сравнение с подготовкой премьеры четырехактного балета. Данное возражение, однако, имеет право вступить в силу с момента, когда становится возможным сопоставление двух процессов. Между тем один из них — российский — пока что пребывал лишь в сфере движения нот: Ламм расшифровывал партитуру. После показов балета 4 октября 1935-го и 25 января 1936-го *администрация Большого театра, по всей видимости, уже приняв решение не браться за постановку, не уведомила об этом Прокофьева*.

«Ромео» надолго «завис» в неопределенном статусе. В периоды зарубежных гастролей Прокофьев продолжал в интервью говорить, что «балет скоро начнет репетироваться в Москве» (февраль 1936-го, Париж)²⁹,

²⁸ Согласившись работать с Прокофьевым в качестве расшифровщика партитур, Павел Ламм не перестал быть его другом, в то же время превратившись в сотрудника. Тем не менее подгонять и торопить его так, как это было возможным только с сотрудниками, композитор не мог.

²⁹ Europe // An American Monthly (Paris). 1936. № 4. — P. 34.

«будет поставлен» (до 1 марта, София)³⁰; характерно, что в текстах, предназначенных для соотечественников, композитор был сдержаннее³¹. И, наверное, только в ноябре 1936-го он смог узнать о решении Большого театра; косвенно об этом свидетельствуют факт получения Прокофьевым письма оттуда 11 ноября³² и фрагмент письма Держановского от 25 ноября: «P.S. Сегодня слышал много разговоров (среди не первостепенных музык.[антов] т.[ак] н.[азываемого] лёгкого жанра) об успехе Р.[омео] и Ю.[лии] и кретинизме Большого театра»³³.

Спустя несколько дней после прочтения данного письма (26 ноября) композитор выехал на гастроль. К этому времени он проверил Вторую сюиту, расшифрованную Ламмом³⁴; она попала к Ярошевскому до начала января 1937-го³⁵.

В декабре 1936-го парижане впервые слышали Первую сюиту. За пять дней до ее исполнения Прокофьев впервые рассказал о сюитах в радиоинтервью Сержу Морё, не забыв предложить и другие сочинения субботнего концерта 19 декабря в зале театра Opéra-Comique: «Увертюру на еврейские темы» в авторской оркестровой редакции, Первый скрипичный и Третий фортепианный концерты³⁶. Из объявлений и рецензий можно почерпнуть также информацию о сюитах из «Апельсинов» и «Стального скока».

Festival Prokofieff, ограничившийся одним из «концертов Паделу», был не из тех, на которых публике могло показаться, что музыки мало. Он состоялся днем (в 16. 30) под управлением Альберта Вольфа и прямо транслировался по радио (Radio-Paris), о чем сообщило большинство столичных газет. И хотя парижская пресса в разделах «по искусству» традиционно освещала прежде всего театральные премьеры, а в سینема с большим резонансом шел фильм Джорджа Кьюкора «Ромео и Джульетта» с Нормой Ширер и Лесли Ховардом в главных ролях, балетная сюита Прокофьева также не осталась незамеченной.

«Это сочинение является наиболее значительной стилизацией некоторых эпизодов из жизни двух возлюбленных, страстно переживающих свою любовь, — откликнулась на исполнение известный критик Дениз

³⁰ Зора (София). 1936. 1 март // Прокофьев о Прокофьеве. С. 134.

³¹ Прокофьев о Прокофьеве. С. 137–144.

³² РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 132. Прокофьев. Тетрадь регистрации отправленных и полученных писем. Л. 79.

³³ ВМОМК. Ф. 33, № 340. Фотокопия автографа. Данный фрагмент опубликован: Петухова С.А. Первая авторская редакция балета Прокофьева «Ромео и Джульетта». Источниковедческие проблемы изучения. Дис. ... канд. иск. Т. 1–2 / Науч. рук. Е.М. Левашев. — М.: МГК, 1997. Т. 2. Приложения. — С. 8.

³⁴ В приходе-расходной тетради Прокофьева имеется запись о выплате Ламму гонорара за Вторую сюиту 29 ноября: РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 133, л. 2.

³⁵ Письмо Прокофьева Мясковскому от 12 января 1937-го. Опубликован в: Прокофьев — Мясковский. Переписка. С. 452.

³⁶ Радиоинтервью, 14.12.1936. Опубликован в: Прокофьев о Прокофьеве. С. 147–148.

Бертран. — Предназначенное для танца произведение достойно автора “Шута”. С точки зрения вкуса музыкальный язык резок до сухости, новые индивидуальные идеи никогда не разочаровывают, начиная с качества иронии и непрекращающейся заботы об эlegantности формы. Тем не менее решение этого балета остается классическим, и его мерцающий стиль умеет вписаться в самые четкие рамки». Приведенная характеристика сильно отличается от той, что заслужила сюита из «Стального скока», «которая обобщает (*synthétise*) непрерывный труд советских заводов и возмечивает их могущество»³⁷.

Автор оперетт Шарль Кювийе оказался более придирчивым: «Дирекция Московского театра, имея странную идею сделать представление балета на основе любовного романа о Ромео и Джульетте, заказала партитуру мсье Прокофьеву. Мы считаем, что композитор опасался представить сентиментальному суду толпы свое создание с дерзкой оркестровкой и гармониями. И он сделал благоразумно, что написал партитуру небольшой оригинальности, вялую и заурядную (*languissante et conventionnelle*). <...> Сцена любви производит впечатление уже слышанного, подобного нескольким пьесам в балетах, ставившихся в Опере [Grand Opéra] за три десятка лет, и даже сцена дуэли непреодолимо напоминает пустые и шумные финалы Мейербера»³⁸.

Кардинально отличающиеся отзывы отражают полярность публично-го восприятия, сопутствовавшую сочинениям Прокофьева до его самых последних лет. Однако в той ситуации наиболее важным было не наличие критических оценок, а возможность представить музыку нового сочинения огромной аудитории Западной Европы. Результат появился достаточно быстро — 15 июня 1937-го Марк Бичурин, концертный директор Прокофьева в Праге, поинтересовался балетом «Ромео и Джульетта» для возможной постановки в городе Брно.

Об этом можно узнать из ответного письма композитора от 27 июля: «Многоуважаемый Марк Петрович, будучи в отъезде, я не мог сразу ответить на Ваше письмо от 15 Июня³⁹. “Ромео и Джульетта” — балет по Шекспиру в 4 актах, заполняющий весь вечер, а потому едва ли это будет интересно для Брна. Однако из этого балета я сделал две симф.[онические] сюиты, в которые вошли главнейшие моменты балета — и м.[ожет] б.[ыть] Земск.[ий] Театр⁴⁰ заинтересуется поставить балет по этим двум сюи-

³⁷ *Bertrand D. Concerts-Pasdeloup // Le Ménestrel. 1936. № 52, 25 Décembre. — P. 366.*

³⁸ *Cuvillier Ch. Concerts // Le Petit Parisien. 1936. № 21850, 25 Décembre. — P. 7.*

³⁹ В русскоязычных письмах Прокофьева названия месяцев написаны с заглавных букв согласно правилам дореволюционной орфографии.

⁴⁰ В отечественных источниках утвердилось название «Областной театр», однако на афише премьеры «Ромео» 30 декабря 1938-го значится прокофьевский вариант перевода: *Zemské Divadlo*.

там, сократив соответственно сюжет. Общ[ая] длительность обеих сюит вместе — 50 мин.[ут]. Что касается условий, то я хотел бы их слышать от театра»⁴¹.

В это же время Ламм работал над чернильной партитурой I–II актов «Ромео», законченной не позднее осени 1937-го. Письмо композитора директору Ленинградского Хореографического училища Е.И. Чеснокову от 18 октября свидетельствует о том, что к этому времени клави́р балета еще не был зафиксирован целиком, а сюжетное решение финала отсутствовало: «Уваж.[аемый] Е.[вгений] И.[ванович], одновременно с этим посылаю Вам 1-ю порцию клави́ра “Р.[омео] и Д.[жульетты]” — то, что проф.[ессор] Ламм успел переписать. Он очень сожалеет, что еще не сделал всего, но работа большая и кропотливая, т.[ак] к.[ак] приходится списывать с моего черновика. Он предпочитает делать это медленно, но аккуратно. Думаю, что это запоздание не причинит Вам затруднений, т.[ак] к.[ак] пока Ваш пианист разучит присланное, прибудет остальное. Обдумал ли Лавровский⁴² заключительную сцену? Это важно»⁴³.

По-видимому, чернильная партитура балета тогда отправилась в Ленинград не только без завершающего эпилога, но и без последних картин третьего акта.

Несмотря на то что договор на публикацию издательством «Музгиз» обеих сюит был подписан 8 декабря 1936-го⁴⁴, более чем год спустя Прокофьев сомневался (и был прав), что партитура Первой сюиты выйдет к его ближайшим гастролям⁴⁵: «У меня есть опасение, что партитура и материал [партии] Первой сюиты “Ромео и Джульетта”, которые должны быть опубликованы к 1 Января [1938], задерживаются на месяц и поэтому я не получу ноты для исполнения этой Сюиты в Праге. Поэтому я предлагаю заменить ее в двух городах на Вторую сюиту (28 минут, первое исполнение)»⁴⁶.

⁴¹ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 155, л. 1–1 об. Автограф, черновик. Публикуется впервые.

⁴² Лавровский Леонид Михайлович (наст. фам. Иванов, 1905–1967) — балетмейстер, которому была поручена постановка «Ромео» на юбилее Хореографического училища. Позднее Лавровский поставил отечественный премьерный спектакль в Ленинградском Государственном Академическом театре оперы и балета имени С.М. Кирова (Кировском театре), состоявшийся 11 января 1940 года.

⁴³ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 171, л. 9 об. Автограф, черновик. Публикуется впервые.

⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 133, л. 3 об.

⁴⁵ Мясковский, в частности, получил эту партитуру 3 апреля 1938-го, о чем есть запись в его дневнике: РГАЛИ. Ф. 2040, оп. 1, ед. хр. 65, л. 41 об.

⁴⁶ Письмо Прокофьева Горвицу от 11.12.1937. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 171, л. 10 об. Автограф, черновик. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 354. Машинопись, черновик. Оригинал на франц. яз. Публикуется впервые согласно тексту черновика.

Для этого понадобился второй экземпляр ее партитуры, записанный Ламмом, так как первый экземпляр как минимум с 25 июня 1937-го находился в издательстве⁴⁷.

Прокофьев предложил дирекции театра Брно музыку не собственно балета, а сюит, будучи связанным с Хореографическим училищем договором о постановке, запланированной на 15 мая 1938-го⁴⁸. Переговоры с чешским театром происходили параллельно продвижению Второй сюиты — ее композитор намеревался дирижировать в Париже, Праге, Лондоне и Бостоне в январе и феврале 1938 года.

На этот раз дневной парижский Festival Prokofieff пришелся также на субботу, 15 января. Всеми сочинениями, за исключением собственного Первого фортепианного концерта (под управлением Вольфа), Прокофьев дирижировал сам — Второй сюитой «Ромео» и Русской увертюрой ор. 72, увертюрами «Светлый праздник» Римского-Корсакова и «Жар-птица» Стравинского, а также «Заводом» Мосолова. По поводу музыки к «Ромео» критики традиционно разошлись во мнениях, однако отнеслись к ней в целом внимательнее, чем почти год назад. В какой-то степени, конечно, их интриговала ситуация — столько времени прошло, а балет по-прежнему не поставлен. Несомненно, к его танцевальности и соответствию прославленному сюжету следовало приглядеться пристальней.

Некоторые рецензенты посчитали музыку Второй сюиты неинтересной, скорее всего, отдавая дань естественной особенности восприятия: ведь это было уже второе сочинение того же (отважного) автора на тот же сюжет, в той же серии концертов, в том же зале, и вдобавок по стилю и длительности звучания, по количеству и распределению номеров сходное с первым. Даниэль Лазарус, в частности, написал, что оно «не дает никакой новой информации об искусстве Прокофьева. Это серия коротких пьес», где «есть очень хорошие вещи и затем в той же степени тривиальные»⁴⁹.

По-видимому, цитированный критик стал единственным, кто не связал оценку сюиты с рассуждениями о танцевальном предназначении ее материала. Даже Шарль Кювийе, не преминувший сообщить читателям о том, что балет был заказан Большим театром аж в 1935 году, и сравнивший его на сей раз с «наиболее устаревшими балетами Чайковского», все-таки наконец обратил внимание на изначально подразумевавшийся жанр этой музыки: «Здесь, без сомнения, гипнотизирует идея написать произведе-

⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 653 (Музгиз), оп. 1, ед. хр. 1600. Вторая сюита. Партитура рукой Ламма с пометами и правками автора и редакторов. Наборный экз. Л. 1.

⁴⁸ Эта дата отсутствует во всех просмотренных мною документах, связанных с наследием Прокофьева, с функционированием Хореографического училища и Кировского театра, и обнаружилась только в публикации чешской газеты «*Rudé Právo*», которой композитор дал интервью 20 января 1938 года.

⁴⁹ *Lazarus D. La musique // Le soir. 18 Janvier. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 631, л. 6.*

ние, удобное для понимания широкой публики, в котором хореографические забавы танцоров будут со временем слегка скорректированы»⁵⁰.

Парижский переводчик с чешского языка Мишель-Леон Хирш констатировал, что танцы «<...> озадачивают бедностью идей и автоматизмом движений, или там недостаточно господствует ритм, богатый и искрящийся; музыка тяжелая и типичная (*pesante et conventionnelle*)»⁵¹. Напротив, композитор-футурист и критик Луи Кароль-Берар посчитал, что «вторая сюита чередует силу, действительно некоторую брутальность, с проблесками поэзии. Мелодические и ритмические линии никогда не нарушают ясности. Каждый номер — всего их семь — хорошо сконструирован для поддержки хореографических замыслов. Однако, снизив симфоническую экспрессию, это сочинение не замедлит произвести впечатление длинного»⁵².

Самая вдумчивая (и объемная) рецензия принадлежит литератору Роберу Брюсселю: «Первая сюита показалась нам незначительной, бледной и пресной. Вторая, напротив, — полной чувствительности, обаяния и поэзии. Она даже продемонстрировала широту, чистоту, углубленность, талант, главное достоинство которого заключается в особой жизненности, его одушевляющей. В воплощении образа Джульетты — молодой девушки — есть свежесть чувства, сдержанность и вкус, удивляющий как новое проявление темперамента, вплоть до этого времени направленного в иную сторону. Жреческая сила тяжести (*la gravité*) сцены отца Лоренцо, оригинальность, сдержанность танца, ее [сцену] сменяющего, изысканная чистота, с которой мсье Прокофьев живописал последнюю встречу влюбленных перед разлукой, и манера, с которой он чередует и группирует тембры инструментов, обеспечивает второй части его произведения особое место в его творчестве. Последний эпизод, Ромео на могиле Джульетты, не менее поражает своим траурным величием, напряженностью, выраженной кватертом, в игре которого возникает особенно сдержанная эмоция.

Остается сам сюжет. Вне сцены он есть всего лишь, как у Берлиоза, поэтическая тема. Чем он живет, когда его воплощают немые танцующие герои? Уже авторы оперы не должны приближаться к нему без трепета. Но хореографы?.. Верно, что мы, возможно, рассуждаем лишь о предрассудке? Без сомнения, мы ошибаемся, настаивая, чтобы героям не “тыкали” и не говорили с бессмертным воплощением юности и любви, как это делает кормилица <...> И Стендаль уверял, что самая прекрасная трагедия Шекспира не производила на него и половины эффекта от балета Вигано»⁵³.

⁵⁰ *Cuvillier Ch.* Concerts // *Le Petit Parisien*. 1938. № 22240, 20 Janvier. — P. 9.

⁵¹ *Hirsch M.-L.* Concerts-Pasdeloup // *Le Ménestrel*. 1938. № 3, 21 Janvier. — P. 12.

⁵² *Carol-Berard L.* Grands concerts. Ravel. Premières Auditions. Chopin et les Ballets de Loïe Fuller // *L'Époque*. 18 Janvier. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 631, л. 10.

⁵³ *Brussel R.* Œuvres nouvelles: Roméo et Juliette, de M. Serge Prokofieff // *Le Figaro*. 1938. № 18, 18 Janvier. — P. 6.

В истории создания «Ромео» данная рецензия, судя по всему, остается единственной, где столь подробно проанализирована его музыка вне возможных хореографических толкований. Впечатления слушателей от оркестрового исполнения номеров, разумеется, оказались значительно богаче, чем полученные теми, кто в Москве по необходимости довольствовался лишь авторскими показами на рояле.

Симптоматично, что Мясковский, после первого из них записавший в Дневнике: «<...> прекрасно, но кажется не танцевально. Дурацкий конец с “оживлением” Джульетты (С. Радлов!)»⁵⁴, — уже спустя год с небольшим изменил свою точку зрения касательно «нетанцевальности», послушав Первую сюиту на репетиции⁵⁵: «<...> жаль если такой балет не пойдёт — музыка, несмотря на свою незамысловатость, м.[ожет] б.[ыть] некоторую для Прокофьева наивность, очень театральная, меткая по характеристикам личным и положений и, мне кажется, вполне балетная (но конечно не в совсем обычном понимании)»⁵⁶.

Известный музыковед и критик Мишель Кальвокоресси связывал качества «незамысловатости» и «наивности» со сменой стиля у композитора, некогда заслужившего «репутацию *enfant terrible* и музыкального кубиста. Он [Прокофьев] провозгласил, что после многих лет экспериментаторства в новом и странном значительно упростил свой метод и, направляя всё внимание на господство мелодии, он взволнован надеждой, что новый балет, в котором он выразил искренние чувства в простых оборотах, достигнет слушательских сердец»⁵⁷.

16 января, на следующий день после парижского концерта, Прокофьев выехал в Прагу, где дирижировал Второй сюитой по «Ромео», скорее всего, 18 января, а 19-го подписал контракт с дирекцией Областного театра Брно на постановку балета в декабре того же года. Об этом событии спустя два дня сообщила газета *Rudé Právo*, назвавшая балет «одним из интереснейших произведений в этой области в последние годы» и опубликовавшая развернутое интервью Прокофьева, предполагаемую дату премьеры Хореографического училища (15 мая) и информацию о планируемом затем показе российского спектакля в Брно и Лондоне⁵⁸.

⁵⁴ РГАЛИ. Ф. 2040, оп. 1, ед. хр. 65, л. 25. Запись от 4 октября 1935-го. Автограф. Публ. без последнего слова: Благожелательность и строгость / публ. О.П. Ламм // МЖ. 1981. № 7. — С. 18.

⁵⁵ Первая симфоническая сюита по «Ромео» впервые исполнена 24 ноября 1936-го в Москве под управлением Г. Себастьяна.

⁵⁶ Письмо Мясковского Асафьеву от 19.11.1936. РГАЛИ. Ф. 2658 (Асафьев Б.В.), оп. 1, ед. хр. 642, л. 19 об. Автограф. Публикуется впервые.

⁵⁷ *Calvocoressi M.D. Modern Russian music // Radio times. 1938. 21 January.* РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 631, л. 22. Выделение курсивом сделано в цитированном издании.

⁵⁸ *Sergěj Prokofěv v Praze // Rudé Právo (Praha). 1938. 21 leden.* РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 631, л. 82.

Симфонический концерт в Лондоне под управлением Прокофьева состоялся 26 января 1938-го. А 24-го он, обрадованный тем, что в судьбе балета наконец обозначились изменения, дал корреспонденту газеты «Daily Herald» достаточно рискованное интервью, которое в опубликованном виде получило название «Композитор хочет потерять репутацию». Речь шла в том числе, разумеется, о «Ромео» и о том, насколько высоко Шекспир почитается в России. «Сначала мы намеревались дать этому балету счастливое завершение. Наше решение было сообщено лондонской прессе, комментариев не последовало. Но когда об этом стало известно русской прессе, получился огромный резонанс, и мы вынуждены были восстановить оригинальное окончание!»⁵⁹.

Между тем «оригинального окончания» еще не существовало в природе, в *московских* газетах вовсе не наблюдалось того «резонанса», о котором говорил композитор, а следы возражений кого-либо из отечественных шекспироведов (в воспоминаниях Прокофьева выведенных «более святыми, чем сам Папа»⁶⁰) пока отыскать не удалось. Ирония и легковесность поддачи, помещение нюансов реальной истории в анекдот (где они гротескным образом увеличились в размерах) — единственные свидетельства о том, насколько непростым оказалось существование Прокофьева в этом сюжете. Напряжение последних месяцев, долгожданная, но всё равно неожиданная развязка обернулись мальчишеским задором и бравадой признанного мастера. Так шутят не страдающие от несовершенства мира пессимисты, а насмешливые эгоцентрики, скрывающие от язвительных колючек повседневности уязвимость своей мечты.

Вернувшись в Москву 16 апреля 1938-го, Прокофьев затребовал материал балета из Хореографического училища, о чем написал Бичурину 12 мая: « <...> спешу сообщить Вам, что я вернулся в Москву гораздо позднее, чем предполагал, и к сожалению до сих пор не отправил в Брно клавир “Ромео и Джульетты”, который должен был послать в Апреле. Отчасти виною то обстоятельство, что в Ленинграде премьера этого балета отложена на осень, и я никак не мог получить от них клавир. Теперь меня известили, что клавир будет у меня через несколько дней, после чего я дам переписать его и вышлю в Брно. Прошу Вас известить их об этом вместе со всеми моими извинениями. Хорошо было бы, чтобы они подтвердили, что запоздание не изменяет наших условий, т.[о] е.[сть] что они по-прежнему гарантируют 15 спектаклей»⁶¹.

⁵⁹ Composer wants to lose reputation // Daily Herald. 1938. 25 January. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 631, л. 28.

⁶⁰ Автобиография (Глава 3. Годы пребывания за границей и после возвращения на родину), 1956. С. 75.

⁶¹ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 155, л. 2. Машинопись (копия). Публикуется впервые.

К 23 июня пересылка клавира была завершена: «Уважаемый Марк Петрович, несколько дней назад я отправил Вам вторую половину клавира-усцуга «Ромео и Джульетты», при сем препровождаю Вам либретто того же балета. Прошу Вас подтвердить получение того и другого. Оркестровую партитуру рассчитываю выслать в ближайшее время, вероятно двумя отдельными бандеролями»⁶².

Однако неполную партитуру балета для переделок автор смог получить только после 2 июля⁶³. Из письма Прокофьева Ламму от 27 июля явствует, что *полная* чернильная партитура «Ромео» также дописывалась для пересылки в Брно: «Доделать остается 3 номера: два танца с мандолинами (№№ 46 и 49) и заключение — Смерть Джульетты, № 52 <...> новый. Расшифровать мою оркестровку с двумя ссылками. Пожалуйста, впишите всё сначала в карандашную партитуру, а затем перепишите в чернильную (в последней не забудьте добавить такт в конце № 51). По окончании, отдайте чернильную партитуру (3 тетрадки) <...> для отправки в Чехословакию, остальное же оставьте у себя»⁶⁴.

Указанные № 46 и 49 соответствуют нумерации дирекциона первой редакции⁶⁵, а «новый № 52» — это *ее трагический финал, специально добавленный для постановки в Чехословакии*, так как юбилейные торжества Хореографического училища прошли в июне⁶⁶.

Скомпонованные в сентябре 1935-го две симфонические сюиты, как и фортепианная, задуманная во второй половине 1936-го⁶⁷, не содержат намеков на выбор композитором того или иного варианта завершения балета. Сюжетно ближе всего к финалу последний номер Второй симфониче-

⁶² РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 155, л. 3. Машинопись (копия). Публикуется впервые.

⁶³ Телеграмма Чеснокова Прокофьеву от 2.07.1938. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 836. Опубл.: Петухова С.А. Первая авторская редакция балета Прокофьева «Ромео и Джульетта». Указ. рукопись. Т. 2. С. 9.

⁶⁴ Письма С.С. Прокофьева к П.А. Ламму / публ. И.А. Медведевой. Указ. изд. С. 290–291.

⁶⁵ Следовательно, в конце июля 1938-го композитор еще не переместил музыкальный материал № 49 («Танец двух капитанов») в первый акт, в № 25. Это было сделано позже, в процессе совместной работы с Лавровским.

⁶⁶ На этих торжествах вместо прокофьевского «Ромео» 15 июня 1938-го был показан балет Бориса Асафьева «Ночь перед рождеством» в постановке Владимира Варковицкого, тогда студента второго курса балетмейстерского отделения. «Не таким событием должно было отмечать свой юбилей училище», — констатировала в газетном обзоре балерина Елена Люком. (См.: Люком Е.М. Итоги ленинградского балетного сезона // Советское искусство. 1938. № 107 (513), 14 авг. С. 2).

⁶⁷ Упоминание об этом имеется в одной из записных книжек Прокофьева после информации о первом исполнении Первой сюиты 24 ноября 1936-го. (См.: РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 333, л. 25). В издательстве «Музгиз» сюита ор. 75 была принята в гравировку 26 января 1938-го. (См.: РГАЛИ. Ф. 653 (Музгиз), оп. 13, ед. хр. 7. Сюита для фп. «Десять пьес из «Ромео и Джульетты»» ор. 75 (1937). Автограф с редакторскими правками и дополнениями. Наборный экз. Л. 1).

ской сюиты — «Ромео у могилы Джульетты», — полностью основанный на музыке № 51 с дополнением, светло заканчивающимся в *C-dur*⁶⁸. Первая симфоническая сюита завершается шествием с телом Тибальда (№ 7, ц. 82), фортепианная же (ор. 75) останавливает повествование темой напитка (№ 10 *Andante, e-moll*, затем *b-moll*).

Балансирование на перекрестке путей к «жизни» и «смерти» не удивительно в сочинении, возникшем не только после неудачных прослушиваний первой редакции балета, но и после отказа от нее Большого театра и предложения Хореографического училища. Однако тот факт, что тематизм счастливого финала, позднее (1944) вошедший в Скерцо Пятой симфонии⁶⁹, в достаточной степени танцевальный и очень эффектный, все-таки избежал включения в сюиты, скомпонованные до показа 4 октября 1935-го, свидетельствует, скорее всего, о сомнениях Прокофьева относительно допустимости такого завершения «Ромео» на сцене Большого театра. Поскольку сюиты — в отсутствие спектакля — выполняли функцию популяризации музыки балета, то и присутствовать в них должен был материал, который публика затем получила бы возможность узнать в постановке.

Из трех указанных Прокофьевым в письме Ламму номеров ни один раздел не вошел в музыку первых трех сюит. Зато Третья симфоническая сюита, возникшая уже *после* появления второй редакции «Ромео», завершается «Утренней серенадой» и «Смертью Джульетты» — двумя номерами, соответствующими материалу № 46 (во второй редакции № 48) и № 52. Это означает, что замысел данной сюиты, по-видимому, начал формироваться задолго до отечественного представления балета⁷⁰. Но главное — для подготовки премьеры в Брно предназначались партитуры и двух симфонических сюит, и первой редакции в варианте с трагическим финалом.

Однако, ориентируясь лишь на музыкальный материал и игнорируя подробности сценических решений, нельзя догадаться, что Прокофьев отказался от благополучного финала. Лирический апофеоз его последних тактов, сохраненный в последних же тактах второй редакции⁷¹, и сейчас

⁶⁸ Два первых такта данного дополнения вписаны «для Сюиты» в дирекцион первой редакции. (См.: РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 58, л. 37 об., левый нижний угол).

⁶⁹ В дирекционе это № 54, ц. 364–366; в Симфонии — ч. II (*Allegro marcato*), ц. 26 (начиная с т. 2), ц. 27, ц. 30 (т. 10–11), ц. 31 (т. 1–10, в т. 5–6 и т. 10 дописана новая тема у скрипок). Первоначальное соотношение тональностей первой и второй тем данного раздела (*d-moll – B-dur*) во втором источнике сохранено.

⁷⁰ План Третьей сюиты записан композитором не позднее весны 1941 года. (См.: РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 134. Тетрадь с хронологическими записями (17.02 – 26.06.1941). Л. 2 об.).

⁷¹ Многое из музыки Апофеоза (№ 56) первой редакции вошло в позднее добавленные для второй редакции Вариацию Джульетты (№ 14, ц. 91–92), Вариацию Ромео (№ 20, ц. 139–140), а также в последние разделы «нового № 52» (ц. 362, 363, т. 1–5, 7–9, 11).

радует слух не только театральной, но и концертной публики. Совокупность текстов четырех сюит дополняет это впечатление.

Многолетних усилий творческого окружения Прокофьева, по всей видимости, не хватило для того, чтобы его окончательно переубедить. На протяжении почти 80 лет хореографы предлагают различные интерпретации сцены умирания главных героев, а в музыке Прокофьева смерти как не было, так и нет.

* * *

Если предположить, что полная партитура балета прибыла в Брно на рубеже августа–сентября 1938-го, то начиная с этого времени у создателей спектакля оставалось на подготовку около четырех месяцев: премьера состоялась 30 декабря. Прокофьев сперва предлагал сюиты по «Ромео» для представления, в котором видел альтернативу «большому балету», «заполняющему весь вечер». Однако постановщики из того разнородного материала, что у них имелся, также придумали «большой балет» — в нем было девять развернутых картин против 13 во второй редакции (где присутствовала картина «В Мантуе», не написанная композитором специально, а скомпилированная Лавровским из музыки других номеров партитуры).

Программа премьеры в Брно 30 декабря 1938 года

«Земский театр в Брно [Zemské Divadlo v Brně]

Сергей Прокофьев:

Ромео и Джульетта

Девять танцевальных сцен о великой любви

Дирижер: Гвидо Арнольди. Творческое сотрудничество [сценография]: В.[ацлав] Скружны. Хореография: Иво Ваня Псота.

ПРОЛОГ [стихи взяты из пролога трагедии Шекспира].

Сцена 1. Слуги семейств Монтекки и Капулетти — непримиримые враги, как и их господа, — следуя их примеру, ссорятся и дерутся. Веронский герцог останавливает их стычку и грозит смертной казнью каждому нарушителю мира.

Сцена 2. В доме Капулетти приготовления к балу. Среди гостей Парис со своим слугой, а также Ромео, Меркуцио и Бенволио в масках. Ромео встречает тут свою любовь — Джульетту. Тибальд узнал Ромео из рода Монтекки; усилиями Капулетти стычка предотвращена, веселая атмосфера бала сохраняется. Ромео несчастен. Он узнал, что его любимая — дочь врага, Капулетти, тем не менее после бала Ромео возвращается в зал, чтобы встретиться с ней...

Сцена 3. Веселье и танцы на улицах Вероны. Меркуцио и Бенволио не замечают задумчивость Ромео. Он обрадован приглашением Джульетты встретиться у францисканца брата Лоренцо.

Сцена 4. Ромео и Джульетта просят монаха обвенчать их. Тронутый их любовью, он благословляет брак, полагая, что он превратит вражду семейств в прочный мир.

Сцена 5. Во время праздника цветов Тибальд в стычке убивает Меркуцио. Ромео хочет отомстить за смерть друга, вызывает Тибальда на дуэль и убивает. Ромео грозит объявленная герцогом смертная казнь.

Сцена 6. Прощание Ромео с женой перед бегством из Вероны. Джульетта страдает, и страдает тем больше, когда родители велят ей выйти замуж за Париса.

Сцена 7. Джульетта просит у благородного Лоренцо совет, как избежать брака с Парисом. Она получает сонное зелье, которое приведет к ее мнимой смерти.

Сцена 8. Родители прощают неповиновение Джульетты и готовятся к ее свадьбе с Парисом. Джульетта выпивает напиток и якобы умирает.

Сцена 9. Парис преподносит родителям Джульетты свадебные подарки. В разгаре свадебного праздника гости слышат крик ужаса кормилицы — Джульетта мертва.

ЭПИЛОГ. Ромео в отчаянии; убежденный, что Джульетта на самом деле умерла, он завершает свои страдания, принимая яд. Джульетта пробуждается, видит мертвого возлюбленного и следует за ним, оставляя мир, который не принял их великую любовь. Она должна была умереть, чтобы умерла вражда Монтекки и Капулетти»⁷².

При попытке установить примерное соответствие содержания картин содержанию номеров двух симфонических сюит сразу бросается в глаза недостаточность их материала. Практически в каждой сцене имеются лакуны. С одной стороны, в программе спектакля могло быть и не отражено наличие некоторых разделов (например, «Джульетта-девочка» — Сюита 2, № 2), с другой же — *музыкальный материал сюит, скорее всего, был дополнен музыкой из полной партитуры «Ромео».* Однако даже при наличии максимального числа дополнений количество цельных номеров, использованных в этом спектакле, вряд ли превышало 25 — 14 из сюит и еще 11 из балета. В два с лишним раза меньше, чем предназначил Прокофьев для полноценного представления.

И тем не менее постановка, придуманная без участия и помощи композитора, имела успех и продолжала жить. До 5 мая 1939-го включительно она прошла еще шесть раз⁷³, итого 7 вместо 15, указанных в до-

⁷² РГАЛИ. Ф. 1929 (Прокофьев С.С.), оп. 3, ед. хр. 36, л. 1-1 об. Оригинальный текст на чешск. яз., перевод С.А. Петуховой. Выделение курсивом сделано в цитированном издании.

⁷³ *Lahodová K. Světová premiéra Prokofjevova Romea a Julie 30. prosince 1938 // Lahodová K. Brněnský balet třicátých let 20. století. Magisterská diplomová práce. Masarykova univ., 2011. S. 67. Эл. ресурс: https://is.muni.cz/th/217442/ff_m/Brnensky_balet_-_30_leta.pdf (Дата обращения 27.06.2016).*

говоре⁷⁴. Спектакль возобновлялся дважды — весной 1941-го⁷⁵ и осенью 1947-го⁷⁶.

Таким образом, начиная с даты премьеры в Ленинграде (11 января 1940-го), в Европе на протяжении не менее чем семи с половиной лет существовали две сценические и музыкальные редакции этого балета — российской и чешская. И это были очень разные спектакли.

Благодарная память о деятельности выдающегося танцовщика и хореографа Иво Ваня Псоты (1908–1952), осуществившего в Брно не только мировую премьеру «Ромео», но и оригинальные постановки «Блудного сына» (на материале Третьей симфонии, премьера 1 июня 1933-го) и «Шута» (1 февраля 1935-го), а также других современных балетов, жива и сейчас.

В 2009 году на Чешском телевидении создан фильм о Псоте («Мастер»)⁷⁷, ценным фрагментом которого являются воспоминания участницы премьеры «Ромео» танцовщицы Мирославы Фигаровой, недавно ушедшей из жизни в возрасте 95 лет (1917–2013). В спектакле Фигарова исполнила роль «хора», изображавшего глашатая и летописца; помимо этого Псота ввел в постановку еще двух отсутствовавших в либретто Прокофьева персонажей — ангелов (все три — женские классические партии).

Строгость и выверенность сценического оформления, состоявшего преимущественно из декораций каменных стен, колонн, арок, ступеней в прямой перспективе, контрасты черного и белого цветов, смысловая метафоричность содержания подчеркнули графичность, ясность и сдержанность хореографической композиции.

Сам Псота не оставил мемуаров — он был из тех, кто живет стремительно, не размениваясь на рефлексии. Однако первая исполнительница партии Джульетты Зора Шемберова, прожившая почти век (1913–2012), трижды в разных изданиях публиковала воспоминания о своей работе над этой ролью⁷⁸. «С самого начала я была вдохновлена прекрасной, волнующей музыкой, которая вынуждала меня настаивать на том, что Джульетта не должна танцевать на пуантах, как изначально хотел Псота. На пуантах я

⁷⁴ Письмо Прокофьева от 20.09.1940. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 129, л. 1 – 1 об. Автограф, черновик.

⁷⁵ Письмо Прокофьева от 13.03.1941. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 352. Автограф, черновик.

⁷⁶ Rey J. Prokofěvův balet v Brně // Práce. 1947. 8 listopadu. — S. 3.

⁷⁷ Эл. ресурс: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10169900228-mistr/> (Дата обращения 10.06.2016)

⁷⁸ Šemberová Z. Prokofiev's First Juliet // Ballet Review. 1994. Vol. 22, no 2, Summer. P. 20–23; [Šemberová Z.]. První Prokofjevova Julie Šemberová vzpomíná... // Aplaus. 2007. Roč. 8, č. 11, listopad. S. 20–21; Šemberová Z. Reminiscences of Romeo and Juliet in Brno // Three Oranges Journal. Romeo and Juliet. 2009. № 17, may. Эл. ресурс: <http://www.sprkfv.net/journal/three17/reminiscences2.html> (Дата обращения 12.06.2016).

чувствовала, что была бы слишком ограничена и не смогла бы выбрать то, что, я думала, будет приспособлением форм движения для соответствующего выражения. <...> Я пыталась убедить Псоту позволить мне интерпретировать роль Джульетты в балетных тапочках. Первоначально Псота не соглашался, но, будучи человеком очень дальновидным, он скоро забыл своё недовольство <...> Он сказал: "Хорошо, Вы будете делать свою собственную сольную хореографию, дуэт мы будем делать вместе, а все остальные партии я сделаю в одиночку!". Хотя его подход к классическому балету был более традиционным, чем у меня, он увидел уникальную возможность совместить современную партитуру с нестандартной балетной формой и доверился мне в хореографии партии Джульетты, хотя я никогда не занималась какой-либо подобной хореографией раньше. <...> Новая концепция развертывания драмы истории любви между прологом и эпилогом танцевалась тремя ангелами на пуантах. Двое из ангелов символически изображали развитие трагедии Ромео и Джульетты, тогда как ведущий ангел [«хор»] писал историю. Поскольку на пуантах танцевали только ангелы, они давали сверхъестественную (supernatural) перспективу открытия и закрытия сцен <...>⁷⁹.

Отметим определение *unconventional* (нешаблонный, нетрадиционный, свободный от штампов) в английском переводе этого текста, вероятно, сперва написанного или произнесенного «под магнитофон» почешки. Оно составляет прямой контраст характеристике *conventionnelle* (обычный, заурядный, приверженный условностям), незадолго до мировой премьеры «Ромео» украсившей рецензии парижских критиков.

Брненскими артистами музыка балета Прокофьева изначально воспринималась как новаторская, даже авангардная. Главный акцент в спектакле делался не на традиционные танцы и в принципе не на классический танец, а на оригинальное решение картин и мизансцен, «небалетные» костюмы (длинные женские и мужские одеяния с широкими рукавами) и очень выразительную пантомиму. Парадоксальным образом музыка первой редакции «Ромео», на его родине отчаянно сопротивлявшаяся концепции драмбалета, за рубежом вступила с ней в удивительный альянс, влияния которого можно увидеть и сейчас в хореографии недавней интерпретации «Ромео и Джульетты» в Брно (премьера 14 ноября 2013-го).

Современный исследователь Катерина Лагодова отмечает, что «критика в отношении спектакля сосредоточилась на интерпретации и анализе музыки Прокофьева»⁸⁰. Тем не менее отзывы, скрупулезно собранные в цитированной диссертации, позволяют представить некоторые особенно-

⁷⁹ Šemberová Z. Reminiscences of Romeo and Juliet in Brno // Three Oranges Journal. Ibid.

⁸⁰ Lahodová K. Světová premiéra Prokofjevova Romea a Julie 30. prosince 1938. Tamtéž. — S. 63.

сти балета⁸¹. В частности, внимание авторов рецензий привлекли различия в хореографических решениях первой его половины, где преобладали характерные танцы, и второй (очевидно, охватившей последние четыре сцены и эпилог), построенной преимущественно на пантомимных движениях. Картины смерти Меркуцио и Тибальда, подготовки служанками подвенечного платья Джульетты, а также полностью пантомимный финал были отмечены как наиболее выразительные. Все без исключения хвалили «интеллект, поэтическое воображение и техническую уверенность <...> пленительность выступления» Зоры Шемберовой и «виртуозную технику и законченность интерпретации» Иво Ваня Псоты⁸².

В ноябре 1947-го, после второго возобновления балета, о нем была написана обобщающая статья. Возможно, в это послевоенное время оригинальность постановки уже воспринималась по-иному. Во всяком случае автор статьи скептически констатировал, что «вместо великой ренессансной фрески у Псоты получилась скицца⁸³, тут и там с блестящими деталями, но совершенно несбалансированная и невыстроенная»⁸⁴, в которой присутствие на сцене «посторонних» персонажей в качестве «фона» для любовного дуэта героев и «засыпания» Джульетты отражало не метафоричность подхода к жанру и стилю, а склонность к маньеристским излишествам. Хотя, возможно, с точки зрения современной нам постмодернистской режиссуры последний пример интерпретации — «Джульетта погружается в мнимую смерть, и сны о прошедших событиях, связанных с Ромео и Тибальдом, материализуются на сцене»⁸⁵ — весьма точно отражает состояние героини.

Роман Вашек в недавней фундаментальной работе предпринимает попытку толкования нестандартного хореографического решения балета как «большого следствия» прозаической причины. Исследователь считает, что спектакль мог не танцеваться на пуантах из-за разницы в росте между низким (в оригинале *drobným* — «мелким») Псотой и высокой Шемберовой⁸⁶.

Остроумная трактовка событий вызывает сомнения. Зора Шемберова, получившая классическую подготовку в балетной студии Ольги Преображенской (Париж) и изучавшая затем современный танец у Розалии Хладек (Schule Hellerau), сразу восприняла партитуру Прокофьева как «авангардную».

⁸¹ Tamtéž. S. 63–65.

⁸² Tamtéž. S. 65.

⁸³ Skizza (в совр. чешском написании skica) — эскиз, набросок.

⁸⁴ Rey J. Prokofjevův balet v Brně // Práce. 1947. 8 listopadu. — S. 3.

⁸⁵ Lahodová K. Světová premiéra Prokofjevova Romea a Julie 30. prosince 1938. Tamtéž. S. 64.

⁸⁶ Vašek R. K jednomu opomíjenému prvenství. (O světové premiéře Prokofjevova baletu Romeo a Julie v Brně v roce 1938) // Divadelní revue. 2004. Roč. 15, č. 3. — S. 36.

Для этого существовали сугубо «музыкальные» причины. «Музыка Прокофьева написана в таком плане, как обычно пишутся большие симфонии. Балет имеет точное симфоническое развитие, в нем нельзя разбить музыку на отдельные куски», — констатировал позднее Леонид Лавровский⁸⁷. В данном случае дело даже не в отсутствии самостоятельных «кусков» — номеров, в структуру которых легко «уложить» композицию завершеного танца, — а в несоответствии музыкального рисунка классическим жестам, позам и па (pas — шаг). Для того чтобы подняться на «высокий пуант» и опуститься обратно, округлить руки в традиционном plié (приседании) или вытянуться в арабеске, тем более для того чтобы разбежаться для прыжка, необходимо время, *дополнительное* к тому, с которого начинается собственно движение.

Спустя годы после триумфальной премьеры «Ромео» в Ленинграде Галина Уланова «объясняла [Прокофьеву] <...> наше знаменитое балетное “и”, говорила, что и у них, композиторов, должно быть это “и”...»⁸⁸. Прокофьев, чьи представления об элементах танцевальных структур сформировались в дягилевской антрепризе, разумеется, не задумывался об отражении подобных «подготовительных» этапов⁸⁹ средствами музыки. Многие вступительные фрагменты разделов и номеров «Ромео» не только сильно сжаты с точки зрения академической балетной интерпретации, но еще и неквадратны. Вряд ли Шемберова смогла сразу услышать все подробности, однако ее ухо наверняка «зацепило» принцип развития, общий для «Ромео», ранних балетов Прокофьева и балетов Стравинского, которые, хотя и не часто, шли в Чехословакии.

Мировая премьера «Ромео» имела европейский резонанс, отзвуки которого достигли и России. Однако администрация Кировского театра, где балет планировали поставить — и не поставили — на юбилее Хореографического училища, заволновалась задолго до этого. Толчком к проявлению активности стало требование композитора вернуть партитуру, находившуюся в Училище. И если первоначально (в апреле 1938-го⁹⁰) театр намеревался заказать Прокофьеву новое сочинение, то ввиду известий о договоре с чешскими коллегами планы изменились. 28 августа 1938-го Прокофьев получил телеграмму: «Ждем Вашего приезда, чтобы окончательно решить включение “Ромео и Джульетты” в репертуар текущего

⁸⁷ Лавровский Л.М. «Ромео и Джульетта» на балетной сцене. Замыслы // Искусство и жизнь. 1939. № 7. — С. 45.

⁸⁸ Уланова Г.С. Вспоминается... // Большой театр (газета). 1991. № 15, 19 апр. — С. 2.

⁸⁹ Для их обозначения существует специальный термин *préparation* — подготовка.

⁹⁰ Письмо Прокофьеву из Кировского театра от 26 апреля 1938-го. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 836. Машинопись. Оpubл.: Петухова С.А. Первая авторская редакция балета Прокофьева «Ромео и Джульетта»... Т. 2. С. 8.

сезона и сроки выпуска»⁹¹. Начиная с этой даты два сюжета истории постановок наконец-то стали развиваться параллельно, причем «зарубежный» сюжет, и до того лидировавший с большим отрывом, в этот период уже стремительно приближался к финишу и по-прежнему настойчиво дополнялся в части популяризации сюит.

На очередные гастроли, которые должны были включить выступления в Праге, Брюсселе и Амстердаме, Прокофьев планировал выехать до 12 декабря 1938-го и в один из дней второй декады месяца посетить премьеру в Брно, о чем загодя поставил в известность обоих своих концертных агентов: «Я телеграфировал Бичурину, что дата Праги не может быть раньше 13 [декабря 1938]. Ваша задача — установить ее более точно. Так как в Брно будут давать мой балет, я прошу Вас зарезервировать рядом с датой Праги один день, когда я смогу поехать туда послушать его»⁹².

9 декабря композитор узнал о том, что поездка не состоится, и сразу же отправил телеграмму в парижскую концертную дирекцию *Organisation artistique*, для уверенности продублировав сообщение телеграммой Горвицу от 15 декабря: «Форс-мажор требует отложить поездку[,] прошу аннулировать Брюссель[,] Амстердам[.]»⁹³. Сейчас этот текст представляется важным не только в сфере изучения биографии композитора, но и в качестве предметного свидетельства статуса, традиционно определяемого легендарным словом «невыездной», в каждом конкретном случае означавшим поворот судьбы, не повторявший иные.

Мои попытки отыскать в исторических справочниках какое-либо политическое событие второй половины 1938-го, усилившее нагнетание «международной напряженности» по сравнению с ее состоянием в предшествовавшие периоды, не привели к явно выраженному результату. «Случай Прокофьева» самому ему тогда казался, по-видимому, досадным недоразумением и не воспринимался как нечто долговременное. В первой половине 1939-го композитор продолжал с концертными организациями переписку, которая не производит впечатления «хорошей мины при плохой игре». Вторую сюиту надлежало показать в тех американских городах, где ее еще не слышали. Последняя телеграмма Прокофьева с программой для Чикаго датирована 7 мая⁹⁴ — предложение, повисшее над бездной.

⁹¹ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 836. Опул.: Петухова С.А. Указ. рукопись. С. 10.

⁹² Письмо Прокофьева Горвицу от 1 июля 1938-го. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 171, л. 11. Автограф, черновик. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 354, л. 29. Машинопись, чистовик. Оригинал на франц. яз. Публикуется впервые согласно тексту черновика.

⁹³ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 354, л. 40. Машинопись (копия). Публикуется впервые.

⁹⁴ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 326, л. 27. Автограф, черновик.

Начиная с этой даты в истории постановок «Ромео» остался лишь один сюжет, непосредственно связанный с участием автора музыки. Премьера в Брно была перенесена после известия о том, что композитор не придет; его просьба о присылке рецензий⁹⁵, возможно, увенчалась успехом, однако собственно документы пока отыскать не удалось.

До кончины гения его создание неоднократно появлялось на разных европейских сценах⁹⁶ (помимо Брно, в Стокгольме в 1944-м⁹⁷, в Берлине и Загребе в 1948-м⁹⁸, в Белграде и Братиславе в 1949-м⁹⁹ и др.¹⁰⁰), но выйти на поклон в завершении спектакля он теперь имел возможность только на родине, в России.

Выражаю огромную благодарность Сергею Святославовичу Прокофьеву за разрешение опубликовать ранее неизвестные эпистолярные документы композитора.

⁹⁵ Письмо Прокофьева Бичурину от 14 января 1939-го. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 155, л. 5. Автограф, черновик.

⁹⁶ Некоторые балетмейстеры смогли получить нотный текст «Ромео» из Брно — единственного места за границами «железного занавеса», куда Прокофьев самолично отправил клавир и партитуры. К целям данной статьи не относится обсуждение правовых аспектов указанных постановок. Однако замечу, что Прокофьев вряд ли позволил бы использовать свою музыку без договора и что никаких сведений об инициативах перечисленных далее организаций и хореографов в архивах композитора не обнаружено.

⁹⁷ Stockholm Konserthuset, 22 апреля 1944-го, хореограф Биргит Кульберг, исполнители — артисты Cullberg Ballet.

⁹⁸ Deutsche Staatsoper, 1 июля 1948-го, хореограф Татьяна Гзовская; Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1948, хореограф Маргарита Фроман.

⁹⁹ Narodno pozorište u Beogradu, 25 июня 1949, хореограф Димитрий Парлич; Slovenské národné divadlo, 1949, хореограф Станислав Ремар.

¹⁰⁰ Сведения о премьерах см.: Кулаков В.А., Паппе В.М. [№] 1700. Ромео и Джульетта // Кулаков В.А., Паппе В.М. 2500 хореографических премьер XX века (1900–1945). Энцикл. словарь. — М.: Дека-ВС, 2008. — С. 140.