

# Дукельский и Баланчин: грани творческого сотрудничества

*В статье рассматриваются совместные проекты Владимира Дукельского (Вернона Дюка) и Джорджа Баланчина: европейские (для «Русских балетов» Дягилева) и американские, мини-балеты и мюзиклы, осуществленные и неосуществленные.*

*Ключевые слова: Баланчин, Дукельский, Вернон Дюк, русское зарубежье, балет, Дягилев, Гершвин, Бродвей, мюзикл.*

Владимир Дукельский (1903–1969) и Джордж Баланчин (1904–1983) познакомились в Париже, в 1924 году, будучи сотрудниками «Русских балетов» Сергея Дягилева. Дукельский написал музыку к балету «Зефир и Флора» (1925), ставшему европейским дебютом молодого композитора. Партию одной из девяти муз в балете исполнила Тамара Гева — в то время супруга Баланчина. Под псевдонимом Баланчин, предложенным Дягилевым, Георгий Баланчивадзе дебютировал в Европе в качестве хореографа балета «Барабо» Витторио Риети, впервые поставленного труппой «Русских балетов» в том же сезоне 1925 года. Обе премьеры (и «Зефир», и «Барабо») прошли весьма успешно, и Дягилев, желая продолжить сотрудничество с обоими дебютантами, сделал заказ на новый балет под названием *Three Seasons*<sup>1</sup> (на либретто Бориса Кохно), который должен был стать первой совместной работой Дукельского и Баланчина.

В мемуарах *Passport to Paris* (Парижский паспорт, 1955) Дукельский вспоминал, что по-настоящему узнал Баланчина на рубеже 1925–1926 годов, когда дягилевская труппа находилась в Лондоне:

---

<sup>1</sup> Под таким названием балет упоминается в мемуарах Дукельского. См.: *Duke V. Passport to Paris*. Boston; Toronto: Little Brown and Co., 1955. P.179.

Джордж — пожалуй, самое привлекательное создание из всех когда-либо живших — был уже известен своей непредсказуемой натурой — смесь явной невменяемости с флегматичной *laissez-aller*<sup>2</sup>, доведенной до неслыханного уровня. Всегда прилежный и вдохновенный в работе, он жил в собственном небольшом и уютном мире, неорганизованном и неустроенном на первый взгляд, но очень дорогом для него. Непереводимых армянских шуток и хорошей русской еды было достаточно, чтобы сделать его счастливым; деньги (и средства) ничего не значили для него, и, держу пари, он — самый бедный из всех балетмейстеров, хотя, разумеется, самый лучший<sup>3</sup>.

Балет *Three Seasons* был задуман Дягилевым как продолжение ретроспективной образно-сюжетной линии, связанной с эстетикой «Мира искусства» и русских усадебных театров первой трети XIX века. Таковым был и балет «Зефир и Флора». В 1926 году Дягилев, Дукельский, Кохно и Баланчин встретились во Флоренции, где композитор показал импресарио первые наброски *Three Seasons*. По воспоминаниям Дукельского, прослушивание прошло весьма удачно, но музыка не встретила того «мгновенного энтузиазма»<sup>4</sup>, как двумя годами ранее, когда композитор показывал первые результаты работы над «Зефиром».

Дягилев пообещал вернуться к работе над *Three Seasons* по завершении «Триумфа Нептуна»<sup>5</sup>. Узнав, что балет «Зефир и Флора» исключен из планов на сезон 1927 года, Дукельский «начал подозревать, что не все так хорошо»<sup>6</sup>. На повторном прослушивании у Дягилева, устроенном в 1928 году по инициативе Прокофьева, музыка Дукельского успеха не имела. По мнению Игоря Вишневецкого, это отчасти объясняется тем, что композитор «не мог бесконечно черпать из одного того же источника — стилизованного на итальянский манер нового русского классицизма. Сиквел к „Зефиру и Флоре“ просто не состоялся. Ведь Дягилев требовал от своих сотрудников музыки национальной по духу, а не по одеянию»<sup>7</sup>. Однако известно, что сам композитор оценивал музыку *Three*

<sup>2</sup> Небрежность (*франц.*)

<sup>3</sup> *Duke V. Passport to Paris*. P. 178.

<sup>4</sup> *Ibid.* P. 191.

<sup>5</sup> Балет Лорда Бернерса на либретто Сашеверелла Ситуэлла, премьера которого была запланирована на сезон 1926 года.

<sup>6</sup> *Duke V. Passport to Paris*. P. 192.

<sup>7</sup> *Вишневецкий И. Владимир Дукельский и его балеты для Дягилева*. [Рукопись]. 2009. Мнение Вишневецкого на данный момент трудно подтвердить либо опровергнуть: единственным сохранившимся эпизодом балета является па-де-де, вошедшее в Первую симфонию Дукельского в качестве средней части, но партитура симфонии мне недоступна.

Seasons весьма высоко. В одном из писем к матери он охарактеризовал ее как «более светлую, более акцентированную, чем „Зефир“. В „Зефире“ было некоторое нагромождение деталей, которого стараюсь здесь избежать»<sup>8</sup>.

Причиной осложнений в работе над балетом могла стать резкая смена отношения импресарио к самому Дукельскому. После успешной постановки «Зефира и Флоры» композитор выполнял обязанности музыкального секретаря Дягилева, играл для него новые произведения с листа и вел переписку с композиторами и музыкальными издателями. Во время пребывания труппы в Лондоне Дукельский вел переговоры о сотрудничестве с Чарльзом Кокраном — одним из крупнейших в то время европейских импресарио. Несколько позднее композитор познакомился с Джеймсом Уайтом<sup>9</sup>, которому в то время принадлежал лондонский «Дейлиз-театр», и получил от него предложение создать дополнительные номера для мюзикла *Katja, the Dancer* (Танцовщица Катя)<sup>10</sup>.

Уайт остался весьма доволен работой Дукельского и заключил с ним годовой контракт на создание музыкального сопровождения к спектаклям «Дейлиз-театра», первым из которых стала оперетта *Yvonne* (Ивонна), поставленная в 1926 году. Созданная Дукельским музыка к спектаклю была подписана псевдонимом Вернон Дюк<sup>11</sup>. Когда Дягилеву стало известно об «экскурсе» композитора в сферу развлекательной музыки, он пришел в ярость. Дукельский вспоминал, что импресарио сорвал с его головы шляпу и, бросив под ноги, принялся топтать ее. Позднее, когда Дукельский приехал во Флоренцию для обсуждения своего нового балета, Дягилев встретил его словами: «Вы теперь богаты... богаты настолько, что я не буду платить вам за „Три триады“ до тех пор, пока вы их полностью не завершите... Если вы нуждаетесь в деньгах, вы всегда можете получить их от Кокрана или от того безумного застройщика, вашего друга»<sup>12</sup> (речь шла о Дж. Уайте). Известно также, что Дягилев направил письмо Кокрану, в котором сообщил: «...Я в целом весьма сожалею о манере, в которой

<sup>8</sup> Цит. по: *Вишневецкий И.* Владимир Дукельский и его балеты для Дягилева.

<sup>9</sup> Джеймс Уайт (1877–1927) — английский финансист, застройщик, сделавший состояние на крупных сделках по перепродаже недвижимости и биржевых операциях. Был любителем оперетты и в 1922 году приобрел контрольную долю Театра Дали.

<sup>10</sup> Согласно воспоминаниям Дукельского, Уайт таким образом надеялся продлить жизнь шоу. Для комедии композитор написал две песни — “Try a Little Kiss” и “Back to My Heart”. Песня “Try a Little Kiss” стала его первым произведением, изданным под именем Вернон Дюк.

<sup>11</sup> Этот псевдоним Дукельский взял по совету Гершвина. В 1939 году, одновременно с принятием композитором американского гражданства, это имя стало его официальным.

<sup>12</sup> Цит. по: *Duke V.* Passport to Paris. P.189.

Вы эксплуатируете русских артистов, открытых и воспитанных мною: Дукельский, пишущий дурные фокстроты для оперетт, не исполняет того, что он предназначен исполнить»<sup>13</sup>. Очевидно, что импресарио весьма болезненно отнесся к новой сфере деятельности Дукельского. Возможно, именно поэтому Дягилев исключил балет «Зефир и Флора» из репертуара «Русских балетов» и прервал сотрудничество с композитором.

Совместное творчество Дукельского и Баланчина не ограничилось работой над балетом *Three Seasons*, который так и не был представлен публике. Результатом их сотрудничества с 1934 по 1942 год стал ряд мини-балетов для бродвейских ревю, две музыкальные комедии. Ряд творческих замыслов, к сожалению, не получил сценического воплощения. Баланчин продолжал работу в «Русских балетах» вплоть до последнего сезона 1929 года. После смерти Дягилева балетмейстер в течение года осуществлял постановки для антрепризы полковника де Базиля, а затем попытался создать собственную балетную компанию в Париже и Лондоне, которая проработала несколько месяцев. В 1933 году Баланчин получил предложение от американских меценатов Линкольна Кирстейна и Эдварда Варбурга организовать собственную труппу в США.

Дукельский переехал в Америку раньше — в 1929 году — и, уже получив известность под именем Вернон Дюк, писал музыку к кинофильмам и бродвейским шоу. Параллельно он писал произведения серьезных жанров, которые, согласно пожизненному контракту, заключенному им с Кусевичким, публиковались Русским музыкальным издательством. Значительная часть серьезной музыки Дукельского была исполнена под управлением Кусевичкого (среди наиболее ранних премьер — Первая симфония (1928) и кантата «Эпитафия на могилу Дягилева», исполненная в 1931 году).

В «Парижском паспорте» Дукельский с большой теплотой вспоминал о своей встрече с Баланчиным в 1933 году в США:

Было замечательно вновь видеть Джорджа, он несколько похудел, казался немного более бледным, но все еще оставался невозмутимым, неиспорченным, в высшей степени равнодушным к мирскому успеху, просто полным решимости хорошо выполнять свою работу. Его юмор был столь же необычным, столь же дико непередаваемым, как и прежде — он был все тем же

---

<sup>13</sup> Цит. по: *Вишневецкий И.* «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 99.

тифлисским эльфом и теперь развлекался импровизацией абсурдных стихов — чем глупее, тем лучше — игра, к которой я с готовностью присоединился. Мы бросались друг в друга бессмысленными четверостишиями и восхищенно смеялись, поскольку рифмы становились все более и более диковинными<sup>14</sup>.

Первым осуществленным совместным творческим проектом Дукельского и Баланчина стали пять<sup>15</sup> номеров в бродвейской постановке Ziegfeld Follies of 1936 (Безумства Зигфелда 1936), премьеры которой состоялась в Нью-йоркском театре «Уинтер гарден» 30 января 1936 года. По мнению Бэт Женне и Кристиана Матиаса, именно Дукельский привлек Баланчина к работе на Бродвее и «дал [ему] рекомендации, благодаря которым балетмейстер получил свою первую действительно хорошо оплачиваемую работу и, что особенно важно, „пропуск“ в круг молодых бродвейских дельцов»<sup>16</sup>.

Дукельский действительно был в то время весьма заметной фигурой в мире американской популярной музыки. В этот мир он попал еще до знакомства с Дягилевым и сотрудничества с ним в Париже. Эмигрировав в 1919 году из России, композитор жил некоторое время в Константинополе, откуда в 1921 году отправился в США. Почти сразу после приезда он познакомился с Джорджем Гершвином, которого Дукельский считал главным своим наставником в развлекательной музыке<sup>17</sup>.

Первые попытки создания эстрадных песен<sup>18</sup> Дукельский предпринял еще в Константинополе, однако именно с подачи Гершвина он всерьез

<sup>14</sup> Duke V. Passport to Paris. P. 295–296.

<sup>15</sup> Это число приводит И. Вишневецкий, ссылаясь на каталог работ Баланчина (см.: Вишневецкий И. «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов. С. 100). В «Парижском паспорте» Дюк упоминает лишь о трех номерах: Words Without Music, Night Flight и 5 A. M. (Duke V. Passport to Paris. P. 316). Они же рассмотрены в статье Бет Женне и Кристиана Матиаса (*Genné B., Matjias Ch. Collaborating in the Melting Pot: George Balanchine, Vernon Duke and George Gershwin // Proceedings of Sound Moves: An International Conference on Music and Dance / Compiled by T. Bennett. London, 2005. P. 57–60*). В посвященной Дукельскому статье англоязычной он-лайн энциклопедии Wikipedia приведены названия трех других номеров, написанных им для ревию: He Hasn't a Thing Except Me, Maharanee и Island in the West Indies. URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Vernon\\_Duke](http://en.wikipedia.org/wiki/Vernon_Duke) (дата обращения: 12.11.2011).

<sup>16</sup> *Genné B., Matjias Ch. Collaborating in the Melting Pot. P. 56.*

<sup>17</sup> См.: Дукельский В. Об одной прерванной дружбе / публ. И. Нестьева // История и современность. Сб. статей / Ред.-сост. А. И. Климовицкий, Л. Г. Ковнацкая, М. Д. Сабина. Л., 1981. С. 257.

<sup>18</sup> По воспоминаниям Дукельского, песни Ирвинга Берлина и Джорджа Гершвина, впервые услышанные им в Константинополе, произвели на него сильное впечатление, и он начал писать мелодии в подражание им.

задумался о карьере эстрадного композитора. Гершвин ввел Дукельского в круг лучших бродвейских авторов и в светское общество. В 1929 году Дукельский возвращается в США; у него репутация композитора, написавшего музыку к нескольким лондонским шоу. Кроме уже упомянутой оперетты *Yvonne* (1926) в их числе были *Bow Wows* (1927), *Yellow Mask* (Желтая маска, 1928), *Open Your Eyes* (Открой глаза, 1929) и др. К 1930 году Дюк был соавтором музыки к пяти кинофильмам и двум бродвейским постановкам.

В течение следующих трех лет Дукельский продолжал писать музыку для американских шоу и в конце 1933 года создал большую часть сопровождения для ревю *Ziegfeld Follies of 1934*. Вероятно, именно Дюк, столь желавший сотрудничества с Баланчиным, привлек его к работе над ревю *Ziegfeld Follies of 1936*, которое (как и постановку 1934 года) продюсировал Ли Шуберт<sup>19</sup>.

Известно, что созданные для *Ziegfeld Follies of 1936* номера Дюка — Баланчина во многом были связаны с сюрреализмом. Об этом свидетельствует подзаголовок «сюрреалистический балет» к номеру *Words Without Music*, о связи с сюрреализмом говорят также некоторые исследователи<sup>20</sup>.

В конце 1930-х годов Баланчин и Дюк вынашивали замысел, который, очевидно, мог бы стать итогом сюрреалистического проекта в их творчестве. Согласно воспоминаниям Дукельского, они желали создать «мюзикл на конец всех мюзиклов»<sup>21</sup> под названием «Облака». Написать сценарий и создать оформление для постановки должен был Сальвадор Дали (сохранился черновой вариант его сценария). Также планировалось, что Джон Лятуш напишет диалоги. К сожалению, идея так и не была реализована, однако в 1939 году Дукельский создал «Сюрреалистическую сюиту» для фортепиано<sup>22</sup>.

В статье Женне — Матиаса балетные номера в *Ziegfeld Follies of 1936*, созданные Дюком и Баланчиным, охарактеризованы как «существенно отличающиеся от других бродвейских танцевальных номеров в *Follies*, близкие скорее послевоенным одноактным балетам Дягилева»<sup>23</sup>. По мнению

<sup>19</sup> На этот раз — совместно со своим братом Джейкобом.

<sup>20</sup> См.: Вишневецкий И. «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов. С. 103; *Genné B., Matijas Ch. Collaborating in the Melting Pot*. P. 57.

<sup>21</sup> *Duke V. Passport to Paris*. P. 374.

<sup>22</sup> Подробнее об этом см.: Максимова А. С. О «Сюрреалистической сюите» Владимира Дукельского // [Электронный ресурс]: Музыкальная наука на постсоветском пространстве: Международная интернет- конференция / Российская академия музыки им. Гнесиных. 15 января — 15 мая 2011. URL: <http://www.gnesinstudy.ru/uploads/maximova.pdf> (дата обращения: 19.03.2011).

<sup>23</sup> *Genné B., Matijas Ch. Collaborating in the Melting Pot...* P. 57.

авторов, эти номера представляли собой «новую форму „балета“, который, как „Порги и Бесс“, стирал границы между „популярными“ и классическими традициями»<sup>24</sup>.

Следующей совместной работой Дюка и Баланчина стали два мини-балета в кино-ревю *The Goldwyn Follies* (Безумства Голдвина, 1938<sup>25</sup>). Часть музыкального сопровождения к фильму написал Дж. Гершвин. Вместе с ним Баланчин работал над созданием балетной сюиты *An American in Paris* (Американец в Париже). Номер, завершённый Баланчиным уже после смерти Гершвина, не удовлетворил Голдвина и был исключен из фильма, что едва не привело к разрыву отношений Баланчина с компанией. Ситуация разрешилась благодаря участию в проекте Дюка, которого Айра Гершвин порекомендовал Голдвину в качестве преемника своего брата<sup>26</sup>. Дюк дописал не оконченные Гершвином номера и создал недостающую часть музыки.

Сюжет фильма был весьма актуален для той эпохи. Картина крупного продюсера Оливера Мерлина (его роль исполнил Адольф Менжу) терпит фиаско, несмотря на участие в ней ведущих звезд, в числе которых русская танцовщица Ольга Самара (Вера Зорина). Причина провала фильма кроется в недостаточной искренности сценария, плохой игре актеров, излишней сложности сюжетных линий. В результате зрители не сопереживают происходящему на экране. В качестве консультанта Оливер нанимает простую сельскую девушку по имени Хейзел Доуес (Андреа Лидс), видя в ней идеальную среднестатистическую зрительницу.

Два номера, созданные Дюком и Баланчиным для фильма, продолжают (каждый по-своему) линию, намеченную в их совместных работах для *Ziegfeld Follies of 1936*. Первый из них — *Water nymph* (Русалка<sup>27</sup>) — напоминает о дягилевских одноактных балетах и перекликается с дебютным балетом Дукельского «Зефир и Флора», объединившим в себе античную образность и «русский подтекст». В декорациях к «Русалке» исполь-

---

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Такой перевод названия фильма используется во многих работах, в т.ч. в работах И. Вишневецкого (См.: *Вишневецкий И. «Евразийское уклонение»* в музыке 1920–1930-х годов. С. 100). В некоторых исследованиях фильм назван «Ревю Голдвина». Фильм вышел в прокат в феврале 1938 года, но номера к нему (в том числе и балеты Дюка — Баланчина) были созданы в 1937 году.

<sup>26</sup> См.: *Miller C. J. “Don't be Scared about Going Low-Brow”: Vernon Duke and the American Musical on Screen* // [Electronic resource]: *Popular Music in the Mercer Era*. Revised vers. Georgia State University. 2010. URL: [http://digitalarchive.gsu.edu/popular\\_music/2009/Nov14/5](http://digitalarchive.gsu.edu/popular_music/2009/Nov14/5) (дата обращения: 12.03.2010).

<sup>27</sup> В некоторых работах название балета переводится как «Водяная нимфа» (см.: *Вишневецкий И. «Евразийское уклонение»* в музыке 1920–1930-х годов. С. 100).

зованы мотивы античной архитектуры: пейзаж с дорическими колоннами и скульптурой коня.

Русалка (Вера Зорина), облаченная в «античный» наряд (стилизованый под эксомиду), в венке из лилий, появляется из небольшого водоема в центре сцены (Илл. 1). Начало ее *pas de seul* вызывает ассоциации с постановками «Русских балетов» («Послеполуденный отдых Фавна» К. Дебюсси — В. Нижинского, «Павильон Армиды» Н. Черепнина — М. Фокина), вдохновленными изображениями на греческих вазах. Постепенно танец становится все более подвижным и экспрессивным, напоминая о романтическом балете. Сцену заполняют участники кордебалета — женская группа на пуантах в светло-голубых бальных платьях



Илл. 1. Вера Зорина  
в роли Русалки  
(Goldwyn follies, 1938)



и мужская в классических смокингах. Перевоплощается и Русалка — по-верх эксомиды девушки надевают на нее платье золотистого цвета, и она становится главной участницей короткого бала, на котором у нее появляется поклонник. Однако им не суждено быть вместе: поднимается буря, сбивающая их с ног и уносящая участников бала. Когда Русалка садится на мраморного коня, стоящего в глубине сцены, ветер срывает с нее платье, оставляя ее в прежнем облачении. В слезах Русалка направляется к тихому водоему, из которого она появилась, и зеркальная водная гладь поглощает ее.

Сюжет и постановка балета «Русалка» вызывает множество ассоциаций. К уже названному следует добавить очевидную параллель с сюжетом «Лебединого озера». Музыка «Русалки» также напоминает о Чайковском и, в особенности, его балетах, а массовая сцена, когда участники бала окружают главную героиню и выбирают ее королевой бала, — о «Травиате» Дж. Верди.<sup>28</sup>

Поражает неожиданностью эпизод, в котором исполнительница партии Русалки садится верхом на мраморного коня. Аллюзия на Медный всадник кажется вполне уместной и естественной, если обратиться к серьезной музыке Дукельского 1930-х годов, а именно к его оратории «Конец Санкт-Петербурга», премьера которой состоялась в том же 1938 году. Замысел произведения возник у композитора в 1928 году после просмотра одноименного фильма Всеволода Пудовкина, но написано оно было позднее: в 1933 году (вторая редакция — 1937).

В оратории Дукельский желал «очертить музыкально историю города»<sup>29</sup>. Музыка оратории «Конец Санкт-Петербурга» написана на стихи русских поэтов (от Ломоносова и Державина до Блока и Ахматовой). Основой текста третьей части стал фрагмент пушкинской поэмы «Медный всадник» («Люблю тебя, Петра творенье...»). Как писал композитор, этот раздел — об особых чувствах, которые русские испытывают к Петербургу. Раздел завершается картиной блистательного бала и ритмами мазурки<sup>30</sup>. Ритмы мазурки вплетены и в музыкальную ткань сцены бала в «Русалке».

Баланчин и Дюк были близкими друзьями и, вероятно, делились друг с другом творческими идеями. Можно предположить, что замысел оратории «Конец Санкт-Петербурга» мог оказать влияние на концепцию сюжета «Русалки». В контексте творчества Баланчина и Дукельского, объеди-

<sup>28</sup> Музыка из «Травиаты» Верди звучит в одном из номеров Goldwyn Follies.

<sup>29</sup> Цит. по: *Вишневецкий И.* «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов. С. 395.

<sup>30</sup> См.: Там же. С. 395–396.

нившего традиции русского, европейского и американского, серьезного и развлекательного искусства, данная концепция может рассматриваться как прощание с классико-романтической эрой балета и музыкального театра в целом.

Пример «нового балета», одним из основоположников которого сегодня по праву считается Баланчин, — номер «Ромео и Джульетта», также созданный им совместно с Дюком для «Безумств Голдвина». В балете Монтеки характеризуются джазовой музыкой, а Капулетти — в стилистике академической традиции. Выражаясь словами композитора, им была написана «музыка Дюка для Ромео и музыка Дукельского для Джульетты»<sup>31</sup>. Диалог серьезной и развлекательной культур, имевший место в более ранних совместных работах Баланчина — Дюка становится здесь конфликтом (хоть и в шутивно-развлекательной форме).

Воюющие кланы шекспировской трагедии представлены группами танцовщиц. Капулетти наделены всеми атрибутами классического балета — традиционные балетные пачки и пуанты, аккуратно убранные волосы, классическая хореография с характерными позициями ног, вращениями и прыжками. Противопоставленные им Монтеки в укороченных шортах, модных шляпках и туфлях на каблуках исполняют танец с элементами столь популярного в те годы степа.

В центральном эпизоде балета — дуэте Ромео и Джульетты — соблюдены каноны классического танца, а костюмы главных героев балета соответствуют эпохе, в которой происходит действие трагедии Шекспира. После традиционного финала, когда оба героя погибают, в кадре появляются Оливер и Хейзел. Девушка подавлена, ей хотелось бы видеть другой финал. «Почему бы и нет! — восклицает Оливер. — Если двести миллионов людей хотят, чтоб Ромео и Джульетта ожили...» (примерно такое количество зрителей, согласно представлениям продюсера, разделяет мнение Хейзел). По его указанию Ромео и Джульетта воскресают, их семьи мирятся, и любовь побеждает смерть.

В «академической» части партитуры заметно умышленное подражание Прокофьеву. Одноименный балет Прокофьева был поставлен в том же 1938 году, но был написан раньше — в 1935. Прокофьев сообщил Дукельскому о работе над балетом и, возможно, познакомил его с музыкой балета во время своего визита в США.

Наиболее крупным из реализованных замыслов Дюка — Баланчина<sup>32</sup> стал мюзикл *Cabin in the Sky* (Хижина в небесах, 1939) на либретто Джона

<sup>31</sup> *Duke V. Passport to Paris*. P. 358.

<sup>32</sup> В постановке танцев также участвовала Кэтрин Данэм.

Лятуша. «Хижина в небесах» вошла в историю жанра как первый мюзикл, созданный специально для труппы темнокожих актеров. В «Парижском паспорте» Дукельский назвал это произведение «главным событием и небывалым подъемом [своей] бродвейской карьеры»<sup>33</sup>.

Как пишет О. Манулкина в своей книге об американской музыке XX века, на Бродвее негритянские исполнители были в моде с 1920-х; в середине 1930-х целиком негритянские составы исполняли не только «Порги и Бесс» Гершвина, но и оперу Вирджила Томсона «Четыре святых в трех актах»<sup>34</sup>. В музыке комедии Дукельский отказался от цитат и стилизации фольклора, хотя и предпринял (вместе с Лятушем) нечто вроде экспедиции на юг США, где вслушивался в диалекты и спиричуэл. Влиянием спиричуэл отмечен вступительный номер спектакля.

По первоначальному замыслу в нем должен был звучать русский погребальный напев. Из-за Этель Уотерс, исполнительницы одной из главных ролей в комедии, Баланчин и Дукельский отказались от этой идеи, однако сама по себе она примечательна. Очевидно, духовная тема была значима для Дукельского. К традиции православного пения он обращается в кантате «Эпитафия» (1931), «Вариациях на старинное русское песнопение» (1955)<sup>35</sup>. Последним сочинением Дукельского стала «Ода святой Бриджит» (1966).

Для Баланчина «Хижина» также стала крупным творческим проектом. Согласно Бернарду Тайперу, он «вложил в [постановку] больше своего я, чем в какое-либо другое шоу»<sup>36</sup>. В хореографии классический балет и модерн данс соединились с элементами афроамериканских и афрокарибских ритуальных танцев<sup>37</sup>.

Последней совместной работой Баланчина и Дюка стало бродвейское шоу *Lady Comes Across* (1942). По воспоминаниям Дюка, в этом шоу было много хорошего, включая «пылкую» хореографию Баланчина<sup>38</sup>. Несмотря на это, шоу провалилось — продержалось на сцене всего три дня.

Среди неосуществленных замыслов Баланчина и Дюка наиболее крупным является балет «Антракт». Он относится к концу 1930-х. Сценарий принадлежал Баланчину, мечтавшему создать балет на пушкинскую тему

<sup>33</sup> *Duke V. Passport to Paris*. P. 382.

<sup>34</sup> См.: Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб., 2010. С. 332–333.

<sup>35</sup> Названные сочинения принадлежат к числу особенно ценных Дукельским.

<sup>36</sup> *Taper B. Balanchine, a biography*. Berkeley, Los Angeles, 1996. P. 195.

<sup>37</sup> Подробнее об этом см.: *Banes S. Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Hanover, NH, 1994. P. 61.

<sup>38</sup> *Duke V. Passport to Paris*. P. 403.



Илл. 3. Этель Уотерс  
в киноверсии «Хижина  
в небесах» (1943)

Илл. 2. Кэтрин Данэм  
в музыкальной комедии  
«Хижина в небесах» (1940)

в духе 1820-х — это должен был быть «балет внутри балета»<sup>39</sup>. Сценарий балета, как и обширная часть документов и материалов о творческой жизни Дюка, хранится ныне в Библиотеке Конгресса США.

Поднимается занавес, и мы видим две ложи, где расположились два главных действующих лица — джентльмен с одной стороны и леди с другой. Внутри сцены расположена другая сцена, на которой танцуют финал <балета>. Изображающий всяческую смесь балетный занавес опускается, и мы видим фойе театра 1820-го года. Два главных действующих лица выходят из лож, обмениваются взглядами, мгновенно влюбляются друг в друга,

<sup>39</sup> *Duke V. Passport to Paris*. P. 369.

и только звонок, оповещающий о конце антракта, заставляет их вернуться в ложи. Теперь на малой сцене начинается второй «балет». Девушка, только что сидевшая в ложе, появляется в балете (на малой сцене), а вместо нее в ложе остается ее двойник. В окне домика в стиле ампир видна девушка, она сидит за фортепиано в романтической манере 1820 года, И наигрывает сентиментальный вальс, становящийся темой последующего «балета в балете». Он состоит из череды вариаций для разных танцовщиков — прославленных пейзажистов в манере Карлотты Гризи. Балет завершается: (а) большим па-де-де главной танцовщицы (сидевшей за фортепиано) и первого танцовщика и (б) традиционным быстрым финалом. Балетный занавес опускается. Мы вновь в фойе первого «балета». Представление завершилось, мужчина подходит к ложе, где сидит его возлюбленная (ее двойник). Девушка выходит из ложи навстречу ему, на ней головной убор, скрывающий ее лицо. Когда мужчина берет ее за руку, девушка приподымает покрывало, обнаруживая уродливейшее лицо на свете. Мужчина в отчаянии пытается бежать; в этот самый момент она снимает головной убор и уродливую маску и является ему в своем подлинном облике — мятущейся сильфиды. Девушка бежит прочь, оставив неудачливого ухажера подавленным. На бегу она роняет маску, мужчина подбирает ее и удрученно на нее глядит, пока... опускается занавес<sup>40</sup>.

Сюжет «Антракта» явно восходит к идеям Дягилева, в антрепризе которого и Баланчин, и Дюк начинали карьеру. Концепция спектакля также вызывает ассоциации с совместными номерами композитора и балетмейстера в бродвейских шоу. Во многих из них, как и в «Антракте», важна идея перевоплощения и многослойного сюжета, связанного с добавлением вставного театрального действия.

Музыка к «Антракту» была создана в 1938 году, однако балет так и не был поставлен Баланчиным. В 1968 году Дукельский начал работу над редакцией партитуры для Брониславы Нижинской, которая планировала осуществить постановку. К сожалению, несмотря на то, что композитор успел завершить последнюю<sup>41</sup> редакцию балета, он так и не был воплощен на сцене<sup>42</sup>.

Сотрудничество Баланчина и Дюка внесло вклад в американскую музыкальную культуру. Имя Вернона Дюка включено в список американской

<sup>40</sup> Цит. по: *Вишневецкий И.* Владимир Дукельский и его балеты для Дягилева.

<sup>41</sup> Согласно описи Коллекции Вернона Дюка, хранящейся в Библиотеке Конгресса США, данная редакция была третьей после редакций 1938 и 1947 годов.

<sup>42</sup> Дукельский ушел из жизни 19 января 1969 года.

общественной организации «Зал славы авторов песен» (Songwriters Hall of Fame), миссия которой сформулирована следующим образом: «Прославлять и почитать вклад наших великих авторов популярной музыки, которые создали саундтрек к нашей национальной истории»<sup>43</sup>. Каталог песен Дюка на сайте виртуального музея зала славы насчитывает 168 наименований, а лучшим достижением названа песня Autumn in New York (Осень в Нью-Йорке, 1934). Среди других мелодий, до сих пор пользующихся успехом, — April in Paris (Апрель в Париже, 1932), I Can't Get Started (Я не могу начать, 1936), Taking a Chance on Love (Вдруг повезет в любви, 1940).

## Литература

1. Бретон А. Манифест сюрреализма / Пер. Л. Андреев, Г. Косиков // Поэзия французского сюрреализма / Сост., предисл. и комм. М. Яснова. СПб.: Амфора, 2003. С. 347–388.
2. Вишневецкий И. Владимир Дукельский и его балеты для Дягилева. [Рукопись статьи]. 2009. 16 с.
3. Вишневецкий И. «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 512 с.
4. Дукельский В. Об одной прерванной дружбе / публ. И. Нестьева // История и современность. Сб. статей. / Ред.-сост. А.И. Климовицкий, Л.Г. Ковнацкая, М.Д. Сабина. Л.: Советский композитор, 1981. С. 244–260.
5. Конен В. Пути американской музыки: очерки по истории музыкальной культуры США. 3-е изд., перераб. М.: Музыка, 1977. 523 с.
6. Конен В. Рождение джаза. 2-е изд. М.: Советский композитор, 1990. 320 с.
7. Максимова А. С. О «Сюрреалистической сюите» Владимира Дукельского [Электронный ресурс]: Музыкальная наука на постсоветском пространстве: Международная интернет конференция / Российская академия музыки им. Гнесиных. 15 января — 15 мая 2011. 13 с. URL: <http://www.gnesinstudy.ru/uploads/maximova.pdf> (дата обращения: 19.03.2011).
8. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
9. Baner S. Writing Dancing in the Age of Postmodernism. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1994. 418 p.
10. Duke V. Passport to Paris. Boston; Toronto: Little, Brown and Co., 1955. 502 p.
11. Genné B., Matjias Ch. Collaborating in the Melting Pot: George Balanchine, Vernon Duke and George Gershwin // Proceedings of Sound Moves: An International Conference

---

<sup>43</sup> Прочитировано с официального сайта Зала славы: URL: <http://www.songwritershalloffame.org> (дата обращения: 20.10.2011).

- on Music and Dance / Compiled by T. Bennett. London: Roehampton University, 2005. P.53–61.
12. *Miller C.J.* “Don’t Be Scared about Going Low-Brow”: Vernon Duke and the American Musical on Screen [Electronic resource]: Popular Music in the Mercer Era. Revised vers. Georgia State University. 2010. URL: [http://digitalarchive.gsu.edu/popular\\_music/2009/Nov14/5](http://digitalarchive.gsu.edu/popular_music/2009/Nov14/5) (дата обращения: 12.03.2010).
  13. *Taper B.* Balanchine, a biography. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996. 460 p.