

Наследие



Г.В. Дафузе

Н.К. Рерих: проект балета «Игра»*

*К 130-летию со дня рождения Н.К. Рериха
и 110-летию со дня основания ГЦТМ им. А.А. Бахрушина*

В отделе рукописей Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина вот уже не один десяток лет хранится уникальный источник — рукописный текст проекта балета «Игра»¹, написанный великим русским художником, мыслителем и общественным деятелем Н.К. Рерихом.

История возникновения проекта, как и история поступления рукописи в фонд музея, полны загадок. Лист рукописи, без авторской подписи и без даты, неизвестно кем и когда был доставлен из Америки в Москву в театральный музей, прямо в руки Алексея Александровича Бахрушина. Неизвестно, знал ли автор «Игры», посещая наш музей летом 1926 года и лично общаясь с А.А. Бахрушиным, о том, что здесь хранятся не только его эскизы костюмов и декораций, но и несколько писем и в том числе проект балета, сочиненного им в начале 20-х годов в Америке. Да это, вероятно, и неважно, ибо предметы и вещи, как мудро выразился Н.К. Рерих, «имеют свою собственную жизнь», и «кто может утверждать, — писал он, — что привязав творение к случайной почве их возникновения или случайности рождения автора, мы готовим для них лучшее место и значение»².

Проект балета «Игра» — последнее произведение, написанное Н.К. Рерихом для театра. И, как оказалось, — источник многоуровневого значения. Казалось бы, что это обстоятельство уже давно должно было вызвать к нему интерес исследователей и биографов художника. Но история последующей «жизни» документа также оказалась полна странностей и не объясненных умолчаний.

Впервые о рукописи «Игры» сообщила С.Я. Сыркина в статье «Рерих и театр» в середине 70-х годов. «Роль Рериха, — писала она, — выразилась и в том, что он был одним из первых русских декораторов, вторгшихся в область драматургии». И далее автор ссылаясь на то, что в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина «хранится либретто “Игра”», написанное для очень своеобразного балетного представления, посвященного

* Автор выражает глубокую благодарность хранителям и сотрудникам музея, оказавшим неоценимую помощь в подготовке публикации и иллюстративного материала: И. Гомуле, Н.И. Сочинской, Т.Д. Ивановой, Е.Ю. Недзвецкой, С.В. Семиколеновой.

¹ Отдел рукописей ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 210. Ед. хр. 948.

² Рерих Н.К. Свобода вещей / Рерих Н.К. Цветы Мории. Пути благословения. Сердце Азии. Рига, 1992. С. 144.

Н.К. Рерих



MASTER SCHOOL
OF UNITED ARTS

312 West 54th Street, New York, N. Y.
Telephone Circle 3054

Проект
балета.

Игра.

Сцена — таинственная дача. Над доской
склонены две головы женщины на
рокови (огромного размера). Мешки
Мавра и Радунца Малаканджа.
Идея бой. Бой королевы пошленки
попадает в турецкое положение. Е
берут и павил. Рука берет ее и
опускает в шкатулку на заднем
плане сцены. Уши королевы и кода.
Заговора турки. Ликование герцогини.
Морщивость. Мешки рука движется
сильно. Конец закованной королевы.
Пошленки головы и братишка зану-
мань ватина. Шкатулка превращается
в дворец. У окна королевы. Мура
превращается в гашню и дает знак
освобождения. Машин улетает и
турки и турки. Турки и турки.
Завора освобождения. Рука

шахматам»³. Казалось бы, что сам контекст, в котором произведение упоминалось, предполагал некий его анализ и хотя бы минимальное цитирование. Однако этого не случилось. Более того, по неизвестным причинам исследовательница не сочла нужным указать архивные данные рукописи, т. е. номер фонда и номер его хранения. Таким образом, первоисточник хотя и был назван, но остался за скобками научного оборота.

В альбоме-монографии Е. Яковлевой, вышедшем в 1996 году и посвященном театральному-декорационному искусству Н.К. Рериха, рукопись называлась «либретто балета “Шахматная игра”»⁴.

Автор писала, что произведение с таким названием находится в фондах ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, но опять же не ссылалась на номер его хранения и, главное, не объясняла причин переименования первоисточника, к которому, судя по всему, она не сочла нужным обратиться.

Сегодня, на фоне возрастающего интереса к наследию Н.К. Рериха, появления новых исследований о нем⁵, публикаций ранее неизвестных произведений художника, второго издания трехтомных «Листов дневника», писем Е.И. Рерих и других важных документов, публикация «Игры» и ее адекватная оценка представляются своевременными.

Автограф Н. Рериха

Проект балета

ИГРА

Сцена — шахматная доска. Над доской склонились две головы восточных игроков (огромного размера). Темный Мавр и Раджнум Магараджа.

Идет бой. Белая королева постепенно попадает в тяжкое положение. Ее берут в плен. Рука берет ее и опускает в шкатулку на заднем плане сцены.

Постепенно головы играющих затуманиваются. Шкатулка превращается в дворец. У окна королева. Тура превращается в башню и дает знак освободителям. Танец угнетаемых белых. Турнир черных. Заговор освобождения.

Рука Махараджи опускает сверху платок на шкатулку и на белых и бросает цветок, усыпляющий черных. Под платком темница отворяется и белые вновь получают оружие.

Решают решить войну сравнением королев — черной и белой. Преданная тура бросает тень на черную королеву и не дает солнцу осветить ее. Никто не может рассмотреть ее. В то же время тура в окна отражает лучи и посылает их белой королеве и тем решает спор. В торжественном шествии празднуется согласие. Становятся по местам. Появляются головы играющих. Белая королева выступает

первая.

Цель настоящей статьи — не только обнаружить текст балета, но и выявить и обобщить малоизвестные сведения по истории происхождения замысла «Игры» и текста, хранящегося в музее, впервые осуществить анализ его художественных особенностей, достаточный для включения его в более широкие контексты исследования и применения.

При первом же рассмотрении рукопись «Игры» оставляет впечатление продуманного и тщательно оформленного творческого замысла. Текст написан чернилами, без единой помарки и исправления, красивым, легко читаемым почерком, несомненно принадлежащим руке Н.К. Рериха. На лицевой стороне в верхнем левом углу

листа рукою А.А. Бахрушина карандашом помечено: *Автограф Н. Рериха*. В верхнем правом углу рукою Н.К. Рериха написано: *проект балета*. Название *Игра* вынесено в центр листа и подчеркнуто прямой линией.

Символично, что для записи литературного текста Рерих выбрал не обычный лист бумаги, а официальный бланк Мастер-Школы Объединенных Искусств (Master School of United Arts) — первого учреждения, созданного им в Нью-Йорке. Как удалось выяснить, под этим названием оно существовало всего один год — с 17 ноября 1921 по осень 1922 года, после чего было переименовано в Мастер-Институт Объединенных Искусств, «сохранив, — как пишет Рерих, — ту же программу,

³ Сыркина С.Я. Рерих и театр / Н.К. Рерих. Жизнь и творчество. М., 1978. С. 93.

⁴ Яковлева Е. Театрально-декорационное искусство Н.К. Рериха. Самара, 1996. С. 43.

⁵ Беликов П.Ф. Рерих. (Опыт духовной биографии). Новосибирск, 1994; Шапошникова Л.В. Великое путешествие. Книга первая. Мастер. М., 1998; Лукашов А. Николай Рерих. М., 2001; Сергеева Н.В. Рерих и Врубель. Эстетика русского живописного символизма. М., 2002.



С. Прокофьев. 1920-е гг.

тот же девиз»⁶. Есть все основания полагать, что ГЦТМ им. А.А. Бахрушина обладает единственным в России экземпляром подобного документального свидетельства, и это обстоятельство придает «Игре» особую ценность и значимость.

В центре бланка изображена графическая эмблема учреждения — равнобедренный треугольник вершиной вверх, внутри его — строящийся храм. Под эмблемой на английском языке красивым шрифтом напечатаны название и адрес Мастер-Школы. Текст проекта размещен под знаком Школы, образуя с ним единое художественно-смысловое и материальное пространство и особую энергетическую связь, которая формируется графическим почерком и напряженным, легящим ритмом строк, исключая переносы и красные строки. Текст занимает чуть более половины лицевой и оборотную сторону листа размером 21,5 x 27 см, а его последняя фраза почти касается нижней кромки бумаги, не оставляя места для подписи и даты.

Следует отметить, что в американских учреждениях, основанных Н.К. Рерихом, внешнему виду документов придавалось большое значение. Они

всегда были выполнены на высоком полиграфическом уровне, отличались особым дизайном, продуманной знаковой символикой и информативностью. Бланки использовались не только для внешних контактов, но и для внутреннего пользования. На них запечатлевалась деятельность учреждения, писались годовые отчеты. Возможно, что запись «Игры» на бланке Мастер-Школы помимо иных смыслов, в полном объеме нам неизвестных, могла означать своеобразный творческий «отчет» ее основателя и одновременно знак связи произведения с источником, его вдохновившим.

Об этой связи заставляют задуматься и слова Рериха, написанные летом 1921 года в преддверии открытия Мастер-Школы: «Среди случайного и подлежащего, как печной угар, уничтожению, — писал художник, — всегда высятся вежи, драгоценные нашему духу <...> И даже самые тупые начинают сознавать, что многое зримое ими не случайно. Новый мир идет! <...> И руководители жизни творят неусыпно <...> Так из-под пены бури снова возносится омытый, сверкающий утес; уже близится творчество созидания и обобщения»⁷. Становится понятным, что идея Мастер-Школы и все знаки, с нею связанные, не только не случайны в биографии художника, но являются «драгоценными вежами», не подвластными уничтожению.

В этой же статье Рерих отчетливо выразил суть происходящей в мире драмы, назвал ее участников и будущих победителей. «В наши дни, — писал он, — во дни смертельной борьбы между механической цивилизацией и грядущей культурой духа особенно трудны пути красоты и знания, особенно тягостны нападения черной пошлости <...> борьба тяжела, и за ней уже растут крылья освобожденного Духа»⁸. Пророческая характеристика эпохи оказалась актуальной по сей день. Осознание этого обязывает нас с особым вниманием вчитываться в текст «Игры», рассматривая его не только в связи с жизнью художника, но и в контексте выявленного им конфликта мировоззрений, и сегодня составляющего главное содержание нашей жизни.

В этой связи возникает вопрос — почему проект, написанный в переломный для судеб истории момент, завершивший собою определенный этап творчества выдающегося мастера, о котором в той же статье, где впервые упоминалась «Игра», было сказано, что «все, что он создал для сцены, относится в основном к одному периоду его творчества, вполне целостному, отмеченному зрелым мастерством»⁹, так долго оставался не оцененным даже теми, кто глубоко разбирался в театральные идеи Рериха? Что мешало включению его хотя бы в научный оборот, если не осмыслению как художественного замысла?

⁶ Рерих Н.К. Меморандум. № 4, 7 / Рерих Е.И. Письма. Т. 4. М., 2002. С. 466, 472—473; Рерих Н.К. Меморандум / Рерих Е.И. Письма в Америку. Т. 4. М., 1999. С. 461.

⁷ Рерих Н.К. Цветы Мории. Пути благословения. Сердце Азии. С. 144.

⁸ Там же. С. 55.

⁹ Сыркина С.Я. Указ. соч. С. 95.

Ответ напрашивается один — и по форме и по содержанию проект оказался слишком неожиданным, необычным, не вмещающимся в рамки привычных понятий. И в результате, как это обыкновенно случается и что с грустью констатировал выдающийся режиссер XX века Питер Брук, — «человеческая склонность избегать все неожиданное приводит к тому, что мы сужаем потенциальные возможности поэтической вселенной»¹⁰.

Даже авторское определение рукописи как «проекта» было не воспринято, произвольно заменено на слово «либретто», хотя оно отнюдь не является синонимом не только «проекта», но и балетного сценария¹¹. Термин «проект», которым Н.К. Рерих обозначил стадию своего замысла, вошел в язык XXI века, стал символом нового «глобального» мышления, понятием, вмещающим идею развития, идею бесконечных трансформаций и бесчисленных способов ее воплощения. «Проект как замысел и инициатива, — пишет современный философ, — выброшен вперед, вдалеке, задает композиционный скелет, схему проектируемого объекта»¹². Именно такое понимание термина наиболее близко замыслу Рериха, или, во всяком случае, его не обедняет.

Зададимся вопросом: о *чем* и *как* написана «Игра»? Действительно ли это балет, «посвященный шахматам»? На чем основывается первая его характеристика, как «очень своеобразного балетного представления», по-видимому и преградившая путь к опубликованию?

Прочтение текста «Игры» предполагает непредвзятый подход и как минимум доверие к таланту и мудрости автора — Николая Рериха. Содержание «Игры» раскрывается в названии балета, предельно обобщенном и символическом. «Название, — утверждает теоретик балета П.М. Карп, — и поныне остается важнейшей задачей балета <...> Это свойство мифологического названия уже само по себе существенно как момент осознания мироздания»¹³. Название, по мысли П. Флоренского, есть «ответ на вопрос: “Что есть это?”». Философ поясняет: «Имя — сказуемое нашего переживания, оно есть именно то, что сказывается о несказанном, подлежащем раскрытию через имя»¹⁴.

Объясняя природу художественного символа, П. Флоренский подчеркивает: «...единое переживание должно воплотиться в единичный символ. Тогда “текущее естество Времени” <...> протекая, обозревается единым взглядом как связанное организованное Целое. <...> Творец “должен единич-

ное возвысить до всеобщего” — т. е. увидеть в нем *символ*, все собою охватывающий»¹⁵.

«Игра» — проект в высшей степени концептуальный, насыщенный глубоким философским смыслом. Его расшифровка требует особой чуткости воспринимающего сознания, предполагает тяготение к символическому мировидению, к символическому языку, столь мощно выраженному в творческом методе Рериха в целом¹⁶, и в частности в сборнике белых стихов «Цветы Мории», вышедшем летом 1921 года. Символизм «Игры» близок и текстам первой части «Цветов Мории», записанным при участии Рерихов в 1921—1922 годах и связанным с задачами Мастер-Школы и историей ее возникновения.

Название «Игра» — ответ художника на вопрос о том, *что* происходит на сцене и — шире — в постигаемом им реальном мире.

В балете выведены две силы, два субстанциональных начала проявленного мира — светлое и темное. Отношения этих сил друг к другу составляют основное содержание балетного и мирового действия и охарактеризованы емким словом «Игра». Вначале силы противостоят друг другу, между ними «идет бой». Временную победу одерживают темные, но внутри побежденных зреет заговор освобождения, который с помощью особых возможностей белой туры и белого игрока удаётся осуществить. Наступает момент баланса сил. По решению сторон он должен разрешиться сравнением двух королей — черной и белой. Благодаря действиям белой туры, направившей лучи солнца в нужную сторону, выбор делается в пользу *белой королевы* — символа духовных и светоносных принципов. Фигуры занимают исходные позиции. В этот кульминационный момент появляются головы игроков. Вопреки правилам шахматной игры в «Игре», сочиненной Н.К. Рерихом, новую партию начинает белая королева, которая «*выступает первая*». Слово «первая» — последнее в тексте рукописи. Автор придает ему особое утверждающее значение и подчеркивает выносом в центр листа. Последнее слово становится зрительной и смысловой доминантой: как знак места белой королевы — в *центре* — и как знак ее ведущей роли и активного участия в грядущем цикле мировой игры. Таким своеобразным и неожиданным графическим жестом автор подчеркнул философский контекст финала, наглядно выразил его идею, придал ей особую, эмоционально окрашенную убедитель-

¹⁰ Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. М., 2003. С. 239.

¹¹ См.: Энциклопедия «Русский балет». М., 1997.

¹² Генцаретский О.И. Пространственность в иконологии и эстетике священника Павла Флоренского / Священник Павел Флоренский. Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000. С. 22.

¹³ Карп М.П. Балет и драма. Л., 1979. С. 232.

¹⁴ Священник Павел Флоренский. Сочинения в 4 томах. Т. 3 (1). М., 2000. С. 136.

¹⁵ Там же. С. 137.

¹⁶ См.: Алехин Д. Творческий метод Н.К. Рериха / Н.К. Рерих. Жизнь и творчество. М., 1978. С. 40—61; Сидоров В.М. Поэзия Николая Рериха / Указ. соч. С. 137—153.



Н.К. Рерих. Замок короля Марка. Эскиз к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда». Из коллекции ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

ность. В нем выразилась идея *единства Концов и Начал*, закономерности их вечной связи, неизбежность победы одного начала над другим и, как следствие, смена сил, ведущих мировую эволюционную игру, и ее выход на более сложный и высокий уровень. Финал балета напряжен ожиданием, атмосферой торжественной красоты и таинственной глубины. Он созвучен строю античного эпоса, трагедиям Шекспира и оставляет неизгладимое впечатление.

Силы, выведенные в «Игре», обозначены шахматными фигурами белого и черного цвета и *головами* «восточных игроков огромного размера». Имена игроков — Темный Мавр и Раджнум Магараджа — также несут противоположное цветовое значение и смысл. В их образах раскрывается метасмысл «Игры» и ее метазначение. Головы игроков появляются еще до возникновения на сцене какого-либо действия, а затем в конце — перед началом новой партии. Они символизируют *Причину* и *Разум* игры, а действия их рук — ее волю и направляющую силу. Как известно, рука и в восточной и в западной традициях — знак многократного усиления могущества Высших начал и орудие их проявления.

Кроме игроков особая роль отведена белой туре — *башне*. Тура — символ действенной помощи, защиты и спасения. Смысл этого образа при-

открывается в одном из текстов Рериха 1931 года. Говоря о символическом значении башен, художник пишет: «Башни стоят, как маяки человечества. <...> Не Вавилонская башня — символ рассеяния и разделения, но всеобъединяющая Башня Света, где мы можем объединиться в едином могучем языке сердца, является нашим обоюдным достижением»¹⁷.

Местом действия «Игры» являются три пространства: *верхнее*, где пребывают игроки, *нижнее*, которое есть поле действия шахматных фигур, и лишь в особых случаях оно служит местом приложения рук играющих, и *промежуточное* или *срединное*, обладающее способностью к чудесным трансформациям предметов из мира нижнего и где при помощи руки игрока, ведущего игру белыми фигурами, происходят главные изменения в соотношении сил. Именно в этом пространстве белая королева освобождается из плена и побеждает черную королеву.

Без понимания пространственной организации «Игры» невозможно в полной мере оценить ее смысл. Но, как заметил П. Флоренский, «именно <...> пространственность не анализируется и даже непосредственно не воспринимается в подавляющем большинстве случаев, обсуждение же ее, когда возникает в очень узких кругах, остается глубоко чуждым мысли окружающих и даже

¹⁷ Рерих Н.К. Стража Матери Мира / Рерих Н.К. Держава Света. Священный Дозор. Рига, 1992. С. 170.



Н.К. Рерих. Эскизы костюмов Изольды и Рыцаря свиты к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда». Из коллекции ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

встречается ими враждебно»¹⁸. Ситуация с оценкой «Игры» — наглядный тому пример, поскольку структура и иерархия пространств в тексте не описаны, а изображены зрительными образами, их следует увидеть, прочесть и интерпретировать.

Пространственная среда «Игры» выражает авторскую концепцию мироустройства: верхнее пространство — не видимое зрителям — обозначено головами игроков; нижнее — сцена — обозначено ремаркой «шахматная доска»; срединное не имеет словесной характеристики, но явлено архитектурными образами дворца и башни, — символами, многократно встречающимися на картинах и в театральных декорациях Рериха, в его иллюстрациях к пьесам М. Метерлинка.

Помимо сгущенного символизма образов и философски структурированного пространства «Игру» отличает особый минимализм литературного языка, которым изложен сценарный проект. Напряженная динамика происходящего, драматизм состояний и положений описываются одним-двумя словами, например: «Идет бой», — фраза подчеркнута, «Заговор туры», «Ликование черных», «Торжество», «Турнир черных» и т. д. Актом творческой воли Рерих сознательно «заключает себя в амплитуду подлежащего — сказуе-

мого. Ибо подлежащее есть то, на чем говорящий желает сосредоточить внимание, а сказуемое — то, что именно должно открыть внимание в предмете своем (курсив мой. — Г.Д.)»¹⁹. Подобное самоограничение ведет к предельной концентрации смысла происходящего и образов, его раскрывающих, создает напряжение, которое по законам балетного жанра является основой его содержания.

В конструкции «Игры», ее пластических идеях выразилось глубокое понимание автором композиционно-смыслового построения балетного спектакля, владение законами балетной драматургии, знание природы балета как «искусства динамической изобразительности». «Балет, — писал М. Фокин в 1922 году, — должен быть драмой, только для развития танца ему нужно быть драмой пластической <...> Он должен быть действенным, содержательным, эмоциональным, одухотворенным»²⁰. Эти качества в высшей степени присущи «Игре», где драматизм сюжета передается через систему эмоционально насыщенных танцев: дивертисментных, сольных, сюитных, массовых, через действенную пантомиму. Танцевальность «Игры» предполагает свободное владение всей лексикой как классического, так и авангардного балета и дает возможность его смелого применения.

¹⁸ Священник Павел Флоренский. Собрание сочинений. М., 2000. С. 274.

¹⁹ Священник Павел Флоренский. Сочинения в 4 томах. Т. 3 (1). С. 207.

²⁰ Фокин М. Против течения. Л.-М., 1962. С. 376—377.

Возникает вопрос, был ли у автора столь оригинального по форме и содержанию балета некий особый творческий импульс, помимо уже затронутых причин духовного порядка? И с кем из современников он мог быть связан? Что нам известно о возможных участниках проекта и были ли они? Имеет ли замысел историю или возник спонтанно?

Л.В. Шапошникова — глубокий знаток философии и творчества Н.К. Рериха, пишет: «Время между 1919 и 1923 годами было сжато до предела. Оно обрело какое-то иное качество и вместило в себя огромный труд. Каждый день был насыщен этим трудом. Ожидание кончилось. Спираль времени сжалась, чтобы потом стремительно развернуться и перейти на новый виток»²¹.

Действительно, период, предшествующий «Игре» и с нею связанный, отмечен переломными событиями в жизни художника, значительно обогатившими тематику и образы его произведений, ускорившими эволюцию его мировоззрения. Девиз «Красота и мудрость» становится ведущим принципом творчества и практической деятельности Рериха.

После многолетнего перерыва возобновляются его связи с театрами Европы, рождаются новые театральные эскизы, разрабатываются замыслы, ранее не осуществленные. С огромным успехом в мае 1920 года в Париже проходит «Весна Священная», возобновленная Дягилевым. Эта постановка знаменует новый этап в развитии русского балета и становится мировой классикой. В мае 1921 года Чикагская опера заказывает Рериху эскизы к опере Вагнера «Тристан и Изольда»²² и одновременно приступает к постановке «Снегурочки» в его декорациях и костюмах.

Возможно, что именно в Чикагской опере произошло сближение Рериха с набирающим мировую известность композитором Сергеем Прокофьевым²³, возвратившимся в Америку осенью 1921 года. В мае этого же года в Париже в антрепризе Дягилева состоялась премьера первого балета Прокофьева «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», где он выступил и как автор либретто.

С.Н. Рерих вспоминает: «...в Америке мы поддерживали контакты с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым. Он тогда писал оперу “Любовь к трем апельсинам”. Я очень живо помню встречи с Прокофьевым, он к нам приходил довольно часто, играл на рояле, показывал свои последние этюды. Моя матушка очень любила его»²⁴. Имя Прокофьева, высокая оценка его искусства неоднократно

встречаются и в «Листах дневника» Н.К. Рериха. Эти высказывания объединяет особый тон любви к творчеству композитора и глубокое сожаление о несостоявшейся совместной работе.

Первое свидетельство о характере отношений Рериха и Прокофьева встречаем в листе «Театр», написанном художником в 1937 году. Его текст заканчивается открыто эмоциональным признанием: «Были беседы с Прокофьевым, и я очень жалею, что не пришлось осуществить их (курсив мой. — Г.Д.), ибо мы все очень любили Прокофьева»²⁵. Через два года — второе сообщение, сенсационное для нашей темы. В большой статье, названной «Фрагменты», пересматривая и оценивая все сделанное для театра, перечисляя причины и характер нереализованных замыслов, Рерих почти с болью заканчивает текст словами: «За отъездом не состоялся и балет, задуманный с Прокофьевым Жаль! (курсив мой. — Г.Д.). Уж очень мы любим Прокофьева»²⁶.

Здесь впервые прямо указывается на характер совместного проекта и на причину, по которой он не состоялся. Как известно, в конце февраля 1922 года Прокофьев навсегда покинул Америку, а в мае 1923 года Рерих с семьей уехал в Европу, а затем в Индию.

Сопоставляя время непосредственных контактов Прокофьева и Рериха в Чикаго и Нью-Йорке, где жила семья Рерихов, с временем написания «Игры», неизбежно приходишь к выводу о том, что задуманным балетом могла быть только «Игра».

Такой вывод хотя и косвенно, но весьма убедительно подтверждает содержание единственного известного нам письма Прокофьева к Рериху, которым художник открывает лист с названием «Старые письма». Замечательно, что это письмо приводится буквально следом за сообщением о балете, задуманном с Прокофьевым. Тем самым оно словно бы подтверждает предшествующее сообщение и служит его документальным свидетельством. Приводим письмо Прокофьева почти полностью.

«25 февраля 1922.

Дорогой Николай Константинович!

Хотел забежать к Вам вечером, чтобы обнять перед отъездом, но ввалилась ко мне какая-то предпринимательница <...>, задушила душевные порывы.

Ваши рукописи со мною в каюте; с удовольствием жду того момента, когда спокойно смогу подумать над ними, — а затем поговорить с Дягилевым (курсив мой. — Г.Д.).

Целую Вас крепко.

С. Прокофьев»²⁷.

²¹ Шапошникова Л.В. Великое путешествие. Кн. 1. Мастер. М., 1998. С. 160.

²² Рерих Е.И. Письма. Т. 1. М., 1999. С. 25.

²³ Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью. М., 1991. С. 41—42.

²⁴ Рерих С.Н. Слово об отце / Н.К. Рерих. Жизнь и творчество. С. 27.

²⁵ Рерих Н.К. Листы дневника. В 3 т. Т. 2. М., 2000. С. 129.

²⁶ Там же. С. 245.

²⁷ Там же. С. 267.

Логично предположить, что Прокофьеву предстояло впервые ознакомиться с рукописным вариантом сценария «Игры», а затем обсудить возможность ее постановки в дягилевской антрепризе. Тон и текст письма свидетельствуют о готовности Прокофьева к участию в совместной с Рерихом работе и достаточной зрелости замысла, позволяющей выносить его на обсуждение с Дягилевым.

Нам неизвестно, состоялся ли и чем закончился этот разговор и как сложилась судьба рукописей Рериха, упомянутых в письме. Возможно, они хранятся в составе зарубежного архива Прокофьева в Национальной библиотеке Франции и ждут своих исследователей. Основания для поиска рукописей есть, и они существенны для истории русской культуры.

Для нас же важно одно несомненно выявленное обстоятельство: творческая история балета, проект которого хранится в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, помимо того что этот проект принадлежит выдающемуся автору, так или иначе оказалась связанной с именами двух крупнейших художников XX века — Прокофьевым и Дягилевым. Появление их имен в контексте всех вышеперечисленных смыслов первоисточника придает ему дополнительную историко-культурную и художественную ценность. Не случайно в статье на смерть Дягилева, написанной несколько лет спустя после истории с несостоявшимся совместным проектом, Рерих впервые объединяет эти два имени — Дягилева и Прокофьева. Просветленно и торжественно он пишет: «В последний раз я встретил его (Дягилева. — Г.Д.) в Париже в 1923 году. Вспоминаю это последнее свидание с чувством особого мира и дружбы <...> он был искренним рыцарем эволюции и красоты <...> Вопреки современным ничтожествам, он вызвал мощь Стравинского и заботливо ценил искусство Прокофьева»²⁸.

В свете открывшейся нам истории рукопись «Игры», запечатленная на бланке Мастер-Школы Объединенных Искусств, может рассматриваться и как окончательный сценарий балета, задуманного с Прокофьевым, и как итог работы, возможно продолженной Рерихом и после отъезда композитора. Это предположение косвенно подтверждается двумя эпизодами, происшедшими летом 1922 года. Внешне незначительные, они дают ценную информацию об эмоциональном состоянии художника и о его неожиданном интересе к шахматам, в которые он играть не умел. З.Г. Фосдик — ближайший сотрудник Н.К. Рериха, сообщает, что, находясь на острове Монхеган вместе с семьей Рерихов, ее муж и Ю.Н. Рерих иногда играли в шахматы. В один из дней (15 июля) Н.К. Рерих «попросил их пойти поснимать чаек на скале. Они



Алексей Александрович Бахрушин

ушли, и он предложил мне продолжить их партию. Мы оба не играем, конечно, сделали невероятные ходы и ужасно смеялись, ибо Н.К. сказал: «Ну светлые силы ушли, темные пришли»»²⁹.

Как мы уже знаем, противостояние темных и светлых сил составляет основу драматической коллизии «Игры», и буквальное оперирование характеристиками балетных персонажей в неадекватной ситуации свидетельствует о глубоком психологическом погружении автора в материал балета и продолжающейся рефлексии на эту тему. На следующий день Рериха особо заинтересовало поведение игроков за шахматной доской и он незаметно для играющих наблюдал за их действиями и передвижениями фигур³⁰.

Однако история происхождения «Игры» оказалась связанной не только с Прокофьевым и двадцатью годами. В тексте «Зарождение легенд», идущем следом за «Старыми письмами», Рерих делает сообщение, нигде более не повторяемое и имеющее прямое отношение к нашему сюжету. Отвечая неизвестному корреспонденту по поводу сплетен вокруг авторства «Весны Священной», Рерих с нескрываемым возмущением пишет: «В

²⁸ Рерих Н.К. Венок Дягилеву / Рерих Н.К. Держава Света. Священный Дозор. С. 162—163.

²⁹ Фосдик З.Г. Мои Учителя. Встречи с Рерихами. М., 1998. С. 61.

³⁰ Там же. С. 63.



Интерьер вестибюля Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина

1909 году Стравинский приехал ко мне, предлагая совместно с ним сочинить балет. Поразмыслив, я предложил ему два балета: один “Весна священная”, а другой “Шахматная игра”. В “Шахматной игре” предполагалось действие, происходящее на шахматной доске, а в вышине огромные руки, ведущие игру (курсив мой. — Г.Д.). Но тогда эта вторая идея была отложена. Нечто подобное могло происходить как с шахматами, так и с картами, но шахматное действие мне казалось эффектнее³¹.

Из приведенных слов становится ясно, что идея «Игры» первоначально возникла в 1909 году, когда зарождалось сотрудничество Рериха с Дягилевым и его музыкальными сезонами, что в начале 1920-х годов «отложенный» замысел оказался востребованным, был переосмыслен, развит и получил окончательное название — «Игра».

Таким образом проект балета, хранящийся в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, предстает как произведение, имеющее многолетнюю историю и сложную творческую эволюцию, связанную с важнейшими событиями духовной жизни Рериха 20-х годов, с именами Стравинского и Прокофьева и опытом работы с Дягилевым. Перечисленные обстоятельства дают «Игре» особое значение,

определяют ее важное место в творческой биографии Рериха.

Становится понятным, почему балет, построенный по аналогии с шахматной игрой, мог заинтересовать именно Прокофьева. Композитор еще в ранней молодости наряду с музыкой и философией горячо увлекался шахматами и даже однажды, как сообщает его биограф, сыграл вничью с чемпионом мира Э. Ласкером³². Интересное совпадение — перу Э. Ласкера принадлежит статья «Философия королевской игры» (1914), в которой раскрывается универсальный смысл шахматного сражения, чутко уловленный не умевшим играть в шахматы Н.К. Рерихом. Э. Ласкер пишет: «Всякого рода бои отличаются лишь с внешней стороны. Правящие ими законы — всегда одинаковы. <...> все виды боев похожи друг на друга, а одновременно на шахматную игру. Общее для них правило основано на принципах простоты, экономии и гармонии. <...> Следовательно, шахматная игра является театром марионеток, куклы которого играют с большой силой и жизненной правдой»³³. «Игра» — прекрасная тому иллюстрация. И не только к мыслям выдающегося шахматиста, а к самой дейст-

³¹ Рерих Н.К. Листы дневника. Т. 2. С. 276.

³² Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973. С. 94.

³³ Цит. по кн.: Гижицкий Ежи. С шахматами через века и страны. Варшава, 1958. С. 138.

вительности, стоящей за формулами художественных образов балета.

Обращаясь с похвалой к врагам в тексте 1924 года, Н.К. Рерих словно бы продолжает раскрывать концепцию жизни, отчетливо проявленную в «Игре»: «Вы будете задерживать строение, — пишет он, — а мы будем изощряться. Вы будете направлять ваши стрелы, а мы достанем все наши щиты. Вы сочините сложную стратегию, а мы займем новое место. <...> Когда же вы будете думать, что мы, вам на радость, исчезли, это будет значить, что мы уже приближаемся новым путем.

Впрочем, не будем ссориться. Даже похвалить вас надо. <...> И все ваши самые хитрые выдумки дают нам возможность продолжить поучительную шахматную игру»³⁴.

Несколькими днями позже, 8 мая 1924 года, в горах Сиккима Н.К. Рерих напишет статью «Звезда Матери Мира». Кажется, впервые в ней приоткроется реальность и сокровенный смысл явления, стоящего за образом белой королевы. Ее мета-образ характеризовался утонченными словами и редко звучащими понятиями. «...Неудержно сейчас несется к земле, — писал Рерих, — звезда утра — светлая обитель Матери Мира. И своим подавляющим светом, своим знаменательно небывалым приближением предуказывает новую великую эпоху человечества. <...> Так же предначертано и неудержно нисходит на человечество спутница Матери Мира — живая ткань красоты»³⁵.

В этой же статье были глубокие слова о защитниках Красоты — русских коллекционерах. Их в полной мере можно отнести к А.А. Бахрушину. «Мы видели, — писал Н.К. Рерих, — как в России именно носители и собиратели Красоты пережили потрясения легче всех прочих. <...> И собиратели, именно личные собиратели, не случайные наследственные владетели, были отличены толпою»³⁶.

Действительно, Литературно-театральный музей, созданный миллионером Бахрушиным и переданный в 1913 году в дар российскому государству, не был разграблен в дни революции, а его основатель, стойко перенеся тяготы советского режима, продолжал работать для будущего — собирал и хранил бесценные свидетельства творческих проявлений человеческого духа. Радостно сознавать, что история впервые публикуемого текста Н.К. Рериха освещена не только великими именами Прокофьева и Дягилева, но и светлым именем Алексея Александровича Бахрушина.

В дополнение ко всему изложенному хотелось бы подчеркнуть следующее. Публикация «Игры»

в связи с выявленным ее значением в биографии Рериха и художественными особенностями позволяет ставить вопрос о необходимости изучения и осмысления балетных сочинений Н.К. Рериха как особого вида его творчества, не вмещаемого в рамки исключительно литературоведческого анализа. Специфику авторской работы в балете особо подчеркивают его исследователи. П.М. Карп утверждает: «Драматическая основа будущего балета, его сценарий, с самого начала сочинение не литературное, а балетное, и не только потому, что в нем предполагается участие музыки и хореографии, но прежде всего по его драматической природе»³⁷.

Оценивая «Игру», важно рассматривать ее не только в контексте творческого наследия Рериха, но и как явление русской балетной драматургии XX века, как факт нового балетного мышления, неразрывно связанного с революционными преобразованиями в балетном театре и во многом опередившего его.

С публикацией «Игры» и введением ее в научный оборот появляется источниковедческое и концептуальное обоснование для постановки совершенно новой исследовательской темы — «*Тема Рериха*», темы, которая способна объединить специалистов многих отраслей знания. В круг ее изучения должны войти все произведения, созданные Рерихом для театра. Эскизы костюмов и декораций, иллюстрации к драматургии М. Метерлинка³⁸, либретто «Весны Священной»³⁹, пьеса «Милосердие»⁴⁰, статьи о театре и искусстве — должны быть глубоко изучены и осмыслены в контексте философских и эстетических взглядов Рериха, его мировоззренческих идей. Важно нацелить интерес исследователей к широким подходам, к синтетическим обобщениям, присущим образному мышлению художника и убедительно отразившимся в его последнем проекте для театра.

«Изучение театрального наследия Н.К. Рериха только начинается»⁴¹. Эти слова сказаны в 1996 году. Надеемся, что настоящая публикация внесет скромную лепту в эту большую и важную для культуры работу и что в недалеком будущем «Игра» займет подобающее место не только в ряду исследований, но и в репертуаре современного балетного театра. Выйдя из архивного хранилища на подмостки сцены, авторская мысль, воплощенная в небывалых по глубине и оригинальности художественных образах, заиграет всеми красками неповторимой красоты и станет источником новых творческих открытий и духовного обогащения.

³⁴ Рерих Н.К. Цветы Мории. Пути благословения. Сердце Азии. С. 145, 148.

³⁵ Там же. С. 148.

³⁶ Там же. С. 149.

³⁷ Карп П.М. Балет и драма. С. 122.

³⁸ Гутт И.А. Рерих и драматургия Метерлинка / Н.К. Рерих. Жизнь и творчество. С. 96—104.

³⁹ 100 балетных либретто. Л., 1966. С. 225.

⁴⁰ Рерих Н.К. Милосердие. Наивное народное действо в семи картинах // Современная драматургия. 1981. № 1. С. 202.

⁴¹ Яковлева Е. Указ. соч. С. 7.