

НАУЧНЫЙ
ВЕСТИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 21
2020



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 21

12+

Екатеринбург
2020

Министерство культуры Российской Федерации
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 21

Екатеринбург 2020

Учредитель и издатель:
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

Главный редактор:
Елена Евгеньевна ПОЛОЦКАЯ, проректор по научной работе Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского, доктор искусствоведения

Редакционная коллегия:

Борис Борисович БОРОДИН, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ**, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия); **Вера Борисовна ВАЛЬКОВА**, доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва, Россия); **Екатерина Сергеевна ВЛАСОВА**, доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва, Россия); **Марина Евгеньевна ГИРФАНОВА**, доктор искусствоведения, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова; **Марина Викторовна ГОРОДИЛОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Екатерина Олеговна ДЕНИСОВА-БРЮЖМАН**, кандидат искусствоведения, доктор музыковедения (Университет Sorbonnes – Paris IV), Совместное объединение художественного образования (Осер, Франция); **Эмилия Кристева КОЛАРОВА-ГИДИШКА**, PhD, Национальная музыкальная академия им. Панчо Владигерова (София, Болгария); **Алла Германовна КОРОБОВА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Александра Владимировна КРЫЛОВА**, доктор культурологии, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия); **Елена Валериевна ПАНКИНА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Николета ПОПОВА**, PhD, консерватория Лас-Пальмас-де-Гран-Канария (Канарские острова, Испания); **Любовь Алексеевна СЕРЕБРЯКОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Татьяна Борисовна СИДНЕВА**, доктор культурологии, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия); **Юлия Леонидовна ФИДЕНКО**, доктор искусствоведения, Дальневосточный государственный институт искусств (Владивосток, Россия); **Натэлла Владимировна ЧАХВАДЗЕ**, доктор искусствоведения, Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

Журнал издаётся с 2005 г. В 2005–2011 гг. выходил под названием «Музыка в системе культуры». С 2013 г. издаётся под названием «Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории». Журнал включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации средств массовой информации: ПИ № ФС 77-78783 от 30 июля 2020 г.

ISSN 2658-7858

Адрес учредителя, издателя и редакции: 620014, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 26.
Тел.: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (факс). E-mail: mail@uralconsv.org mail@uscon.sco.ru

Интернет-сайт учредителя журнала: www.uralconsv.org.
Адрес страницы журнала на сайте учредителя: www.uralconsv.org/nauka/mag-usc/mvsk

Ministry of Culture of the Russian Federation
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE

SCIENTIFIC BULLETIN OF THE URALS CONSERVATORY

ISSUE 21

Yekaterinburg 2020

Founder and publisher:
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

Chief editor
Elena E. POLOTSKAYA, Vice-rector for scientific work of the Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory,
Doctor of Art Criticism

Editorial board

Boris B. BORODIN, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia);
Natalia A. BRAGINSKAYA, Ph. D. (Arts), N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory (St. Petersburg, Russia); **Vera B. VALKOVA**, Doctor of Arts, Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia);
Ekaterina S. VLASOVA, Doctor of Arts, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia); **Marina E. GIRFANOVA**, Doctor of Arts, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory; **Marina V. GORODILOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Ekaterina O. DENISOVA-BRUGGMAN**, Ph. D. (Arts), Doctor of Musicology (Sorbonne University), Joint Association of Art Education (Auxerre, France); **Emilia K. KOLAROVA-GIDISHKA**, Ph. D. (Arts), National Academy of Music Prof. Pancho Vladigerov (Sofia, Bulgaria); **Alla G. KOROBOVA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Alexandra V. KRYLOVA**, Doctor of Culturology, S. V. Rachmaninoff Rostov State Conservatory (Rostov-on-Don, Russia); **Elena V. PANKINA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Nicoleta POPOVA**, Ph. D., Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas de Gran Canaria (Canary Islands, Spain); **Lyubov' A. SEREBRYAKOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Tatiana B. SIDNEVA**, Doctor of Culturology, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory (Nizhny Novgorod, Russia); **Yulia L. FIDENKO**, Doctor of Arts, Far Eastern State Academy of Arts (Vladivostok, Russia); **Natella V. CHAKHVADZE**, Doctor of Arts, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Magnitogorsk, Russia)

The journal has been published since 2005. During 2005–2011 it was published under the title “Music in the system of culture”. Since 2013 it has been published under the title “Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory”

The journal is included in The Russian science citation index (RSCI).
Registered in the The Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media

Certificate of registration of mass media: ПИ № ФС 77-78783 of July 30, 2020

ISSN 2658-7858

Address of the founder, publisher and editorial office: 620014, Russia, Yekaterinburg, Lenin Prospect, 26.
Phone number: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (Fax). E-mail: mail@uralconsrv.org, mail@uscon.sco.ru

Website of the of the journal: www.uralconsrv.org
Address of the journal page of the founder's website: www.uralconsrv.org/nauka/mag-usc/mvsk

СОДЕРЖАНИЕ



ПРОКОФЬЕВ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА

- 6 *Серебрякова Л. А., Кордюкова Л. В.* Прокофьев и русский авангард 1910-х годов. Халдейское заклинание «Семеро их»
- 22 *Милованова О. Э. Н.* Мясковский и С. Прокофьев в зеркале музыкальной критики начала XX века (по материалам российской прессы)
- 32 *Серебрякова Л. А., Москалёва Л. В.* Балет «Сказка про шута» в стилевом контексте раннего творчества С. Прокофьева и Русского Балета С. Дягилева
- 45 *Суриц Е. Я.* Зарубежная критика о первом балете Прокофьева «Шут» в труппе Русский Балет Сергея Дягилева

ЖИЗНЬ ЗА РУБЕЖОМ

- 61 *Рахманова М. П.* Грогий – секретарь Прокофьева

ПОСЛЕ ВОЗВРАЩЕНИЯ

- 71 *Соломонова О. Б.* Самая «советская» советская музыка (преодоление соцреалистического канона в кантатах С. Прокофьева «Славься, наш могучий край» и «Здравица»)

CONTENTS



PROKOFIEV AND RUSSIAN CULTURE OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY

- 6 *Serebryakova L. A., Kordyukova L. V.* Prokofiev and the Russian Avant-garde of the 1910s. Chaldean Spell “Seven, They Are Seven”
- 22 *Milovanova O. E. N.* Myaskovski and S. Prokofiev in the mirror of early XX century musical critique (based on materials from the russian press)
- 32 *Serebryakova L. A., Moskalyova L. V.* Sergey Prokofiev’s Ballett “The Jester Tale” within the Stylistic Context of the Author’s Earlier Creation and of Sergei Diaghilev’s Russian Ballett
- 45 *Surits E. Ya.* Foreign Criticism of Prokofiev’s First Ballet “The Chout (The Jester Who Outwitted Seven Others)”, performed by the Troupe of the Ballets Russes of Sergei Diaghilev

LIFE ABROAD

- 61 *Rakhmanova M. P.* Grogii – Prokofiev’s secretary

AFTER RETURNING

- 71 *Solomonova O. B.* The most “Soviet” Soviet music (overcoming the socialist canon in the cantatas of S. Prokofiev “Prosper, Our Mighty Land!”, and “Zdravitsa”)

ПРОКОФЬЕВ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА



УДК 78.071(470)

Любовь Алексеевна Серебрякова

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: serebriakova08@mail.ru. ORCID: 0000-0002-1963-6055. SPIN-код: 5937-0863

Лариса Владимировна Кордюкова

Кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкально-компьютерных технологий, кино и телевидения Российского государственного профессионально-педагогического университета (Екатеринбург, Россия). E-mail: kordu@mail.ru. ORCID: 0000-0002-6089-1103. SPIN-код: 5970-2802

С. ПРОКОФЬЕВ И РУССКИЙ АВАНГАРД 1910-Х ГОДОВ. ХАЛДЕЙСКОЕ ЗАКЛИНАНИЕ «СЕМЕРО ИХ»¹

Статья посвящена взаимодействию С. Прокофьева с русским художественным авангардом 1910-х годов как стилеобразующим контекстом творческого формирования. Первый раздел статьи основан на отзывах российской прессы о ранних произведениях Прокофьева, собранных самим композитором, хранящихся в его фонде в РГАЛИ и частично изданных в предшествующих собраниях материалов. Они создают документированную картину восприятия современниками раннего творчества Прокофьева в контексте русского художественного авангарда 1910-х годов, в постоянном сопоставлении с наиболее «левой» живописью и поэзией, преимущественно с новаторскими исканиями футуристов. Во втором разделе анализируется одно из самых «авангардных» и практически неисследованных сочинений Прокофьева – халдейское заклинание «Семеро их» – в заданном смысловом контексте, в аспекте претворения в нем специфических языковых новаций футуристического искусства. Предлагается авторская методика анализа стилистических черт футуризма в специфических для музыки формах: в логике формообразования, звуковысотности, фактуре, ритме; в трактовке жанра (заклинания-заклятья), образности (пространства-времени-движения) и др. Выявляются новаторские звукотехнические приёмы, предвосхищающие завоевания будущего европейского музыкального авангарда 1950–1970-х годов.

Ключевые слова: раннее творчество Прокофьева, русский художественный авангард, футуризм, халдейское заклинание «Семеро их», «квантующееся» время, многомерное пространство («многотональная гетерофония»), «канон сдвинутой конструкции», «принцип симультанизма».

Для цитирования: Серебрякова Л. А., Кордюкова Л. В. С. Прокофьев и русский авангард 1910-х годов. Халдейское заклинание «Семеро их» // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 21. – С. 6–21.

Исследование русского художественного авангарда из темы некогда запретной в последние десятилетия превратилось в активно развива-

ющееся научное направление, связанное как с открытием новых имён, так и с осмыслением подлинной глубины, многообразия и значения

¹ Статья впервые была опубликована, см.: Кордюкова Л. В., Серебрякова Л. А. С. Прокофьев и футуризм: халдейское заклинание «Семеро их» // Вопросы истории культуры. Екатеринбург : Банк культурной информации, 1997. С. 113–120. В настоящем издании текст представлен в переработанном и дополненном варианте.

общего вклада отечественного искусства начала XX века в развитие европейского и мирового художественного процесса. Вместе с тем, несмотря на решительный сдвиг в изучении этого пласта, на очевидную актуальность и даже моду на данную тему, эпоха всё ещё содержит в себе немало нераскрытого. В особенности это касается музыкального искусства, позднее других открывающего имена и произведения своих выдающихся авангардистов¹. В то же время на Западе уже довольно давно изменён взгляд на историю развития европейской музыкальной культуры начала XX столетия и роль русской школы в этом процессе, и отечественный музыкальный авангард 1910-х годов «по своему значению для судеб современной музыки приравнивается к нововенской школе» [7, 148]².

Всё это открывает перспективы для дальнейших исследований, в том числе для переоценки наследия уже известных мастеров, по-новому предстающих в философско-духовном и художественно-стилевом контексте эпохи. Сказанное касается и такого новатора, как Сергей Прокофьев.

Художественное наследие Прокофьева 1910-х годов так же многолико в образном и стилевом отношении, как и сама эпоха, которой оно принадлежит. Композитор с активной направленностью творческого сознания на ярчайшие новации, а не на развитие и завершение традиций, он ответил едва ли не на все ведущие стилевые тенденции своего времени, среди которых *постромантизм* (фортепианные пьесы ор. 4, особенно квазишумановские «Воспоминание», «Порыв» и «Отчаяние»), *импрессионизм* («Сны», «Осеннее»), *символизм* («Маддалена», романсы на стихи поэтов-символистов ор. 23 и ор. 36), *неоклассицизм* (Первая и Вторая сонаты, Первая («Классическая») симфония), *неопримитивизм* (балет «Сказка про Шута») и др.

Вместе с тем его творчество значительно шире рамок каких-либо «измов», и индивидуальная прокофьевская интонация всегда слышнее всех претворенных влияний. Отбирая в многообразии эпохи созвучное себе, ассимилируя и по-своему претворяя черты того или иного новейшего направления в искусстве, композитор переплавлял их в новое художественное целое, имя которому – стиль С. Про-

кофьева. Сказанное, заметим, вовсе не означает отсутствия взаимодействия с ведущими стилевыми тенденциями времени – напротив, *именно эта связь прежде всего была услышана современниками, но затем прочно забыта в советское время*. И даже ещё недавно можно было прочесть следующее: «При всей актуальности творчество Прокофьева всегда, начиная с самых ранних опусов, существовало и как бы вне конкретных, „текущих“ стилистических направлений, вне господствовавших в данный период философских и художественных идей. Иными словами, в Прокофьеве-композиторе действовал своеобразный иммунитет против каких бы то ни было влияний, могущих поколебать стройность его собственного видения мира» [16, 84].

Думается, однако, что с таким категоричным отрывом композитора от эпохи его формирования вряд ли можно согласиться. Потому сейчас, в изменившейся научной ситуации последних десятилетий, по-новому раскрывающей духовную, научную и художественную атмосферу Серебряного века, в том числе яркого развития русского художественного авангарда, данные характеристики прокофьевского творчества требуют пересмотра.

Факты взаимодействия Прокофьева с художниками-авангардистами известны по многим материалам. Ещё во время обучения в консерватории юный музыкант был частым посетителем кабаре «Бродячая собака» – пристанища «левой» артистической молодежи. Личные отношения связывали Прокофьева с М. Ларионовым, Н. Гончаровой, А. Родченко, Г. Якуловым и другими художниками.

Отдельную страницу в увлечениях композитора модными течениями составляет связь с *футуризмом* и его представителями, наиболее полно зафиксированная в документах его жизни и творчества. Думается, не будет преувеличением сказать, что футуризм как самое представительное и радикальное авангардное направление в России (где он имел четыре объединения) в 1910-е годы стал для молодого музыканта питательной и даже *стилеобразующей художественной средой*, что имеет подтверждение как в его жизненной событийности и творчестве, так и в оценках современниками испол-

нительской и композиторской деятельности Прокофьева.

Так, известно знакомство Прокофьева с главой западноевропейского футуризма Филиппо Томазо Маринетти, которое произошло в 1914 году во время гастрольной поездки итальянца в России. В 1915 году в ходе путешествия по Европе композитор вновь встречался с Маринетти в его доме в Милане, где они со Стравинским играли в четыре руки «Весну священную» [21, 555] и вели жаркие споры о футуризме, которым Стравинский горячо увлекался. Общался Прокофьев также с другими футуристами и присутствовал на демонстрации в Милане *intonarumori* Луиджи Руссоло, о чём по возвращении в Россию написал статью «Музыкальные инструменты футуристов» для журнала «Музыка» (№ 219, 1915 г.)³. По поводу встреч с Маринетти Прокофьев писал в «Автобиографии»: «Это было ново и необычайно для меня, я даже испытывал чувство гордости, что общаюсь с таким ужасно „передовым“ человеком, но теории его проходили мимо меня» [18, 34]. Последнее замечание дало повод многим исследователям для рассуждения на тему о неприятии Прокофьевым идей футуризма⁴. Однако зная, как в молодости композитор бурно реагировал на всё, что ему не нравилось, можно предположить, что «передовые» идеи Маринетти и Руссоло всё же импонировали ему своими новациями. Так, в письме к Е. Звягинцевой от 19 августа 1915 г. он писал: «Крайне сочувствую тому, что Вы киснете. Право, Вам надо почитать книжку о футуризме Маринетти, чтобы обрести бодрость» [цит. по: 17, 17]. И статья об *intonarumori* отличается отнюдь не критическим, а объективно-описательным тоном, её создатель сожалеет лишь о технических несовершенствах инструментов, которые всё же, по его мнению, к симфоническому оркестру «могут прибавить любопытные краски» [19, 204].

Более тесные отношения Прокофьева отражают зафиксированные в многочисленных документах факты его общения с **русским кубофутуризмом**, особенно с членами группы «Гилея», с которыми его связывали нити подлинного творческого взаимопонимания. «Я имел несколько интересных встреч с Маяковским

и его окружением – Бурлюком, Василием Каменским и др., – писал Прокофьев в «Автобиографии», – с Маяковским я был знаком уже год по его выступлению в Петрограде, произведшему на меня сильное впечатление. Теперь знакомство углубилось, я довольно много играл ему, он читал стихи и на прощание подарил свою „Войну и мир“ с надписью „Председателю земного шара от секции музыки – председатель земного шара от секции поэзии. Прокофьеву Маяковский“» [18, 83]. Отметим в этой надписи самобытную лексико-семантическую конструкцию «Председатель Земного Шара», изобретённую В. Хлебниковым, планировавшим создать общество подобных председателей по образцу платоновского государства философов. Надо полагать, что Прокофьев был осведомлён как о значении этого термина, так и о проблемах творчества самих футуристов. Тогда же Маяковский оставил в знаменитом прокофьевском «Альбоме высказываний о солнце» свой автограф. Общение с футуристами продолжалось и позже. О встречах с Маяковским в 1922 году в Берлине композитор писал: «...мы провели несколько интересных вечеров. В один из них у Маяковского разгорелся с Дягилевым страстный спор о современном искусстве, в другой Маяковский читал свои стихи, которым мы все внимали с увлечением» [18, 53].

Вероятно, в этих страстных спорах о современном искусстве и обнаруживалась внутренняя творческая близость Прокофьева и эпатировавших «во весь голос» публику русских «будетлян» – ниспровергателей традиций. Об их взаимопонимании свидетельствуют и известные строки в книге В. Каменского «Путь энтузиаста», посвящённые вечеру в московском кафе в Настасьином переулке:

«В один из вечеров в „Кафе поэтов“ явился молодой композитор Сергей Прокофьев.

Рыжий и трепетный, как огонь, он вбежал на эстраду, жарко пожал нам руки, объявил себя убеждённым футуристом и сел за рояль.

Я заявил публике:

– К нашей футуристической гвардии присоединился великолепный мастер – композитор современной музыки – Сергей Прокофьев.

Публика и мы устроили Прокофьеву предвзвешенную овацию.

Маэстро для начала сыграл свою новую вещь „Наваждение“.

Блестящее исполнение, виртуозная техника, изобретательская композиция так всех захватили, что нового футуриста долго не отпускали от рояля.

Ну и темперамент у Прокофьева!

Казалось, что в кафе происходит пожар, рушатся пламенеющие, как волосы композитора, балки, косяки, а мы стояли готовыми сгореть заживо в огне неслыханной музыки.

И сам молодой маэстро буйно пылал за взъерошенным роялем, играл с увлечением стихийного подъёма.

Пёр напролом.

<...> В те годы Прокофьева, конечно, тоже не признавали критики.

Ну, а мы торжественно окрестили Прокофьева сразу гением, и никаких разговоров» [4, 257–258].

Тогда же, по свидетельству поэта, «пока Прокофьев играл, Володя [Маяковский] набросал в альбом превосходный портрет композитора», сделав на нём надпись: «Сергей Сергеевич играет на самых нежных нервах Владимира Владимировича» [5, 200]. Сам же Маяковский в разделе «Музыка» своих «Парижских очерков» писал, противопоставляя двух нашумевших русских композиторов – С. Прокофьева и И. Стравинского: «Он [Стравинский] числится новатором и возродителем „барокко“ одновременно. Мне ближе С. Прокофьев дозаграничного периода. Прокофьев стремительных, грубых маршей» [11, 229].

Ценные свидетельства сохранились и в воспоминаниях Б. Асафьева. Он рассказывал, что однажды поэт «крайне подозрительно» оглядывал его, принимая, вероятно, за «академического сухаря», охранителя музыкальной старины: «Что такое ваши Бетховены! Всю старую музыку готов отдать за одного Прокофьева», – сердито рычал Маяковский [цит. по: 14, 161]. В статье «Симфония» Асафьев пишет: «Маяковский говорил: „Воспринимаю сейчас музыку только Прокофьева – вот раздались первые звуки и – ворвалась жизнь, нет формы искусства, а жизнь – стремительный поток с гор или такой ливень, что выскочишь под него и закричишь – ах, как хорошо! ещё, ещё!“» [15, 79].

Или в другом воспоминании: «Помню, когда летом 1917 года мне пришлось беседовать с Маяковским – на ком из композиторов текущего момента остановиться для обоснования темы радости в современной музыке... Маяковский требовал сделать упор на творчество Прокофьева» [20, 299–300].

Возникает вопрос: каким же образом эта близость могла отразиться (и могла ли не отразиться) в музыке Прокофьева? Ответ на него сначала попытаемся найти в высказываниях очевидцев, находящихся непосредственно в круговороте художественных событий, течений, идей, определявших облик предоктябрьского десятилетия.

Критика тех лет, представленная именами И. Глебова, В. Каратыгина, В. Держановского, Н. Мяковского, Л. Сабанеева, Н. Бернштейна, Ю. Энгеля, А. Амфитеатрова, Г. Прокофьева, Ю. Коломийцева, Н. Коптяева, В. Беляева и ряда других авторов, поначалу сопоставляла творчество Прокофьева с самыми дерзкими новациями авангардистов вообще и характеризовала его музыку как «образец отечественного музыкального модернизма», «последний крик нашей ультрамодернистской музыкальной литературы», «музыка футбольного поколения» и т. п.

Однако уже к 1913 году – к моменту «взрыва» русского кубофутуризма – за молодым автором прочно закрепляется звание «музыкального футуриста». С этих пор газеты пестрят названиями: «На концерте фортепианного кубиста и футуриста в Павловске», «„Сверхмузыка будущего“ в концерте Зилоти», «Скандал в благородном семействе»⁵. Л. Сабанеев, отличавшийся крайним неприятием прокофьевской музыки, писал: «Футуризмом веет и от молодого Прокофьева, который являет собой тип новой формации – „развязного“ композитора»⁶. «Появились музыкальные почти футуристы, изошряющиеся в изобретении гармонических и иных аттракционов», – читаем в той же рецензии⁷. Для журналистов и публики «юный композитор числится в рядах футуристов»⁸, а его произведения представляют собой «нечто ультрафутуристическое»⁹ и «необъяснимы как

„поэзотворчество“ футуристов»¹⁰. Такая стлевая характеристика настолько утвердилась за Прокофьевым, что в 1916 году Б. Асафьев писал о «ставшем уже испошленным титуле футуриста» [18, 162] по отношению к молодому композитору.

Более того, в ряде рецензий прямо указываются имена футуристов, с чьим творчеством резонировала прокофьевская музыка: «У него есть острота, он будоражит, он заинтересовывает. Но ему мешает озорство, мальчишество, маяковничанье»¹¹. Одному из критиков Прокофьев напоминает «...Игоря Северянина, с которым сближает его и кое-что другое: оба буйны, хлестки, громокипящи; обоим все, что не они, трын-трава; оба – „эксцессеры“ – до озорства, до смешных претензий „плюнуть солнцу в глаза“. Оба без стеснения валят в кучу всяческие архаизмы, неологизмы и даже просто „нигилизмы“ – попросту чепуху; оба, *давая даже талантливое*, далеко не всегда дают *хорошее*, но разница в том, что у Северянина есть яркий уклон в сторону всяческих quasi-культурных сюсюкающих деликатесов, вроде „шампанского в лилиях“. Прокофьев же здоровее, кражистее, прямо „варвар“»¹².

Какие же черты музыки Прокофьева позволили современникам столь настойчиво соотносить её именно с футуристическим направлением авангарда?

Первая среди них – **принципиальная установка на радикальное обновление художественного языка** и в связи с этим – **на акционный эпатаж слушателей**. Во всех опусах юного Прокофьева критика слышала «дерзостный вызов всем музыкальным традициям»¹³ и отмечала, что в них сильно «бросается в глаза, а вернее в уши слишком принципиальная „левость“ направления»¹⁴. Подобный же отзыв принадлежит Ю. Энгелю, которого поражала «неоднократная очевидность слишком уже бьющего в глаза „заранее умышленного намерения“ в приёмах Прокофьева»¹⁵. Как самое главное критиком выделялось: «Стремление к „новизне“ – не мыслей и переживаний, а форм и средств»¹⁶. «Новатор до самых резких крайностей» – так охарактеризовал ещё Я. Витоль своего 18-летнего консерваторского ученика в годы его обучения [14, 57].

Следует признать, что в ранних прокофьевских опусах очевидно не только стремление к новизне, но также и действительно имевшее место «заранее умышленное намерение» эпатаживать публику. В той же «Автобиографии» композитор не раз сознавался в «желании дерзить» начиная с консерваторского периода и в более зрелые годы (как, например, исполнение аккорда ударом кулака (*col legno*) в первой части Шестой сонаты, предписанное им «для устрашения бабушек» [19, 534]). С явным удовольствием вспоминает он и об одном из скандальных концертов (16/29 января 1916 года, Прокофьев дирижировал в Петрограде в концертах Зилоти своей «Скифской сюитой»), во время которого литаврист пробил литавру насквозь, а Глазунов, как прежде на премьере Второго фортепианного концерта в Павловске, «во второй раз вышел из себя – и из зала» [19, 153–154]. «Публику надо „брать“ приступом – лобовой атакой на королевском фланге», – утверждал композитор [3, 264].

Эпатажную направленность прокофьевских дерзаний сразу же почувствовали критики. Л. Сабанеев писал в 1913 году: «От футуризма он перенял рекламные приёмы, переходящие в прямое шарлатанство»¹⁷. А. Амфитеатров упрекал Прокофьева в том, что он «публику в грош не ставит и над нею издевается, играя на *vis* Бог знает что... Но всегда, во всём – какая исключительная способность и какая мальчишеская охота внезапно высунуть публике язык, показать нос или кукиш»¹⁸.

Как известно, в 1920-х годах в творчестве композитора произошло «смягчение нравов» [18, 38]. Он пересмотрел наиболее эпатажные приёмы ряда сочинений 1910-х годов (Второго фортепианного концерта, оперы «Игрок»), создав их новые редакции. Так, при повторной работе над «Игроком» композитор, по его выражению, «выкидывал» те места, которые казались ему «модерным рамплиссажем, прикрывавшимся страшными аккордами», упорядочил вокальные партии и облегчил оркестровку [18, 56, 62]. Этот факт следует не упускать из виду, чтобы эпатажность, «левизна» музыкального языка и приёмов раннего прокофьевского творчества не оказалась забытой.

Довольно часто в 1910-е годы появлялись рецензии, отмечавшие, что прокофьевская музыка имеет «нарочитый» характер, и её «не подведёшь ни под единство нового, ни под утоншение старого, ни под что бы то ни было другое, кроме „я так хочу!“»¹⁹. Такие высказывания сопрягают творчество Прокофьева с пафосом абсолютной, ничем не скованной свободы творчества авангардистов и с их манифестами «ячества». Кроме того, в ряде публикаций мы найдём *те же обвинения композитора* в шарлатанстве, надувательстве, дилетантизме и непонятности, *которые сопровождали выступления футуристов*. Прокофьева критиковали за «недоступную форму изложения и совершенную непонятность для публики»²⁰, указывали на то, что в нём «пугает... полное нежелание идти на компромисс со слушателями»²¹ и вместе с тем «всё время кажется, что автор несерьёзно относится к делу, что он только „играет в композитора“, шалит музыкой»²² – «Садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши, не то пробовать, какие из них звучат повыше или пониже... В публике недоумение... „К чёрту всю музыку этих футуристов!.. Такую музыку нам кошки могут показывать дома“» [18, 29–30].

Последнее высказывание очень показательное для эпохи – настолько радикальной была ломка эстетических представлений и языковых норм в «новом» искусстве, что ни публика, ни критика не успевали осмыслить происходящее. Недоумение и скандалы вызывало то, что в раме на холсте, например, оказывалось нечто, как будто бы не стоящее автору никакого труда, – например, знаменитые «Крест», «Чёрный» или «Красный» квадраты К. Малевича, или неопримитивистские серии работ М. Ларионова. То же самое происходило при восприятии современниками «заумной» поэзии футуристов и, как мы видим, многих ранних сочинений Прокофьева. Воспринималось лишь разрушение старых канонов, но ещё не наступило осознание новых, непривычных конструктивных закономерностей. Публику пугала «звуковая некрасивость» музыки молодого автора: «Несносны, например, прокофьевские каденции, в них столько музыкальной грязи, что можно подумать, что они созданы по капризу опрокинувшейся на нотной бумаге чернильницы»²³.

И хотя неприятие творчества композитора современниками – довольно частое явление в истории музыки, обращает на себя внимание факт совпадения в основных положениях критики «левой» поэзии и живописи с рецензиями на произведения молодого Прокофьева.

В ряде прокофьевских произведений 1910-х годов ясно ощутима ориентация на авангардный *антипсихологизм* и *новый эмоциональный модус*. Объективация его лирики находится в одном русле с общей тенденцией авангарда к отказу от воссоздания душевной жизни человека (К. Малевич, например, провозглашал: «Мир мяса и кости ушёл в предание старого археолога. Ему на смену пришёл мир бетона, железа. Железо-машинно-бетонные мышцы уже двигают наш обновляющийся мир», и др.). Именно поэтому, особенно если учитывать музыкальный контекст пышно цветущего позднего и пост-романтизма, *новая лирика Прокофьева* так долго не получала признания. Прозорливым критиком, тонко почувствовавшим эту особенность музыки своего друга, был Н. Мясковский, в одной из рецензий как бы мимоходом обронивший фразу о «беспредметном лиризме» «Мимолётностей» и охарактеризовавший образность некоторых миниатюр как «безвольное погружение в потустороннее» [12, 195]. Но и сами эти слова Мясковского раскрывают свой смысл лишь в соотнесении с поэтикой «левой» живописи, из арсенала которой, собственно, и взят эпитет «беспредметный».

Не всем критикам были понятны прокофьевские «звукосозерцания» и «умозрения», зато активно подчёркивалось «отсутствие души». Так, например, К. Эйгес писал: «Общая физиономия его композиций – безжизненность, сухость»²⁴, а Л. Сабанеев отмечал, что сочинения Прокофьева отличаются «несравненной грубостью, полным отсутствием всякого... одушевления». И даже высказывался ещё более резко: «Его музыка мне напоминает манекен человека – движущийся, даже разговаривающий, но не живой»²⁵. Деперсонализация и наиндивидуальность некоторых прокофьевских музыкальных образов служила причиной для их распространенных определений как «неодушевлённых» и «варварских».

В музыке Прокофьева поражало «отсутствие всякой мягкости, гибкости, вообще всего возвышенного, глубокого. Грубая, прыгающая, она верно отражает психологию „футбольного поколения“. Что-то в ней есть бессмысленное и „креполобое“»²⁶. В газетах писали, что композитор – «это какой-то дикий крепыш, мустанг на подножном корму»²⁷, «беспощаднейший музыкальный анархист»²⁸, «музыкальный дикарь»²⁹, а его музыка объявлялась «грубо-некультурной»³⁰. Вспомним, что именно в разрушении всех традиций обвинялись футуристы, а эпитеты «бессмысленное» и «анархическое» постоянно сопровождали творчество художников-авангардистов. Широкую известность приобрёл призыв надеть на молодого композитора смиренную рубашку³¹, но вместе с тем Прокофьева называли «певцом силы, здоровья», «на редкость крикливым и здоровым птенцом»³².

Идея движения как генеральная для футуризма имела и для Прокофьева первоочередное значение. Все авторы, писавшие о Прокофьеве, отмечали в его сочинениях 1910-х годов **преобладание быстрых темпов**. В 1913 году один из критиков сетовал: «Хотелось бы большего разнообразия темпов (г. Прокофьев имеет пристрастие к быстрым, стремительным темпам)»³³. Н. Мяковский указывал на существование в раннем прокофьевском творчестве «полосы стремительного – сломя голову – бега» и на характер мировоззрения композитора, основанного на представлении о том, что «вселенная проявляет себя в сногшибательных вихрях» [12, 195].

Характеристика В. Каратыгина, анализирующего историко-психологические предпосылки новых концепций движения в музыке, перекликается с декларациями футуристов: «Ускорение темпа человеческой жизни, железные дороги, телеграф, телефон, автомобиль, аэроплан, так резко убыстрившие прежние, первобытные способы людских сообщений и сношений, вызвали и убыстрение темпа наших переживаний. Они утратили прежнюю длительность, выдержку, устойчивость, уклонились в сторону некоторой калейдоскопичности и кинематографичности» [6, 273]. И сам Прокофьев высказывался в подобном ключе:

«Дух времени должен, конечно, наложить отпечаток и на оперу. И если лет сто – сто пятьдесят назад наши предки увлекались всякой пасторалью и музыкой Моцарта и Рамо, а в прошлом веке были поклонники серьёзного и медленного темпа, то *в наше время в музыке, как и во всём другом, предпочитают быстроту, энергию и натиск*» [18, 64]. Прокофьевское заключение звучит почти как манифест Маринетти (или «Пощёчина общественному вкусу» русских футуристов): «Старая литература воспевала леность мысли, восторги и бездействия. А вот мы воспеваем *наглый напор, горячий бред, строевой шаг, оплеуху и удар кулака*» [10, 7; 12, 160] (курсив наш. – Л. С., Л. К.). Сходство весьма красноречиво, особенно если вспомнить о том, что «удар кулака» Прокофьев применял не только в метафорическом, но и в буквальном смысле.

Надличный характер многих страниц прокофьевской музыки во многом создаётся благодаря особенностям его **ритма**, который резко выделяется среди всех индивидуальных композиторских стилей начала XX века. Создаваемая всеми средствами акцентность и регулярность, оформленная в знаменитые прокофьевские квадратные синтаксические структуры, вызвала к жизни самые различные, но большей частью также негативные, оценки. Например: «вульгарная, отталкивающая ритмика»³⁴, которая «оголена, сама по себе довлеет, стихийно колет, рубит, режет»³⁵; «в борьбе ритма и метра у него часто одерживает верх последний, и оттого целые страницы... кажутся рублеными, грубо разграфлёнными в клетку»³⁶. Однако в ином ключе выдержаны рецензии Б. Асафьева, который в это же время писал: «В творчестве Прокофьева один из самых существенных моментов – наличие сильной, напряжённо стремящейся к себявыявлению воли. Противиться её захвату невозможно: ведь она влияет на слушателя через железный прокофьевский ритм» [18, 162]. Таким образом, при противоположных эстетических оценках ритмики Прокофьева, все рецензенты отличали её «железный», антипсихологический характер. В аспекте авангардной направленности творчества молодого бунтаря можно говорить о том, что Прокофьев в своих ранних сочинениях приближался к воплощению в музыке футуристической програм-

мы «самодовления ритмов и темпов» и стремления футуристов к «материальности», «вещности» художественной материи, к тому, что они называли «тугой фактурой».

То же касается и прокофьевской *гармонии*. С увеличением исторической дистанции и учётом перспективы развития музыки в XX веке тенденции в гармонии 1910-х годов воспринимаются сейчас как явления закономерные, понятные, изученные. Такова хрестоматийно известная эмансипация диссонанса, таковы же и многократно описанные случаи различных полисочетаний у Прокофьева – полигармония, полиладовость, полимодальность и политональность. Однако в восприятии их современными музыкантами и слушателями того времени есть существенная разница, и сегодня лишь с улыбкой можно читать следующие строки о каденции Второго фортепианного концерта, написанные выдающимся критиком-теоретиком В. Г. Каратыгиным после премьеры сочинения в 1914 году: «Леденящий ужас охватывает слушателя, волосы дыбом становятся на голове, когда медные берут заключительные аккорды концерта: трезвучие as-moll, лежащее на трезвучии g-moll в одной октаве» [6, 274].

Но привлекает внимание тот факт, что перечисленные гармонические новшества Прокофьева анализировались не иначе, как в сопоставлении с «левой» живописью. Тот же критик, например, сравнивал «многотональную „гетерофонию“» композитора с плоскостной «гетерографией» кубистов³⁷. И, отмечая в авангардном искусстве то, «что на первый взгляд есть сплошная дикость, варварство, грубость, сознательный выверт либо бессознательное пробуждение атавистических художественных инстинктов пещерного человечества», приходил к прозорливому выводу: **«на наших глазах формируется некая новая эстетика лапидарности, монументальности, стихийной первозданности»** [19, 305] (курсив наш. – Л. С., Л. К.).

Итак, футуристическая тенденция в раннем творчестве С. Прокофьева, существование которой позднее оспаривалось многими исследователями, была очевидна для современников, усматривавших в поэтике и стилистике его музыки параллели с дерзновенным искусством русских кубофутуристов. Поэтому представ-

ляется парадоксальным, что тема «Прокофьев и футуризм», столь ярко звучавшая в эпоху, до настоящего времени не подвергалась специальному исследованию. Несомненно, её постановка сопряжена с немалыми трудностями, главная из которых – поиск особой методики анализа стиливых черт футуризма в специфических для музыки формах, что связано с сопоставлением разных видов искусства и выработкой соответствующего подхода к интерпретации музыкального материала. Осознавая всю сложность задачи, попытаемся предпринять попытку в данном направлении.

В избранном нами для рассмотрения малоизученном и редко исполняемом произведении – халдейском заклинании «Семеро их» – футуристические черты отчётливо проступают и в стихотворном тексте, переработанном композитором, и в музыке: в форме, оркестровке, ритме, гармонии.

Сам Прокофьев относил халдейское заклинание к числу своих «хроматических» и «новаторских» сочинений [19, 149], при этом под «новаторством» автор понимал стремление к освоению наиболее «левых» средств музыкальной техники. Заклинание в этом плане отличает предельная даже для прокофьевской музыки тех лет концентрация приёмов, рассчитанных на исключительный эффект.

«Семеро их» написано Прокофьевым на стихи К. Бальмонта [1, 73–74] осенью 1917 года. Уже само сочетание имён в контексте времени, казалось бы, создает узел явных противоречий. Название сочинения с ярко выраженной числовой символикой, жанр заклинания, автор текста – известный поэт-символист – всё это на первый взгляд определяет стиливую принадлежность «Семеро их» к символизму. С другой стороны, оно написано в тот период, когда Прокофьев «объявил себя убеждённым футуристом», а гилейцы, в свою очередь, приняли его «в свою футуристическую гвардию». В связи с этим комплекс проблем взаимоотношения символизма и футуризма – их декларируемой противоположности, но вместе с тем очевидного сходства и преемственности – требует отдельного рассмотрения. На наш взгляд, именно футуристиче-

ская, а не символистская ориентация формирует образно-стилевое решение этого произведения.

«Заклинательная образность» чаще всего рассматривается в контексте символистской традиции. Однако жанр заклинания играет важную роль и в творчестве футуристов, что в немалой степени обусловлено общими закономерностями развития русского искусства начала XX века. Для обоих направлений характерны стремление к ритуальности и мифологизму, гиперболизация миссионерских задач творчества. Эксперименты в области художественного языка были связаны с поиском магических, суггестивных возможностей речи, хотя стиливые решения поставленных задач были различны. В такой ситуации становится понятной актуализация жанра заклинания в символизме и футуризме: можно отметить поэзию «Заговоров и заклинаний» А. Блока, многочисленные заклинания К. Бальмонта, – а также вокальный цикл «Заклинания» находившегося в центре будетлянского движения А. Лурье или «Заклятье смехом» В. Хлебникова. Корни традиционного отнесения жанра заклинания исключительно к символизму лежат, думается, в общей недооценке *социально-утопической природы русского футуризма и его мифологической основы*. По той же причине в литературе об «искусстве будущего» не акцентировалась и скифская тематика, имевшая для самих гилейцев первоочередное значение [9, 506; 2, 83]. Иначе говоря, жанр заклинания и скифская тема не противоречат футуристической эстетике, но, с другой стороны, сами по себе и не являются решающими для стиливого определения кантаты.

Бальмонтский текст был переработан композитором в соответствии с новым замыслом произведения. Три строки с характеристиками семерых демонов, сочиненные Прокофьевым, радикально изменили его образно-эмоциональный строй. Облик злых великанов приобрёл космический масштаб, приблизившись к гиперболизированным образам раннего Маяковского и Хлебникова. Текст Бальмонта был переосмыслен Прокофьевым в духе скифской тематики русского футуризма: главным для композитора оказалось воплощение колоссальных стихийных сил, управляющих миром, а также мифопоэтическая концепция

победы над силами тьмы. Из отрешённого, суггестивно-завораживающего магического акта заклинание Бальмонта в трактовке Прокофьева превратилось в грозное заклинье – в масштабное по своему звучанию и значению действо, преобразующее вселенную. Текст приобрёл черты, приблизившие его к эстетике футуризма: фразы стали короче и жёстче, интонация – восклицательно-повелительной, ритм – резко акцентным и активно-наступательным. Ещё более ярко направленность «от символизма к футуризму» представлена в музыке кантаты.

Характерные для футуризма черты содержатся уже в *логике формообразования*. «Семеро их» можно определить как свободную композицию монтажного типа, где конструкция намеренно обнажена, подчеркнутые «швы» и «стыки» напоминают столкновение объёмов и плоскостей в живописи кубофутуристов, а внезапная смена неповторяющихся эпизодов может быть уподоблена программным установкам футуристов, которые призывали к нарушению «линейности» течения мысли сдвигами смысловых планов, отказу от традиционной архитектоники и причинно-следственных связей в построении сюжета.

Важнейший принцип футуристического искусства – его «вещность», «весомость, грубость, зримость» – буквально спроецирован Прокофьевым на музыку халдейского заклинания и воплощён в *почти материально осязаемую густоту и плотность звуковой массы*. Гиперболизированным скифским образам стихотворения отвечает гиперболическая громоздкая звучность, создаваемая средствами четверного состава оркестра с восемью валторнами, расширенной группой ударных, громоподобными *tutti* и разветвленными *divisi*. Тембры за редким исключением не дифференцированы, а оркестровые партии функционально равноправны, что рождает трудноразличимый в подробностях поток звучания, обобщённо воспринимаемый как темброкраска предельной силы и яркости. Общая эмоциональная напряжённость, экстазичность вкупе с «варварским» звучанием перекликается с напряжённым тоном поэзии раннего Маяковского, заявившего о новой эстетике «во весь голос», и вызывает ассоциации с требованиями К. Малевича, высказанными в пись-

ме к М. Матюшину: «Побольше взрыва и стопа земли, где огонь, а также метания цилиндрических звуков, прощемляющих железо, медь и артиста. О, как рисуется всё мощно, сильно!» [22, 9]. Насыщение партитуры плотной хроматической диссонантностью, подчеркнутое внимание к артикуляционно-произносительной стороне слова, интерес к ударной группе, шумовым и звукоизобразительным эффектам – всё это можно соотнести с *принципом «тугой фактуры»* в живописи и с концентрацией труднопроизносимых согласных в поэзии футуристов³⁸.

В целом музыкальный стиль произведения представляется возможным, хотя и неожиданным по отношению к Прокофьеву, определить как *сонористический, точнее – основанный на сонористических приёмах, на оперировании тембросочными звучностями-сонорами* и возвращающий слушателя к переживанию изначальной магии фонизма (напомним, что именно это качество поэтического слова выдвигалось футуристами на первый план в концепциях «заумной» речи).

Наиболее «левыми» по музыкальному языку в халдейском заклинании являются эпизоды, будто предвосхищающие алеаторическую технику. В ряде страниц прокофьевского заклинания приём фактурного оформления материала совпадает с техникой контролируемой алеаторики 1950–1960-х годов и отличается от неё лишь тщательной выписанностью оркестровых голосов. Поэтому, строго говоря, их можно назвать квазиалеаторическими образованиями. Подобно повышению роли графико-моторных элементов в поэзии гилейцев, в «алеаторических» эпизодах «Семеро их» также заметен подчеркнутый интерес к графической стороне партитуры. Фактурное оперирование одинаковыми элементами в сочетании со структурной симметрией (как чисто музыкальной – симметричный лад со звукорядом тон-полутон, ракоходный вариант и точная реприза темы, так и графической – двойная симметрия относительно горизонтальной и вертикальной осей в партитуре) – всё это вызывает ассоциацию с попытками моделирования некоего «заумного» живописно- или графико-поэтического единства в некоторых «стихокартинах» футуристов. Достаточно сравнить, например, 3–4 и 5–6 такты ц. 14 партитуры халдейского заклинания³⁹ и стихотворение «Повелика» А. Кручё-

ных:

и			к
	к		и
		о	л
	ли	ка	ве по
	л	п	о л
		е	о е
	в	в	в
		е	
		л	
		и	

Основополагающей для футуризма была *идея движения, определявшая собой новую концепцию времени-пространства*. На смену символистскому времени-пребыванию пришло физически осязаемое, дискретное, «квантующееся» время-вектор. Отражением этой концепции стала будетлянская программа «Самодовления ритмов и темпов». Не исключено, что Прокофьев, живо интересуясь искусством футуристов, был с ней знаком. Едва ли не непосредственным её претворением в «Семеро их» стал токкатный эпизод, основанный на ритмическом остинато (2 такта до ц. 9). В это движение последовательно включаются всё новые и новые фактурные пласты, образующие несколько рядов с разными единицами метрической пульсации (многоплановый и концентрированный метр). Постепенно насыщенность звуковой ткани достигает предела, и огрублённый, прямолинейный, акцентно-метризованный ритм выдвигается на первый план, реализуя идею всеобщего движения в его микро- и макрокосмическом масштабах. Данный эпизод можно назвать апофеозом движения.

Поиск новой интерпретации центральных для эпохи идей времени-пространства-движения был не случаен, он вызван изменившимися знаниями об устройстве мира. Глубокая мировоззренческая (образно-концептуальная) *связь футуризма с новейшими научными открытиями и философскими учениями* своего времени до настоящего времени недостаточно освещена в научной литературе, тогда как для самих гилейцев она была программной и во многом определяющей в их творчестве. Так, новому «квантующемуся» времени отвечало «искривленное», искаженное движением художе-

ственное пространство, создаваемое футуристами на основе манифестируемого «обретения свободы от законов всемирного тяготения». «Канон сдвинутой конструкции»⁴⁰ обусловил деформацию всех элементов художественного произведения, начиная от композиции и кончая уровнем микроструктур. В живописи это коснулось прежде всего самого изображаемого объекта, в поэзии принцип сдвига переносился на структуру слова и речи («слова на свободе», «заумный язык»).

В музыке, где пространственные представления обычно связываются со звуковысотной организацией и фактурой, также имеется зависимость последней от существующей в сознании художника картины мира. Один из лидеров Второго музыкального авангарда Пьер Булез охарактеризовал мировидение прошлого и современности через антиномию тональность-атональность: «Классическая тональная мысль основана на представлении о вселенной, определяемой гравитацией и притяжением, серийная же мысль – на гипотезе постоянно расширяющейся вселенной» [8, 39].

«Обретение свободы от законов всемирного тяготения» произошло и в «Семеро их», где художественное пространство определяется *новой логикой гармонического мышления*. Прокофьев, вошедший в историю музыки как композитор, всеми средствами утверждающий тональность (чаще всего в новом, современно-усложнённом и расширенном варианте), лишь в некоторых произведениях 1910-х годов обращался к свободной атональности. Среди них халдейское заклинание – едва ли не единственный случай, когда на протяжении всего сочинения (а не его части) последовательно отвергается «метафизическое пространство» классической тональности с её непрекращаемой логикой функциональных отношений. В большинстве случаев аккордовые последовательности трактованы как сонорные, темброкрасочные звучания: например, т. 1 – скольжение кластера; ц. 9 – многократное сопоставление мажорных трезвучий; ц. 14; ц. 34; ц. 35 – квартаккорд у литавр и струнных *col legno*.

Одним из основных в футуристической поэтике был *принцип симулянизма*, в соответствии с которым художник стремился к од-

новременному воспроизведению мыслимого и зримого, запечатлению предмета с разных точек зрения и в разные моменты времени. Отвечающими этому принципу следует признать многоплановые синхронные сочетания, появляющиеся в кантате как полигармонические или полимодальные наложения, тем более что ещё современники проводили параллель между прокофьевской музыкой и новейшей живописью (напомним: между «многотональной „гетерофонией“» композитора и плоскостной «гетерографией» кубистов).

Вероятно, в тексте халдейского заклинания можно обнаружить и другие черты футуризма. Однако уже выявленные закономерности позволяют высказать предположение, что стилизованное решение «Семеро их» не случайно, его трудно объяснить художественным контекстом «ультрамодернизма» или авангардизма вообще. Последовательное воплощение принципов «искусства будущего» наталкивает на мысль о том, что композитор поставил перед собой *творческую задачу стилизованной интерпретации футуризма в музыке*. В ауре этого направления рождался целый ряд произведений Прокофьева 1910-х годов, и современная композитору критика не без основания усматривала родство «Наваждения», «Сарказмов», «Скифской сюиты», Первого и Второго фортепианных концертов с терпким и красочным искусством гилейцев.

* * *

Итак, в 1910-е годы авангард являлся для Прокофьева актуальным духовно-художественным контекстом творчества. Влияние его оказалось тем более значительным, что общение с ним, прежде всего с футуристической средой, происходило в период становления и самоопределения молодого композитора, и многие черты «искусства будущего» импонировали его дерзновенной, авангардно ориентированной творческой индивидуальности. Многосторонне освоенные в сочинениях разных жанров, они наложили отпечаток и на дальнейшее творчество композитора.

Думается, что к самому Прокофьеву можно отнести его пронизательное и точное высказывание о Стравинском. Не считая возможным

полностью причислить композитора к лагерю футуристов, он всё же выделяет в его музыке 1910-х годов некоторые футуристические черты: «В 1915 году, когда я много общался со Стравинским в Милане, и мы много спорили об искусстве, о музыке, он очень увлекался теориями Маринетти и итальянским футуризмом. <...> Футуристы относились одобрительно к Стравинскому, так как из всех современников он наиболее близко подошёл к их идеям. Сомневаюсь, что Стравинский мог бы назвать себя футуристом, хотя его музыка в известной степени отражает доктрины футуризма и их идею „здоровья, движения и отказа от эмоций“» [17, 28].

Разумеется, музыка Прокофьева раннего периода не укладывается в границы какого-либо одного стилевого направления и в целом не может быть причислена к авангарду, хотя и несёт на себе несомненный и яркий отпечаток «левизны». Однако в его сочинениях обнаруживаются футуристические черты, которые были для него не просто маской, эпатажной прихотью юности, преходящей творческой манерой, но сформировали сущностные доминанты самого прокофьевского стиля. Именно в претворении стилевых черт «будетлянского» искусства откристаллизовались такие особенности его композиторской техники, как активная («жёсткая») регулярно-акцентная ритмика, монтажно-кадровое построение композиции, приёмы «тугой фактуры» и оркестровки, «канон сдвинутой конструкции» в наложении и сочетании различных пластов, характерные черты мелодики и гармонии и другие.

В этом контексте сошлёмся на более позднее мнение С. Эйзенштейна, подтверждающее, что и в последующие годы динамичная музыка Прокофьева воспринималась как созвучная новой, индустриально-технической эре:

«И везде – искание: строгое, методическое, роднящее Прокофьева с мастерами раннего

Возрождения, где живописец одновременно и философ, а скульптор – неразрывно математик.

Везде свобода от импрессионистического „вообще“ и приблизительности мазка или размазанного цветового „пятна“.

Не произвол кисти, но ответственность обьектива чудится в его руках.

Место его не среди декораций, иллюзорных пейзажей и „головокружительной покатоности сцены“, но прежде всего в среде микрофонов, вспышек фотоэлементов, целлулоидной спирали плёнки, безошибочной точности хода зубчаток киносъёмочной камеры, миллиметровой точности, синхронности и математической выверенности длин и метража фильма...» [19, 492].

Таким образом, внимательное рассмотрение раннего творчества Прокофьева в художественном контексте эпохи и в восприятии его современников, по закону связи текста и контекста, позволяет расширить представление о формировании композитора в атмосфере Серебряного века, во взаимодействии с активно развивающимся отечественным авангардом, увидеть хорошо известное под новым углом зрения. И утвердить область русского музыкального авангарда не только как яркой и самобытной страницы мировой художественной культуры, но и как явления, в которое были вовлечены и сделали свой вклад крупнейшие композиторы, ставшие в будущем классиками искусства XX столетия.

Результаты исследования позволяют прийти к выводу и о том, что в русской музыке 1910-х годов, в частности, в «Семеро их» шёл процесс формирования ряда звукотехнических новаторств и направлений будущего европейского музыкального авангарда, которые ранее связывались с развитием западной музыки в послевоенные годы, а в отечественном искусстве – с авангардными течениями конца 1950–1970-х годов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., напр.: *Холопов Ю. Н.* Кто изобрёл 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. М., 1983. С. 34–57. (Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных; вып. 70); *Холопов Ю. Н.* Николай Рославцев: волнующая страница русской музыки // Н. Рославцев. Сочинения для фортепиано. М., 1989. С. 5–12; *Чинаев В.* Русские давидсбюндлеры // Музыкальная жизнь. 1990. № 10. С. 4; № 11. С. 9; *Нестьев И.* Из истории

русского музыкального авангарда // Советская музыка. 1991. № 1. С. 75; № 3 С. 66; *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991; *Холопов Ю.* Артур Лурье и его фортепианная музыка // А. Лурье. Произведения для фортепиано. М., 1993. С. III–XVI; *Польдяева Е.* Русский музыкальный авангард 10-х годов. К вопросу об истоках «новой музыки» XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993; *Польдяева Е., Старостина Т.* Звуковые открытия раннего русского авангарда // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М., 1997; *Вышнеградский И.* Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2. М., 2001; *Гойови Д.* Новая советская музыка 20-х годов. М., 2006; *Воробьев И.* Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов. Изд. 2-е, испр. СПб., 2006; *Воробьев И., Синайская А.* Композиторы русского авангарда. Михаил Матюшин, Артур Лурье, Владимир Щербачев, Гавриил Попов, Александр Мосолов. СПб., 2007; *Воробьев И.* Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917). К 100-летию русского авангарда. СПб., 2008; *Высоцкая М., Григорьева Г.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М., 2011; *Лобанова М. Н. Н. А.* Рославец и культура его времени. СПб., 2011, и др.

² См.: *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи [7, 148]. Автор ссылается на сборник статей зарубежных исследователей: «Alexander Skrjabin und Skrjabinisten» // Musik-Konzepte. München: Bechtle Verlag, 1983–1984. Bd. 1 (№ 32/33). 286 S.; Bd. 2 (№ 37/38). 248 S.

³ Оpubл. в: [19, 203–204].

⁴ Напр.: [14, III; 17, 16 и др.].

⁵ *Некритик.* На концерте фортепианного кубиста и футуриста в Павловске // Театральное эхо. 1913. 25 авг.; *Сверхмузыка будущего в концерте Зилоти* // Петербургские ведомости. 1916. 18 янв.; *Скандал в благородном семействе* // Музыка. 1916. 30 янв.

⁶ *Сабанеев Л.* В стане молодых // Московская газета. 1913. 30 сент.

⁷ Там же.

⁸ Вечернее время. 1916. 22 мая.

⁹ *Двинский (Керман)* [Рецензия] // Вечерняя биржевая газета. 1916. 12 мая.

¹⁰ *Бернштейн Н.* [Рецензия] // Петербургская газета. 1915. 5 июня.

¹¹ *Зритель* [Рецензия] // Петербургский листок. 1916. 2 дек.

¹² *Энгель Ю.* [Рецензия] // Русские ведомости. 1917. 10 февр.

¹³ *Браудо И.* [Рецензия] // Аполлон. 1916. Дек.

¹⁴ *Сабанеев Л.* [Рецензия] // Голос Москвы. 1914. 24 янв.

¹⁵ *Э. Ю. [Энгель Ю.]* [Рецензия] // Русские ведомости. 1914. 25 янв.

¹⁶ *Сабанеев Л.* В стане молодых // Московская газета. 1913. 30 сент.

¹⁷ Там же.

¹⁸ *Амфитеатров А.* [Рецензия] // Русская воля. 1917. 18 янв.

¹⁹ *Энгель Ю.* [Рецензия].

²⁰ *Евгений М.* [Рецензия] // Рампа и жизнь Москвы. 1912. 5 авг.

²¹ *Прокофьев Гр.* [Рецензия] // Русские ведомости. 1912. 27 июля.

²² *Сабанеев Л.* [Рецензия] // Московская газета. 1914. 17 февр.

²³ *Некритик.* На концерте фортепианного кубиста...

²⁴ *Эйгес К.* [Рецензия] // Утро России. 1914. 25 янв.

²⁵ *Сабанеев Л.* В стане молодых.

²⁶ *Сабанеев Л.* [Рецензия] // Голос Москвы. 1914. 24 янв.

²⁷ *Энгель Ю.* [Рецензия].

²⁸ См.: *Некритик.* На концерте фортепианного кубиста...; *Чечотт В.* [Рецензия] // Обозрение театра. 1917. 14 июля.

²⁹ Вечерняя биржевая газета. 1916. 16 янв.

³⁰ Русская музыкальная газета. 1914. № 6.

³¹ *Берн Н.* [Рецензия] // Петербургская газета. 1912. 5 авг.

³² Музыкальный современник. 1916. 24 янв.

³³ Театр и искусство. 1913. 1 сент.

³⁴ *Прокофьев Гр.* [Рецензия] // Русская музыкальная газета. 1914. № 6.

³⁵ *Энгель Ю.* [Рецензия].

³⁶ *Каратыгин В.* [Рецензия] // Музыкальный современник. 1916. 24 янв.

³⁷ «Любопытно, например, проследить аналогию между многотональной „гетерофонией“ многих прокофьевских вдохновений и той „гетерографией“, которая приводит многих художников-новаторов к разложению предметов на отдельные плоскости и к совмещению на одном полотне разом нескольких систем

графических и красочных планов. Но это вопросы слишком сложные для разработки их в небольшой заметке», – писал В. Каратыгин в рецензии «Камерные сочинения С. Прокофьева» («Речь», 1916, № 330).

³⁸ Укажем и на возникающую параллель с первой кантатой близкого Прокофьеву в то время И. Стравинского «Звездолик» (1912), написанной также на «космический» текст Бальмонта, представляющий поэтический пересказ отдельных мотивов Апокалипсиса. В ней грандиозность космогонических и эсхатологических образов текста также выражена соответствующей грандиозностью исполнительского состава и музыкального звучания (с таким же четверным составом оркестра с восемью валторнами, там-тамом, челестой, двумя арфами и мужским хором), при продолжительности произведения всего в шесть минут. Созданная в период авангардных исканий раннего творчества Стравинского (когда, напомним, итальянские футуристы считали его «своим»), кантата и в дальнейшем оставалась для композитора «самым „радикальным“ и трудным сочинением» [19, 93].

³⁹ Здесь и далее обозначения даны по изданию: Прокофьев С. Семеро их: Кантата для драматического тенеора, смешанного хора и большого оркестра. Соч. 30. Партитура / сл. К. Бальмонта («Зовы древности»). М., 1922.

⁴⁰ Термин Б. Лившица, см.: [9, 338].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт К. Д. Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних. Египет, Мексика, Майя, Перу, Халдея, Ассирия, Индия, Иран, Китай, Океания, Скандинавия, Эллада, Бретань; Костры мирового слова; Изъяснительные замечания. Санкт-Петербург: Пантеон, 1908. 192 с.
2. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. 1990. № 11. С. 67–73.
3. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. Москва: Сов. композитор, 1973. 285 с.
4. Каменский В. В. Путь энтузиаста. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1968. 240 с.
5. Каменский В. В. Жизнь с Маяковским. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1940. 212 с.
6. Каратыгин В. Г. Избранные статьи. Москва; Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1965. 352 с.
7. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва: Музыка, 1991. 166 с.
8. Леви-Стросс К. Из книги «Мифологическое. I. Сырое и вареное» // Семиотика и искусствометрия / сост. и ред. Ю. М. Лотмана и В. М. Петрова. Москва: Мир, 1972. С. 26–49.
9. Лившиц Б. К. Полутороголазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Ленинград: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1989. 718 с.
10. Манифесты итальянского футуризма: Собрание манифестов Маринетти, Биччони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан. Москва: тип. Рус. т-ва, 1914. 77 с.
11. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 4. Москва: Гослитиздат, 1957. 451 с.
12. Н. Я. Мясковский: Статьи. Письма. Воспоминания. Т. 2 / ред., сост. и примеч. С. Шлифштейна. Москва: Сов. композитор, 1960. 588 с.
13. Называть вещи своими именами: программа выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. / сост. Л. Г. Андреев. Москва: Прогресс, 1986. 637 с.
14. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Сов. композитор, 1973. 660 с.
15. Очерки советского музыкального творчества / ред. коллегия: Б. В. Асафьев, А. А. Алышванг и др. Москва; Ленинград: Музгиз, 1947. 320 с.
16. Павлинова В. Смолоду на своём языке // Советская музыка. 1986. № 4. С. 84–87.
17. Прокофьев С. С. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью. Москва: Сов. композитор, 1991. 285 с.
18. С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. Москва: Музгиз, 1956. 468 с.
19. С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. 2-е изд., доп. Москва: Музгиз, 1961. 707 с.
20. Сергей Прокофьев: Статьи и материалы / сост. и ред. И. В. Нестьева и Г. Я. Эдельмана. 2-е изд., доп. и перераб. Москва: Музыка, 1965. 400 с.
21. Сергей Прокофьев. Дневник: 1907–1933. В 2 ч. Ч 1: 1907–1918. Paris: sprkf, 2002. 815 с.
22. Чинаев В. Русские давидсбюндлеры // Музыкальная жизнь. 1990. № 11. С. 4–6.

Lyubov A. Serebryakova

Urals Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: serebriakova08@mail.ru.
ORCID: 0000-0002-1963-6055. SPIN-код: 5937-0863

Larissa V. Kordyukova

Russian State Vocational Pedagogical University, Yekaterinburg, Russia. E-mail: kordu@mail.ru.
ORCID: 0000-0002-6089-1103. SPIN-код: 5970-2802

PROKOFIEV AND THE RUSSIAN AVANT-GARDE OF THE 1910S. CHALDEAN SPELL “SEVEN, THEY ARE SEVEN”

Abstract. This article focuses on Prokofiev's interaction with the Russian avant-garde of the 1910s as a form of a style-forming context of creative formation. The first section of the article is based on the reviews of the Russian press about the early works of Prokofiev, collected by the composer himself, stored in his foundation in the Russian State Archive of Literature and Art and partially published in previous collections of materials. Together they create a documented picture of contemporary perceptions of Prokofiev's early work in the context of the Russian avant-garde of the 1910s, in constant comparison with the most “left-wing” painting and poetry, mainly with the innovative searches of the futurists. The second section analyzes one of Prokofiev's most “avant-garde” and almost unexplored works – the Chaldean spell “Seven, They Are Seven” – in the given semantic context, in the aspect of transubstantiation specific language innovations of futuristic art. The author's method of analyzing the style features of futurism in music-specific forms is proposed: in the logic of form formation, pitch, texture, rhythm; in the interpretation of the genre (spells-enchantments), figurativeness (space-time-movement), etc. Innovative sound techniques that anticipate the gains of the future European musical avant-garde of the 1950–1970s are revealed.

Keywords: Prokofiev's early works; Russian avant-garde; futurism; Chaldean spell “Seven; They Are Seven”; “quantized” time; multidimensional space (“multitone heterophony”); “canon of shifted construction”; “principle of simultanism”.

For citation: Serebryakova L. A., Kordyukova L. V. S. *Prokofiev i russkiy avangard 1910-kh godov. Khaldeyskoe zaklinanie «Semero ikh»* [Prokofiev and the Russian Avant-garde of the 1910s. Chaldean Spell “Seven, They Are Seven”], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 21, pp. 6–21. (in Russ.).

REFERENCES

1. Balmont K. D. *Zovy drevnosti. Gimny, pesni i zamysly drevnikh. Egipet, Meksika, Mayya, Peru, Khaldeya, Assiriya, Indiya, Iran, Kitay, Okeaniya, Skandinaviya, Ellada, Bretan'; Kostry mirovogo slova; Iz'yasnitel'nye zamechaniya* [Calls from the past. The ancients' hymns, songs and intentions. Egypt, Mexico, the Maya, Peru, Chaldea, Assyria, India, Iran, China, Oceania, Scandinavia, Hellas, Brittany; Fires of world literature; Explanatory notes], St. Petersburg, Panteon, 1908, p. (in Russ.).
2. Groys B. *Russkiy avangard po obe storony «chernogo kvadrata»* [The Russian avant-garde on either side of the “Black Square”], *Voprosy filosofii*, 1990, no. 11, pp. 67–73. (in Russ.).
3. Delson V. Yu. *Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokof'eva* [Prokofiev's pianism and piano oeuvre], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1973, 285 p. (in Russ.).
4. Kamensky V. V. *Put' entuziasta* [An enthusiast's path], Perm, Permskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1968, 240 p. (in Russ.).
5. Kamensky V. V. *Zhizn' Mayakovskogo* [Mayakovsky's life], Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoy literatury, 1940, 212 p. (in Russ.).
6. Karatygin V. G. *Izbrannye stat'i* [Selected articles], Moscow, Leningrad, Muzyka, Leningradskoe otделение, 1965, 352 p. (in Russ.).
7. Levaya T. *Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi* [The Russian Music of the Beginning Twentieth Century within the Artistic Context of the Epoch], Moscow, Muzyka, 1991, 166 p. (in Russ.).

8. Levi-Strauss C. *Iz knigi «Mifologicheskoe. I. Syroe i varenoe»* [Excerpts from “Mythologiques. I. The Raw and the Cooked”], Yu. M. Lotman, V. M. Petrov (comp., eds.), *Semiotika i iskusstvometriya*, Moscow, Mir, 1972, pp. 26–49. (in Russ.).
9. Lifshitz B. K. *Polutoroglazyy strelets: Stikhotvoreniya. Perevody. Vospominaniya* [One-and-a-half-eyed Sagittarius: Poems. Translations. Memories], Leningrad, Sovetskiy pisatel', Leningradskoe otdelenie, 1989, 718 p. (in Russ.).
10. *Manifesty ital'yanskogo futurizma: Sobranie manifestov Marinetti, Bichch'oni, Karra, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Sen-Puan* [Italian futurist manifestos: Collection of manifestos by Marinetti, Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Saint-Poin], Moscow, Tipografiya Russkogo tovarishchestva, 1914, 77 p. (in Russ.).
11. Mayakovsky V. V. *Polnoe sobranie sochineniy. V 13 t. T. 4* [Complete set of works, in 13 vols. Vol. 4], Moscow, Goslitizdat, 1957, 451 p. (in Russ.).
12. Shlifshteyn S. (ed., comp.) N. Ya. Myaskovskiy: *Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya. T. 2* [Articles. Letters. Memoirs. Vol. 2], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1960, 588 p. (in Russ.).
13. Andreev L. G. (comp.) *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: programma vystupleniya masterov zapadno-evropeyskoy literatury XX v.* [Calling a spade a spade: program of performances of masters of Western European literature of the XX century], Moscow, Progress, 1986, 637 p. (in Russ.).
14. Nestiev I. V. *Zhizn' Sergeya Prokof'eva* [Sergei Prokofiev's Life], 2nd ed., rev. and augm., Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1973, 660 p. (in Russ.).
15. Asafiev B. V., Alshvang A. A. etc. (eds.) *Ocherki sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva* [Essays on Soviet musical art], Moscow, Leningrad, Muzgiz, 1947, 320 p. (in Russ.).
16. Pavlinova V. *Smolodu na svoem yasyke* [Speaking One's Native Tongue from the Young Days], *Sovetskaya muzyka*, 1986, no. 4, pp. 84–87. (in Russ.).
17. Prokofiev S. S. *Prokof'ev o Prokof'ev: Stat'i i interv'yu* [Prokofiev about Prokofiev: Articles and interviews], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1991, 285 p. (in Russ.).
18. Shlifshteyn S.I. (ed., comp.) S. S. Prokof'ev: *Materialy, dokumenty, vospominaniya* [S. S. Prokofiev: Materials, documents, memoirs], Moscow, Muzgiz, 1956, 468 p. (in Russ.).
19. Shlifshteyn S.I. (ed., comp.) S. S. Prokof'ev: *Materialy, dokumenty, vospominaniya* [S. S. Prokofiev: Materials, documents, memoirs], 2nd ed., augm., Moscow, Muzgiz, 1961, 707 p. (in Russ.).
20. Nestiev I. V., Edelman G. Ya. (eds., comp.) *Sergey Prokof'ev: Stat'i i materialy* [Sergey Prokofiev: Articles and materials], 2nd ed., augm. and rev., Moscow, Muzyka, 1965, 400 p. (in Russ.).
21. *Sergey Prokof'ev: Dnevnik: 1907–1933. V 2 ch. Ch. 1: 1907–1918* [The Diaries, 1907 to 1933. Part One: 1907–1918], Paris, sprkfv, 2002, 815 p. (in Russ.).
22. Chinaev V. *Russkie davidshyundlery* [The Russian League of David], *Muzykal'naya zhizn'*, 1990, no. 11, pp. 4–6. (in Russ.).

Ольга Эдуардовна Милованова

Преподаватель Центра искусств для одарённых детей Севера, соискатель кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Ханты-Мансийск, Россия). E-mail: milol66@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-9943-2249

**Н. МЯСКОВСКИЙ И С. ПРОКОФЬЕВ
В ЗЕРКАЛЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ НАЧАЛА XX ВЕКА
(по материалам российской прессы)**

Статья посвящена 140-летию со дня рождения Николая Яковлевича Мясковского и 130-летию со дня рождения Сергея Сергеевича Прокофьева. Несмотря на разницу в возрасте, они начали свои творческие искания практически одновременно и уже к осени 1914 года были признаны музыкальной общественностью одними из самых многообещающих молодых авторов. Собранные материалы о концертных исполнениях сочинений Мясковского и Прокофьева призваны отразить восприятие современниками их раннего творчества. В научный оборот вводятся музыкально-критические статьи и материалы, опубликованные в русской периодической печати с 1908 по 1917 годы, хранящиеся ныне в Российском государственном архиве литературы и искусства (Москва).

Ключевые слова: Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, «Русская музыкальная газета», «Музыка», Павловск, Сокольнический круг, Вечера современной музыки.

Для цитирования: Милованова О. Э. Н. Мясковский и С. Прокофьев в зеркале музыкальной критики начала XX века (по материалам российской прессы) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 21. – С. 22–31.

...Между нами связь: его музыка и, быть может, личная симпатия.

Н. Я. Мясковский

Жизненные пути Н. Я. Мясковского и С. С. Прокофьева во многом пролегли параллельными курсами. Судьба свела их осенью 1906 года в классе контрапункта и оркестровки Петербургской консерватории. Трудно было представить людей столь непохожих друг на друга. Прокофьев – вундеркинд, эмоциональный и непосредственный подросток, облаканный вниманием родных и близких. Мясковский – потомственный офицер, отдавший воинской службе почти два десятилетия жизни, но ради музыки вышедший в отставку. Он всегда удивлял своих современников «необщностью» образа, глубиной и искренностью. Его различало с Прокофьевым практически всё: возраст, материальное положение семей, жизненный уклад, характер, уровень эмоциональной открытости, даже представления об искусстве.

А связала их музыка, и в первую очередь – музыка Прокофьева. Мясковский раньше других разглядел в первых «собачках» юного автора (так в письмах друг к другу они называли свои фортепианные пьесы) большой незаурядный талант. Композитор оставил характеристику своих отношений с Прокофьевым: «...он мне показывает все свои сочинения и изредка милостиво соглашается с замечаниями; я ему показываю своё, и ш ё если он действительно просит; всегда с самой большой охотой буду для него делать всё возможное, но для себя сам от него ничего не требую, не прошу и даже просить не хочу...» [8, 73]. Несомненно, что и Прокофьев был искренен в своей привязанности к старшему товарищу, наделяя его милыми прозвищами: «Нямочка», «Нямуся», «Милое Коло». Ему был необходим сторонний критический взгляд, точный, искренний и доброжелательный.

Объединил их и повышенный интерес к современной музыке, недаром в классе про-

фессора А. К. Лядова они прослыли «заражёнными модернизмом» [14, 12]. В эпистолярном наследии остались свидетельства о нескольких совместных творческих проектах. Первым в 1908 году была безуспешная попытка в содружестве со скрипачом А. И. Канкаровичем написать сонату для скрипки и фортепиано. Позже Мясковский помогал Прокофьеву в проверке оркестровых партий его юношеской доопусной Симфонии е-moll к предстоящему исполнению 23 февраля 1909 года на закрытой репетиции Придворного оркестра под управлением Г. И. Варлиха. Кроме того, он намеревался переложить для фортепиано в четыре руки вторую часть этой Симфонии (в архиве Мясковского сохранилось переложение только третьей части – Andante).

В феврале 1913 года он осуществил четырёхручное переложение для фортепиано симфонической картины «Сны», ор. 6 Прокофьева. Только в замыслах остались переложения Симфонии, ор. 5, симфонического эскиза для малого оркестра «Осеннее», ор. 8. Не реализовалось и намерение Прокофьева сделать четырёхручное переложение Первой симфонии, ор. 3 Мясковского, а также разучить и сыграть в концертах его Первую сонату для фортепиано, ор. 6.

Начав сотрудничать с московским журналом «Музыка», Мясковский с 1912 года неоднократно выступал на его страницах с оценкой прокофьевского творчества. Нотографические заметки были посвящены Этюдам, ор. 2 (№ 94, 1912), фортепианным пьесам «Воспоминание», ор. 5 и Токката, ор. 11 (№ 151, 1913), Первому концерту для фортепиано с оркестром, ор. 10 (№ 194, 1914).

Многочисленные свидетельства особого отношения Мясковского к музыке Прокофьева можно найти в письмах. Например, редактору журнала В. В. Держановскому он писал: «...посылаю несколько заметок, особенно важно для меня о С. Прокофьеве» [14, 503]. Критик не скупился на эпитеты в заметке, посвящённой этюдам: «Вот сочинения, от которых веет первобытной силой и свежестью» [14, 87]. Тонко подмечал он главные достоинства фортепианных пьес: «...полное отсутствие какой бы то ни было расплывчатости в изложении, ясную,

свободно отлившуюся форму, редкую – почти афористическую – краткость, выпуклость и характерность тем, чёткий живой ритм» [14, 139]. Он давал творчеству друга заслуженно высокие оценки: «...концерт Прокофьева является одним из оригинальнейших произведений вообще, а в особенности фортепианно-концертной литературе, тем более что, будучи сочинением по преимуществу виртуозным, он в то же время всегда остаётся на уровне чистой, самодовлеющей музыки» [14, 195].

Прокофьев в свою очередь опубликовал в «Музыке», № 210 нотографическую заметку о Первой сонате для фортепиано Мясковского. Его беглый тематический анализ завершается выводом: «Благородство материала, тщательность отделки и увлекательность музыки заставляют считать её одной из наиболее интересных сонат последнего времени» [19, 116].

Мясковский очень болезненно реагировал на несправедливые, по его мнению, оценки критиками творчества Прокофьева. Только тогда этот сдержанный и интеллигентный человек позволял себе весьма резкие и нелестные высказывания. Особенно досталось Л. Л. Сабанееву, получившему от него определение «мозговитый глухарь» [14, 541]. Негодование Мясковского по поводу отказа А. И. Зилоти исполнить Второй концерт для фортепиано, ор. 16 Прокофьева в его абонементных концертах, а особенно совет «найти себя», вылилось в большую статью «Петербургские туманы» («Музыка», № 178, 1914). Мясковский цитировал выдержки из воспоминаний этого известного музыкально-общественного деятеля о глубоочтимом им наставнике – Ф. Листе. И сделал вывод, что Зилоти не исполнил заветов мастера. «Нет, не похожа что-то деятельность его на „выдвигание своего русского“ и „одинаковый с нашим Листом подход к музыке“, если даже такое свежее и самобытное явление, как С. Прокофьев, с первого своего сочинения развивающийся неуклонно и органично, не вызывает с его стороны ничего, кроме странного, чтобы не сказать более, пожелания „Найти себя!“» [14, 179].

Вполне возможно, что и эта справедливая критика, в числе прочего, заставила Зилоти вскоре изменить своё отношение к музыке Прокофьева вообще, и именно к этому

концерту в частности. Начиная с 24 октября 1915 года (исполнение Симфониетты) он стал неоднократно включать произведения молодого композитора в свои абонементные концерты. А 3-й камерный абонементный концерт 27 ноября 1916 года был полностью предоставлен музыке Прокофьева.

Мяковского и Прокофьева спланивал интерес к тому, что делает каждый из них в профессии. Незаурядные современники способствовали продвижению произведений друг друга, их исполнению, изданию. Правда, у Мяковского это получалось гораздо лучше. Только познакомившись с организаторами и идейными вдохновителями «Вечеров современной музыки» в Москве – В. В. Держановским, Е. В. Копосовой и К. С. Сараджевым – он сразу же начал пропагандировать произведения друга. Да так настойчиво, что в летнем сезоне 1911 года на Сокольническом кругу исполняли не только его симфоническую притчу «Молчание», ор. 9 (как было запланировано), но и произведения Прокофьева – симфоническую картину «Сны» и «Осеннее».

Один из многочисленных примеров – письмо к Держановскому об окончании Прокофьевым Первого фортепианного концерта: «...имейте в виду, что там есть чарующие темы, много блеска, пикантности и даже юмора, а общий преобладающий характер – импозантность, велеречие. Мне этот концерт очень нравится» [14, 534]. В ответ на это Прокофьеву последовало незамедлительное приглашение выступить со своим концертом в 12-м симфоническом концерте под управлением Сараджева летом 1912 года в Москве.

Оба композитора начали свой путь к слушателю практически одновременно. Хотя Мяковский сделал первый шаг чуть раньше – упоминание его имени в российской прессе мы находим уже в 1906 году. В издательстве Ю. Г. Циммермана вышли «Шесть стихотворений З. Н. Гиппиус» для пения и рояля. Они стали поводом для заметки в «Русской музыкальной газете» в разделе «Библиография». Автор, подписавшийся только буквой М.¹, высоко оценил мастерство Мяковского и сделал вывод, что композитору лучше всего подойдет обозначение «мусоргист»: «Кто считает „Без

солнца“ художественным произведением, тот поставит „Шесть стихотворений“ рядом с ним, а в некоторых отношениях, может быть, и выше» [10, 733].

Премьерное публичное исполнение произведений Мяковского и Прокофьева состоялось 18 декабря 1908 года на 45-м «Вечере современной музыки» в Петербурге. Рядом с поздними произведениями Э. Грига, романсами С. И. Танеева, Н. Н. Черепнина, А. Г. Чеснокова и фортепианными пьесами И. И. Витоля прозвучали «Три стихотворения Гиппиус» Мяковского для голоса с фортепиано, ор. 4: «Луна и туман», «Противоречия», «Кровь». Прокофьев дебютировал и как пианист, исполнив по рукописи несколько своих фортепианных пьес, которые потом в переработанном виде вошли в ор. 3 и 4 («Сказка», «Снежок», «Воспоминания», «Порыв»).

Г. Н. Тимофеев, критик газеты «Речь», не высоко оценил творчество обоих авторов: «Романсы г. Мяковского... сначала привлекают пряными гармониями сопровождения, но однообразие гармонических приёмов скоро приедается» [22, 3]. Прокофьева он назвал «несомненно, талантливым»: «...но в гармониях его много странностей, вычур, переходящих границы красоты» [22, 4]. Оставшийся неизвестным автор заметки в «Петербургском листке» написал о романсах Мяковского: «...в них более претенциозности и деланности, чем простоты и искренности, – недостатки, присущие, к сожалению, многим из наших начинающих и нередко одарённых композиторов, словно боящихся писать просто, „не мудрствуя лукаво“» [21, 6]. «Проблески некоторого таланта» он всё же заметил в музыке Прокофьева, назвав при этом его произведения «сумбурными», «чёрными набросками», «эскизами», «пробой композиторского пера» [21, 6].

У Прокофьева было одно неоспоримое преимущество перед Мяковским: будучи отличным пианистом, он не нуждался в пропагандистах творчества, с блеском исполняя собственные сочинения. На 13-й «Музыкальной выставке» в Москве, организованной М. А. Дейша-Сионицкой (21 февраля 1910 года), которая традиционно была посвящена произведениям молодых композиторов, Прокофьев представил Первую

сонату, ор. 1 и три этюда из ор. 2. И критики не замедлили это отметить. Музыкальный обозреватель газеты «Русское слово» Н. Д. Кашкин благожелательно писал: «Во всех этих сочинениях видны талантливость и вполне серьёзное отношение к делу. Во всём много юношеской отваги, но в то же время видна и солидная подготовка. Г-н Прокофьев оказался также и хорошим пианистом» [18, 488].

Ещё более хвалебный отзыв оставил музыкальный обозреватель «Русской музыкальной газеты» Н. П. Малков об исполнении Прокофьевым его Второго концерта для фортепиано с оркестром (Петроград, 24 января 1915 года): «Превосходный пианист, краса школы покойной А. Н. Есиповой... был в этот раз в особом ударе, и его необыкновенная игра своей мощью, одухотворённостью, поразительным зажигающим ритмом и блеском исключительной техники увлекла даже тех, для кого его музыка представляется неразгаданным сфинксом...» [11, 115].

Даже в 1917 году, когда внимание российских читателей было приковано к неутешительным вестям с фронта и всё более пугающим политическим событиям, на страницы «Русской музыкальной газеты» прорвалась весть из Саратова, где в 4-м музыкальном собрании РМО Прокофьев исполнил Первую и Вторую сонаты (ор. 14), четыре этюда, ряд небольших пьес, Юмористическое скерцо, Токкату и Сарказмы, ор. 17. И. В. Липаев восторженно описывал успех молодого композитора и исполнителя: «...перед нами пианист выдающийся, со всеми ресурсами красок, силы, гибкости и разнообразия в технике, точно при всей своей изумительности не заметной благодаря, в высшей степени, умелому, или, вернее, искусному её применению... Его творчество – радует, вам делается легко от солнечности творца-Прокофьева, вы забываете „все премудрости“ его, „запрещённые последовательности“ и „недостижимости“, ибо в артисте Прокофьеве живёт „божественная игра“. Да, хочется сказать, мы присутствуем иногда в моменты вечности, когда перед нами встаёт образ крупного артиста в музыке» [9, 252].

Но следует отметить, что первые критики были гораздо более благосклонны к творчеству Мясковского. В произведениях молодого композитора Прокофьева обозревателя «Русской

музыкальной газеты» Г. П. Прокофьева, например, возмущали и раздражали недостаток «чувства гармонии элементов, составляющих в целом музыкальное произведение», «вульгарная» и «отталкивающая» ритмика [17, 177]. Так он писал об исполнении Второй фортепианной сонаты и Баллады для виолончели и ф-но, ор. 15 на «Вечере современной музыки» в Москве 23 января 1914 года. «Дикую оргию гармонических нелепостей» услышал в этой же фортепианной сонате и пьесах, прозвучавших на «Вечере современной русской музыки» в Петрограде 29 декабря 1914 года, другой рецензент «Русской музыкальной газеты» – Б. Д. Тюнеев [23, 920]. А о прозвучавшей в концертах Зилоти под управлением автора обновлённой Симфонии он писал: «...сплошная, ничем не вызываемая, и... неоправдываемая какофония» [25, 697].

Напротив, симфонический дебют Мясковского в Москве был встречен музыкальными обозревателями вполне благожелательно. Г. Я. Черешнев («Московские ведомости») назвал «Сказку» Мясковского «хорошим началом композиторской карьеры» [29, 4], а Держановский в газете «Утро России» пророчески заметил: «В лице Мясковского в русскую композиторскую семью входит художник, от которого в будущем можно ждать многого» [4, 4]. Вполне расположен был к автору и Сабанеев: «Написать такую сложную и крупную вещь, как эта „Сказка“ – это, во всяком случае, не под силу заурядному музыканту: талант г. Мясковского, вне сомнений, имеет солидные размеры. И если я буду говорить о недостатках сочинения, то в уверенности, что эти недостатки естественным образом исчезнут в последующих опытах автора» [20, 3].

И. И. Крыжановский («Русская молва») прекрасным качеством музыки Второй симфонии, ор. 11 Мясковского посчитал «выстраданность, эмоцию, кровь сердца»² [7, 468]. Ю. Д. Энгель в «Русских ведомостях» написал о Третьей симфонии, ор. 15 слова, прочно утвердившиеся в музыковедческой литературе о композиторе: «...сочинение Мясковского... производит впечатление большой победы „на путях“ к... симфоническому ясновидению» [30, 134].

При этом Мясковского часто упрекали в следовании другим композиторам. Так, Сабан-

неев слышал в «Молчании» «тяжёлое влияние глазуновского стиля: монотонность концепции, громоздкость и отсутствие контрастов» [20, 3]. А. В. Оссовский же в Третьей симфонии отмечал «симпатии... к Чайковскому и Вагнеру» [15, 524]. Б. В. Карагичев в Трёх набросках на слова Вяч. Иванова, ор. 8 указал на «дебюссизмы» [5, 273], а В. Г. Каратыгин во Второй фортепианной сонате, ор. 13 – на «чайковизмы» [6, 117].

Путь к известности всех молодых российских композиторов того времени проходил через летние концертные площадки Павловска и Сестрорецка (близ Петербурга), Алексеевский народный дом и Сокольнический круг в Москве. Прокофьев и Мясковский проходят его практически синхронно – начиная с 1911 года публика в летних концертах стала знакомиться с их произведениями, а премьеры проходили ежегодно. Вот несколько примеров: 1911 год, Сокольнический круг – «Молчание» Мясковского (31 мая), следом – симфоническая картина «Сны» (1 июля) и симфонический эскиз «Осеннее» Прокофьева (19 июля).

1912 год, Алексеевский народный дом – Вторая симфония Мясковского (11 июля) и Первый фортепианный концерт Прокофьева (25 июля).

1913 год, Павловск – Вторая симфония Мясковского (28 июня) и Второй фортепианный концерт Прокофьева (23 августа). Из-за невозможности обеспечить увеличенный состав оркестра предполагавшееся 2 августа исполнение «Снов» Прокофьева не состоялось.

1914 год, Павловск (20 мая) и Сокольнический круг (10 июля) – Первая симфония Мясковского.

В летних концертах 1915 года неоднократно звучала музыка Прокофьева: в Сестрорецке исполнялись «Сны» и Второй фортепианный концерт (27 мая), с этой же программой он выступил в Павловске (7 июля), там же композитор играл и свою Вторую фортепианную сонату (21 июля)³.

1916 год, Павловск – Третья симфония Мясковского (14 июня) и Симфониетта Прокофьева под управлением автора (между 21 и 28 августа).

В июле 1917 года в Павловске впервые была исполнена Симфониетта A-dur, ор. 10 Мясковского.

Проблемой летних исполнений зачастую были плохие акустические условия концертных

площадок, техническое несовершенство оркестрантов и плохое знание партий. А сложные, многослойные, наполненные полифоническими приёмами партитуры Мясковского и острые гармонии, чёткие ритмы Прокофьева требовали хорошей выучки. Поэтому впечатление от исполнения часто стиралось и искажалось. Это позволило, например, критику «Петербургской газеты» Н. Д. Бернштейну назвать исполнение Второй симфонии Мясковского «звуковой трагедией: от неё страдают слушатели». Особенно возмутил автора статьи финальный аккорд симфонии: «После чуть ли не 50-минутной довольно бесцельной пальбы всего оркестра, этот выстрел как будто олицетворяет самоубийство главного действующего лица» [1, 10]. А обозреватель «Русской музыкальной газеты», подписавшийся Б-м, язвительно порицал дирижёра Варлиха и музыкантов Придворного оркестра за ненадлежащее исполнение Второго концерта Прокофьева (13 апреля 1915 года): «На редкость ритмичный, пианист на этот раз, под грузом навалившегося на его плечи оркестра, терял самообладание и принужден был прибегать к резким акцентам, чтобы установить ритмическое равновесие и с грехом пополам довести пьесу до благополучного конца» [2, 331].

Держановский старался поддержать молодые таланты, а к Мясковскому он питал особенно тёплые дружеские чувства. Перед московскими премьерами его журнал «Музыка» выходил с авторскими разборами произведений Мясковского: «Молчания» («Музыка», № 25), Второй симфонии («Музыка», № 85) и Первой сонаты для виолончели с фортепиано, ор. 12, а также Второй сонаты для фортепиано и Баллады для виолончели с фортепиано Прокофьева («Музыка», № 165). Журнал «Музыка» (1914, № 196) поместил тематический разбор «Аластора», ор. 14. Кроме того, именно на страницах этого издания вышли две развёрнутые и обстоятельные статьи Игоря Глебова, посвящённые творчеству Мясковского: «„Аластор“ (поэма Шелли) Н. Мясковского (К исполнению в концертах Кузевницкого)» («Музыка», № 198) и «О творческом пути Н. Мясковского» («Музыка», № 219).

В 1914 году произведения обоих композиторов можно было слышать всё чаще. Так, 23 ян-

варя в Москве, в Малом зале консерватории, на 4-м камерном «Вечере современной музыки» были представлены произведения Прокофьева и Мясковского; 16 марта в Малом зале консерватории прошёл вечер вокальной музыки А. Г. Жеребцовой-Андреевой, в котором прозвучали романсы обоих авторов. 18 апреля, на последнем камерном собрании Санкт-Петербургского музыкального артистического общества, состоялась лекция-концерт Каратыгина о новых течениях в русской музыке, где в качестве музыкальных иллюстраций прозвучали среди прочего Виолончельная соната Мясковского и Вторая фортепианная соната Прокофьева (в исполнении автора). 2 мая в Малом зале консерватории прошёл вечер вокальной музыки – *Liederabend*, на котором в исполнении Р. П. Степановой и Г. А. Боссе прозвучали романсы Мясковского. 29 ноября в Петрограде, на II «Вечере современной русской музыки», Прокофьев исполнил Вторую сонату для фортепиано и пьесы из ор. 12.

Но самые важные события начались осенью 1914 года. Произведения, сначала Мясковского, а чуть позже Прокофьева, были поставлены в абонементные концерты. Им предоставили лучших исполнителей и концертные залы, где собиралась избранная публика. А самое главное – руководили исполнениями те самые маститые дирижёры, внимания которых молодые композиторы так долго и так безуспешно добивались, посылая им на просмотр свои партитуры и получая обидные отказы.

Так, 5 ноября во II-м симфоническом концерте под управлением С. А. Кусевицкого, в один вечер с «Божественной поэмой» А. Н. Скрябина впервые в Москве была исполнена симфоническая поэма «Аластор» Мясковского, и 12 ноября эту же программу дирижёр представил публике в Петрограде. 24 января 1915 года, в 6-м симфоническом собрании РМО под управлением Н. А. Малько в Петрограде Прокофьев исполнил свой Второй концерт, а 14 февраля, в 7-м симфоническом собрании РМО под управлением Э. А. Купера впервые в Москве прозвучала Третья симфония Мясковского. 6 апреля 1915 года, в 11-м симфоническом концерте под управлением Варлиха впервые в Петрограде были исполнены симфоническая сказка «Молчание»

и Вторая симфония Мясковского, а ровно через неделю – Второй концерт Прокофьева в исполнении автора.

Слушатели постепенно привыкали к необычности музыки Прокофьева, и именно в 1915 году к нему пришёл настоящий успех. «Не совсем „гадкий“» оказался «Гадкий утёнок», сказка для голоса и фортепиано ор. 18, – написал в своей рецензии Тютеев. И продолжал: «...в нём видна изобретательность, фантазия, и обычные резкости г. Прокофьева здесь как бы заретушированы» [24, 99].

Целый шквал рецензий вызвал 2-й абонементный концерт Зилоти в Петрограде 24 октября 1915 года, в котором Прокофьев дирижировал своей обновлённой Симфониеттой. Отзывы напечатали разные издания: «Русская музыкальная газета» (Б. Д. Тютеев), «Новое время» (без подписи), «День» (В. П. Коломийцев), «Петроградская газета» и «Петроградские ведомости» (Н. Д. Бернштейн), «Петроградский листок» (Ю. В. Курдюмов), «Вечернее время» (А. Т. Дзбановский), «Биржевые ведомости» (без подписи), «Петроградский курьер» (М. А. Гольденблюм), «Речь» (В. Г. Каратыгин), «Обозрение театров» (А. А. Григорьев). Журналы «Хроника журнала «Музыкальный современник»» №5 (В. Г. Каратыгин), «Театр и искусство» (Н. П. Малков), «Аполлон» (Е. М. Браудо).

И публика, и критика разделились на два непримиримых лагеря: яростных противников музыки Прокофьева и столь же страстных его почитателей. Вот как писал об этом постоянный обозреватель «Русской музыкальной газеты» Тютеев: «...в то время как одна половина слушателей бурными рукоплесканиями выражала свой восторг, другая, знаками одобрения, диаметрально противоположными аплодисментам, выражала, по-видимому, своё полное недоумение» [25, 697].

Ещё больший разлад вызвала премьера Скифской сюиты «Ала и Лоллий», ор. 20 Прокофьева в 7-м симфоническом концерте Зилоти (16 января 1916 года). На Тютеева она произвела «отталкивающее впечатление, благодаря своей действительно „скифской“ звучности. Представьте себе двух пианистов, играющих на двух фортепиано, из которых один играет в *C-dur*, а другой в *Des-dur*» [26, 96]. Но уже по прошествии полугода, когда она вновь прозвучала

во внеабонементном концерте Зилоти (29 октября 1916 года), тот же критик назвал «счастливой мыслью» идею организатора исполнить её вторично: «...при первых звуках сюиты... внезапно вырос полный успех, молодой автор увлёк публику и его прошлогодняя „неудачная новинка“ оказалась интереснейшей пьесой всей программы» [27, 851].

Имена Прокофьева и Мясковского непременно упоминались в обзорных статьях, оценивающих состояние музыкальной жизни России начала XX века. В «Музыкальном альманахе» под редакцией Г. А. Ангерта и Е. С. Шора, вышедшем в издательстве «Бетховенская студия» (1914), была опубликована статья Сабанева «Обзор музыкальной жизни 1913 г.», в которой давалась характеристика их творчеству.

В октябре 1916 года вышла из печати вторая книга «Музыкального современника» – журнала музыкального искусства (под редакцией А. Н. Римского-Корсакова при ближайшем участии Ю. Л. Вейсберг, И. Глебова, В. Г. Каратыгина, профессора И. И. Лапшина, А. В. Оссовского, П. П. Сувчинского и Ю. Д. Энгеля). Статья Каратыгина в разделе «Нотография и библиография» была посвящена Второй сонате для фортепиано Мясковского. Автор отмечал у композитора отсутствие какого-либо «трафарета» или «зависимости»: «Мясковский скорее по-своему продолжает и развивает гамму музыкально-психологических переживаний Чайковского, чем подражает ему. Таково же отношение Мясковского и к модернизму» [6, 120]. обстоятельный, глубокий и благожелательный аналитик методично разбирал каждый раздел, каждую тему, каждую составляющую музыкального языка сонаты. А характеристика Каратыгина «Мясковский – композитор наших дней, сын нашего нервного и мятежного времени» [6, 120] – стала популярной цитатой у музыковедов.

В Библиографическом листке № 1 за 1917 год – приложении к «Русской музыкальной газете» – была опубликована заметка Оссовского «Англичанин о русской музыке». В рецензии на серию книг английского музыковеда М. Монтегю-Натана «Введение в русскую музыку; Глинка; Римский-Корсаков; Мусоргский» упоминались среди других современников имена Прокофьева и Мясковского. Критик

сетовал на дефекты биографических очерков, но был признателен автору «за их оживлённую пропаганду русской музыки» [16, 2].

Мясковский и Прокофьев весьма успешно начали свою профессиональную карьеру. Самые видные музыкальные критики начала XX века с нескрываемым интересом следили за их творческим развитием. О них систематически писали в периодических общественных и профессиональных музыкальных изданиях. Произведения молодых композиторов звучали в замечательных концертных залах и ими дирижировали лучшие руководители оркестров: С. А. Кусевицкий, А. И. Зилоти, К. С. Сараджев, Н. А. Малько, А. П. Асланов, А. И. Юрасовский. Но друзья, особенно Мясковский, нередко оставались разочарованными исполнением. Д. Б. Кабалевский видел причину в том, что в то время только складывалась традиция исполнения их музыки: «сочинения не всегда понимались дирижёрами и слишком часто звучали более чем несовершенно» [18, 6].

К 1916 году вокальные сочинения Мясковского и Прокофьева вошли в репертуар как начинающих, так и маститых певцов. Е. В. Копосова-Держановская, И. А. Алчевский, Е. И. Попова были их первыми интерпретаторами. Произведения молодых композиторов включил в ретроспективу русского романса Н. Г. Райский. Без лирики Мясковского и Прокофьева не обходились вокальные вечера А. Г. Жеребцовой-Андреевой, Р. П. Степановой и Г. А. Боссе, О. Н. Бутомо-Названовой, О. А. Слободской.

Но к 1917 году их пути временно разошлись. Мясковский, 1 августа 1914 года призванный по мобилизации в инженерные войска младшим офицером Второй ополченской сапёрной полуроты, не только надолго лишился возможности сочинять музыку, но и был практически изолирован от всего, чем так дорожил в жизни. Прокофьев же всё это время активно работал: сочинял и исполнял свои произведения, взял в руки дирижёрскую палочку. Кроме того, в 1918 году, когда в России стало не до музыки, Прокофьев покинул Россию. Ему, блестяще владеющему фортепиано, уже ориентированному на Запад (несколько концертов во время летней заграничной поездки 1914 года и творческие контакты с «Русскими сезонами» С. П. Дягилева) и не

обременённому семьёй, было легче решиться на этот рискованный шаг. Мясковского же, кроме сестёр и престарелой тётушки, удерживал ещё и долг офицера, присягнувшего Родине.

Дальше, до поры до времени, они пошли каждый своим путём, сохранив, тем не менее, силу и свет этой «чудесной дружбы», и пути их вновь сошлись после возвращения Прокофьева на родину.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Полагаем, что это М. Л. Гофман, который был впечатлен романсами Мясковского и приложил много усилий для их издания.

² Статья была перепечатана в журнале «Музыка» № 138 от 13 июля 1913 года в подборке рецензий из петербургских газет на исполнение Второй симфонии Мясковского в Павловске 28 июня 1913 года.

³ Прокофьев весну и часть лета 1914 года провёл за границей – эта поездка была подарком его матери на окончание консерватории. Мясковский же летом 1915 года находился в действующей армии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернштейн Н. Д. Театральное эхо. Павловский вокзал // Петербургская газета. 1913. № 176. С. 9–10.
2. Б-м. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1915. № 17–18. С. 331–332. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/pnoo0115328/view#page=499> (дата обращения: 28.02.2016).
3. Гунст Е. О. Концерты в Москве // Русская музыкальная газета. 1917. № 11–12. С. 265–271. URL: <http://www.directmedia/?page=room&tabs=amount> (дата обращения: 03.02.2016).
4. Держановский В. В. Симфонический концерт // Утро России. 1911. № 125. С. 4.
5. Карагичев Б. В. Н. Мясковский Три наброска на слова Вяч. Иванова. Для одного голоса и фортепиано // Музыка. 1913. № 123. С. 273.
6. Каратыгин В. Г. Н. Мясковский. Соната № 2, fis-moll для ф.-п. // Музыкальный современник. 1916. Кн. 2. С. 117–120.
7. Крыжановский И. И. Русская молва // Музыка. 1913. № 138. С. 467–468.
8. Ламм О. П. Страницы творческой биографии Мясковского. Москва : Сов. композитор, 1989. 365 с.
9. Липаев И. В. Саратов (корреспонденция) // Русская музыкальная газета. 1917. № 10. С. 250–252. URL: <http://www.directmedia/?page=room&tabs=amount> (дата обращения: 03.02.2016).
10. М. Николай Мясковский. 6 стихотворений З. Гиппиус для пения и рояля // Русская музыкальная газета. 1908. № 36. С. 731–733. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/pnoo0115321/view#page=404> (дата обращения: 24.07.2016).
11. Малков Н. П. Концерты в Петрограде. ИРМО // Русская музыкальная газета. 1915. № 5. С. 115–116. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/pnoo0115328/view#page=499> (дата обращения: 28.02.2016).
12. Милованова О. Э. Раннее творчество Н. Я. Мясковского. Взгляд современников. Ханты-Мансийск : Издательские решения (по лицензии Ridero), 2017. 224 с.
13. Н. Я. Мясковский : Собрание материалов. В 2 т. Т. 1. Статьи, очерки, воспоминания о Н. Я. Мясковском / ред., сост. и примеч. С. И. Шлифштейна. 2-е изд. Москва : Музыка, 1964. 393 с.
14. Н. Я. Мясковский : Собрание материалов. В 2 т. Т. 2. Литературное наследие : Письма / ред., сост. и примеч. С. И. Шлифштейна. 2-е изд. Москва : Музыка, 1964. 612 с.
15. Оссовский А. В. Летние концерты // Русская музыкальная газета. 1916. № 26–27. С. 523–524. URL: <http://book-old.ru/BookLibrary/00117-Russkaya-muzyikalnaya-gazeta/1916.-Russkaya-muzyikalnaya-gazeta-za-1916-god.html> (дата обращения: 28.02.2016).
16. Оссовский А. В. Англичанин о русской музыке // Русская музыкальная газета. 1917. № 11–12. С. 1–2. URL: <http://www.directmedia.ru/?page=room&tabs=amount> (дата обращения: 03.02.2016).
17. Прокофьев Г. П. Концерты в Москве. Вечер современной музыки // Русская музыкальная газета. 1914. № 6. С. 176–178. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/pnoo0115327/view#page=95> (дата обращения: 08.03.2016).
18. Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я. Переписка / отв. ред. Д. Б. Кабалецкий. Москва : Сов. композитор, 1977. 597 с.
19. Прокофьев С. С. Н. Мясковский. Соната № 1, d-moll для фортепиано // Музыка. 1915. № 210. С. 116.
20. Сабанеев Л. Л. Музыка // Голос Москвы. 1911. № 126. С. 3.
21. События петербургского дня. Вечер современной музыки // Петербургский листок. 1908. № 354. С. 6.
22. Тимофеев Г. Н. Театр и музыка. XLV вечер современной музыки // Речь. 1908. № 315. С. 3–4.

23. Тютеев Б. Д. Концерты в Петрограде. I вечер современной русской музыки // Русская музыкальная газета. 1914. № 49. С. 919–921. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/pn000115327/view#page=510> (дата обращения: 13.03.2016).
24. Тютеев Б. Д. Концерты в Петрограде. V вечер современной музыки // Русская музыкальная газета. 1915. № 4. С. 97–99. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/pn000115328/view#page=499> (дата обращения: 28.02.2016).
25. Тютеев Б. Д. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1915. № 44. С. 696–698. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/pn000115328/view#page=499> (дата обращения: 28.02.2016).
26. Тютеев Б. Д. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1916. № 4. С. 92–96. URL: <http://book-old.ru/BookLibrary/00117-Russkaya-muzikalnaya-gazeta/1916.-Russkaya-muzikalnaya-gazeta-za-1916-god.html> (дата обращения: 28.02.2016).
27. Тютеев Б. Д. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1916. № 45. С. 851–853. URL: <http://book-old.ru/BookLibrary/00117-Russkaya-muzyikalnaya-gazeta/1916.-Russkaya-muzyikalnaya-gazeta-za-1916-god.html> (дата обращения: 28.02.2016).
28. Тютеев Б. Д. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1917. № 10. С. 242–246. URL: <http://www.directmedia/?page=room&tabs=amount> (дата обращения: 03.02.2016).
29. Черешнев Г. Я. Театр и музыка. Сокольничий круг // Московские ведомости. 1911. № 124. С. 4.
30. Энгель Ю. Д. Рецензия на Седьмое симфоническое собрание РМО // Музыка. 1915. № 211. С. 133–134.

Olga E. Milovanova

Centre of arts for gifted children of the North, Urals Mussorgsky State Conservatory, Khanty-Mansiysk, Russia. E-mail: milol66@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-9943-2249

N. MYASKOVSKI AND S. PROKOFIEV IN THE MIRROR OF EARLY XX CENTURY MUSICAL CRITIQUE (BASED ON MATERIALS FROM THE RUSSIAN PRESS)

Abstract. The article is devoted to the 140th anniversary of the birth of Nikolai Yakovlevich Myaskovsky and 130th anniversary of birthday of Sergey Prokofiev. Despite the age difference, they began their creative quest almost simultaneously and by the autumn of 1914, they were recognized as music lovers some of the most promising young authors. Collected materials on concert performances of works by Myaskovsky and Prokofiev are intended to reflect the perception of contemporaries of their early work. For the first time we put into scientific use some critical articles on music and a large amount of materials which were published in the Russian periodicals from 1908 to 1917 and which are now preserved in the Russian State Archive of Literature and Art in Moscow.

Keywords: N. Y. Myaskovsky; S. S. Prokofiev; “Russian musical newspaper”; “Music”; Pavlovsk; Sokolnichesky circle; An Evening of contemporary music.

For citation: Milovanova O. E. N. Myaskovskiy i S. Prokof'ev v zerkale muzykal'noy kritiki nachala XX veka (po materialam rossiyskoy pressy) [N. Myaskovski and S. Prokofiev in the mirror of early XX century musical critique (based on materials from the russian press)], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 21, pp. 22–31. (in Russ.).

REFERENCES

1. Bernstein N. D. *Teatral'noe ekho. Pavlovskiy vokzal* [A theatrical echo. The Pavlovsk station], *Peterburgskaya gazeta*, 1913, no. 176, pp. 9–10. (in Russ.).
2. B-m. *Kontserty v Petrograde* [Concerts in Petrograd], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1915, no. 17–18, pp. 331–332, available at: <https://vivaldi.nlr.ru/pn000115328/view#page=499> (accessed February 28, 2016). (in Russ.).
3. Gunst E. O. *Kontserty v Moskve* [Concerts in Moscow], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1917, no. 11–12, pp. 265–271, available at: <http://www.directmedia/?page=room&tabs=amount> (accessed February 03, 2016). (in Russ.).
4. Derzhanovsky V. V. *Simfonicheskiy kontsert* [In Symphony concert], *Utro Rossii*, 1911, no. 125, p. 4. (in Russ.).
5. Karagichev B. V. N. *Myaskovskiy Tri nabroska na slova Vyach. Ivanova. Dlya odnogo golosa i fortepiano* [N. Myaskovsky Three sketches to words by Vyach. Ivanov. For one voice and piano], *Muzyka*, 1913, no. 123, p. 273. (in Russ.).
6. Karatygin V. G. N. *Myaskovskiy. Sonata № 2, fis-moll dlya f.-p.* [N. Myaskovsky Sonata No. 2 in fis-moll for piano], *Muzykal'nyy sovremennik*, 1916, b. 2, pp. 117–120. (in Russ.).

7. Kryzhanovsky I. I. *Russkaya molva* [Russian rumor], *Muzyka*, 1913, no. 138, pp. 467–468. (in Russ.).
8. Lamm O. P. *Stranitsy tvorcheskoy biografii Myaskovskogo* [Pages biography Myaskovsky], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1989, 365 p. (in Russ.).
9. Lipaev I. V. *Saratov (korrespondentsiya)* [Saratov (correspondence)], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1917, no. 10, pp. 250–252, available at: <http://www.directmedia.ru/?page=room&tabs=amount> (accessed February 03, 2016). (in Russ.).
10. M. Nikolay Myaskovskiy. 6 stikhotvoreniy Z. Gippius dlya peniya i royaltya [N. Myaskovsky. 6 poems by Zinaida Gippius for singing and piano], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1908, no. 36, pp. 731–733, available at: <https://vivaldi.nlr.ru/pn000115321/view#page=404> (accessed July 24, 2016). (in Russ.).
11. Malkov N. P. *Kontserty v Petrograde. IRMO* [Concerts in Petrograd. IRMS], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1915, no. 5, pp. 115–116, available at: <https://vivaldi.nlr.ru/pn000115328/view#page=499> (accessed February 28, 2016). (in Russ.).
12. Milovanova O. E. *Rannee tvorchestvo N. Ya. Myaskovskogo. Vzgl'yad sovremennikov* [Early work N.Y. Myaskovsky. The view of his contemporaries], Khanty-Mansiysk, Izdatel'skie resheniya (po litsenzii Ridero), 2017, 224 p. (in Russ.).
13. Shlifstein S. I. (ed., comp.) N. Ya. Myaskovskiy : *Sobranie materialov. V 2 t. T. 1. Stat'i, ocherki, vospominaniya o N. Ya. Myaskovskom* [N. Ya. Myaskovsky : The collection of materials, in 2 vols. Vol. 1: Articles, essays, memoirs of N. Y. Myaskovsky], 2nd ed., Moscow, Muzyka, 1964, 393 p. (in Russ.).
14. Shlifstein S. I. (ed., comp.) N. Ya. Myaskovskiy : *Sobranie materialov. V 2 t. T. 2. Literaturnoe nasledie : Pis'ma* [N. Ya. Myaskovsky : The collection of materials, in 2 vols. Vol. 2: Literary heritage: Letters], 2nd ed., Moscow, Muzyka, 1964, 612 p. (in Russ.).
15. Ossovsky A. V. *Letnie kontserty* [Summer concerts], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1916, no. 26–27, pp. 523–524, available at: <http://book-old.ru/BookLibrary/00117-Russkaya-muzyikalnaya-gazeta/1916.-Russkaya-muzyikalnaya-gazeta-za-1916-god.html> (accessed February 28, 2016). (in Russ.).
16. Ossovsky A. V. *Anglichanin o russkoy muzyke* [The Englishman about Russian music], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1917, no. 11–12, pp. 1–2, available at: <http://www.directmedia.ru/?page=uoom&tabs=amount> (accessed February 03, 2016). (in Russ.).
17. Prokofiev G. P. *Kontserty v Moskve. Vecher sovremennoy muzyki* [Concerts in Moscow. The evening of contemporary music], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1914, no. 6, pp. 176–178, available at: <https://vivaldi.nlr.ru/pn000115327/view#page=95> (accessed March 08, 2016). (in Russ.).
18. Kabalevskiy D. B. (resp. ed.) Prokofev S. S., Myaskovskiy N. Ya. *Perepiska* [Prokofiev S. S., Myaskovsky N. Ya. Correspondence], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1977, 597 p. (in Russ.).
19. Prokofiev S. S. N. Myaskovskiy. *Sonata № 1, d-moll dlya fortepiano* [N. Myaskovsky. Sonata No. 1 in d-moll for piano], *Muzyka*, 1915, no. 210, pp. 116. (in Russ.).
20. Sabaneev L. L. *Muzyka* [Music], *Golos Moskvy*, 1911, no. 126, p. 3. (in Russ.).
21. *Sobytiya peterburgskogo dnya. Vecher sovremennoy muzyki* [The St. Petersburg events of the day. The evening of contemporary music], *Peterburgskiy listok*, 1908, no. 354, p. 6. (in Russ.).
22. Timofeev G. N. *Teatr i muzyka. XLV vecher sovremennoy muzyki* [Theater and music. XLV the evening of contemporary music], *Rech'*, 1908, no. 315, pp. 3–4. (in Russ.).
23. Tyuneev B. D. *Kontserty v Petrograde. I vecher sovremennoy russkoy muzyki* [Concerts in Petrograd. I evening modern Russian music], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1914, no. 49, pp. 919–921, available at: <https://vivaldi.nlr.ru/pn000115327/view#page=510> (accessed March 13, 2016). (in Russ.).
24. Tyuneev B. D. *Kontserty v Petrograde. V vecher sovremennoy muzyki* [Concerts in Petrograd. V evening modern Russian music], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1915, no. 4, pp. 97–99, available at: <https://vivaldi.nlr.ru/pn000115328/view#page=499> (accessed February 28, 2016). (in Russ.).
25. Tyuneev B. D. *Kontserty v Petrograde* [Concerts in Petrograd], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1915, no. 44, pp. 696–698, available at: <https://vivaldi.nlr.ru/pn000115328/view#page=499> (accessed February 28, 2016). (in Russ.).
26. Tyuneev B. D. *Kontserty v Petrograde* [Concerts in Petrograd], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1916, no. 4, pp. 92–96, available at: <http://book-old.ru/BookLibrary/00117-Russkaya-muzyikalnaya-gazeta/1916.-Russkaya-muzyikalnaya-gazeta-za-1916-god.html> (accessed February 28, 2016). (in Russ.).
27. Tyuneev B. D. *Kontserty v Petrograde* [Concerts in Petrograd], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1916, no. 45, pp. 851–853, available at: <http://book-old.ru/BookLibrary/00117-Russkaya-muzyikalnaya-gazeta/1916.-Russkaya-muzyikalnaya-gazeta-za-1916-god.html> (accessed February 28, 2016). (in Russ.).
28. Tyuneev B. D. *Kontserty v Petrograde* [Concerts in Petrograd], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1917, no. 10, pp. 242–246, available at: <http://www.directmedia.ru/?page=room&tabs=amount> (accessed February 03, 2016). (in Russ.).
29. Chereshev G. Ya. *Teatr i muzyka. Sokol'nichiy krug* [Theatre and music. Falconer circle], *Moskovskie vedomosti*, 1911, no. 124, p. 4. (in Russ.).
30. Engel Yu. D. *Retsenziya na Sed'moe simfonicheskoe sobranie RMO* [A review of the seventh Symphony collection the RMS], *Muzyka*, 1915, no. 211, pp. 133–134. (in Russ.).

Любовь Алексеевна Серебрякова

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: serebriakova08@mail.ru. ORCID: 0000-0002-1963-6055. SPIN-код: 5937-0863

Людмила Владимировна Москалёва

Доцент факультета культуры и искусства Московского гуманитарного университета (МОСГУ) (2010–2015 гг.), преподаватель ДШИ им. Н. Г. Рубинштейна, Учитель года Москвы 2002 и 2017 годов (Москва, Россия). E-mail: ludus1@yandex.ru

БАЛЕТ «СКАЗКА ПРО ШУТА» В СТИЛЕВОМ КОНТЕКСТЕ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА С. ПРОКОФЬЕВА И РУССКОГО БАЛЕТА С. ДЯГИЛЕВА

Статья посвящена обоснованию стиливой принадлежности балета С. Прокофьева художественному направлению неопримитивизма. Анализируются стиливые черты музыки балета и в более широком плане стиль неопримитивизм, ориентированный на народный лубок, который перерастает рамки живописи и становится в данном балете единым стиливым синтезом в музыке, хореографии и сценографии.

Ключевые слова: С. Дягилев, С. Прокофьев, М. Ларионов, неопримитивизм, русский лубок, лубочная стилистика, остранение, игровой гротеск.

Для цитирования: Серебрякова Л. А., Москалёва Л. В. Балет «Сказка про шута» в стиливом контексте раннего творчества С. Прокофьева и Русского Балета С. Дягилева // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 21. – С. 32–44.

Нельзя сказать, чтобы музыка балета С. С. Прокофьева «Сказка про шута» не исследовалась. Ей посвящены статьи и разделы в монографиях Б. В. Асафьева [1], И. В. Нестьева [8; 9], Ю. Левашёва [5], Р. Косачёвой [4], Е. Долинской [3], где балет рассматривается в разных ракурсах, в связи с различными темами исследований. В последнее время возник особый интерес к балетам, написанным композитором специально для Дягилевской антрепризы, по заказу импресарио и в тесном взаимодействии с ним. На сегодняшний день самой крупной работой о зарубежных балетах Прокофьева является монография Стивена Пресса «Балеты Прокофьева для Дягилева» [21], в пяти главах которой подробно изложена история личных отношений и творческого сотрудничества Прокофьева и

Дягилева и дано всестороннее описание трёх «дягилевских» балетов композитора. «Сказке про шута» уделено здесь, пожалуй, наибольшее внимание: обстоятельно рассмотрены обе его редакции (1915 и 1920 годов) и сюита из балета, охарактеризована композиция («драматический ритм») и музыка, прослежена эволюция стиля композитора от «агрессивного модернизма» «Шута» – к большей простоте «Стального скока» и «Блудного сына», отмеченных «чистым диатонизмом и мелодическим письмом» [21, 71]. Основанная на изучении имеющейся в разных архивах источниковой базы, обладающая большим объёмом нового материала, книга С. Пресса сразу вызвала большой интерес и ряд содержательных рецензий¹. Почти одновременно с ней вышла развернутая статья

на ту же тему известного российского культуролога В. П. Шестакова, обладающая своим ракурсом рассмотрения [20]. Самая поздняя из работ о балете – глава «Режиссирующее слово Прокофьева. „Сказка о шуте“» в исследовании Е. Б. Долинской «Театр Прокофьева» [3, 43–54], в которой музыка балета анализируется в аспекте особого режиссёрского слышания и «видения» композитором театральной музыки.

И всё же именно стилевая принадлежность музыки балета в контексте авангардных исканий раннего Прокофьева и его взаимодействий с С. П. Дягилевым, который сыграл большую роль в творческом развитии композитора 1910–1920-х годов, ещё не становилась предметом специального исследования. Между тем известно, что, заказывая разным композиторам новый балет для своей антрепризы, великий импресарио добивался и его определённого стилизового решения и тем самым, несомненно, выступал сотворцом современного искусства, во многом определив пути его эволюции. Обладая незаурядным художественным вкусом, чутьём и предвидением, он направлял стилизовое развитие русского и европейского искусства в первые десятилетия XX века, в период его авангардной истории. Именно так произошло и с Прокофьевым в начале его балетного творчества, когда Дягилевым были забракованы сценарий и музыка первого заказанного композитору балета («Ала и Лоллий») и определена новая стилевая ориентация музыки, для которой был выработан и новый сценарий.

История создания балета восходит к начальной поре творческого сотрудничества Сергея Дягилева и Сергея Прокофьева. Клавир был закончен в 1915 году («В течение лета все шесть картин были готовы», – свидетельствовал Прокофьев в Автобиографии [13, 152]), но по ряду причин премьеры состоялась только через шесть лет. К этой премьере композитор, как известно, сделал вторую редакцию балета, добавив пять симфонических антрактов между картинами, внёс немало и других изменений². Тем самым «Шут» создавался под влиянием процессов, проходивших в русской художественной среде 1910-х годов и во всей полноте, как в зеркале, отразившихся в деятельности дягилевской антрепризы, являвшейся её неотъемлемой частью.

Подробный анализ перемен, происходивших в художественной жизни России и Европы того времени, дан в большом количестве научных трудов, вышедших за последние десятилетия. Вместе с тем к настоящему времени всё ещё остаётся немало тем для исследования. Одна из них – стилизовые особенности балета Прокофьева «Сказка про Шута, семерых шутов перешутившего», созданного в тесном творческом содружестве композитора с Дягилевым и художником М. Ларионовым, или, забегаая вперёд, – неопримитивизм музыки, хореографии и сценографии балета.

Представленный в живописи именами крупных художников и составивший цельное в своих стилизовых чертах направление, имеющее свои историко-художественные предпосылки, неопримитивизм оказал воздействие и на развитие других видов искусства, в том числе музыки. Но если в искусствознании он уже получил разностороннее целостное освещение [7; 10; 11; 12; 16 и др.], то в музыкознании ситуация иная, здесь пока имеются только отдельные анализы неопримитивистских черт в отдельных произведениях (по сути, лишь в «Весне священной» и «Петрушке» И. Стравинского). Вместе с тем, более внимательное отношение к отражению художественно-стилевого контекста в русской музыке начала XX века позволяет расширить представление об ассимиляции в ней данного стилизового направления. Анализ балета «Сказка про шута» в таком ракурсе, думается, обогатит общую картину как русского музыкального авангарда 1910-х годов, так и раннего творчества Прокофьева этом контексте.

Поставленный в труппе Русский Балет Сергея Дягилева в 1921 году (премьера прошла в Париже и Лондоне), балет вызвал самые разноречивые оценки (в Лондоне в подавляющем большинстве негативные). Но в одном писавшие о балете были едины: в признании его стилизово-цельности, выразившейся в единстве художественных принципов сценографии, музыки и более слабой хореографии. Знаменательной представляется и оценка балета Дягилевым, полемически заострённая перед премьерой в Лондоне. Если музыку первого заказанного

Прокофьеву балета Сергей Павлович оценил как «нерусскую» и «несовременную»³, то музыку «Сказки про шута» перед премьерой он назвал «в высшей степени современной, целиком сохраняющей русские отличительные черты, хотя музыкальные темы и не вытекают из фольклора» [цит. по ст. Е. Суриц, в наст. изд., с. 49].

Чем же была вызвана противоположная оценка произведений, созданных одно за другим и обращённых к национальной старине, если учесть к тому же, что в отсутствии русского нельзя упрекнуть и музыку первого прокофьевского балета, ставшего вскоре «Скифской сюитой»? Очевидно, определённым пониманием Дягилевым самого характера национально-русского на данном этапе. Чтобы разобраться в этом вопросе, надо вспомнить о стилевой эволюции в Русском Балете в середине 1910-х годов.

По поводу «смены вех» в дягилевской антрепризе существуют разные точки зрения. Вместе с тем нельзя не признать, что именно в 1914 году в ней происходит существенный (и даже радикальный) поворот, выразившийся не только в смене команды соратников (приглашение в качестве главных и, можно сказать, стилиобразующих художников Н. Гончаровой и М. Ларионова), но одновременно и в явном стилевом сдвиге в трактовке русского национального, что всё ещё оставалось главным в деятельности импресарио. Об этом ярко свидетельствовала постановка «Золотого петушка» как оперы-балета, с абсолютно новаторским декоративным решением Н. Гончаровой в ярком, расписном лубочном стиле. За ним последовал балет «Полуночное солнце» на музыку из «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова, также с лубочными декорациями и костюмами М. Ларионова (1915) – уже известного художника-неопримитивиста, который незадолго до этого, в 1913 году в Москве совместно с Н. Гончаровой собрал и сделал первую выставку русского живописного лубка, впервые представив художественной общественности всё многообразие форм и красок народного искусства «примитива», которые он уже активно разрабатывал в своём творчестве.

Напомним, неопримитивизм (примитивизм, неопримитив, русский пуризм) – одно из самых интересных и своеобразных на-

правлений русского живописного авангарда начала XX века, которое возникло в середине 1900-х годов в недрах двух художественных объединений – «Бубновый валет» и «Ослиный хвост» – и просуществовало как целостное направление более десяти лет, а в творчестве отдельных художников и дольше.

Известными теоретиками неопримитивизма были А. В. Шевченко и М. Ф. Ларионов. Выдвигая свои концепции, они отрицали практически всех своих предшественников: академистов, передвижников, мирискусников и даже своих недавних друзей по «Бубновому валету». Причину этого можно понять из высказывания Л. С. Бакста: «Будущая живопись зовёт к лапидарному стилю, потому что новое искусство не выносит утончённости, оно пресытилось ей...» [6, 61]. Наталья Гончарова, крупнейший художник-неопримитивист, писала: «Искусство моей страны несравненно глубже и значительнее, чем всё, что я знаю на Западе... Я заново открываю путь на Восток, и по этому пути, уверена, за мной пойдут многие...» [16, 134]. Сам термин «неопримитивизм», по мысли его автора А. В. Шевченко, «есть слово, характеризующее *направление живописных достижений, их исходную точку от примитива, а также свидетельствующее о принадлежности эпохе*» [19, 15] (курсив наш. – Л. С., Л. М.). Через много лет его точку зрения подтвердил известный искусствовед Г. Г. Пospelов: «...московские художники искали тогда опоры в искусстве „примитивов“, сообщавшем своеобразную окраску целой эпохе» [11, 152]. «Поворот к лубку» – так назвал свою статью о влиянии «примитива» на новое русское искусство А. Бенуа в газете «Речь» (18 марта 1909 года).

Заметим, что среди всего многообразия новых художественных течений 1910-х годов именно неопримитивизм стал ведущим направлением в освоении национально-русских традиций. Исследователи выделяют три важнейшие черты неопримитивизма, выражающие его своеобразие: 1) возврат к жанрово-бытовой картине, возрождение этого жанра; 2) господство фольклорной ориентации, и именно на национальный примитив; 3) своеобразие подхода к фольклорному материалу, при котором художник, «перенимая автоматiku лубоч-

ного рисовальщика, мастера вывески... сохраняет себя как профессионального живописца, умеющего извлекать необычайно изысканные живописные возможности из системы примитивистской изобразительности» [16, 138–140]. Причём особенностью этого движения было не просто использование народного произведения в качестве модели, а принцип «смотреть на мир глазами народного мастера», «вживание» в свою модель, «растворение» в ней, а не пусть даже самая тонкая, но стилизация.

Одним из главных народных истоков и фольклорных прообразов в неопримитивизме был лубок, или народная картинка, соединяющая в себе изображение и текст, – «одно из самых значительных явлений культуры, синкретический жанр письменности и изобразительного искусства» [10, 154]. В России в начале XVII века первые лубочные изображения с небольшим текстом внизу носили церковный характер. Постепенно расширялась тематика и география распространения «картинок», и к концу XVII столетия своеобразной столицей лубка становится Москва. Простота и доступность содержания и художественных средств лубочных картинок способствовали их большой популярности в народе. Темы светских лубков были весьма разнообразны: отражение петровских преобразований («Как мыши кота хоронили»), исторические события, сказочные, богатырские, любовные.

Особый интерес представляют для нас лубки, связанные с ярмарочно-балаганной традицией. Под влиянием гравюр Калло возникла целая серия лубков с условным названием «пение и пляска», где изображались полишинели, позже обрусевшие и ставшие шутами. Так родилась традиция «шутовских» картинок, где героями были Шуты («Шут Фарнос», «Шут Гонос», «Карп и Ларя», «Фома и Ерёма») и Шутиха («Шутиха Пигасья»). К этому же типу лубков относятся картинки «Медведь и Коза» с изображением излюбленных героев балагана. Большое количество лубков создавалось на любовную тему, где часто действовали незадачливый купец, его молодая жена и приказчик.

К концу XIX века происходит затухание лубочной традиции. Вместе с тем **конец лубка**

народного стал началом жизни лубка как мощного импульса для профессионального творчества, и уже с начала XX века к лубку обращаются многие профессиональные художники. Поразительно, но и художник совсем другого направления И. Е. Репин писал: «Для тех, кто желает создать капитальное народное произведение, следует искать тем в лубочных созданиях, и самого примитивного характера. Традиции и преемственность дают особую силу новым произведениям» [14, 33].

В музыке к этой традиции народной культуры впервые обратился Н. А. Римский-Корсаков и вслед за Пушкиным осуществил яркое претворение лубочных сюжетов, героев и поэтики в операх «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок». Затем произошёл буквально «взрыв» интереса к данной традиции. Проявление «лубочности» в профессиональном искусстве начала XX века весьма многообразно. Это и обычные лубки, которые в традиционной манере рисовали Г. Нарбут, Д. Митрохин, А. Радаков. Это и издательство «Сегодняшний лубок», в работе которого принимали участие В. Маяковский, К. Малевич, М. Ларионов, В. Чекрыгин, А. Лентулов, Д. Бурлюк. Лубок стал основой стиля Н. Гончаровой, М. Ларионова, М. Шагала; к лубочным принципам на разных этапах обращались Б. Кустодиев, С. Судейкин. О «восточном примитиве» можно говорить в связи с творчеством А. Шевченко, П. Кузнецова, М. Сарьяна. Провинциальные сцены, крестьянские мотивы есть у Ларионова, Шевченко, Малевича, сюжеты и приёмы вывески – у М. Добужинского. Неопримитивистами в разные периоды творчества были П. Кончаловский, А. Лентулов, И. Машков, Р. Фальк, К. Зданевич, В. Татлин, Н. Сапунов. Даже о нарождающемся кинематографе Серафимович писал, что это цепь лубочных картинок...

Неопримитивизм оказал значительное влияние на художественную культуру и искусство своего времени. Можно говорить о чертах неопримитивизма у раннего В. Маяковского и Б. Брехта, С. Прокофьева и И. Стравинского, П. Пикассо и Ч. Чаплина.

В стилевом развитии дягилевской антрепризы в этом плане решающую роль сыграла расписная «лубочная» постановка в 1914 году

«Золотого петушка» как оперы-балета с декорациями Н. С. Гончаровой, провокационно авангардная по замыслу и произведшая ошеломляющее впечатление на художественную общественность (как с положительной, так и с отрицательной оценками). Заказ Дягилевым в следующем году балета «Сказка про шута» Прокофьеву, как и постановка «Полуночного солнца» на музыку «Снегурочки» Римско-Корсакова в той же лубочной стилистике с декорациями Ларионова, представляется прямым следствием новаторского сценического воплощения последней оперы композитора и произведённого им художественного эффекта⁴.

* * *

Итак, приведённые рассуждения дают представление о художественно-стилевой атмосфере, в которой создавался балет «Сказка про Шута». Обратимся к его рассмотрению.

Лубочность как основа стиливого решения балета была заложена уже в его либретто. Сказки А. Н. Афанасьева, на основе которых Дягилев и Прокофьев создали свой сценарий, тесно смыкаются с лубочной литературой. В исходных сказках, а соответственно и в либретто, произошло слияние нескольких характерных лубочных мотивов: шутовских приключений, храбрых солдат, «лубочных дур», незадачливого Купца, балагана с козой. Ситуации, в которые попадают типичные для лубка образы-маски, игровая динамика сюжета – всё предполагает розыгрыш, условность, гротеск, буффонаду, особую театральность, рассчитанную на наивность восприятия балаганного действия.

Яркое воплощение в балете нашёл и неопримитивистский лубочный стиль Ларионова. О его сценографии в «Шуте» писали: «Ларионов дал здесь огромную силу красок. Не только хороша гамма тонов (красно-жёлто-бело-чёрная) (заметим, как и в лубке – четыре основных цвета. – Л. С., Л. М.), но и отдельные костюмы (свах, солдат) по рисунку, по остроумию своему, по выразительности – положительно могут стать наряду с лучшими костюмами лучших русских художников» [17, 473].

Доступные в репродукциях эскизы занавеса, декорации и костюмы позволяют отметить общность принципов, характерных для

неопримитивистской лубочности и в живописных полотнах Ларионова. Это плоскостность, локальность и уплотнённость цвета, упрощённость рисунка, контурность линий; нарочитость поз героев, характеристичность их движений, состояний и действий; определённое расположение действующих лиц на сцене, ориентации ракурсов «на зрителя», что свойственно поэтике лубка. Выполненные им надписи на занавесе и эскизы декорации пятой картины балета напоминают лубочный мотив «рампы и занавесей», создающий «особую игровую действительность», предполагающий театральную трансформацию и типизацию ситуаций и образов.

Хореография Ларионова и Славинского тоже опиралась на лубочную стилистику – по существу, они пытались создать оживший лубок. Можно вспомнить слова Дягилева о том, что хореография в балете – это ожившая декорация, и в данном случае сказанное означало, что обе эти составляющие спектакля основаны на поэтике лубка. Того же Дягилев требовал и от музыки, добиваясь органического стиливого единства нового балета.

Особый интерес представляет ассимиляция и претворение художественных принципов неопримитивизма в музыке балета.

Анализ жанровой основы музыкального тематизма показывает, что в качестве фольклорных прообразов композитор привлекает несколько жанровых пластов народного творчества: плач-причитание (лейттемы Шута и Шутихи в начале действия), протяжная песня (темы Молодухи, Купца и любви Купца), плясовая и хороводная песня (темы Шутиних жён, тема Насмешливого Шута), частушка, прибаутка и инструментальные плясовые наигрыши (темы танца Смеха, Заключительного танца) и др.

Лейттема Шута (Пример 1), открывающая балет, написана в форме периода, состоящего из двух неравных предложений (3+4), и обладает интонационными чертами жанра плача-причитания. Но не в крестьянской традиции, а в некоем преображённом, как бы «примитивизированном», звучании. Оба её предложения начинаются с вершины источника и имеют общую нисходящую направлен-

ность, с обилием опеваний и ниспадающими полутоновыми окончаниями. В первой фразе нисходящее движение идёт к тонике с опеванием начального квинтового тона, с захватом скачком брошенной септимы. Во второй фразе нисхождение начинается от взятой скачком VI высокой ступени и движется по полутонам, завершаясь как бы нестабильным кадансом с полутоновым «соскальзыванием» вниз с устоя. Начало второго предложения – взлёт на VI высокую и дальнейшее движение вниз по полутонам «стонущими» интонациями – напоминает вскрик, всхлип и также указывает на причетную основу темы.

Однако помимо явно ощущаемой жанровости темы не менее заметны в ней и черты авторского преобразования. «Плачевое» начало темы словно бы снимается, остраняется чёткой двухдольной метризацией, упрощённой и однообразной ритмикой, что отрицает свободную артикуляцию, паузирование, типичное для плача растягивание долей. Другим приёмом остранения (термин В. Шкловского) жанрового истока является репризное строение темы (варьированное повторение первого элемента в заключении), не свойственное плачу. Тем самым композитор лишает народный жанр присущего ему психологического звучания, демонстрируя принцип антипсихологизма в его трактовке⁵.

Черты игровой эксцентрики и одновременно авторской иронии создаются в интонационном и метроритмическом строении лейтмотива Шута. Небольшая по объёму тема насыщена хроматизмами (VI и IV высокая, II низкая), которые как будто сообщают ей сложноладовые черты. Но, несмотря на использование элементов фригийского, локрийского и лидийского звукорядов, сохраняется ощущение чёткой тональности «ля», с модуляцией в последнем такте в *gis* – тональность прокофьевской доминанты. Эта внезапная модуляция и столь же непредсказуемая смена размера на трёхчетвертной после устойчивой двухдольности создают эффект неожиданности, эксцентричности и одновременно незавершённости, словно бы толчок к дальнейшим преобразованиям.

Ещё более откровенно эти черты проступают при следующем проведении темы. Её второе

предложение, начинаясь с вершины-источника, взятой с широкоинтервальным форшлагом (словно прыжком!), превышает предыдущую вершину и затем превращается в каскад заливочных двузвучных стонов-всхлипываний, с нарочито преувеличенной артикуляцией и акцентированием сильных долей в чётком двухдольном метре. Они делятся на протяжении восьми тактов (16 однотипных «стонов»), приобретают черты механистичности и воспринимаются как шутейное пародирование, снижение жанровой модели крестьянского причитания посредством гиперболизации его типовых интонационных формул. Тем самым происходит своеобразная «смеховая инверсия» жанра в заданной игровой ситуации, его игровое остранение. Такие же «танцевально-ритмованные причитания, оплакивания, заклинания... при крайней сжатости и лаконичности языка» Б. В. Асафьев отмечает и во многих других номерах и темах балета [1, 102].

Интересно фактурное изложение темы Шута, словно претворяющее характерные черты лубочной стилистики. Тема с подголоском составляет верхний пласт гомофонной фактуры, басовую линию (четверти на сильных долях) ведут виолончели, а гармония словно растворяется в стремительных, но едва слышных пассажах на *p* у кларнетов, скрипок и альтов. В результате в фактуре можно увидеть характерный фон, подобный расплывчатому цветовому пятну, и чёткую контурную мелодическую линию. Следует отметить и интересно найденный композитором тембр альтового гобоя, ведущего лейттему, который выделяется своим приглушённым, несколько гнусавым (затаённым, лукавым) и вместе с тем как бы «сосредоточенным» звуком, добавляя свои краски к портрету страдающего в данный момент и сосредоточенно думающего Шута.

Лейтмотив Шута звучит в разных вариантах на протяжении всего балета, в частности, во всех пяти антрактах между картинами, что дало основание Е. Б. Долинской назвать их сосредоточенными вариациями на главную тему балета [3, 52]. Но если в первых четырёх антрактах тема проходит почти без изменений, лишь слегка варьируясь, то в пятом антракте и в заключительной шестой картине Прокофьев даёт

два её разнохарактерных варианта, представляя два новых облика Шута-лицедея. В пятом антракте он словно надевает на героя новую маску: тема звучит трепетно, как-то неопределённо и даже жалобно (гобой на фоне тремоло струнных, *p*, *dolce*). И совсем иной образ предстаёт в финале действия. Очередная маска – мощный, грозный, «тяжёлый» образ – появляется в динамичной заключительной картине. Преувеличенный «богатырский» тембровый состав (фаготы, трубы, валторны, туба, большой барабан и др.), ритмическое увеличение, *ff*, восходящая септима в конце создают образ волевой, непреклонный. Шут выступает как «вершитель событий». Но эта маска тут же «снимается» следующим весёлым, задорным танцем, где скрипка ведёт лёгкую тему-наигрыш. Такое противопоставление сурового утверждения и искромётной танцевальности, конечно, остраивает предыдущие образы героя, раскрывает его игровую сущность.

Обозревая в целом весь тематизм главного героя, можно прийти к выводу о том, что игровая логика в характеристике Шута состоит в изменчивости, смене масок и неопределимости его подлинной сущности. Лейтмотив рисует нам образ гибкий, неуловимый, в котором помимо действенной активности есть черты мечтательности, задумчивости. Возможно, что именно такая неуловимость и неоднозначность передаёт главную черту Шута – его способность к лицедейству, которая воплощается в нескольких вариантах лейтмотива (можно назвать их «насмешливым», «хитрым», «жалобным», «грозным»), звучащих на протяжении балета. В такой «масочной» характеристике Шута выражена театральнo-игровая природа этого персонажа, его лубочные корни. Его способность быть разным, оставаясь самим собой, заложена уже в главной теме, сочетающей в себе лирическое (страдательное, «плачевое») начало с двухдольной упругой танцевальной ритмикой, неожиданным тональным и ритмическим смещением в конце (словно жестом «эврики», нахождения решения и переключения в игровой модус), а также репризной композиционной закруглённостью при несимметричном семитактовом периоде.

Иной образ создаётся в теме Шутиных жён (Картина II. У семерых шутов. Семь шутиных

жён за семью столами ожидают семерых мужей). (Пример 2).

Сначала звучит вступление, в котором сразу угадывается хороводное начало. Терцовое движение восьмыми – плавное, поступенное, скользящее (от тоники к терции и обратно), темп *Andante*. Но динамика *forte* и плотная фактура сразу же создают особую образность: с одной стороны – хоровод, с другой – нечто тяжеловесное, огрублённое, примитивное. Особенно это подчёркивается вторым элементом вступления – неуклюжими басовыми скачками в сопровождении ударов большого барабана, которые также «остраивают» хоровод шутиных жён. Тема явно опирается на хороводную песню, но вместе с тем представляет собой «опрошённый», примитивизированный хоровод. Первый элемент мелодии – длинный съезд-форшлаг к тонике – сразу же создаёт впечатление некоей эксцентричности. В мелодическом движении обращает на себя внимание угловатость движений, «изломанность пластики» (ход на квинту вверх, затем подъём по секундам и квартовый ход вниз, опевающий IV высокую).

Ещё большая изломанность и эксцентричность создаётся вторым элементом – своеобразными «прыжками» по кварто-квинтовым интервалам (IV выс. – VII гарм. – IV выс. – VII гарм.). Следующая фраза также построена на кварто-квинтовых интонациях, что придаёт хороводу залихватский характер: это словно «выкрик» частушечного типа (скачок от долгой, «приземлённой» тоники (половинная) к короткой VII ступени вверх на *sf*). Такой «ходулеобразный» характер мелодии и залихватские частушечные окончания также служат гротескному остраиванию хороводного танца шутиных жён, придают ему черты эксцентричности. Отметим и особую плотность и насыщенность фактуры (играют почти все инструменты). Тема звучит у флейты и скрипок, бас – сначала у труб, тубы, литавр и контрабасов, затем у виолончелей. Гармонические фигурации играют гобой, кларнеты, фаготы, арфы, фортепиано и альты. Создаётся насыщенный, терпкий и несколько мрачный цветовой колорит, на фоне которого рельефным контуром прочерчивается тема.

Однообразное повторение одного и того же движения в аккомпанементе, настойчиво воз-

вращающаяся к тонике мелодия, упрощённый ритм, акцентный двухдольный метр, плотность и даже грузность фактуры создают грубоватый, тяжеловесный, примитивный образ. Все эти черты и отсутствие развития позволяют рассматривать данную тему как тему-маску – статичную, неизменную, нарочито демонстративную. Образ, который рождает эта тема, стоит где-то на пересечении двух художественных ассоциаций – с «Хороводом» Н. Гончаровой, где бабы замерли в вечном вневременном танце (даже не верится, что это вообще танец, столь статичны их позы, тяжеловесны фигуры и отрешённые лица), – и «Венерами» М. Ларионова или «Красавицами» Б. Кустодиева, нарисованными живыми, «тёплыми» красками, но с долей иронии. Такое сравнение возможно, поскольку, на наш взгляд, в образе заложена двойственная характеристика. С одной стороны, это традиционные «лубочные дуры», которым уже уготована определённая роль, а с другой – любовно-ироничный взгляд на них композитора.

Проанализировав, каким образом остраивается жанровая сущность тематизма балета, тем самым приобретая черты игровой эксцентрики, можно прийти к выводу, что это происходит несколькими путями. *Первый* – это подчинение всей музыки балета чёткой акцентной метризации, в преобладающем большинстве случаев двухдольной. *Второй* – нарочитое и демонстративное «опрошение» ритма: в балете почти нет сложных ритмических построений, преобладают сочетания четвертей с восьмыми, четвертей с половинными. Помимо этого, Прокофьев использует такие приёмы остраивания, как *жанровое и гармоническое* (хроматизация явно диатонических мелодий фольклорных жанров), а также разные приёмы комического для огротесковывания народного материала – *гиперболизацию* и всевозможные виды *несоответствия* (интонационно-тембровое несоответствие видимого и слышимого, жанров – героям, музыки – ситуациям и др.). В свою очередь, основной принцип остраивания, метроритмический, «играет» и в обратную сторону: утвердив сначала акцентно-регулярную двухдольность, композитор вдруг, резко делает сдвиг в другой размер, расширяет период неожиданной вставкой и т.п.

Почему же именно метроритм играет столь важную роль в балете? Несомненно, это связано с тем, что важнейшей и уникальной чертой его является своеобразная «сверхтанцевальность», причем танцевальность плясового типа, двухдольная и акцентированная, которая пронизывает всю музыкальную ткань балета, накладывая отпечаток на все жанры, подводя их под единый знаменатель – танцевальную основу. Отмечая эту необычность музыки балета («Первое впечатление от музыки „Шута“ странное: метрическое однообразие двудольности утомляет, а пестрая сеть тематического материала рассеивает внимание»), Б. В. Асафьев объясняет её новаторством балета «на путях русской хореографии», а именно: здесь «впервые балет конструируется согласно динамике действия живой народной сказки без примеси элемента лирико-живописного, описательного и сентиментально-народнического», но всё сплетено «с самой сутью движения и сменами происходящего на сцене» [1, 97].

Проведённый анализ показывает, что в балете «Сказка про Шута» находят яркое воплощение две важнейшие особенности неопрimitивизма как стиливого направления: ориентация на фольклор и новое отношение к нему – через игровое остраивание, огротесковывание жанров. Конкретные черты лубка – чёткая контурность линий, локальность красок, плоскостность изображения, подобие и сопоставление линий, а также его театрально-игровая природа, проявляющаяся в таких особенностях, как заданность и масочность образов, ориентация действия на зрителя, – всё это ярко представлено в партитуре Прокофьева. В сюжетном развитии балета постоянно присутствует мотив розыгрыша, театра представления (чего состоит только одна деталь – первая музыкальная фраза партитуры, о которой сам Прокофьев говорил, что музыканты как будто достали свои инструменты и стирают с них пыль). Зритель заранее настраивается не на действие, а на игру в него, перемещаясь в особый условный мир. Этот элемент можно сравнить с «мотивами рампы и занавесей» в лубке, присутствие которых предупреждает об условности происходящего.

В основе принципов экспонирования и развития тематизма балета лежат композици-

онные принципы лубка, которые были отмечены нами в анализе лейтмотива Шута. С одной стороны, это многократные неизменные повторения, создающие эффект сохранения маски, с другой – его столь же многократные «лицедейские» преобразования, отражающие смену масок героя по ходу динамично развивающегося действия. Драматургическое развитие монтажного типа основано на быстрой калейдоскопичной смене ситуаций, которые заранее известны, стереотипны: действие определяется динамикой, энергией превращений, игровой свободой.

Но есть в нём и глубокий нравственный смысл. Балет написан в русле шутовской лубочной традиции, уходящей корнями в скомошество, в многовековую народную культуру смеха, которая существовала с самых отдалённых времён и в каждую эпоху выражалась по-своему. В лубке, как и в других жанрах народно-смеховой культуры, также проявляется принцип «гротескного реализма», создания ат-

мосферы игровой условности и амбивалентной «лубочной реальности». Его герой – плут, обманщик и одновременно – носитель народной правды, выразитель черт народного характера и, нередко, вершитель справедливости.

Неопримитивисты, обратившись к лубку и развивая его композиционно-технические средства, естественно, не могли не воспринять, не почувствовать и всей изначальной, исторической содержательности этого жанра. Ведь шут, герой средневекового карнавала и лубка, – это не просто комический актёр, а особый герой карнавального «мира наизворот», со всеми присущими ему чертами социальной активности, утверждающий позитивные начала жизни посредством «смеющейся вольности». Всё сказанное можно в полной мере отнести и к главному герою балета Прокофьева, который, играя, не только высмеивает конкретные пороки – жадность, глупость, но и наказывает их, выносит им суровый приговор от лица «народной правды».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Bellow J. Prokofiev's Ballets for Diaghilev by Stephen D. Press // Dance Research Journal. 2007. Vol. 39. № 1. Congress on Research in Dance. UK: Cambridge University press. P. 93–95; Dorris G. Prokofiev and Ravel at the Ballet. Prokofiev's Ballets for Diaghilev by Stephen D. Press; The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation by Deborah Mawer // Dance Chronicle. 2007. Vol. 30. № 1. UK: Taylor & Francis, Ltd. P. 131–138; Morrison S. Prokofiev's Ballets for Diaghilev by Stephen D. Press // Slavic Review. 2006. Vol. 65. № 4. UK: Cambridge University Press. P. 858–859; Pesenson M. Prokofiev's Ballets for Diaghilev by Stephen D. Press // The Slavic and East European Journal. 2008. Vol. 52. № 1. USA: American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. P. 157–158; Fanning D. Prokofiev's Ballets for Diaghilev by Stephen D. Press // Music & Letters. 2007. Vol. 88. № 2. UK: Oxford University Press. P. 361–362; Haldey O. Prokofiev's Ballets for Diaghilev by Stephen D. Press // Notes. Second Series. 2007. Vol. 63. № 3. USA: Music Library Association. P. 622–624 et al.*

² Они подробно описаны им в Автобиографии: «Во-первых, Дягилев указал на целый ряд мест, которые следовало пересочинить. Судил он с остротой и пониманием и аргументировал убедительно. Протёкшие пять лет тоже создали мне перспективу, дававшую возможность отличить удавшееся в „Шуте“ от неудавшегося. О характере переделок мы договорились легко. Во-вторых, надо было сочинить пять антрактов, так как Дягилев хотел, чтобы все шесть картин шли без перерыва. В-третьих, надо было всё оркестровать. <...> Переделывая балет, я старался замещать неудавшиеся места развитием музыки, взятой из мест удавшихся. Кое-что пришлось присочинить, заключительный танец – написать наново. Самое начало „Шута“ осталось без изменений – посвистывания и побрякования, как будто с оркестра вытирают пыль перед началом спектакля» [15, 167].

³ Прокофьев так описывает в Дневнике встречу в Риме 18.02.1915: «Дягилев очень горел узнать балет. Я ему объяснил сюжет, а затем сыграл музыку, за которыми последовал колоссальный разговор и вот какой: что это такое – я, русский композитор, на русский сюжет и пишу интернациональную музыку?! Это не годится. По мнению Дягилева, интернациональной музыки быть не может. <...> Дягилев был так убедителен, что я сразу согласился выкинуть из балета половину музыки. Дягилев прибавил: и совершенно изменить сюжет. Затем: писать музыку национальную, а не интернациональную, было для меня совершенной новостью, которая мне сразу понравилась».

Также «выяснилось, что сюжет мой слишком стар, неоригинален и ходулен, а между тем надо сделать на какую-нибудь русскую сказочку интимно, весело, гротескно и свежо. А такую сказку мы, вероятно, найдём у Стравинского, который их обожает, имеет целую библиотеку... Что касается меня, то, конечно, мой стиль – гротеск, гротеск и гротеск, а не ходульное повествование о вагнеровских героях. Словом, меня убедил, на моих Алу, Лоллия и прочих поставили крест и стали ждать Стравинского, Швейцарии и сказочки» [13, 551–552, 553].

⁴ Александр Бенуа, считавший себя родоначальником самой идеи такой постановки оперы, оставил свидетельство её восприятия в своих «Воспоминаниях»: «В этой опере есть нечто от кукольного театра; *её сим-волика, точно заимствованная из простонародных лубков*, имеет простую категоричность и не требует более тонкого психологического толкования (курсив наш. – Л. С., Л. М.)... При этом она вся состоит из действия. С другой стороны, как раз главное после царя Додона действующее лицо – Шемаханская царица должна являть собой сказочную красоту...» [2, 526]. Это определило и выбор им художника-постановщика: «Как раз тогда я переживал увлечение искусством Н. С. Гончаровой, обратившей после... опытов ультра-модернистского характера за воодушевлением к народным лубкам и к древней иконописи, и на ней я решил остановить свой выбор». Полученный сценический результат Бенуа оценивал очень высоко: «Мне казалось, что пример нашего „Петушка“ может открыть целую эру в опере» и что «постановка „Петушка“ принадлежит всё же к большим удачам дягилевского дела» [2, 527, 531].

⁵ Процесс депсихологизации фольклорного плача в «Свадебке» И. Стравинского, создававшейся в том же 1915 году и, несомненно, влиявшей на Прокофьева ввиду тесного общения композиторов в это время, подробно исследован в монографии *Серебряковой Л. «В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени»* в главе 6 «Обряд в стиле модерн в „Свадебке“ И. Стравинского» [18, 481–504].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» // Б. Асафьев. О балете : статьи, рецензии, воспоминания. Ленинград : Музыка, 1974. С. 97–102.
2. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. Москва : Наука, 1993. 744 с.
3. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева : исслед. очерки. Москва : Композитор, 2012. 374 с.
4. Косачёва Р. Г. О музыке зарубежного балета. 1917–1939 : Опыт исследования. Москва : Музыка, 1984. 301 с.
5. Левашёв Ю. Ранние балеты Прокофьева // Из истории музыки XX века : сб. статей / отв. ред. М. С. Друскин. Москва : Музыка, 1971. С. 7–30.
6. Лобанов В. М. Художественные группировки за последние 25 лет. Москва : Худ. издат. акционер. о-во АХР, 1930. 148 с.
7. Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Материалы конференций «Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX веков». Москва, 1966. С. 247–267.
8. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Сов. композитор, 1973. 660 с.
9. Нестьев И. В. Дягилев и музыкальный театр XX века. Москва : Музыка, 1994. 224 с.
10. Островский Г. С. Лубок в системе русской художественной культуры XVII–XX веков // Советское искусствознание, 80. Москва : Сов. художник, 1981. Вып. 2. 416 с.
11. Пospelов Г. Г. Новые течения в станковой живописи и рисунке // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917). Москва : Наука, 1980. Кн. 4. 497 с.
12. Прimitив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени : сб. статей / отв. ред. В. Н. Прокофьев. Москва : Наука, 1983. 206 с.
13. Прокофьев С. С. Дневник: 1907–1933. В 2 ч. Ч. 1: 1907–1918. Paris : sprkfv, 2002. 815 с.
14. Русский народный лубок XVII–XIX вв. : [каталог выставки] / авт. вступ. ст. С. А. Клепиков. Москва : Сов. художник, 1958.
15. С. С. Прокофьев : Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. 2-е изд., доп. Москва : Музгиз, 1961. 707 с.
16. Сарабьянов Д. В. Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия // Советское искусствознание, 80. Москва : Сов. художник, 1981. Вып. 1. 374 с.
17. Сергей Дягилев и русское искусство : статьи, открытые письма, интервью : переписка : современники о Дягилеве. В 2 т. Т. 1 / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. Москва : Изобразит. искусство, 1982. 493 с.
18. Серебрякова Л. А. В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени. Москва : Аграф, 2017. 558 с.

19. Шевченко А. НеопрIMITивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. Москва : Тип. 1-й Московской Трудовой Артели, 1913. 32 с.

20. Шестаков В. П. Балеты Сергея Прокофьева для «Русских сезонов» Сергея Дягилева // Интеллектуальная культура России : Международный журнал исследований культуры. 2013. № 4 (13). С. 75–81.

21. Press St. D. Prokofiev's Ballets for Diaghilev Aldershot, Hants. Burlington : Ashgate, 2006. xvii, 294 p.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1. Тема Шута

Copyright 1922 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Пример 2. Тема Шутиных жён

16

Картина II.
У семерыхъ шутовъ.

Deuxième Tableau.
Chez les sept bouffons.

Семь шутиныхъ жёнъ за семью столами ожидаютъ семерыхъ мужей.
Les sept bouffonnes devant sept tables attendent leurs sept maris.

CI.



Lyubov A. Serebryakova

Urals Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: serebriakovao8@mail.ru.
ORCID: 0000-0002-1963-6055. SPIN-код: 5937-0863

Lyudmila V. Moskalyova

Nikolay G. Rubinstein Children's Art School, Moscow, Russia. E-mail: ludus1@yandex.ru

**SERGEY PROKOFIEV'S BALLETT "THE JESTER TALE" WITHIN
THE STYLISTIC CONTEXT OF THE AUTHOR'S EARLIER CREATION
AND OF SERGEY DIAGHILEV'S RUSSIAN BALLETT**

Abstract. The aim of our article is to make the case of The Jester Tale belonging stylistically to the artistic trend of neoprimitivism. We analyze stylistic traits of the ballett as well as the neoprimitivism as such, which oriented itself towards the folk splint, thus overcoming the borders of painting and – what we see in the Prokofiev's Tale – becoming a unified stylistic synthesis of music, choreography and scenography.

Keywords: Sergey Diaghilev; Sergey Prokofiev; Mikhail Larionov; Neoprimitivism; the Russian splint; the splint stylistics; estrangement; the Grotesque.

For citation: Serebryakova L. A., Moskalyova L. V. *Balet Skazka pro chuta v stilevom kontekste rannego tvorchestva S. Prokof'eva i Russkogo Baleta S. Dyagileva* [Sergey Prokofiev's Ballett "The Jester Tale" within the Stylistic Context of the Author's Earlier Creation and of Sergey Diaghilev's Russian Ballett], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 21, pp. 32–44. (in Russ.).

REFERENCES

1. Asafiev B. V. «Skazka pro shuta, semerykh shutov pereshutivshogo» ["The Tale about a Jester Who Has Overjested the Seven Other Buffoons"], B. V. Asaf'ev. *O baletе: stat'i, retsenzii, vospominaniya*, Leningrad, Muzyka, 1974, pp. 97–102. (in Russ.).
2. Benua A. N. *Moi vospominaniya. V 2 t. T. 2* [My Memoirs, in 2 vols. Vol. 2], Moscow, Nauka, 1993, 744 p. (in Russ.).
3. Dolinskaya E. B. *Teatr Prokof'eva: issledovatel'skie ocherki* [Prokofiev's Theater: Essays in Interpretation], Moscow, Kompozitor, 2012, 374 p. (in Russ.).
4. Kosacheva R. G. *O muzyke zarubezhnogo baleta. 1917–1939: Opyt issledovaniya* [On the Foreign Ballett Music, 1917 to 1939: An Investigation], Moscow, Muzyka, 1984, 301 p. (in Russ.).
5. Levashev Yu. *Rannie balety Prokof'eva* [Prokofiev's Early Balletts], M. S. Druskin (resp. ed.), *Iz istorii muzyki XX veka: sb. statey*, Moscow, Muzyka, 1971, pp. 7–30. (in Russ.).
6. Lobanov V. M. *Khudozhestvennye gruppировки za poslednie 25 let* [The Artistic Groupings during the Last Twenty-Five Years], Moscow, Khudozhestvennoe izdatel'skoe aktsionernoe obshchestvo AKhR, 1930, 148 p. (in Russ.).
7. Lotman Yu. M. *Khudozhestvennaya priroda russkikh narodnykh kartinok* [The Artistic Nature of the Russian Folk Illustrations], *Materialy konferentsii «Narodnaya gravюра i fol'klor v Rossii XVII–XIX vekov»*, Moscow, 1966, pp. 247–267. (in Russ.).
8. Nestiev I. V. *Zhizn' Sergeya Prokof'eva* [The Life of Sergey Prokofiev], 2nd ed., augm. and rev., Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1973, 660 p. (in Russ.).
9. Nestiev I. V. *Dyagilev i muzykal'nyy teatr XX veka* [Sergey Diaghilev and the Twentieth-Century Musical Theater], Moscow, Muzyka, 1994, 224 p. (in Russ.).
10. Ostrovsky G. S. *Lubok v sisteme russkoy khudozhestvennoy kul'tury XVII–XX vekov* [The Splint within the System of the Russian Artistic Culture from the Seventeenth to the Twentieth Century], *Sovetskoe iskusstvoznanie*, 80, Moscow, Sovetskiy khudozhnik, 1981, iss. 2. (in Russ.).
11. Pospelov G. G. *Novye techeniya v stankovoy zhivopisi i risunke* [New Trends in the Easel Painting and Drawing], *Russkaya khudozhestvennaya kul'tura kontsa XIX – nachala XX veka (1908–1917)*, Moscow, Nauka, 1980, b. 4. (in Russ.).
12. Prokofiev V. N. (resp. ed.) *Primitiv i ego mesto v khudozhestvennoy kul'ture Novogo i Noveyshego vremeni: sb. statey* [The Primitive Art and its Place in the Artistic Culture of the Modern and Contemporary Epoch: Collected Articles], Moscow, Nauka, 1983, 206 p. (in Russ.).
13. Prokofiev S. S. *Dnevnik: 1907–1933. V 2 ch. Ch. 1* [The Diaries, 1907 to 1933. Part One], Paris, sprkfv, 2002, 816 p. (in Russ.).
14. *Russkiy narodnyy lubok XVII–XIX vv.: katalog vystavki* [The Russian Folk Splint from the Seventeenth to the Nineteenth Century: The Catalogue of an Exhibition], Moscow, Sovetskiy khudozhnik, 1958. (in Russ.).
15. Shlifshteyn S. I. (ed., comp.) S. S. Prokof'ev: *Materialy, dokumenty, vospominaniya* [S. S. Prokofiev: Materials, documents, memoirs], 2nd ed., augm., Moscow, Muzgiz, 1961, 707 p. (in Russ.).
16. Sarabyanov D. V. *Noveyshe techeniya v russkoy zhivopisi predrevolyutsionnogo desyatiletia* [The Most Recent Trends in the Russian Painting from the Prerevolutionary Decade], *Sovetskoe iskusstvoznanie*, 80, Moscow, Sovetskiy khudozhnik, 1981, iss. 1. (in Russ.).
17. Zilbershteyn I. S., Samkov V. A. (comps.). *Sergey Dyagilev i russkoe iskusstvo: stat'i, otkrytye pis'ma, interv'yu: perepiska: sovremenniki o Dyagileve. V 2 t. T. 1* [Sergey Diaghilev and Russian art: articles, open letters, interviews: correspondence: contemporaries about Diaghilev, in 2 vols. Vol. 1], Moscow, Izobrazitelnoe iskusstvo, 1982, 493 p. (in Russ.).
18. Serebryakova L. A. *V poiskakh obretaemogo smysla. Russkaya muzyka v dvizhenii vremeni* [Searching for the Meaning Obtained: The Russian Music within the Motion of Time], Moscow, Agraf, 2017, 558 p. (in Russ.).
19. Shevchenko A. *Neoprimitivizm. Ego teoriya. Ego vozmozhnosti. Ego dostizheniya* [Neoprimitivism, its Theory, its Possibilities & its Achievements], Moscow, Tipografiya 1-y Moskovskoy Trudovoy Arteli, 1913, 32 p. (in Russ.).
20. Shestakov V. P. *Balety Sergeya Prokof'eva dlya «Russkikh sezonov» Sergeya Dyagileva* [Sergey Prokofiev's Ballets for Sergey Diaghilev's The Russian Seasons], *Intellektual'naya kul'tura Rossii: Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*, 2013, no. 4 (13), pp. 75–81. (in Russ.).
21. Press St. D. *Prokofiev's Ballets for Diaghilev Aldershot, Hants, Burlington, Ashgate*, 2006, xvii, 294 p.

Елизавета Яковлевна Суриц

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ (Москва, Россия). E-mail: elizabeth-souritz@yandex.ru

ЗАРУБЕЖНАЯ КРИТИКА О ПЕРВОМ БАЛЕТЕ ПРОКОФЬЕВА «ШУТ» В ТРУППЕ РУССКИЙ БАЛЕТ СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА

В статье рассматривается реакция зарубежной критики на первую постановку балета Сергея Прокофьева «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (сокращённо «Шут») в труппе Русский Балет Сергея Дягилева, представленного в 1921 году в Париже и Лондоне. Авторский перевод и подробный аналитический обзор иностранной прессы создаёт картину восприятия первого балета Прокофьева современной ему европейской музыкально-театральной общественностью. Автор знакомит российских читателей с крупными зарубежными критиками и театральной политикой, с основными направлениями в оценке деятельности дягилевской антрепризы, с эволюцией в Русском Балете хореографии и собственно классического танца, с новыми подходами к сценографии и роли художника в постановочном процессе (в данном случае – Михаила Ларионова не только как декоратора, но и как постановщика-хореографа, создателя танцевально-стилевой партитуры балета, сценически реализованной Т. Славинским). Значительное место в рецензиях уделено обсуждению и оценке современниками на Западе музыки Прокофьева. В заключение обзора французской и английской прессы, на основе приводимых в рецензиях описаний спектакля, автором статьи реконструируются основные черты постановки балета Прокофьева в труппе Русский Балет Сергея Дягилева.

Ключевые слова: балет Прокофьева «Шут», Русский Балет Сергея Дягилева, М. Ларионов, премьеры в Париже и Лондоне, сценография и хореография балета, зарубежные критики о спектакле и музыке Прокофьева.

Для цитирования: Суриц Е. Я. Зарубежная критика о первом балете Прокофьева «Шут» в труппе Русский Балет Сергея Дягилева // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 21. – С. 45–60.

«За хорошее окончание консерватории я получил от матери поездку за границу и выбрал Лондон, где в это время с большой помпой проходил русский оперно-балетный сезон Дягилева», – писал С. С. Прокофьев в «Автобиографии» [2, 149]. Это было в 1914 году. С. П. Дягилев, с которым композитор тогда же познакомился, предложил ему написать балет на «русский сказочный или доисторический сюжет» и посоветовал в Петербурге связаться с С. М. Городецким. Поэт сочинил сценарий балета «Ала и Лоллий». Однако в 1915 году Дягилев отверг и сюжет, и написанную Прокофьевым музыку, которую тот переделал, превратив в «Скифскую сюиту». Теперь уже совместно с Дягилевым в составленном А. Н. Афанасьевым сборнике «Народные русские сказки» был найден новый сюжет, и в результате родился балет «Сказка

про Шута, семерых шутов перешутившего» (сокращённо «Шут») – первое нашевшее доступ на балетную сцену произведение Прокофьева. В нём рассказывалось, как молодой шут продал семерым старым шутам плётку, обладающую якобы способностью оживлять мёртвых, и шуты убили, но не оживили, своих жён. Как затем, скрываясь от их преследования, шут переделал «стряпкой», а шуты увели стряпку в свой дом. Как купец пришёл свататься за дочерей семерых шутов, избрал «стряпку», но получил взамен неё «козлуху», которую убил, и в конечном счёте вынужден был заплатить за якобы погубленную им несуществующую сестру молодого шута.

Прокофьев сочинил музыку балета в том же 1915 году, но к его постановке обратились не скоро – через пять с лишним лет после соз-

дания первого варианта партитуры. За это время в труппе Русский Балет Сергея Дягилева было поставлено два балета, основанных на русском фольклоре – «Полночное солнце» на музыку Н. А. Римского-Корсакова в 1915 году и «Русские сказки» на музыку А. К. Лядова в 1917 году. Обе постановки осуществил постоянный балетмейстер труппы Л. Ф. Мясин, а оформил М. Ф. Ларионов. Ларионов подготовил к 1920 году также эскизы декораций и костюмов «Шута» (некоторые были написаны ещё в 1915 году), рассчитывая снова на совместную работу с Мясиным. Однако в январе 1921 года балетмейстер в результате конфликта с Дягилевым покинул труппу. Очередной парижский сезон должен был состояться в мае, и для него требовалось, как всегда, несколько новых спектаклей. «Шута» должен был ставить сам Ларионов, в помощь которому Дягилев предложил одного из танцовщиков труппы, поляка Тадеуша Славинского.

Парижский сезон труппы Русский Балет в 1921 году был очень коротким по той причине, что Дягилев не сумел получить в своё распоряжение помещение Оперы или театра Елисейских полей. Выступать пришлось в маленьком театре Гете-Лирик, расположенном в отнюдь не фешенебельном квартале бульвара Себастополь. Сезон открылся 17 мая, а девять дней спустя артисты выступали уже в Лондоне. Поэтому число рецензий на парижскую премьеру сравнительно невелико. Но основные обозреватели крупнейших газет всё же высказались. Кроме того, год спустя, в мае 1922 года труппа снова появилась в Париже, и «Шут» был в её репертуаре, что побудило критиков высказаться вторично. Таким образом, мы располагаем материалом, чтобы судить об отношении французской критики к балету Прокофьева. Ещё большее количество статей появилось в английских газетах во время длинного двухмесячного (с 26 мая по 30 июля) лондонского сезона¹.

В 1921 году парижские газеты писали о балетных представлениях много и достаточно профессионально. Прошло двенадцать лет после первого Русского балетного сезона в Париже (1909 год), когда рецензенты, ошеломлённые новизной увиденного, чаще удивлялись, восхищались, чем анализировали виденное. Балет-

ная критика во Франции в конце XIX – начале XX века почти прекратила существование, так мал был интерес к балету. Во время первых Русских сезонов отклики на дягилевские спектакли принадлежали чаще всего перу музыкантов, а в полемику, когда спектакль вызывал споры (как было, к примеру, с «Послеполуденным отдыхом фавна» или «Весной священной»), вступали художники, скульпторы, литераторы. Профессиональная балетная критика начала развиваться с особой интенсивностью, когда после Первой мировой войны в Париже обосновались В. Я. Светлов и А. Я. Левинсон, выпустивший на протяжении 1920-х годов несколько книг, а затем в середине 1920-х годов – С. М. Волконский, также весьма интересующийся хореографией. Их статьи, регулярно появлявшиеся в парижской прессе, в газетах, выходивших на французском и русском языках, помогли установить определённый уровень профессионализма в оценке искусства танца и балетной режиссуры. Неслучайно уже в начале 1930-х годов известность получают французские критики и исследователи Морис Тюгаль, Пьер Мишо, Фердинандо Рейна, несомненно, многим обязанные своим русским предшественникам и учителям.

Рецензии парижских музыкальных и балетных критиков 1921 и 1922 годов дают представление как о спектакле «Шут» в дягилевской труппе, так и о его восприятии публикой и прессой.

В начале 1921 года Сергей Прокофьев был ещё мало известен в Европе: приехав в США из Советской России осенью 1918 года, он концертировал в основном на американском континенте. Зато весной 1921 года Париж услышал сразу два больших произведения Прокофьева, причём оба связанные с балетом. Дирижёр С. А. Кусевицкий включил в концерт, данный в конце апреля, «Скифскую сюиту», а Дягилев показал 17 мая «Шута». Парижская пресса с огромным интересом отнеслась к обоим премьерам, печатала биографию композитора, интервью, отчёты о репетициях балета. Газета «Энтранзинжан» опубликовала в канун первого представления 16 мая статью под названием «Завтра Прокофьев станет знаменит». В ней говорилось: «Мы обязаны труппе Русский Ба-

лет открытием Стравинского. На этой неделе мы будем обязаны ей также открытием Сергея Прокофьева»².

Парижская пресса дала спектаклю, точнее музыке и сценографии (хореография вызвала меньше восторгов), самую высокую оценку. обстоятельно, серьёзно и доброжелательно разбирали произведения Прокофьева французские музыкальные обозреватели, среди которых были крупные знатоки, пользовавшиеся известностью не только как критики, но и как исследователи, а иногда и композиторы.

Одним из первых выступил Луи Лалуа, друг Равеля, писавший о нём и сотрудничавший с ним при создании балета «Моя матушка гусыня» (он был автором сценария), генеральный секретарь театра Опера, критик «Ля ревю мюзикаль», «Меркюр мюзикаль» и многих других журналов и газет. Его развёрнутая статья в газете «Комедия» появилась 19 мая 1921 года. Вторично Лалуа писал о «Шуте» через год, в июне 1922 года. Он рассматривал появление «Шута» как одно из важных событий музыкальной жизни, назвав его «откровением». Критик высказал сомнение, показывал ли Русский Балет когда-либо произведение «столь законченное, столь сильное, такое чистое в стилистическом отношении»³. Он дал также живое изложение действия, подробно описал декорации и костюмы. Через год Лалуа писал об успехе, который «превзошёл прошлогодний»⁴.

Алексис Ролан-Манюэль был музыковедом, написавшим ряд книг, в том числе о Равеле, и выступавшим в «Ля ревю мюзикаль», «Нувель литерер» и других журналах и газетах. В качестве композитора он особое внимание уделял театру, писал музыку к драматическим спектаклям, музыкальные комедии и балеты, его иногда называли седьмым членом «Шестёрки». Ролан-Манюэль тоже поддержал «Шута». В статье, опубликованной в газете «Эклер» 19 мая 1921 года, он писал: «Благодаря „Шуту“ молодой его автор Сергей Прокофьев без сомнения выдвинулся на первый ряд современных музыкантов» и утверждал, что нельзя не поражаться «смелости порыва, мелодическому богатству, изобретательности и разнообразию красок оркестровки, отличающих эту музыку»⁵. В 1922 году он опубликовал также статью на ан-

глийском языке в «Мьюзикл Ньюз энд Хералд» и позднее неоднократно вспоминал этот балет, отдавая ему предпочтение, например, перед Третьим концертом для фортепиано и другими произведениями Прокофьева.

Интересно мнение критика Жана Мернольда. Когда-то он не принадлежал ни к сторонникам Дягилева, ни к поклонникам русской музыки. Известно, что в 1902 году он чуть ли не отрицал вообще её существование, полностью отверг Чайковского⁶, позднее возражал против редакции «Бориса Годунова», осуществлённой Н. А. Римским-Корсаковым, которую Дягилев показывал в Париже. Между тем, в дальнейшем Мернольд изменил точку зрения, о чём свидетельствует и сказанное им о балете Прокофьева в «Меркюр де Франс»: «„Шут“ – маленький шедевр, если под этим словом понимать произведение само по себе совершенное, естественный результат той свободы и той уверенности, что свойственны гениальному инстинкту»⁷. Дважды выступил Гюстав Самазей, также достаточно известный музыковед – автор монографии о Поле Дюка, друг Рихарда Штрауса, издавший посвящённые ему мемуары, знаток Вагнера, к чьей «Переписке» он написал предисловие. Самазей выступал в журналах «Ля ревю дедёмонд», «Ля ревю мюзикаль», в газете «Ле Тан» и других изданиях. В статьях о «Шуте» он отмечал удивительное единство замысла, отличавшее спектакль⁸. Несколько раз писал о «Шуте» и постоянный корреспондент газеты «Ле Голуа» Луи Шнайдер. Он утверждал, что балет Прокофьева займёт в репертуаре труппы Дягилева достойное место рядом с «Петрушкой» Стравинского⁹. Он же отмечал удивительную жизненную силу музыки, которую «хочется приветствовать как появление на свет здорового ребёнка»¹⁰, а также то, что в этой музыке «бесспорно, присутствует сила, зажигательность, свобода. Ничего болезненного или упадочного»¹¹.

Большая статья принадлежала Пьеру Лало. Сын известного композитора Эдуара Лало, автора балета «Намуна», Пьер Лало был одним из влиятельных парижских музыкальных критиков, выступал в журнале «Журнал де Деба», «Ле Тан» и в других газетах. А. В. Луначарский несколько позднее аттестует его как «человека глубоко культурного, с твёрдым вкусом

и твёрдыми убеждениями» и в то же время «критика сурового и едкого»¹². Лало далеко не всегда хвалил постановки дягилевской труппы. Но в данном случае он поддержал «Шута» и писал об «удивительной жизненной силе, отличающей музыку Прокофьева, чего не достаёт большинству современных молодых композиторов»¹³.

Несколько иначе смотрел на вещи Эмиль Вюйермоз. Из всех французских критиков он был, пожалуй, ближе всех к танцу. Недаром в числе его трудов не только исследования, посвящённые музыке, но также книга о танцовщиках Александре и Клотильде Сахаровых. Он подробно разбирал спектакль «Шут», не ограничиваясь хвалебными эпитетами, и определяя место новой постановки на афише труппы Дягилева, заодно высказался о его репертуарной политике в последние годы. Так, возражая тем, кто называл балет «кубистским», Вюйермоз не без иронии заметил, что обращение к этому уже несколько устаревшему стилю выглядело бы непростительной отсталостью для труппы, всегда прислушивающейся к последнему крику моды. Без особого сочувствия он отозвался о хореографии¹⁴.

Хотя отзыв Вюйермоза был менее восторженным, чем ряда других рецензентов, в целом он оценивал произведение Прокофьева положительно. Если у нового балета и были противники, то, судя по всему, они ограничивались дискуссиями в кулуарах. Адольф Жюльен в «Журналь де Деба» в 1922 году, а также некоторые английские критики будут писать о свистках во время представления и стычках в фойе¹⁵, но в прессе оппозиция высказывалась крайне осторожно. Андре Кёруа, видный музыковед и основатель журнала «Ревю Мюзикаль», автор книги о Вебере и современной французской музыке, упрекнул Прокофьева в «бездушии»¹⁶. А Антуан Баррес в «Фигаро», выражая несогласие с мнением «своего друга Луи Лалуа», писал, что у него вызывает опасение тот путь, которой избрали русская музыкальная и живописная школы. Он предупреждал против дурного влияния Игоря Стравинского и Пабло Пикассо, «в результате чего появляются маленькие копии Пикассо и маленькие копии Стравинского»¹⁷.

Особо следует сказать о выступлениях русских критиков, живших в Париже. В архиве Прокофьева нет рецензий ни В. Я. Светлова, ни А. Я. Левинсона. Конечно, это не значит, что их не было вовсе, они могли просто не попасть в альбом, куда Прокофьев наклеивал вырезки. Но, с другой стороны, странно было бы, чтобы отзывы именно этих критиков, пользовавшихся и в России огромным авторитетом, не заинтересовали композитора, даже в том случае, если они были отрицательными. Следует отметить, что среди собранных в альбоме рецензий есть и прямо-таки оскорбительные. Однако Прокофьев не считал нужным игнорировать их.

Левинсон писал чаще всего в газете «Комедия». В подборке Прокофьева газета представлена статьями Лалуа. Есть ещё один довод в пользу того, что Левинсон не писал о «Шуте». Существует его книга «Танец в театре», которая представляет сборник статей, опубликованных им на протяжении 1922 года. В 1922 году «Шут» был показан дягилевской труппой в Париже вторично. В книгу включены рецензии на отдельные балеты, показанные труппой в этом сезоне (например, «Свадьба Авроры»), но о «Шуте» нет ничего. Если Левинсон не писал о «Шуте», есть основание думать, что балет ему не понравился и, зная его вкусы и пристрастия, можно быть уверенными, что так оно и было.

А. Я. Левинсон, один из самых авторитетных петербургских балетных критиков, сторонник академического балета и классического танца, последовательно отстаивал ведущее значение собственно танцевальной выразительности в балетном спектакле. Известны его статьи, посвящённые балетам Фокина. Тяготение хореографа к изобразительности вызвало осуждение Левинсона. Его не удовлетворяли и опыты балетмейстеров, пришедших вслед за Фокиным. Позднее, давая характеристику труппе Дягилева, он писал: «Всегда они вдохновлялись явлениями, лежащими за пределом танца как такового. Всегда, и это главный порок их эстетики, они его деформируют, калечат, используют для выражения того, что ему чуждо. Никогда он не расцветает свободно и независимо, вне подражания и пародии, свершая „акт чистой метаморфозы“, как сказал бы Поль Валери»

[4, 9]. А балет с музыкой Стравинского «Байка про лису», показанный Дягилевым в 1922 году, он отнёс как нечто недостойное серьёзной балетной труппы и заявил, что не считает нужным разбирать его в рецензии. Можно ли удивляться, если он отверг «Шута», где танец был целиком подчинён живописному решению спектакля, благо в качестве постановщика выступил сам художник-декоратор.

В архиве Прокофьева имеются статьи трёх русских критиков: музыковеда Б. Ф. Шлецера, известного трудами о Скрябине, художника Г. К. Лукомского, крупного знатока русской архитектуры, и критика Н. С. Зборовского, писавшего о балете в московских газетах и сочувственно относившегося к тому новому, что появлялось в первые годы после Октября. Все три статьи отличаются обстоятельностью, они доброжелательны по тону и содержат всесторонний анализ нового балета, причём Шлецер, естественно, уделяет основное внимание музыке, Лукомский – оформлению, а Зборовский – постановке.

Итак, парижская критика в целом отнеслась к балету Прокофьева доброжелательно. Иная ситуация сложилась в Лондоне, где «Шут» был показан в июне 1921 года.

Дягилев проявил здесь немалую осторожность. Если французам он показал обе новые работы – «Шута» и «*Quadro flamenco*» – в первый же вечер, то англичан он готовил к этому событию постепенно. Сезон открылся программой, состоявшей из знакомых и всегда пользовавшихся успехом в Англии балетов. В качестве одной из приманок была приглашена также горячо любимая лондонцами танцовщица Лидия Лопухова. Кроме того, в антрактах между балетами в числе других произведений исполнялась «Классическая симфония» Прокофьева: это был придуманный Дягилевым способ приучить зрителей к музыке новых или мало известных композиторов.

5 июня в газете «Обсервер» было напечатано интервью с Дягилевым, где он рассказывал о том новом, что лондонцы увидят во время гастролей. Речь шла, естественно, и о «Шуте». «Как постановка, так и музыка балета в высшей степени современны и целиком сохраняют русские отличительные черты, хотя музыкальные

темы не вытекают из фольклора», – сказал Дягилев и пояснил, что постановка принадлежит художнику-декоратору, который «осуществлял руководство пластическим движением», и танцовщиком, который «придавал ему хореографическую форму»¹⁸. Одновременно в прессе стали появляться краткие заметки, где говорилось о впечатлении, которое балет Прокофьева произвёл в Париже. И только 8 июня, почти через две недели после начала гастролей, был показан «Шут».

Все английские газеты имели своих постоянных музыкальных обозревателей и театральных критиков. Писать о балете приходилось и тем, и другим, но чаще первым. Среди музыкальных обозревателей у Дягилева были и постоянные союзники, и постоянные противники, критиковавшие из сезона в сезон его репертуарную политику. К противникам относился, в частности, один из самых влиятельных критиков Эрнест Ньюмен.

В 1921 году Ньюмен был человеком средних лет (родился в 1868 году) с вполне определившимися музыкальными пристрастиями. Он изучал музыку Глюка, затем Вагнера и Рихарда Штрауса, написал о них книги. Его считали крупнейшим в Англии вагнеристом. Ему принадлежали переводы на английский язык текстов «Тристана и Изольды» и «Кольца Нибелунгов». В то же время французскую музыку Ньюмен не любил, в рецензиях не скрывал своего отношения, весьма ядовито высказываясь о произведениях современных французских композиторов. В течение ряда лет Ньюмен был музыкальным обозревателем газеты «Обсервер» и в качестве такового вёл с Дягилевым ожесточённые дискуссии, причём обе стороны в запальчивости достигали подчас крайностей. Так, например, в мае-июне 1919 года в статье «Поклонение Бетховену» Дягилев назвал Бетховена «мумией», горячо любимого Ньюменом Брамса «разлагающимся трупом», а Шумана – «тоскующей по дому собакой, которая воет на луну». Об Элгаре он писал, что его «парализовал отравляющий газ Брамса и Вагнера» [цит. по: 5, 225–226]. Эти выражения Ньюмен вспоминал позднее, когда они снова сразились в 1921 году. Впрочем, и сам он, споря с Дягилевым, не раз пользовался запрещёнными приёмами: принижал русскую

музыкальную школу, сравнивая её с немецкой, заносчиво поучал Дягилева. От «Парада» (1917) Ньюмен отвернулся с презрением, назвав Эрика Сати «ничтожным французским шутником». К «Пульчинелле» Стравинского (1920) отнёсся как к «детской шалости» (*gaminerie*), признав, правда, что это шалость самого высокого класса. В «Весне священной», показанной в Лондоне в 1921 году в новой хореографии, также обнаружил немалые дефекты. Но и тогда, когда Дягилев попробовал вместо балетов с новой музыкой и хореографией предложить английскому зрителю истинную классику и поставил в Лондоне в конце 1921 года «Спящую красавицу» П. И. Чайковского с танцами Мариуса Петипа, он столкнулся со столь же враждебной позицией Ньюмена.

9 и 10 июня, сразу после лондонской премьеры, заметки появились во многих газетах, больших и малых. Поначалу большинство критиков выражало некоторое недоумение. Филипп Пейдж в «Дейли Скетч» отметил «прямоту, жизненную силу и смелость» музыки и заявил, что ему лично как раз этих качеств недостаёт, чтобы дать ей оценку. В то же время он отметил успех у зрителей¹⁹. Смущали «футуристические», как большинство называло их, декорации, наивный – «детский» и в то же время «кровожадный» – сюжет, к тому же не вполне понятный: один из критиков предложил не давать изложение в программе, а объявить приз тому зрителю, кто его поймёт сам²⁰. Балет сравнивали с кукольными представлениями Панча и Джуди, где Панч тоже колотил жену на потеху зевака²¹, и с наивными спектаклями традиционной английской пантомимы²², и с театрализованной шарадой²³. Газета «Ивнинг ньюз» сообщала: «Один человек, которому не понравился балет, уверял, что это большевистская пропаганда»²⁴. Другая газета считала наоборот, что «балет имеет свою мораль: большевистская идея была хороша в теории, но оказалась опасной на практике»²⁵. «Манчестер гардиан» заявил, что «Шут» попросту необыкновенно скучен²⁶, а «Дейли Хералд» пояснил, что причиной тому «кубистический подход»: «Представить старинную легенду на кубистский лад – такая же нелепость, как изобразить Тайную вечерю в виде складной картинки-загадки (*jig-saw*

puzzle)»²⁷. „Дейли экспресс“ и прямо озаглавил статью „Балетная чепуха“»²⁸.

«Дейли телеграф» – одна из газет, которая, как правило, сочувственно относилась к экспериментам Дягилева (её критик поддерживал в своё время «Парад», а позднее, в конце 1921 года, выступил в защиту балета «Спящая красавица», показанного Дягилевым в Лондоне) и не присоединилась к хору хулителей. На её страницах был высказан ряд интересных мыслей о влиянии русского балета, который «способствовал переоценке художественных ценностей», на молодых английских композиторов и художников. Говорилось также, что яркие краски, которыми пользуются многие русские художники, и породили новую моду, например, в производстве тканей, оконных занавесок, солнечных зонтиков и т. п.²⁹

Известные музыкальные критики, обозреватели крупнейших газет не были солидарны в оценке «Шута». Альфред Калиш, крупный специалист в области изучения творчества Рихарда Штрауса, переводчик текста его опер, выступил в газетах «Стар» и «Дейли Ньюз». Он отмечал успех балета у публики, но сам отказывался «признать его достижением дягилевской антрепризы» и утверждал, что сказка в чтении значительно занимательнее, чем её сценический вариант³⁰.

Зато Ричард Каппел, многие годы возглавлявший музыкальный отдел «Дейли Мейл», начиная с 1921 года подпал под обаяние прокофьевского «безумно весёлого» балета и буквально давился от смеха, пересказывая его содержание. Каппел хвалил и музыку³¹. Его поддерживали отдельные газеты, например, «Иллюстриейтед Сандей Хералд», критик которого признавался, что моментами буквально «захлёбывался от восторга»³². Но Хьюберт Гриффит в «Обсервер» назвал балет «возмутительно скучным» и говорил, что «все попытки рассмешить полностью проваливаются, потому что новое искусство ещё не научилось ходить, оно способно только вопить, требуя соску»³³.

Вообще противников было больше, чем союзников. Э. А. Боган, постоянный критик «Дейли Ньюз» (он давал рецензии ещё на первые выступления труппы Дягилева в Англии в 1911 году) жаловался на то, что балет «вызвал

у него приступ мозговой невралгии», и писал: «Музыка Прокофьева откровенно плохое искусство... Столь же плохим искусством являются декорации Ларионова»³⁴. Наиболее дельными в статье Богана были его соображения относительно путей развития дягилевской труппы, где танец начинал играть всё меньшую роль. Это было справедливо, особенно применительно к «Шуту», фактически поставленному даже не хореографом, а художником.

Сидней У. Кэррол, драматический критик «Сандей Тайм», не жалел превосходных степеней в осуждении балета: «даже сумасшедшему трудно представить себе подобное...», «хаос, возможный только в кошмаре...», «может нравиться лишь кровожадным детям и убийцам-маньякам»³⁵. В том же номере газеты выступил в качестве музыкального критика и постоянный оппонент Дягилева Эрнест Ньюмен. Он со всей резкостью заклеил новое направление в русской музыке. В отзыве на концерт, где под управлением Ю. Гуссенса была исполнена «Весна священная», и о спектакле «Шут» Ньюмен писал о слабостях, якобы присущих обоим композиторам: «короткое мелодическое дыхание, жёсткий ритм и безрассудная смелость, которую не следует смешивать с уверенным мастерством»³⁶.

Выступления Гриффита, Кэрролла, Ньюмена подлили масла в огонь. Рецензенты в последующие дни уже не стеснялись в выражениях, высказывая своё неодобрение. Критик «Стейдж», к примеру, заявил, что опасается за психическое здоровье всякого, кому подобное зрелище может понравиться³⁷.

Сам Ньюмен выступил вторично 17 июня в еженедельнике «Манчестер уикли гардиан». Он не стал присоединяться к воплям возмущённых журналистов, а небрежно и снисходительно поучал Прокофьева. Находя у композитора определённый талант, благодаря которому тот может «по мнению некоторых, кое-чего добиться», Ньюмен указывал ему, что произойдёт это лишь в том случае, «если он поймёт, что создаваемое им сейчас с такой лёгкостью уже по одной этой причине не представляет ценности»³⁸. Это звучало ещё более оскорбительно, чем обвинения в «кровожадности».

На другой день статью в «Мюзикл Ньюз энд Хералд» напечатал один из постоянных союзников Дягилева критик Эдвин Эванс. Он начал с утверждения, что «Шут» займёт прочное место в репертуаре труппы, скоро будет казаться абсолютно «безвредным» и все будут удивляться, почему он вызывал такие ожесточённые споры. Эванс говорил об атмосфере в музыкальном мире Лондона, неожиданно «наэлектризовавшейся», чему, как он считал, способствовало собственное выступление Дягилева 5 июня, указавшего на исключительную новизну и необычность произведения Прокофьева, как бы предупреждая всех: «Вот-вот оно, пугало!». Но ни Прокофьев, ни Ларионов не могут считаться пугалами. Быть может, желая несколько польстить английским музыкальным критикам, Эванс утверждал, что недоумение, вызванное музыкой Прокофьева на родине композитора, связано с царящим там консерватизмом. Тем самым он как бы призывал англичан доказать, что они занимают более передовые позиции. Перечислив достоинства нового балета, Эванс решительно заявил, что композитор и художник добились успеха, сделав оговорку относительно хореографии, которая представлялась ему менее убедительной³⁹.

Одновременно с Эвансом 18 июня выступил и сам Дягилев. Его интервью, озаглавленное «Критики и балет», было напечатано в «Дейли Телеграф». Защищая балет «Шут», Дягилев вспоминал, как часто новое в искусстве на первых порах вызывает насмешку, осуждение, отпор, а первое впечатление бывает ошибочным. Он ссылаясь на музыку Римского-Корсакова, Дебюсси и Рихарда Штрауса, живопись Сезанна, Гогена, Руссо и Матисса, приводил примеры и из истории балетного театра: неприятия Фокиным «Послеполуденного отдыха Фавна» Нижинского, а также утверждения директора Метрополитен Опера, что Мясин «не умеет танцевать», и мнение директора Ковент Гардена, усомнившегося в успехе Тамары Карсавиной. «Нетрудно понять, что с „Шутом“ происходит то же, что и с „Петрушкой“». Даже этот шедевр Стравинского вызвал печальной памяти протесты... <...> Шуту предстоит судьба всех этих прекрасных произведений. Доказательства тому — дискуссии, которое вызвало его появление»⁴⁰.

Дягилеву в газете «Обсервер» от 19 июня ответил критик Перси Шоулс. Он писал, что Дягилев, ссылаясь на непонимание, которым обычно встречают шедевры, в действительности ничего не сказал в защиту Прокофьева и Стравинского (чья «Весна священная» в новой постановке Л. Мясина тоже вызвала споры). По мнению самого Шоулса, музыки «Шута» хватает не более чем на десять минут. В качестве доказательства он сослался на зрителей, которые переставали слушать музыку и при этом разговаривали так громко, что оркестра не было слышно⁴¹.

В статье «Музыка и модернисты», напечатанной 24 июня в «Дейли ньюз», Альфред Калиш тоже высказал свои обиды на Дягилева. Заодно он отметил, что «модернисты» каждый месяц кричат о новом шедевре, и напрасно Дягилев думает, что «Весна священная» повсеместно признана таковым⁴². И, наконец, 26 июня в «Сандей Таймс» появился пространственный ответ Эрнеста Ньюмена, озаглавленный «Открытое письмо Дягилеву». Ньюмен припоминал Дягилеву его прежние выпады против классической музыки, и доказывал, что если он, Ньюмен, критиковал музыку Прокофьева и Стравинского, то Дягилев, как и другие их защитники, фактически не предложили серьёзного анализа вызвавших споры произведений, а ограничились панегириком. Дягилеву кажется, что Стравинский и Прокофьев «последнее слово музыкальной мысли». Он ошибается – есть произведения более современные. Дягилев сам отстал от века. Он, Ньюмен, критикует «Шута» именно потому, что его музыка «лишена аромата новизны» (stale), «мысль, положенная в её основу – дешёвка, техника её бедна и скучна по приёмам». Что касается постановки, то она «неизобретательна и выполнена топорно». Так могла бы ставить дочка приходского священника, побывавшая в Лондоне на спектакле Русского Балета». И дальше Ньюмен посвятил специальный раздел своей большой статьи теме «Упадок Русского Балета»⁴³.

Статья Ньюмена была одним из последних откликов в английской прессе, но борьба, разыгравшаяся на страницах лондонских газет, нашла отражение и в США. «Англия упорно отказывается принимать новые идеи», – писал

критик «Нью-Йорк Сан» 2 июля⁴⁴. Эту же мысль высказал и выступивший несколько позднее, как бы для подведения итогов, критик английского издания «Мьюзикл Стандарт»: «В Англии мы живём, прячась за оградами. Мы вздрагиваем от ужаса, когда видим обнажённую натуру, мы накладываем запрет на произведения искусства, нас хотят заставить делать вид, что нам больше всего нравятся картины Маркуса Стоуна, романы Гарвиса и хорошие “приличные” пьесы...»⁴⁵.

Что же в действительности представлял собой «Шут», один из наименее изученных балетов дягилевской антрепризы? По прессе, французской и английской, можно составить некоторое представление и о спектакле.

Прежде всего, нет сомнения в том, что в «Шуте», как понимал и сам Дягилев, наименее ценным компонентом оказалась хореография. Интерес спектакля был в его музыке и декоративном оформлении.

Музыка «Шута» достаточно подробно изучена музыковедами. И. В. Нестьев, называя балет «наиболее типичным порождением прокофьевского гротеска» [1, 206], так определяет историческое значение этого произведения: «В сущности, это – новая глава русской музыкальной юмористики после комически лубочных персонажей „Салтана“ и „Петрушки“ и после издевательских вокальных сатир Мусоргского. Новаторское значение музыки „Шута“ заключалось и в свежем, не рутинном воплощении русского национального стиля, русской танцевально-скоморошьей традиции. Вместе с автором „Петрушки“ и „Свадебки“ Прокофьев открыл новые возможности претворения русского мелоса, – вне пассивного усвоения кучки-беляевских стереотипов» [1, 207]. Наряду с собственно музыкальным достоинством произведения Нестьев отмечает и «блестящее мастерство театральной изобразительности» [1, 201].

Декорации и костюмы принадлежат художнику М. Ф. Ларионову, чьи ранние работы были представлены ещё на организованных в начале века Дягилевым выставках «Мира искусства». Затем в 1906 году он включил его картины, как и картины Н. С. Гончаровой, в выставку русского искусства в Париже. С 1914 го-

да оба художника начинают сотрудничать в балетной антрепризе Дягилева: «Декорации к „Антару“ я думаю поручить нашим представителям „левого крыла“ живописи Н. Гончаровой и М. Ларионову», – заявил Дягилев в 1913 году в интервью, напечатанном в газете «Театр» 27 ноября. В 1914 году Гончарова оформила балет «Золотой петушок», поставленный Фокиным, после чего в 1915 году, когда Дягилев, готовясь к американским гастролям, жил в Швейцарии, Гончарова и Ларионов поселились на его вилле в Уши и создали там эскизы декораций к нескольким балетам, как осуществлённым, так и не увидевшим света. Ларионов, в частности, работал с Мясиним над спектаклем «Полночное солнце» на музыку Римского-Корсакова, премьера которого состоялась 20 декабря 1915 года в Женеве. Затем они сделали вместе танцевальную сцену «Кикимора» на музыку Лядова (1916), впоследствии вошедшую в состав балета с музыкой того же композитора «Русские сказки» (1917). Это были первые хореографические опыты юного Леонида Мясина, которому в 1916 году исполнилось всего двадцать лет и который за год до этого ещё был кордебалетным танцовщиком московского Большого театра. Там его увидел Дягилев и пригласил в начале 1914 года для исполнения роли Иосифа в балете Рихарда Штрауса «Легенда об Иосифе». Мясин был во всех отношениях новичком и ему основательно недоставало образования. Потому концепция этих двух балетов несомненно инсценирована его особым видением русского быта и фольклора.

В балете «Полночное солнце», задуманном как празднество в честь языческого бога Ярилы, основным элементом декорации стал хоровод ярко-красных летящих солнц. И на самой сцене тоже были хороводы, в которых участвовали комедийные по преимуществу персонажи, одетые в лубочные по стилю костюмы – Бобыль, скоморохи и т. п. Сам Мясин, изображавший Полночное светило, бил в тарелки, исполняя эксцентричные прыжки, чтобы создавать впечатление вращающегося солнца. Мясин признавал, что Ларионов открыл ему истинную сущность старинной русской обрядности и плясок [см.: 6, 75].

В той же манере были сделаны и декорации «Русских сказок». Фантастические растения и

изогнутые лошадиные шеи, выполненные в жёлто-красной гамме, орнаментом окаймляли сцену. Связь с лубком ощущалась во всём: в сюжете, излагавшем похождения Бовы-королевича, Прекрасной царевны, Бабы-яги и др., в костюмах, украшенных наивными аппликациями, в условной раскраске лиц.

Теперь, в 1921 году, потеряв Мясина, Дягилев решил повторить эксперимент. Ларионов должен был руководить другим танцовщиком труппы – молодым поляком Тадеушем Славинским. Но Славинский не оказался способным, подобно Мясину, впитывая знания и опыт, развивать их, переплавлять в собственные идеи. Он не был одарён хореографически, не обладал ни трудолюбием, ни чувством ответственности. Короче говоря, режиссировал балет Ларионов, который, естественно, прибегал в первую очередь к пантомиме, а Славинский лишь помогал несколько разнообразить её, вводя танцевальные движения. На афише оба значились постановщиками.

Сценическое действие прямо зависело от оформления. Ларионов написал занавес и декорации: дом молодого Шута, дом старых Шутов (где всего по семь – семь дверей, семь столов, семь стульев, и т. п.), двор в доме молодого Шута, спальню в доме Купца, сад Купца. Многие эскизы отдельных сцен и костюмов воспроизведены в изданиях, касающихся Дягилева, его балетной труппы или живописи эпохи. Но кое-что исследователю могут дать и вырезки в альбомах прокофьевского архива, поскольку на страницах газет и в программах, которые также содержатся в этих альбомах, воспроизводились как сами эскизы, так и фотографии отдельных моментов действия и персонажей.

Занавес представлял собой нагромождение архитектурных сооружений и отдельных их деталей в разных ракурсах, с разными наклонами, наползающих одни на другие, а также людских фигур и надписей. Это, с одной стороны, главы церквей, затейливостью украшений напоминающих храм Василия Блаженного, и «висячая арка» крыльца, столь типичная деталь русской архитектуры XVII века, с другой – готические башни и хищные химеры с вытянутыми шеями. Наверху были складки театрального занавеса, по бокам стояли большие,

во всю высоту стены, фигуры печальных шутов, пожалуй, чуточку похожих на Юбю Альфреда Жарри, по одному с каждой стороны – один в митре, другой в короне. У их ног лежали свернувшиеся в клубок собаки. Внизу виднелась фигурка с ухмыляющейся физиономией, напоминающая то ли детский рисунок («носик, ротик, оборотик»), то ли портреты кубистов. А среди этих рисунков – большие куски текста, написанного пляшущими, по-детски неровными буквами и с грамматическими ошибками. Это название балета на двух языках – русском и французском: «Русская сказка о том, как молодой шут надул семерых шутов и глупого купца». А также: справа по-русски – «Каменная баба и Василий Блаженный в Москве», слева по-французски – «Собор Парижской Богоматери и Святой отец» (Norte Dame de Paris et P'ere Saint).

Всё это, как свидетельствуют рецензенты, было выполнено в самых ярких, кричащих красках. Г. Н. Лукомской писал об «огромной силе красок», ему нравилась «гамма тонов (красно-жёлто-бело-чёрная)». Но как раз занавес вызывал у него ряд недоумённых вопросов: «Причём тут готические башни? Окно с жалюзи? Много нарочитого, а сказочной нотки нет»⁴⁶. Тем самым он не одобрил идею Ларионова, которая, по-видимому, заключалась в том, чтобы помочь французам понять русскую специфику через сходные образы, взятые из их жизни. Возможно, древнерусское здесь преднамеренно сочеталось с мотивами французского средневековья, знаменуя отход от «русской экзотики» как таковой, в сторону более современной и более обобщённой интерпретации. Такая трактовка отвечала и той тенденции деятельности Дягилева, которую сам Ларионов позднее, вспоминая об этом периоде, определил следующими словами: «Создание особого интереса к русской теме и создание русских балетов, положивших основание русскому балету как *общемировому* (курсив мой. – Е. С.)» [цит. по: 3, 502]. Это должно было отвечать и стилю музыки Прокофьева, что, правда, отрицал другой рецензент – Б. Ф. Шлёцер, обвинявший Ларионова в том, что у него всё «слишком роскошно, слишком цветисто и получается пестрота, чисто азиатская ковровость, которой вовсе лишена чрезвычайно „западная“

в этом отношении, сдержанная музыка Прокофьева»⁴⁷.

Описания декораций, костюмов и одновременно сценического действия встречаются и в рецензиях.

Луи Лалуа пишет об интерьерах, где зрителю показывают наряду с убранством избы (кровать с горой нарисованных подушек в сцене спальни, стол, загромождённый блюдами с рыбой и фруктами у молодого Шута) также то, что обычным глазом не может быть видно: огонь в печи или труба, не возвышающаяся на крыше, а нарисованная на потолке⁴⁸. Эмиль Вюйермоз в статье, опубликованной в «Ля ревю мюзикаль», назвал декорации симультанными, потому что они были лишены нормальной перспективы и фрагменты их соотносились между собой не так, как в реальной жизни. На одной плоскости соседствовали «окно, открывающееся на север, дверь, открывающаяся на юг, перегородка с западной стороны и крыльцо с восточной. Мы одновременно в доме, во дворе, в саду и на улице. Художник собирает из всех точек горизонта кусочки декораций и размывает их по холсту, как масло по хлебу». В последней картине был показан «сад, где фонари соседствуют с напоминающими раскрашенные деревянные деревьями на фоне искусственных облаков и обломков радуги»⁴⁹.

Немало написано в рецензиях и о костюмах, отдельные из которых также воспроизводятся на газетных вырезках.

Необычайно пёстрые, составленные из асимметрично расположенных частей (например, одна штанина с горизонтальными полосами, другая – с вертикальными), украшенные крупными яркими аппликациями, они были выполнены из жёстких материалов – картона, клеёнки. По словам того же Вюйермоза в цитированной статье «Ля ревю мюзикаль», Ларионов исходил здесь из принципа, провозглашённого кубистами, согласно которому художник как бы совершает обход предмета и изображает одновременно то, что зритель мог бы в действительности видеть с разных сторон поочерёдно. Ему не понравилось то, что «на груди изображалась часть спины» и что «платье, которое могло бы лежать воздушными складками вокруг фигур очаровательной танцовщицы, придаёт ей

облик чего-то плоского, как силуэт». Иначе отнёсся к этому приёму Луи Лалуа. В цитированной статье газеты «Комедия» 19 мая 1921 года он писал о семи жёнах старых Шутов, которые, одинаково одетые (так что их пришлось даже пронумеровать), выглядели как бы лишёнными плоти. Тем самым, по мнению критика, зритель не ощущал ни малейшей жалости, когда их мужья убивали их, чтобы испытать действие волшебной плётки. Шали свах торчали наподобие панцирных крыльев жуков, хотя фасоны их платьев, по мнению Лукомского, абсолютно соответствовали как званию, так и эпохе. Он особенно хвалил костюмы солдат: «Смесь кавалерийских, гусарских полков наших дана в очень курьёзной и верно схваченной форме. Удачны развевающиеся, оттопыренные погоны, лампасы и особенно блестяще – мазки на нижней части лица, чудесно передающие улыбающуюся, глуповато-казённо-вышколенную рожу гвардейца-солдата»⁵⁰.

По мнению критика Пьера Лало, писавшего в «Ле Тан», задача включения актёра в контекст театрального оформления, решённого в кубистической манере (каковым «Шут» представлялся автору), затрудняется тем, что лица танцовщиков, оставаясь обычными человеческими лицами, плохо вписывались в общую картину⁵¹. Тем не менее слова Лукомского о солдатах и фотографии, воспроизведённые в тех же газетах, свидетельствуют о том, что Ларионов разработал для многих персонажей сложный грим, добываясь одновременно характеристичности и того, чтобы человек на сцене воспринимался как деталь яркого геометризованного рисунка. Но, естественно, деталь движущаяся.

Хореография в «Шуте» не имела самостоятельной ценности. Она служила изложению сюжета и, как элемент зрительного образа, представляла нечто производное от оформления. Критики писали о хореографии значительно меньше, чем о музыке и декорациях. «Дать зрелище яркое, острое по впечатлениям, ошеломить, поразить зрителя необычностью поз, смелостью движений, оригинальностью группировок, к этому стремится, это ставит прежде всего Ларионов», – отмечал Н. С. Зборовский. И далее уточнял, что в позах и группировках было много самобытного, много

выдумки. Но «танец ступевался и не был интересен», он выдержан «в характере гротеска и кукольных движений»⁵². Сравнительную бедность хореографии отмечали и многие другие критики. «Больше мимики, чем настоящего танца», – указывал А. Калиш в газете «Стар»⁵³, «мимодрамой» называл спектакль обозреватель «Манчестер Гардиан»⁵⁴ и многие другие. Одновременно рецензенты отмечали отдельные изобразительные решения мизансцен. Луи Лалуа запомнил следующие моменты: «Семь старых шутов, придя в гости к молодому шуту, поочерёдно протягивают ему руку, не прекращая своих пируэтов»; расплачиваясь с шутом за волшебную плётку огромными как колёса рублями, они «пролезают у него между ног»; преследуя его, «кабакаются друг другу на плечи, чтобы заглянуть через высокую ограду». Купец при первом появлении, «важничая, так высоко закидывает голову, что едва не падает назад»⁵⁵.

Критик «Иллюстрейтед Сандей Хералд», один из немногих кому в Англии понравился «Шут», описывал одну из сцен: «Семь ухажёров, помахав картонными саблями перед носами семи отцов, поворачиваются на каблуках, чтобы засвидетельствовать почтение семерым рыжим дочерям, которые... застыли в страстной позе на семи пуантах»⁵⁶. Сидней У. Каррол, которому балет, наоборот, решительно не понравился, возмущался эпизодом, когда шуты строго ритмизованными синхронными движениями бьют плёткой или колют кинжалами своих жён⁵⁷.

В спектакле постоянно применялся принцип синхронности, множественности, когда несколько действующих лиц выполняли движение или становились в позу одновременно. Это было смешно и в то же время помогало показать, что каждый из этих лубочных персонажей не индивидуальность, а тип, что у них «один характер на всех», что действуют они не по своей воле, а повинуюсь движению невидимой верёвочки в руках невидимого хозяина. Сравнения с марионетками возникают у ряда авторов рецензий. Резкие дёргающиеся движения, угловатые позы – это в какой-то мере традиция хореографии Л. Ф. Мясина. Зборовский так и считал: «Этой постановкой „Русский Балет“ закрепляет то направление, начало ко-

тому было положено пять лет назад Л. Мясным»⁵⁸. Далеко не все критики были сторонниками этих опытов. Левинсон, как уже указывалось выше, возражал против умаления роли танца, преобладания изобразительного начала. Для него это была принципиальная позиция, основанная на убеждениях, которые он пронёс через всю жизнь. Других смущало прежде всего «уродство» такого танца. Некоторые его и за танец-то не хотели признавать: «Беготня по сцене, которая нередко переходит в грубую возню, – называть танцем это было бы ошибкой»⁵⁹, – писал критик английского журнала «Дансинг Таймс». «Русский Балет пытается показать нечто, что не есть танец и не есть актёрская игра, а находится в промежутке между двумя искусствами, не обладая достоинствами ни того, ни другого»⁶⁰, – так оценивал хореографию Э. А. Боган в «Дейли Ньюз». «Они лишили балет красоты танца и движения», – утверждал критик цитированной статьи в «Манчестер Гардиан».

Здесь уже предметом спора становилось само представление о танце, разнообразии его форм и возможностей. Это был спор между сторонниками танца только «красивого» (позднее В. Маяковский гениально сформулирует это, вложив в уста Победоносикова замечательное заверение: «В Большом театре мне всегда делают красиво») и теми, кто верил, что танец имеет право на гротеск, способен шутить и озорничать, а иногда и зло издеваться. Слово «уродство» можно встретить почти в каждой рецензии (главным образом в английских газетах), где поносят и музыку Прокофьева к «Шуту», – то был голос тех, кто ищет в искусстве привычной улады для слуха и глаза.

При всём том хореография Ларионова и Стравинского была, по-видимому, действительно слабой. Не потому что «уродливой», но мало профессиональной и недостаточно изобретательной. «Шут», несмотря на предсказания французских и даже отдельных английских критиков (например, Эдвина Эванса) не стал репертуарным балетом труппы Сергея Дягилева. Он довольно быстро сошёл со сцены.

Может создаться впечатление, что «Шут» – проходной спектакль в антрепризе Дягилева. В действительности он не столько проходной,

сколько переходной. С ним что-то заканчивается, а что-то начинается. Здесь – концы и начала разных тенденций.

Принципиально новое в спектакле – конечно, прежде всего, музыка Прокофьева, который в дальнейшем напишет для Дягилева ещё два балета – «Стальной скок» (поставлен в 1927 году) и «Блудный сын» (в 1929). Оба (второй в особенности) займут важное место в развитии балетного искусства. А главное – встреча с Дягилевым, работа для его антрепризы положили начало одному из важнейших направлений в творчестве композитора. Вслед за балетами, сочинёнными для Дягилева, появятся «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Сказ о каменном цветке», которые будут поставлены уже в Советском Союзе.

Что же касается сценографии, то «Шут», наоборот, явился одним из последних опытов в том стиле, который разработали Гончарова и Ларионов. Впереди только созданная годом спустя «Байка про лису» Стравинского, оформление которой Дягилев поначалу поручил С. Ю. Судейкину, однако потом вернулся к Ларионову. Но уже «Свадебка» Стравинского в 1923 году будет оформлена Гончаровой в совсем иной манере. Известно, что художница поначалу написала эскизы яркие, в духе русских расписных игрушек, продолжавшие традицию «Золотого петушка», «Русских сказок», «Шута», но тогда же отказалась от них. Окончательный вариант оформления «Свадебки» отличался изысканной строгостью, лаконичностью, как в цвете (чёрный, белый, коричневый), так и в формах. Однако и в таком решении это был конец русской «фольклорной» линии изобразительного искусства. Заканчивался этап, смысл которого был в демонстрации за границей русского национального стиля, по-новому интерпретированного, введённого в контекст новейших достижений общемировой музыки и живописи. В последующие семь лет (1923–1929) искания в области сценографии пройдут под знаком «парижской школы» и иных направлений французского изобразительного искусства. Уже в 1917–1920 годах в антрепризе появились Пабло Пикассо («Парад», «Треуголка», «Пульчинелла»), Андре Дерэн («Фантастическая лавка»), Анри Матисс («Песнь соловья»). Дальше бале-

ты будут оформлять Хуан Гри, Мари Лорансен, Жорж Брак, Педро Прюна, Морис Утрилло, Хоан Миро, Андре Бошан, Джорджио де Кирико, Жорж Руо и др. Из русских художников Дягилев обратится в этот период только к Г. Б. Якулову («Стальной скок» Прокофьева) и братьям Певзнерам (Науму Габо и Натану Певзнеру), создавшим оформление балета «Ода».

«Шут» не дал труппе нового балетмейстера, на что Дягилев надеялся. Между тем все отзывы свидетельствовали, что коллектив нуждался в хореографе, а зрители и критики жаждали «танцевального» балета. «...Дягилев чувствовал, что зритель немного устал от модернизма, и этим объяснялся неуспех „Шута“. Он полагал, что отклонение в форме возврата к классицизму совершенно своевременно...», – писал В. Нувель [цит. по: 3, 438]. Так возник проект постановки «Спящей красавицы», что и было осуществлено в Лондоне в конце 1921 года. Над «Спящей красавицей» наряду с бывшим балетным режиссёром Мариинского театра Н. Г. Сергеевым работала Б. Ф. Нижинская, сестра знаменитого танцовщика. Она же, кстати сказать, выступила в «Шуте» во время гастролей 1922 года в Париже, заменив Т. Славинского в заглавной роли. Именно Брониславе Нижинской суждено было стать следующим балетмейстером дягилевской труппы. На протяжении 1922–1925 годов она поставила здесь шесть балетов: «Байка про лису», «Свадебка», «Искупле-

ние пастушки или Любовь победительницы», «Les Biches», «Докучные», «Голубой экспресс». Её хореография – ещё один новый пласт в искусстве Русского Балета С. П. Дягилева. Затем ненадолго вернётся Мясин и поставит в числе других спектаклей «Стальной скок». А последний из трёх балетов Прокофьева – «Блудный сын» – станет одним из высших достижений его хореографа – Джорджа Баланчина (Г. М. Баланчивадзе).

Бронислава Нижинская и Джордж Баланчин – балетмейстеры, чьё творчество определило финальный этап дягилевской антрепризы – были оба профессионалами высокого класса, воспитанными в петербургских традициях. Оба верили в выразительные возможности танца как в союзе с иными искусствами, так и взятого самостоятельно. Оба были сильны в области танца классического, хотя использовали его отнюдь не ортодоксально.

«Шут» не дал труппе Дягилева нового балетмейстера. Но можно считать, что зрительская реакция на балет «Шут» сыграла роль в эволюции труппы и с хореографической точки зрения. Наметился отход от московской живописности и повествовательности (эта линия была представлена Мясиним в хореографии, Гончаровой и Ларионовым в живописи) в сторону танцевальных форм, отличающихся большей строгостью и обобщённостью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Отзывы зарубежной прессы на спектакли балетов Прокофьева в труппе Дягилева собраны в архиве композитора (Рос. гос. архив литературы и искусства (далее – РГАЛИ). Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920–924).

² Demain, Serge Prokofiev sera s'elebre // L'Intransigeant. 1921. 16 Mai. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 45, 173). Здесь и далее переводы с английского и французского языков выполнены автором статьи. – *Ред.*

³ L'Alou L. L'Oiseau de feu, Chout ou le Bouffon, Cuadro Flamenco, Danses du Prince Igor // Comedia. 1921. 19 Mai. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 84, № 238).

⁴ L'Alou L. Reprise du Chout // Comedia. 1922. 23 Juin.

⁵ Roland-Manuel A. Nouveau Spectacle des Ballets Russes de Serge de Dagilev // L'Éclair. 1921. 19 Mai. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 47, № 167).

⁶ См.: Нурок А. Н. Французский критик о русской музыке // Мир искусства. 1902. № 4. С. 79.

⁷ Marmold J. [Critique] // Mercure de France. 1922. 1 Octobre. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 921. Л. 94, № 498).

⁸ См.: Samazeuilh G. Theatre Mogador. Chout de Prokofiev // Republique Fransaise. 1922. 27 Juin. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 921. Л. 93, № 494).

⁹ См.: Schneider L. Theatre Mogador. Ballets Russes // Le Graulois. 1922. 24 Juin. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 921. Л. 93, № 490).

¹⁰ Schneider L. [Critique] // L'Information. 1921. 20 Mai. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 49, № 196).

¹¹ Schneider L. [Critique] // Le Graulois. 1921. 19 Mai. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 49, № 193).

- ¹² Луначарский А. В. Новинки дягилевского сезона. Письмо пятое // Вечерняя Москва. 1927. 28 июня, № 143.
- ¹³ Lalo P. [Critique] // Le Temps. 1922. 30 juin. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 921. Л. 93, № 485).
- ¹⁴ Vuillermoz E. Chroniques et notes. Chout de Prokofiev // La Revue musicale. 1921. 1 Juillet. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 92, № 259–261).
- ¹⁵ См.: Jullien A. [Critique] // Journal des Debats. 1922. 11 Juin. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 921. Л. 88, № 461).
- ¹⁶ Coeroy A. Musiciens d'ailleurs // La Revue universelle. 1922. 15 Mai. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 921. Л. 89, № 462).
- ¹⁷ Barres A. [Critique] // Figaro. 1921. 19 Mai. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 48, № 191).
- ¹⁸ Diaghilev S. The Prokofieff ballet // Observer. 1921. 5 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 99, № 312).
- ¹⁹ Page Ph. New Russian ballet produced with great success // Daily Sketch. 1921. 10 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 103, № 350).
- ²⁰ Futurist ballet. Russian dancers adventure in a crazy world. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 101, № 326; Название газеты не указано).
- ²¹ См.: The Russian ballet // Evening standart. 1921. 10 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 102, № 332).
- ²² См.: Crescendo (A. Kalish). Chout // The Star. 1921. 10 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 104, № 333).
- ²³ См.: First performance of Chout // The Times. 1921. 10 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 104, № 329).
- ²⁴ Chout // Evening News. 1921. 9 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 101, № 329).
- ²⁵ Sheer futurist madness // Hoyds Sunday news. 1921. 12 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 111, № 382).
- ²⁶ См.: Chout at the Russian ballet // Manchester Guardian. 1921. 10 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 104, № 356).
- ²⁷ Tedious fun in the new Russian balle // Daily Herald. 1921. 10 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 102, № 333).
- ²⁸ Ballet nonsense // Daily Express. 1921. 10 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 1103, № 349).
- ²⁹ См.: The Russian ballet Chout // Daily Telegraph. 1921. 10 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 104, № 354).
- ³⁰ A. K. (A. Kalish). Succses of Chout at the Prince's theatre // Daily News. 1921. 10 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 104, № 355).
- ³¹ См.: R. C. (R. Cappell). Mad fun of Chout // Daily Mail. 1921. 10 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 106, № 362).
- ³² Chout at the Prince's theatre // Illustrated Sunday Herald. 1921. 12 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 110, № 379).
- ³³ H. G. (H. Griffith). The Russian ballet // Observer. 1921. 12 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 108, № 372).
- ³⁴ Baughan E. A. Futurist ballet. Some umpressions of Chout // Daily News. 1921. 10 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 106, № 362).
- ³⁵ Caroll S. W. The Dramatic World // Sunday Times. 1921. 12 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 110, № 380).
- ³⁶ Newman E. The World of Music. The extreme and the mean // Sunday Times. 1921. 12 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 110, № 378).
- ³⁷ [Critique] // Stage. 1921. 16 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 115, № 402–403).
- ³⁸ Newman E. The week in Music // Manchester weekly Guardian. 1921. 17 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 116, № 404).
- ³⁹ См.: Evans E. Chout // Musical News and Herald. 1921. 18 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 117, № 408).
- ⁴⁰ Diaghilev S. Critics and the Ballet. To the Editor of "Daily Telegraph" // Daily Telegraph. 1921. 18 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 118, № 414).
- ⁴¹ См.: P. A. S. (P. Sholes). [Critique] // Observer. 1921. 19 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 119, № 415).
- ⁴² См.: A. K. (A. Kalish). Music and the modernists. Haling a "new masterpiece" every month // Daily News. 1921. 25 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 123, № 428).
- ⁴³ Newman E. An opeu letter to M. Diaghileff // Sunday Times. 1921. 26 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 123, № 429).
- ⁴⁴ [Critique] // New York Sun. 1921. 2 July. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 126, № 436).
- ⁴⁵ [Critique] // Musical Standart. 1921. 30 July. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 129, № 444).
- ⁴⁶ Лукомский Г. К. Русский балет С. П. Дягилева // Последние новости. 1921. 27 мая. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 86, № 244).
- ⁴⁷ Шлёцер Б. Дягилевский балет // Последние новости. 1921. 2 июня. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 91, № 257).

⁴⁸ См.: *Laloy L. L'Oiseau de feu...*

⁴⁹ *Vuillermoz E. Chroniques et notes...*

⁵⁰ *Лукомский Г. К. Русский балет С. П. Дягилева.*

⁵¹ *Lalo P. [Critique] // Le Temps. 1922. 30 Juin. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 93, № 485).*

⁵² *Зборовский Н. С. Русский балет в Париже // Последние новости. 1921. 24 мая. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 3, № 235).*

⁵³ *Crescendo (A. Kalish). Chout // The Star. 1921. 9 June. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 101, № 328).*

⁵⁴ *Chout at the Russian ballet...*

⁵⁵ *Laloy L. L'Oiseau de feu...*

⁵⁶ *Chout at the Prince's theatre...*

⁵⁷ *Carrol S. W. The Dramatic World.*

⁵⁸ *Зборовский Н. С. Русский балет в Париже.*

⁵⁹ *[Critique] // Dancing Times. 1921. 19 July. (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 920. Л. 127, № 441).*

⁶⁰ *Baughan E. A. Futurist ballet...*

ЛИТЕРАТУРА

1. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Сов. композитор, 1973. 660 с.
2. С. С. Прокофьев : Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. 2-е изд., доп. Москва : Музгиз, 1961. 707 с.
3. Сергей Дягилев и русское искусство : статьи, открытые письма, интервью : переписка : современники о Дягилеве. В 2 т. Т. 2 / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. Москва : Изобразит. искусство, 1982. 575 с.
4. *Levinson A. La Danse d'Aujourd'hui : Etudes, notes, portraits. Paris : Duchartre et van Buggenhoudt, 1929. XIII, 517 p.*
5. *Macdonald N. Diaghilev observed by critics in England and United States (1911–1929). New York : Dance Horizons, 1975. XVI, 400 p.*
6. *Massine L. My life in ballet. London, Macmillan ; New York, St. Martin's P., 1968. 318 p.*

Elizaveta Ya. Surits

State Institute for Art Studies, Moscow, Russia. E-mail: elizabeth-souritz@yandex.ru

FOREIGN CRITICISM OF PROKOFIEV'S FIRST BALLET "THE CHOUT (THE JESTER WHO OUTWITTED SEVEN OTHERS)", PERFORMED BY THE TROUPE OF THE BALLETS RUSSES OF SERGEI DIAGHILEV

Abstract. The article discusses the reaction of foreign criticism to the first stage production of Sergei Prokofiev's ballet "The Jester Who Outwitted Seven Others" (abbreviated as the "The Chout") by the Ballets Russes of Sergei Diaghilev, presented in 1921 in Paris and London. The author's translation and a narrow analytical review of the foreign press creates a picture of the perception of Prokofiev's first ballet by the contemporary European musical and theater community. The author acquaints Russian readers with major foreign critics and theater politics, with the main directions in assessing the activities of Diaghilev's enterprise, with the evolution of the choreography and classical dance in the Ballets Russes, with new approaches to scenography and the role of the artist in the production process (in this case, Mikhail Larionov wasn't only a decorator, but also a choreographer, creator of the dance-style score of the ballet, staged by T. Slavinsky). A significant place in the reviews is given to the discussion and evaluation of Prokofiev's music by West contemporary musicians. In conclusion of the review of the French and English press, based on the description of the play given in the reviews, the author of the article reconstructs the main features of the production of Prokofiev's ballet in the Ballets Russes of Sergei Diaghilev.

Keywords: Prokofiev's ballet "The Chout"; Ballets Russes by Sergei Diaghilev; M. Larionov; premiere in Paris and London; scenography and choreography of a ballet; foreign critics on Prokofiev's performance and music.

For citation: Surits E. Ya. *Zarubeshnaya kritika o pervom baletе Prokof'eva «Chut» v truppe Russkij Balet Sergeya Dyagileva* [Foreign Criticism of Prokofiev's First Ballet "The Chout (The Jester Who Outwitted Seven Others)", performed by the Troupe of the Ballets Russes of Sergei Diaghilev], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 21, pp. 45–60. (in Russ.).

REFERENCES

1. Nestiev I. V. *Zhizn' Sergeya Prokof'eva* [Sergei Prokofiev's Life], 2nd ed., rev. and augm., Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1973, 660 p. (in Russ.).
2. Shlifshteyn S. I. (ed., comp.) *S. S. Prokof'ev: Materialy, dokumenty, vospominaniya* [S. S. Prokofiev: Materials, documents, memoirs], 2nd ed., augm., Moscow, Muzgiz, 1961, 707 p. (in Russ.).
3. Zilbershteyn I. S., Samkov V. A. (comps.). *Sergey Dyagilev i russkoe iskusstvo: stat'i, otkrytye pis'ma, interv'yu: perepiska: sovremenniki o Dyagileve. V 2 t. T. 2* [Sergey Diaghilev and Russian art: articles, open letters, interviews: correspondence: contemporaries about Diaghilev, in 2 vols. Vol. 2], Moscow, Izobrazitelnoe iskusstvo, 1982, 575 p. (in Russ.).
4. Levinson A. *La Danse d'Aujourd'hui: Etudes, notes portraits* [Today's dance: studies, notes portraits], Paris, Duchastre et van Buggenhoudt, 1929, xiii, 517 p. (in French).
5. Macdonald N. *Diaghilev observed by critics in England and United States (1911–1929)*, New York, Dance Horizons, 1975, xvi, 400 p.
6. Massine L. *My life in ballet*, London, Macmillan, New York, St. Martin's P., 1968, 318 p.



УДК 78.071

Марина Павловна Рахманова

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ (сектор истории музыки) (Москва, Россия).

E-mail: rmarina@mail.ru. ORCID: 0000-0003-4689-8322. SPIN-код: 3761-2463

ГРОГИЙ – СЕКРЕТАРЬ ПРОКОФЬЕВА¹

Статья посвящена человеку, имя которого словно возникло из небытия рядом с Прокофьевым после публикации Дневников композитора. Бывший несколько лет секретарём и близким семье человеком, он оказался также довольно плодовитым и интересным (хотя и неизвестным) композитором, оставившим около полутора сотен сочинений в разных жанрах, среди которых – кантата по древнеегипетской «Книге мёртвых» и симфония «К 50-летию Октября», около 40 фортепианных сонат, романсы и мн. др. Статья написана на основе всех доступных в настоящее время архивных и опубликованных источников, представляет жизнь этого незаурядного человека на фоне доставшихся ему трагических событий российской и европейской истории XX века, сквозь которые он пронёс любовь и верность Прокофьеву – композитору и человеку. В конце статьи проанализирована музыка Г. Н. Горчакова по рукописи и нотам нескольких изданных за рубежом его произведений.

Ключевые слова: Георгий Николаевич Горчаков, секретарь Прокофьева, композитор, творческое наследие Горчакова.

Для цитирования: Рахманова М. П. Грогий – секретарь Прокофьева // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 21. – С. 61–70.

«Грогий» – под таким именем фигурирует в Дневнике Прокофьева Георгий Николаевич Горчаков, бывший в течение полутора-двух лет (в 1926–1928) секретарём композитора и в дальнейшем, до отъезда Прокофьева в Россию, занимавшийся расшифровкой и перепиской его сокращённых партитурных записей. Забавное имя пошло от искажённого произношения имени «Георгий» малолетним Святославом, сыном композитора. Горчакову это имя удивительно подходило.

Долгое время Горчаковым никто не интересовался, но по выходе прокофьевских Дневников эта фигура привлекла к себе внимание – и тут же оказалась окружённой массой разнообразных легенд. Во-первых, Георгий

Николаевич прожил исключительно долгую жизнь – рождённый в 1903 году в Москве, он умер в 1995 году в Тунисе, где провел более полувека, начиная с военных лет. Во-вторых, человеком он был весьма оригинальным, употребляя характерное русское слово – «чудаком». В-третьих, Горчаков был постоянно работавшим композитором, число опусов которого приближается к полутора сотням. Музыка его при этом никому (или почти никому) не известна.

Правдивая биография Горчакова раскрывается до некоторой степени в записях прокофьевского Дневника, а затем в документах, опубликованных покойным куратором Лондонского архива Прокофьева Ноэль Манн в мало

кому известном в России англоязычном журнале Прокофьевского фонда «Три апельсина» (№ 11). Работа Ноэль вышла в свет в 2006 году, однако и после неё в русскоязычных книгах, посвящённых русской диаспоре в Северной Африке², продолжают излагаться о Горчакове разные маловероятные сведения, иногда – якобы со слов самого Георгия Николаевича. Попытка прояснения этой ситуации сделана в совсем недавно вышедшей в «Новом журнале» статье Марины Пановой и Наталии Гадалиной-Шома «Георгий Горчаков: тайна „благочестивого ма-рабута“», но там, наряду с развенчанием старых мифов, возникают новые неточности.

..Сама я встретилаcь с фигурой Георгия Горчакова несколько лет назад, по ходу подготовки очередного прокофьевского сборника Музея имени Глинки (так называемого третьего Прокофьевского альманаха, 2007). В него была включена публикация Светланой Мартыновой ряда писем Прокофьева к разным адресатам из музейного архива композитора; в числе таких адресатов находился и Горчаков. К нему Прокофьев писал из первой своей поездки в Россию в 1927 году, и из содержания этих дружеских по тону коротких писем нетрудно было заключить, что в течение долгого отсутствия композитора и его супруги Грогий оставался в доме за старшего, в том числе наблюдающего за воспитанием трёхлетнего Святослава. В музейном архиве нашлось небольшое собрание материалов по Горчакову: все они были в 2005 году приобретены на одном из зарубежных аукционов и почти все относились к началу 1930-х годов и были связаны с работой Горчакова в Российском музыкальном издательстве С. А. Кусевицкого³.

Через некоторое время, в 2008 году, в Прокофьевский музей пришло письмо из Гренобля за подписью Галины Игнатьевны Хоткевич, с припиской: «см. о моем отце в Интернете». (Я посмотрела тут же: Гнат Мартинович Хоткевич (1877–1938) – украинский писатель, историк, композитор, этнограф, педагог, театральный и общественно-политический деятель; расстрелян в 1938.) О себе Галина Игнатьевна сообщала, что она певица и уже полстолетия живет во Франции. Дальше следовало краткое изложение биографии Горчакова, с которым

она познакомилась и подружилась во время гастролей в Тунисе. Затем сообщалось о книге Горчакова, посвящённой Прокофьеву:

«Рассказал он нам (мне и моему аккомпаниатору Жаку Хельмстеллеру) о своем черновике воспоминаний 10-ти лет с Прокофьевым, заказанных французским музыкантом Сержем Моро к какому-то юбилею. Это обширная, на 664 страницах (с одной стороны), очень интересная эпопея, на французском языке. Мы с Хельмстеллером получили копию, но никакой издатель не берётся ее издать. Обмелечали...»

Завершалось послание следующим образом:

«Что можно дальше сделать? Que faire? Фер-то кэ?»

Последнее выражение – цитата из эмигрантских рассказов Тэффи.

Что я должна была сделать, прочтя такое письмо? Должна была, конечно, вспомнить, что говорится в статье Ноэль Манн о книге Горчакова, – её машинописная копия имеется в Лондонском архиве. Говорится, что книга действительно огромная, действительно написанная по идее Сержа Моро и отчасти в сотрудничестве с ним, – однако книга компилятивная, с максимальным использованием предшествующих трудов о Прокофьеве, французских и советских, и лишь в небольшой мере опирающаяся на личные воспоминания Горчакова (образцы мемуарных фрагментов тоже приводятся в статье Ноэль).

Вроде бы я это все знала, но зацепилась за слово «воспоминания» в письме Хоткевич и подумала: а вдруг речь идет о другой рукописи, другом тексте? Я отправила ответное письмо Галине Игнатьевне, такое тёплое, какое только могла, и попросила познакомить меня хотя бы с отрывком воспоминаний, по-слав их не в Россию, что могло показаться пожилой даме обременительным или ненадёжным, а поближе, в Германию, на адрес моей дочери. И через некоторое время мне был вручён толстый конверт, содержащий две папки. В них Галина Игнатьевна вложила много всего: и фрагмент книги (по-французски, в рукописи и в машинописи), и небольшое «досье» на Горчакова по материалам тунис-

ской прессы, и копии фотографий, и чуть ли не оригиналы его писем к ней, и свою переписку с членами семьи Прокофьева и с разными издателями по поводу упомянутой книги. А еще – три изданных камерных сочинения Горчакова (все три – маленькое швейцарское издательство: издание не наборное, а фототипическое) и рукопись посвященного ей, Галине Игнатьевне, вокального цикла, как она называет – «пяти музыкальных отблесков» на стихи Ахматовой и Цветаевой.

Чтение фрагмента книги немедленно показало, что речь идет о той же работе, которая имеется в лондонском архиве: увы, работа оказалась и вправду компиляцией. Вывод по прочтении всей книги, сделанный Ноэль, представляется мне совершенно точным. Она пишет, что если бы книга Горчакова вышла в свет раньше, в первое десятилетие после смерти Прокофьева или хотя бы на протяжении 1960-х (а оно могло так случиться, если бы не умер внезапно автор идеи – Серж Моро), эта работа имела бы смысл для западного читателя, который был тогда мало знаком с документами жизни Прокофьева, особенно советского периода. Но позже её полная публикация не имела никакого смысла. Судя по финалу книги, и сам Горчаков в конце затянувшейся работы отчасти разочаровался в ней...

Моё собственное разочарование было столь остро, что я долго не бралась за изучение остального содержимого конверта. Но когда всё же начала смотреть – долго не могла оторваться, так оказалось интересно: особенно – лицо Грогия на фото его поздних лет, его и в 90 лет чеканный почерк в письмах на русском языке. Наконец, добралась я и до его музыки. Нижеследующее – не попытка восстановления биографии Горчакова: желающие найдут ее в журнале «Три апельсина» и, что проще, в упомянутой выше статье в «Новом журнале» (2010, № 258 – см. на сайте Журнальный зал в Интернете). Просто – размышления по поводу необыкновенной человеческой жизни.

Если не легенда, то путаница, связана уже с именем этого человека. В России Георгия

Горчакова часто путают с дирижером Сергеем Горчаковым, автором широко исполняемой инструментовки «Картинок с выставки» Мусоргского. За рубежом, особенно в Тунисе, Горчакова часто называли «князем», хотя сам он к тому поводов не давал и к княжескому роду Горчаковых, безусловно, не имел отношения. Вероятно, по восточному этикету титул был почти необходимой принадлежностью уважаемого человека. Ещё одна легенда касается того, где и как Грогий провёл годы революции и гражданской войны: в некоторых источниках говорится, что он будто бы был юнгой на корабле той части русского флота, которая в конце гражданской войны ушла в тунисский порт Бизерта, и уже якобы оттуда был послан учиться в Париж. На самом деле Горчаков попал в Париж из Кишинёва, где учился в местной консерватории, однако повоевать он действительно успел.

В отношении первых десятилетий жизни Горчакова совершенно достоверными являются записи в Дневнике Прокофьева, сделанные непосредственно со слов Горчакова, и можно быть уверенным, что как убеждённый последователь «Христианской науки» – а им Горчаков был с юности до последних лет жизни – он не мог лгать даже в мелочах.

Первое письмо от Горчакова Прокофьев получил 18 апреля 1925 года, и из него явствовало, что о местонахождении Сергея Сергеевича его корреспондент, с детства полюбивший прокофьевскую музыку, узнал из сайентистской периодики. В Париже Горчаков появился 13 ноября 1926 года – и произвел на Прокофьева впечатление настолько убедительное, что Сергей Сергеевич тут же взял его в секретари. В Дневнике подтверждается несколько фактов: Горчаков прибыл в Париж непосредственно из Кишинёва; настоящая его фамилия – Попа, молдавского происхождения; отец Георгия пел в Большом театре в Москве под псевдонимом Горчаков и ходатайствовал о перемене неблагозвучной по-русски родовой фамилии; у Горчакова имелось два Георгиевских креста – «за Корниловский поход: мальчиком пятнадцати лет он отправился сражаться с большевиками и попал в самый жестокий «ледяной» поход» (Т. II. С. 446).

Следует великолепный портрет нового сотрудника:

«Он чёрный, держится немного угловато, по-солдатски... Три вопроса его интересуют в жизни: Christian Science, музыка и бой-скаутизм. <...> Мужчина серьёзный, твёрдый и убеждённый, хотя несколько странный, на многие вопросы отмалчивается. Не курит и не пьёт вина, и, вероятно, не знает женщин» (Там же).

Когда смотришь на фотографии Горчакова поздних тунисских лет, видишь, что этот человек остался самим собой, таким, каким пришёл к Прокофьеву в 23 года.

Из дальнейших записей в Дневнике Прокофьева ясно, что «угловатость» Грогия приводила порой к бытовым неурядицам (какую-то вещь забыл, что-то сломал), но работал он прекрасно и предан был Прокофьеву и его семье всей душой. А работа выпала нелёгкая: Грогий «расслёбывал», по выражению Сергея Сергеевича, партитуры «Огненного ангела» и «Игрока», делал клавирное переложение «Скифской сюиты». Рукописный вариант партитуры «Ангела» – восемьсот страниц текста. Кроме расшифровки сокращённой партитурной записи Прокофьева, Горчаков писал под диктовку письма, позже Прокофьев диктовал ему свой московский дневник 1927 года. В доме композитора – будь то в Париже или на съёмных дачах в летние месяцы – Горчаков трактовался как член семьи.

Так прошло около полутора лет. В мае 1928 года Грогий заявил о своём уходе, сославшись на болезнь («кровь горлом»). Жена Прокофьева выдвинула иную версию:

«...мать хотела женить его на девице со средствами, но отец девицы не соглашался; Грогий надеялся напечатать что-нибудь и тем поднять себя в его глазах, но я не мог рекомендовать вещи в том виде, как сейчас; отсюда его разочарование» (Т. II. С. 630-631).

Достоверность версии проверить невозможно, однако знавшие Горчакова в поздние годы иногда спрашивали о причине его всегдашнего одиночества, и он отвечал, что пытался однажды жениться, но дама «не одо-

брала его музыкальных занятий». К Прокофьеву Горчаков, однако, вернулся и стал работать «на полставки» (скорее всего, чтобы иметь больше времени для собственного творчества), периодически снова исчезая.

Последняя запись о Горчакове в Дневнике Прокофьева относится к августу 1930 года:

«Он собрался было в тропическое плавание – матросом на небольшом судне. Но накануне отъезда один из офицеров начал к нему двусмысленно приставать. Горчаков дал ему в морду, был посажен под арест, но ночью был выпущен товарищами и немедленно уехал в Париж. Здесь он не знал, куда устроиться, пошёл в наше издательство и, не задумываясь, поступил на единственную свободную вакансию: мальчика для вытирания пыли и разноски нот. Молодец. Я спросил:

– Поступивши в мальчики, будете ли вы все-таки сочинять?

– Постараюсь, жаль, чтобы такая биография пропала даром» (Т. II. С. 780).

Ответ замечательный и, что самое главное, оправданный дальнейшей жизнью Грогия⁴.

Не будем излагать здесь деталей, подтверждённых или не подтверждённых, этой биографии, только её «скелет».

В 30-е годы в Париже Горчаков работал нотным корректором в Издательстве Кусевицкого, много сочинял и даже кое-что публиковал⁵, зарабатывал на очень скромную жизнь также перепиской нот и инструктажем новичков на речном судне, базировавшемся на Сене. В годы войны он пошёл добровольцем во французскую армию, как выдающийся полиглот (не то пятнадцать языков, не то, по свидетельству из письма Хоткевич – шесть⁶) попал в отделение французской разведки в Тунисе – для прослушивания радиоэфира. После войны остался в Тунисе, где после разных приключений (легенда: был арестован немцами, но бежал из заключения с помощью арабского мальчика, отдавшего ему свою одежду) и периода жестокой нужды (легенда: построил из обломков хижину на берегу моря, завоевал почтение местных жителей своим анахоретством – ему носили еду как святому человеку), наконец, попал к местному бею как воспитатель-гувер-

нёр малолетнего племянника и потом остался жить в бейском дворце, занимаясь с молодёжью следующего поколения и получая за это помещение, а также скромную пожизненную пенсию. Сначала, по рассказам, ему приходилось путешествовать пешком за много километров, чтобы поработать за пианино; затем скромный инструмент удалось приобрести, и сочинение пошло полным ходом – а равным образом писание стихов (французских, а также и арабских – и тем и другим языком он превосходно владел), занятия живописью (не то в «фовистском», не то в «абстрактном» роде), а также работа над упомянутой выше книгой о том человеке, который осветил всю его жизнь, – о Сергее Прокофьеве. Ещё Горчаков, по рассказам, тренировал местных пловцов, сам совершал рекордные заплывы и занимался воспитательной деятельностью в местных детских колониях (пригодился, наверное, «бой-скаутизм»).

С русской диаспорой, имевшейся в Тунисе, Горчаков не сближался, хотя отдельные представители диаспоры всё же им интересовались и были с ним знакомы. Какое-то профессиональное общение сложилось у него в самые поздние годы, когда молодые музыканты из Франции пытались оживить музыкальную жизнь бывших колоний, Туниса и Марокко. В частности, в Рабате была основана консерватория, при ней появились оркестр и хор, которыми руководил француз Луи Пероден. Он сумел подружиться с таинственным русским и стал заботиться о нём, посещая Горчакова каждое воскресенье. Перодену пришла в голову также светлая идея заказать Грогию сочинение – не более не менее как на текст древнеегипетской «Книги мёртвых». И кантата под названием «Sortie vers la Lumière», то есть «Выход к свету», была написана! И в 1985 году исполнена в Тунисе с большим успехом! На фото из папки Хоткевич ясно виден большой молодёжный хор и сам Пероден, ведущий на сцену под руку сильно согбенного старика. А на следующем фото с того же концерта – распрямившийся Грогий, с молодой улыбкой приветствующий зал. Это был его триумф. Вероятно, единственный и последний, ибо, как он сам говорит в письме к Хоткевич 1987 года:

«Я ничего не сочиняю после моих египетских кантат. После этих текстов нечего писать».

И в самом деле...

Вслед за Пероденом в доме Грогия стали появляться иногда и другие люди, хотя бы те же Галина Хоткевич и её аккомпаниатор, который увлёкся фортепианной музыкой Горчакова:

«Мы провели четыре хороших дня. Я даже обалдел от своей музыки. Жак выбрал много моих пьес, сонат и т. д., сделал многочисленные копии, на которые потратил целое состояние».

Тогда же были выбраны три сочинения, изданные в Нёвшателе в дружественном издательстве «Editions resonances». Между прочим, в анонсе этого швейцарского издательства стоит и кантата на тексты «Книги мёртвых», но в письмах к Хоткевич упоминаются только три опуса – именно те, которые были вложены в посылку.

Сам Горчаков отнёсся к своим успехам трезво и скептически⁷. Жизнь его по-прежнему проходила в одиночестве, которое повседневно разделяли только животные – собаки и кошки. За полвека он один раз выезжал из Туниса – на короткий срок в Париж к Сержу Моро ещё в пятидесятых годах. С книгой о Прокофьеве Горчаков связывал надежду – при удачной публикации – переселиться на склоне лет во Францию, но надежда, как уже говорилось, оказалась ложной. В 1985 году ему исполнилось 82 года. В письмах последующих лет он жалуется на разные старческие недуги:

«Спина в дугу, трудно ходить, ревматизм в руках, вижу плохо (трудно играть даже свою музыку – не вижу, где диез и где бемоль). Да и сажусь за клавиатуру не каждый день и не более часа – что совершенно недостаточно».

И в другом письме:

«...Зрение такое слабое, что не могу ни писать ни читать нот. Играю часок в день, но только Скрябина, которого знаю наизусть или почти и пальцы сами лезут куда нужно на клавиатуре».

Любопытное признание.

* * *

Достоверно известно, что всё своё литературно-музыкальное наследие Горчаков завещал отдать в Национальную библиотеку Франции, и это было сделано. Но поскольку архивом никто не занимался, то о многом можно судить лишь предположительно. Например, об объёме творчества – только по номерам опусов доступных нам поздних сочинений: последний опус – 136 датирован 1983 годом, более поздняя египетская кантата опусного обозначения не имеет.

В некрологе Горчакова в «Русской мысли» (1995, 29 июня), написанном знавшим его человеком – французским дипломатом русского происхождения Кириллом Махровым, говорится:

«...Георгий Николаевич продолжал сочинять: 4 симфонии, 32 сонаты... „Не мог же я написать больше, чем Бетховен“, – то ли в шутку, то ли серьёзно говорил он. Духовная музыка и музыка на темы арабских и казачьих песен...»

Супруга Махрова, Галина, в упомянутой выше книге о Тунисе рассказывает:

«Музыка Горчакова, оставаясь классической, очень современна. В 80-х годах он писал, ориентируясь на Баха, музыку чистую и современную. Какое-то время он интересовался русской религиозной музыкой.

Над третьей симфонией (которую он приурочивал к 50-летию СССР) он работал много, и она получилась очень длинной» (С. 50).

50-летие СССР, понятно, отмечалось в 1967 году. Уж не по следам ли Прокофьева решил Горчаков написать своё «50-летие Октября»?⁸ И что это за симфония?..

В доступных нам документах запечатлены некоторые самооценки Горчакова как композитора. Они противоречивы.

С одной стороны, в письмах к Сержу Моро (кстати, автору прекрасных воспоминаний о Прокофьеве, опубликованных в названном выше номере «Трёх апельсинов») Горчаков в 50-х годах говорит, что будет «классифицирован как один из эпигонов Прокофьева»; что у него «за плечами не 30 сонат, но 30 раз первая соната композитора, имеющего талант и пода-

ющего надежды». Однако в тех же письмах он заявляет:

«Я – лучший русский композитор после смерти Прокофьева. Вы смеётесь, а я нет» («Три апельсина». № 11. Р. 6).

А в письме к Хоткевич от 30 декабря 1986 года снова:

«Жак Хельмстеллер приехал и проиграл мне мои сорок (вот она, истинная финальная цифра! – М. Р.) сонат, после чего я не только слушать этих сонат не могу, на даже смотреть на них не хочу, такая уж паршивая музыка! А ведь целая жизнь прошла в сочинении какой-то дряни».

Но из того же письма видно, что автор в это время был в очень дурном настроении: только что вернулся из больницы и чувствовал большую слабость. Впрочем, в больнице Горчаков вёл себя как истинный последователь «Христианской науки», и когда хирурги стали предлагать ему срочную операцию –

«не дался: помолился Богу, желудок подействовал, и мои хирурги были очень разочарованы – им так хотелось мне вскрыть живот!».

Что можно сказать о творчестве Горчакова по имеющимся нотам? Я бы сказала, что первое его заявление – «эпигон Прокофьева» – верно, но с поправкой: всё же «последователь», «ученик», а не «эпигон». Второе заявление – «лучший русский композитор» – имеет причиной, конечно, не тупое самомнение, а одиночество и безнадежность. Абсолютно точно можно сказать, что Горчаков – не графоман, а одарённый и технически очень грамотный автор. Сам облик его рукописей, их изящное и точное нотное письмо имеет прямую параллель в облике его писем к Галине Хоткевич: богатая русская лексика, совершенно безупречные орфография и синтаксис, до последних лет – твёрдый, ясный почерк, оригинальность которого связана, мне кажется, с некоторой стилизацией под почерк Прокофьева, но стилизацией не прямой и не навязчивой.

Каждое из четырёх сочинений своеобразно, никакого самоповторения тут нет: конечно, это лучшие опусы, поскольку три из них автор ото-

брал для издания, а четвертое, романсы на стихи Ахматовой и Цветаевой, судя по письмам к Хоткевич, тоже высоко ценил.

Хронологически первое сочинение – фортепианный цикл опус 36 «Для ребят» с посвящением Святославу и Олегу (разумеется, Прокофьевым) написан ещё в Париже, в 1937: это музыка скорее для детского слушания, нежели для детского исполнения (или для исполнения детьми постарше). Темы десяти пьес – обычные в таких случаях: колыбельная, игра, птица, весна, сказка и проч. Стиль – прозрачный и своеобразный, скорее «по белым клавишам», но со всякими гармоническими тонкостями, политональностью и прочим. Общее впечатление – большой целомудренности и какой-то «отстранённости», или, может быть, «остранённости».

Наиболее «модернистичный» облик имеют «Два гимна», опус 66, сочинение 1955 года. Если говорить о стилистических ориентирах – то это, скорее всего, Прокофьев эпохи «XX-летия Октября», то есть широкоинтервальные темы, двенадцатиступенная диатоническая основа, в первом гимне – сложная и красивая гармония, жёсткие ритмы, фортепианная техника, предполагающая крупную руку и мощный удар по клавишам. «Гимны» озаглавлены «A la gloire de Dieu» – «Во славу Божию». Играя первый гимн, вспоминаешь, что впоследствии Горчаков написал кантату на тексты из древнеегипетской «Книги мёртвых». Но потом ощущаешь несомненную колокольность, «набатность» не египетского вида. Во втором гимне всё это сдвигается ещё сильнее в сторону русскости, и даже просто в сторону церковных русских песнопений. Может быть, Галина Махрова, говоря об интересе Горчакова к русской религиозной музыке, запечатлела какие-то реальные слова композитора? Во всяком случае, сделано это не цитатно и не банально, облик «русскости» здесь очень суров и архаичен.

Четыре стихотворения на слова Анны Ахматовой и Марины Цветаевой, опус 133, 1982 год – именно «стихотворения», а не романсы, декламация примерно в стиле «Гадкого утенка» – странное, угловатое, неровное по языку сочинение; может быть, потому что автор хотел, чтобы музыка была понятной первой исполнительнице цикла и адресату посвящения,

то есть Галине Хоткевич, которая, явно, не была «продвинутой» исполнительницей музыки XX столетия (о чём свидетельствуют её пометы в нотах). Меня больше всего тронуло, что в трёх из четырёх стихотворений речь идёт о снеге, о приближающейся зиме. Ясно, что означает символ «зима», когда автору за 80. Не знаю, бывает ли когда-нибудь в Тунисе снег – нет, наверное, и тогда – сколько лет не видел Горчаков настоящего снега!.. Но он помнил снег, и это как-то проступает в музыке. Вдруг, среди всяких изысканностей, появляется «Музыка» на стихи Ахматовой в откровенно дифирамбическом стиле, в откровенном До мажоре – и всё же опять-таки мажоре странноватом, не банальном. В последнем стихотворении, на стихи Цветаевой, озаглавленном «Ахматовой» («О, муза плача...»), ещё одна неожиданность: на строках «В певучем граде моём купола горят, и Спаса светлого славит слепец бродячий» – широкая тема, мажорный перезвон и маленькая, на полтора такта, квази-цитата пения «слепца». Значит, и в «Гимнах» могло реально быть «квазицитирование» из этой сферы.

Самое убедительное, на мой вкус, сочинение (хотя и «Гимны» мне очень нравятся) – последнее, опус 136, 1983 год: Вариации на русскую песню (chant russe) для фортепиано. Происхождение темы я не сумела разгадать: в ней есть песенность, несомненно русская, но ни с чем мне известным тема не совпадает. По типу она похожа на прокофьевскую обработку «Снежки белые» из опуса 104. Наверное, тема могла быть и сочинённой.

Вариации написаны в сложной, богатой фортепианной фактуре, и стилистическая направленность, эмоциональный тон их, как всегда у Горчакова, в какой-то мере прокофьевский, но также и рахманиновский, – а не скрябинский, как можно было бы ожидать от музыканта, играющего всего Скрябина наизусть (впрочем, фактурные приёмы скрябинские наличествуют). Рахманиновский лиризм, рахманиновская «безбрежность», рахманиновская колокольность, едва ли не похоронный звон в шестой вариации (Lugubre), в девятой – прямая интонация из Рахманинова, а через несколько тактов – уж точно церковное песнопение, короткое – всего четыре такта.

В основном тексте сочинения – десять вариаций, и затем финальное проведение темы в её первоначальном облике, в простой фактуре, но не с кадансирующим, а с иным, «воспаряющим» вверх окончанием. У меня в сознании всё время возникало слово «воспоминание». Наконец, я обнаружила, что после основного текста Вариаций следует приложение (вероятно, *ad libitum* для исполнителя): ещё три вариации, из которых две обозначены автором как «*Reminiscenza*», а одна как «*Patetico*». «Патетическое воспоминание», или «прощальное воспоминание» – подходящее определение для этого вполне русского сочинения вполне русского композитора...

* * *

Я сознательно старалась избегать в этом тексте темы отношений Горчакова с Прокофьевым, а также пересказа воспоминаний Горчакова о Прокофьеве по фрагментам из его книги и из его писем к Сержу Моро, опубликованным по-английски в «Трёх апельсинах». Но всё же кое-что об этом следует сказать.

Горчаков писал:

«Я никогда не забуду мою первую встречу с Прокофьевым, ту минуту, когда он вошёл в мой гостиничный номер. Я почувствовал некий электрический разряд, такую сияющую энергию молодости и жизни он излучал. Первая моя мысль была – *Огненный ангел!*» (С. 11).

Страстное поклонение Прокофьеву осталось с Георгием Николаевичем до конца его долгих дней. Как следует из Дневника, Сергей Сергеевич не был равнодушен к этому поклонению. Между прочим, в музейном собрании

горчаковских материалов имеется манускрипт, с которого началось их знакомство, а именно – посланная Прокофьевым Горчакову в начале 1926 года, ещё в Кишинёв, корректура Второго фортепианного концерта в переложении для двух фортепиано (РМИ), густо испещрённая авторскими пометами и с подписью в печать самого Сергея Сергеевича. И ещё одна трогательная «единица хранения»: печатная обложка Третьего фортепианного концерта Прокофьева (РМИ), внутри которой, на свободном обороте стоит надпись от руки: «G. Gortchakoff. Troisième Symphonie (en Sol) op. 37»⁹. Так хотелось Георгию Николаевичу быть поближе к своему кумиру!

В заключение – два фрагмента из текстов Горчакова о Прокофьеве:

«У меня нет доказательств того, что Прокофьев остался верен „Христианской науке“ после возвращения в СССР. Однако некоторые из его замечаний в письмах к Асафьеву, жаловавшемуся на наступление старости, или к Эйзенштейну в его последние дни, а главное, титаническая борьба, которую Прокофьев выдерживал в последние восемь лет своей жизни, сражаясь с собственной болезнью и отстаивая свое право творить и создавать, – всё это может быть истолковано как доказательство, что Прокофьев, член партии и кавалер ордена Красного Знамени (простим Горчакову эту неправду – он в ней не виноват! – М. Р.), оставался до последнего своего часа пламенным сайентистом» (С. 13).

«Я действительно люблю Прокофьева, и когда я вижу его слабости, они возбуждают во мне нежность и я стараюсь найти им оправдание» (С. 7).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Опубликовано: Рахманова М. П. Грогий – секретарь Прокофьева // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания / сост. Е. С. Власова. М., 2016. С. 112–128.

² См., например: Махрова Г. Мой Тунис. М., 2002; Русская колония в Тунисе. 1920–2000 : сб. материалов / сост. К. В. Махров. М., 2008; Русская Африка / авт.-сост. Н. Н. Николаев. М., 2009.

³ Ещё раньше в Музей попало письмо к Горчакову от С. В. Рахманинова, датированное 1931 годом и состоящее из замечаний по нотной корректуре.

⁴ Подтверждением «мореплавательных» намерений Горчакова может служить имеющаяся в музейном фонде подборка писем к нему неизвестного лица за 1933–1934 годы. Подпись корреспондента в этих написан-

ных по-французски письма разобрать не удалось, но ясно, что их автор был моряком, а на одном из писем стоит гриф Школы механиков, водителей и водолазов в Тулоне (ГЦММК, ф. 33, № 1571–1596).

⁵ В Дневнике Прокофьев пишет, что по просьбе Горчакова узнавал в РМИ, не может ли издательство опубликовать пару сочинений его секретаря за его, то есть Горчакова, личный счёт. Получил ответ, что РМИ ничего за счёт авторов не печатает, но может опубликовать сочинения начинающего автора в обычном порядке, если Прокофьев это рекомендует. Вероятно, впоследствии Сергей Сергеевич, сначала отказавшийся от подобной идеи, всё же рекомендовал два фортепианных сочинения Горчакова: цикл «Письма к самому себе», ор. 18 и Сонату № 3, ор. 25. Оба сочинения написаны в период сотрудничества Горчакова с Прокофьевым, их корректуры имеются в указанном музейном фонде.

⁶ Ещё Галина Игнатьевна рассказывает, что Горчаков переводил Пушкина на латынь и «говорил, что звучит очень сходно и хорошо».

⁷ Из письма 1988 года: «Писал я несколько раз в Швейцарию, Герману, но никаких ответов не получал. Так больше ему и не пишу. Он что-то плохо ведёт свои издательские дела и не делает никакой пропаганды изданной музыки. Я попросил одного знакомого, ехавшего в Женеву, зайти в самый большой музыкальный магазин, „Au Menstrel“ и купить мои Вариации, Гимны и 10 маленьких пьес. Ему заявили, что у них их нет и что он должен обратиться к издателю, в Neuchâtel. Очевидно Герман не понимает, что недостаточно напечатать в каталоге издательства фамилию неизвестного автора, чтобы заинтересовать любителя современной музыки. Необходимо послать несколько экземпляров крупным музыкальным торговцам; у них любитель сможет прочесть неизвестную ему музыку и даже попробовать её на рояле. Конечно, для этого надо напечатать (сфотографировать) несколько экземпляров, но Герман не хочет тратить „огромную сумму“ в несколько швейцарских франков. Тогда нечего было ему браться за мою музыку (я же ему не советовал!) и подписывать контракт, будто в самом деле издатель. Ну его!»

⁸ Далее в книге Г. Махровой излагается нечто легендарное.

Якобы Горчаковым заинтересовался атташе по культуре из советского посольства по фамилии Корсунский:

«Он часто приходил к Георгию Николаевичу, принося водку, икру, книги, пластинки, слушал последние композиции Горчакова. Узнав о его третьей симфонии, Корсунский попросил экземпляр нот, чтобы отправить в Москву. Однажды, радостный, он приехал к Горчакову и сообщил, что симфонию будут исполнять в Москве в Большом зале консерватории, что оркестр уже репетирует и даже назначены даты концертов – два дня. Он убеждал Горчакова в необходимости присутствовать на концерте» (С. 50).

И будто бы Горчаков уж совсем было собрался ехать в Москву, но тут выяснилось, что вообще никакого паспорта у него нет – ни старого, ни нового, ни тунисского, ни французского. Кроме того, будто бы было получено предостерегающее письмо от Лины Прокофьевой, жившей тогда уже в Лондоне (переписка между Горчаковым и Линой действительно велась, это подтверждается в статье Ноэль Манн – преимущественно на «сайентистские» темы).

Что реально предлагал Горчакову советский атташе – покрыто мраком неизвестности. Но из писем самого Горчакова ясно, что паспорт у него отсутствовал до конца дней. Неожиданно в музейном фонде обнаружился нансеновский паспорт Горчакова: видимо, он оставил этот паспорт вместе с другими своими бумагами в Париже в РМИ.

⁹ Таким образом выясняется, что Третья симфония была начата ещё в Париже, но возможно, конечно, что закончена она была много лет спустя в Тунисе.

Marina P. Rakhmanova

The State Institute for Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, Moscow, Russia.

E-mail: rmarina@mail.ru. ORCID: 0000-0003-4689-8322. SPIN-код: 3761-2463

GROGIY – PROKOFIEV'S SECRETARY

Abstract. The article is dedicated to a man whose name as if arose from oblivion after the publication of Prokofiev's Diaries. A former secretary and close family man, he also turned out to be a rather prolific and interesting (albeit unknown) composer, who left about one and a half hundred works in various genres, including the cantata on the ancient Egyptian "Book of the Dead" and the symphony "On the 50th anniversary of the October Revolution", about 40 piano sonatas, romances and many others. The article is written on the basis

of all currently available archival and published sources, it represents the extraordinary life of this outstanding person against the background of the tragic events of Russian and European history of the twentieth century, through which he carried love and loyalty to Prokofiev as a composer and as a person. At the end of the article there is an analysis of G. N. Gorchakov's music according to the manuscript and notes of several of his works published abroad.

Keywords: G. N. Gorchakov; Prokofiev's secretary; composer; Gorchakov's artistic heritage.

For citation: Rakhmanova M. P. *Grogii – sekretar' Prokofieva* [Grogii – Prokofiev's secretary], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 21, pp. 61–70. (in Russ.).



УДК 78.03:78.071.1(470)

Ольга Борисовна Соломонова

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории мировой музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского (Киев, Украина).
E-mail: solo55mono@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3058-425X

**САМАЯ «СОВЕТСКАЯ» СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА
(ПРЕОДОЛЕНИЕ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОГО КАНОНА
В КАНТАТАХ С. ПРОКОФЬЕВА
«СЛАВЬСЯ, НАШ МОГУЧИЙ КРАЙ» И «ЗДРАВИЦА»)**

Названные опусы исследуются как репрезентанты принципа интонационно-семантической диверсии, определяющей специфику многих произведений Прокофьева, созданных в тоталитарный период. Доказано, что по своим свойствам эти кантаты соответствуют признакам симулякра, основные черты которого – мимикрия, мнимое подобие «высокому» прообразу, гипертрофия жанрово-стилистических особенностей, смысловая синергия, двойное кодирование.

Ключевые слова: симулякр, диверсия, мимикрия, двойное кодирование, синергия, homo ludens.

Для цитирования: Соломонова О. Б. Самая «советская» советская музыка (преодоление соцреалистического канона в кантатах С. Прокофьева «Славься, наш могучий край» и «Здравица») // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 21. – С. 71–79.

Любая эпоха может воображать, будто владеет каноническим смыслом произведения, однако достаточно немного раздвинуть границы истории, чтобы этот единственный смысл превратился во множество, а закрытое произведение – в открытое.

Умберто Эко

Любовь Прокофьева к эпатажу общеизвестна. Достаточно вспомнить его вхождение в мир музыки, сопровождаемое целой серией провокаций. Программа под названием «Дразнить гусей», включенная композитором смолodu, работала во все времена. Не будет преувеличением сказать, что диверсионно-провокатив-

ные стратегии занимают в его творчестве не последнее место.

Пожалуй, ни один другой композитор не заявил о своем выходе столь активной апробацией музыкального смеха, что само по себе было некой диверсией в зоне солидного искусства (вспомним «Юмористическое скерцо», «Сарказмы», «Шута», «Любовь к трём апельсинам», Классическую симфонию, во многом выросшую, по мнению Б. Асафьева, «из иронических тенденций» и др.). Но даже в творчестве «серьёзном», уже во времена ученичества, Прокофьев заявлял о себе скандальными несоответствиями, о чём свидетельствует, например, описание его первого урока в консерватории:

«Я отправился в класс Лядова... Первый урок, на который я по его требованию принёс экспозицию квартета, был сплошным скандалом... Мой квартет привёл его в ярость. Он послал меня к Рихарду Штраусу, к Дебюсси, словом, к чёрту, только оставьте его класс в покое. На этот раз я принёс ему квартет более лядообразный...», – записал композитор в дневнике [12, 98].

Понятно, что выход «Infant-Terrible» на арену XX века вызвал у академистов эстетический шок, а современники наградили его целой обоймой непристойных эпитетов, из разряда «физкультурно-атлетических», животных («Это слоны какие-то!») и диверсионных.

В череде обстоятельств, определяющих сущность музыки Прокофьева (среди которых его жизнелюбие, прагматизм, склонность к иронии, эксцентричность, европейская доминанта, следование установкам «Christian science» и др.), обращу внимание на качество, отмеченное сыном Сергея Прокофьева – Олегом Сергеевичем. Говоря о шахматной страсти композитора, он подчёркивает характерный для него «чисто спортивный момент движения, *риска, уловки и победы*» (курсив мой. – О. С.) [2, 43]. Прокофьев, безусловно, *игрок* – и не только в шахматы. Думаю, именно это игровое, соревновательно-спортивное, по-мужски конструктивное начало во многом определяло смелость решений, способность к рискованному манёвру, противодвижению¹, трезвому оцениванию ситуации и, в конце концов, – возможности создания достойной музыки во все времена.

Говоря о музыкальной советике Прокофьева, следует отметить ловкую манёвренность композитора в отношении соцреалистических канонов и его склонность к рискованным творческим стратегиям, нередко основанным на диверсионных методах. Симптоматично мнение В. Орлова о «Кантате к 20-летию Октября»: «Не будучи прямым дисидентом, Прокофьев органически не вписался в канон соцреализма „излишне реалистическим“ принципом детальной нюансировки, утрирования смысла текста, если вообще не переосмысления его, что производит эффект *идеологической диверсии*, скрытого пародирования „сакральных“ идей» (курсив мой. – О. С.) [7, 25–26].

Как видим, в качестве определяющих методов Прокофьева исследователь выделяет диверсию и пародирование. На наш взгляд, к ним следует добавить такие игровые принципы, как ироническая провокация, мистификация и мимикрия «под естественную среду», ибо в этом – весь Прокофьев: загнать его в ритуальный угол было не под силу даже Сталину. Сказались помогавшие выживать во все времена жизнелюбие, склонность к юмору, эксцентричность и даже «колпак юродивого» (вспомним приход на «проработку» в ЦК в бурках и лыжном костюме с прикреплёнными к куртке сталинскими наградами).

Тем не менее, эффект диверсии В. Орлов усматривает лишь в «Кантате к 20-летию Октября». Многие другие советские произведения, в частности, кантату «Здравица», исследователь рассматривает как «реализацию соцреалистического канона»². Опровержение этого мнения (кстати, достаточно распространённого в западном музыковедении) составляет главную цель излагаемого материала.

Поскольку речь идёт о диверсии как одной из основных творческих стратегий Прокофьева, определим значение понятия. Слово *диверсия* (от фр. *Diversiоn* – отвлечение, отвод) используется в значении саботажа, вредительства, акта разрушения. В военной терминологии означает «отвлечение неприятеля ложным заходом с иной стороны», «выведение из строя важных объектов государственного значения» [6, 151].

Главными формами диверсии у Прокофьева являются художественные практики, издавна применяемые в культуре. Это смысловая «перегрузка» жанра, смех, избыточность или недостаток смысла, приводящие к абсурдизму или синергетической неопределённости смысловых потенциалов текста.

Что касается *систематизации* диверсии в музыке Прокофьева, то в его советике выделяются два типа диверсионных стратегий: явная и скрытая. Первая подразделяется, в свою очередь, на две разновидности: а) опасную диверсию (как, например, жуткий опричный Пляс на крови в фильме С. Эйзенштейна – С. Прокофьева «Иван Грозный», который – при учёте апологии царя в эпоху сталинизма и самоотж-

дествления с ним Сталина – имел негативные для авторов последствия); б) *безопасную* диверсию, совпадающую с требованием госзаказа (пример – пародийная песня военного времени «Фриц», высмеивающая немецкого солдата в эстетике Кукрыниксов и профанирующая жанр немецкой *Lied*). Основные принципы скрытой разновидности диверсии – мимикрия и мистификация, наиболее изощрённые методы работы с музыкальной советикой.

Рассуждения о диверсионной стратегии Прокофьева основываются на произведениях, написанных в 1930–40-е годы, когда композитор «с величайшей радостью возвратился восвояси» в «Большевиизию» после триумфальных гастролей в СССР (1927, 1929, 1932 годы), сыгравших роль «сыра в мышеловке». Как многие художники того времени, он поначалу стал искренним энтузиастом новой жизни, не чувствовавшим с ней никакого разлада. Трудясь в Стране Советов и даже выполняя госзаказ, Прокофьев, думается, поначалу не только пытался «зарекомендовать» себя, но был апологетом СССР – однако лишь до определённой степени (разочарование, благодаря здоровому скептицизму и тяготящим обстоятельствам, наступило довольно быстро). Интересно об этом пишет Г. Гачев: «Легко было слушать музыку революции поначалу, в полосу очарования. А когда потом иной оскал явился? Как сочетать высокое, которое не перестало быть в душах, – с издевательским шаржем свершения наличного?» [4, 36].

Свершение это, среди прочего, состояло в том, что государство, ставшее «механизмом, порождающим правила» (Ю. Лотман), строго контролировало творческий процесс. А поскольку монополия определяет рынок, в 1930–40-е годы продукция произведений *во славу* ставится на конвейер. В хоровод по фетишизации вождя включаются и композиторы. Известный крепкими выражениями Эрнст Неизвестный так описывает это явление: «...император, фюрер, вождь в конце концов просто человек, и ему хочется, чтобы ему понятно лизали задницу» [7, 126].

По законам тоталитаризма каждый художник должен был создать славословие. Однако даже в «эпоху одинаковых» творец, если он был талантливым и отважным, позволял себе

играть со смыслом путём создания *симулякров* – произведений, имитирующих верноподданныческий стиль и паразитирующих на его «высокой» символике. Вводя этот термин в координаты советской музыки, определяю его значение.

Особенность симулякра в том, что с целью мистификации автор акцентирует уровень *воспроизведения* престижного прообраза. *Трансформация* же, обеспечивающая присутствие скрытых музыкальных шуток, издёвок и иронических аллюзий, сосредоточена в малозаметных – субтекстовых и контекстных – параметрах, осознание которых требует дополнительных усилий, профессионализма и, что важно – смехо-игровой открытости исследователя.

Несмотря на то, что главным свойством симулякра является принципиальная несоотнесенность с реальностью (во всяком случае, в сознании автора), такой текст нередко приводил к тому, что у слушателя, к тайной радости пародиста, возникал соблазн принять пародийную имитацию за подлинный «текст-реверанс».

Наиболее комфортно и относительно безопасно симулятивные игры осуществлялись в музыке – искусстве *интонируемого* смысла, содержащем большой потенциал допущений и расхождений в области интерпретации. Именно поэтому симулякр стал широко востребован инакомыслящими композиторами в эпоху тоталитаризма. Главным в осуществлении замысла было «равнение в затылок своему правительству» (Д. Оруэлл). Попастъ в отряд верноподданных было жизненно необходимо, но не сложно. Среди требований «обязательной программы» – поклон «тройственному союзу соцреализма – партийности – народности» (Г. Чередниченко), обращение к тексту славословия, удачное посвящение и название опуса (предприимчивый М. Коваль убил сразу «двух зайцев», назвав свою кантату «Сталин и Ленин»). Естественно, что такое текстовое блюдо следовало приправить соответствующей «датской» тематикой и обеспечить ему статус легкоперевариваемого продукта. Этим требованиям удовлетворяли, в первую очередь, такие иерархически высокие советские жанры как кантата, оратория, ода и здравица.

Понятно, что большинство жертвоприношений на алтарь тоталитаризма были однодневками, в которых проявилось наибольшее, по А. Шнитке, зло в области музыкального искусства – *паралич индивидуальности и уподобление всех всем*. Однако нередко талант и способность к игровому моделированию по законам двойного кода – скорее «вопреки», чем «благодаря» – приводили к созданию интересных и даже гениальных опусов, воспарявших к «высшему смыслу».

Именно с таким феноменом встречаемся у Прокофьева – человека, сохранившего даже в условиях тирании свободу выбора модели поведения. Именно потому его музыкальная советика не может вызывать у аудитории автоматического доверия в плане апологии советской идеи, а «критерий истинности сообщения» приобретает исключительно острый и актуальный характер» [10, 809].

Среди «музыкальных приношений» советской эпохи – кантаты «К 20-летию Октября» (1937), «Здравица» (1939) и «Слався, наш могучий край» (1947).

Особого внимания заслуживает мягкая диверсионная стратегия кантаты «Слався, наш могучий край». Её начало заставляет усомниться в истинности «высоких» намерений композитора: в качестве вступления славильной кантаты, нарушая все «парадные» ожидания, звучит мультяшный марш-скерцо из серии маршей пионера Пети. Неадекватный маршик, демонстрирующий принцип несопадения жанрового персонажа и его интонационного поведения (жанрово-стилистической заявки и предложения), воспринимается как девиантное поведение жанра, ироничная реплика лицедея, проявляющая прокофьевскую склонность к смысловой игре. Эффект жанрового конфуза усиливается драматургической функцией марша-демарша, звучащего в качестве Пролога и Эпилога кантаты. Резкий стилистический слом, связанный с введением вслед за маршем ритуально-эпической Славы, производит весьма парадоксальное, даже хулиганское впечатление (как и финальное повторение курьезного марша, портящего только что восстановленную репутацию кантаты). Вся «кантатная история» благодаря «ве-

личайшей наглости контрастов» (М. Зощенко) сводится к фарсу.

Итак, вместо канонического общего языка в этом марше, лишённом «казённого привкуса», присутствуют такие зоны риска, как парадокс, полиязычие, гротескный жанровый микст, профанация, иронические аллюзии и пр. Все эти факторы даже при их неоднозначной трактовке позволяют ясно осознать результат: от этой музыки веет *несоответствием и разрушением канона*.

Укрупнение позиций «перевёрнутого образа» (Ю. Лотман) завершают важные имманентно интонационные параметры – интерпретационный и контекстный. В зависимости от интерпретации, данный марш можно исполнить по-разному.

При крайне **позитивном** восприятии он есть излучение мечты, фантастический образ красоты и непосредственности. Такой марш, с характерной для него детскостью и фантазийностью музыкального высказывания, коррелирует с языком психотерапии – с представлениями о защищённости, покое, ласке, *regressum ad uterum*.

При более **«остром» подходе** этот рассматриваемый фрагмент обнаруживает признаки остранинно-буфонного марша-скерцо, профанирующего образ парадного марша. Репрезентанты его смехового статуса – жанровые модуляции и тембровый театр (с акцентом на высоких духовых), необычный для серьёзного марша тип музыкальной пластики и разворот интонационных «событий» (приоритет озорных форшлагов, трелей и прочих «несерьёзных» мелизмов).

Ещё одно игровое поле кантаты – ритуальный апофеоз «Слава!». Слов здесь практически нет (оно одно – «Слава!»). Выявлению истинных намерений текста способствует музыка, доказывающая присутствие идеи двойного кодирования. Считаю, что этот фрагмент, провоцирующий к трактовке в разных эстетических измерениях, – гениальная герменевтическая ловушка, драматургический замысел которой – артикуляция престижных свойств текста, за которыми, при тщательном разматывании латентной информации, обнаруживаются реальные свойства апофеоза, проходящего эволюцию от энтузиастического славения

до напряжённого голошения и в результате – к неадекватности музыки словесному ряду. Налицо феномен, определяемый Л. Акопяном как дистанцирование поверхностной и глубинной структур текста, «хитрая дезинформация, призванная... отвлечь внимание от истинных, по-настоящему существенных источников идей и ассоциативных связей» [1, 171–172].

Ещё более любопытна диверсионная стратегия «Здравицы» (1939) – произведения, и ныне вызывающего крайне противоположные интерпретации. Несмотря на «датский» характер, опус был по достоинству оценён современниками как «сочинение лаконичное, весёлое и даже шутливое» (П. Пospelов). По мнению П. Пospelова, «на сегодняшний слух в „Здравице“ слышна циничная бравада, с которой блестящий профессионал, ощущающий себя европейцем, мог выполнить любой заказ – хоть для Сталина, хоть для чёрта лысого» [11].

Однако вспомним, что в интерпретации В. Орлова и М. Фроловой-Уокер «Здравица» – настоящий соцреалистический опус. В чём же

дело? Почему возможны столь разные трактовки? На мой взгляд, художественное целое «Здравицы» – некий интонационно-семантический айсберг, подводная часть которого представляет собой довольно солидное сооружение, организованное по законам «эзопова языка», апеллирующего к приёмам маскировки и двойного кода, суть которого, по М. Арановскому, в том, что созданная по его законам музыка даёт повод для противоположных выводов.

Симулятивное подобие с «текстом-реверансом», сработанным по принципу мимикрии и мистификации, устанавливается не только в интонационной, но и в содержательной сфере. Доказательный ряд «советского классицизма» кантаты вполне убедителен: подobaющий словословию текст, грандиозный хоровой состав, величественная фактура, драматургия, устремлённая к квазиграндиозному финалу.

Имеются, однако, и компрометирующие обстоятельства. Среди них – вполне детский приём – первое появление тритона на слове «Сталин»:



С большой фантазией выполнена запись на титуле партитуры: «...произведение написано на русский, украинский, белорусский, кумыкский, курдский, марийский и мордовский тексты». Не говоря о самом качестве квазифольклорных текстов кантаты, замечу, что данное указание читается, как скороговорка – нечто подобное «на дворе трава, на траве дрова»: сначала следует проработка РУ-РА-РУ (русский, украинский, белорусский), затем КУ-КУ (кумыкский, курдский), затем МАР, МОР (марийский, мордовский). Несмотря на явно ироничный посыл этого сообщения, автор сохраняет невозмутимость и прагматизм. Отметим, с одной стороны, ироническое следование требованиям к реалистическим композиторам о пользовании «богатством на-

родных мелодий», а с другой – отметим здоровую осторожность Прокофьева: осознавая, что неспециалист неспециалисту рознь, он на всякий случай не включил в этот ироничный перечень народы Северного Кавказа (хотя и в них есть где потренироваться, особенно по части буквы «Р»).

Среди блистательных мистификаций «Здравицы» – финал с текстом, формирующим квазипассионарный образ Иосифа Грозного. Во внешне благополучной картине обнаруживаются весьма неpolitкорректные, исключительно профессиональные штрихи. Во-первых, апофеоз в честь «отца народов» основан на стреттном проведении фразы «Много, Сталин, вынес ты невзгод», принципиально невозможной для многократного повтора, особенно в

плотной стретте, основанной на соотношении дважды повторенного слова «много» (см. ц. 30, т. 7).

Во-вторых, опять-таки благодаря стретте, происходит «разложение» слова, и весь текст о

Мно - го му - ки при - нял за на - род.
 Мно - го му - ки при - нял за на - род. [Мно - го] при - нял за на - род.
 Мно - го му - ки при - нял за на - род. [Мно - го] му - ки при - нял за на - род.
 За про - тест нас царь у - ни - что -

Кроме общей невразумительности вербального текста (о чём, негодую, писали критики после премьеры), обратим внимание на то, что хоровая стретта, при кажущейся её сложности (впечатляюще мощная «картинка» в партитуре!) – это дублируемый оркестром восходяще-нисходящий прогон До-мажора в две с половиной октавы, в унисон, двадцать три такта без изменений (нечто достойное «Антиформалистического райка» Шостаковича!). Такой апофеоз повторности, демонстрируя единство «дрессированных поборников лозунгов» (В. Зак), выявляет абсурдность «праздника дураков»: игровая избыточность и пережим приёма в сочетании с бесконечным *ff* издевательской торжественностью повтора вбивает в сознание идиотизм происходящего.

Трудно вообразить, что Прокофьев, чуткий к фоническим свойствам материала, не осознал результата. Ещё сложнее представить, что композитор, имеющий великолепный «нюх» на смешное, не включился в ситуацию, и она разыгралась сама собой. Видимо, цель состояла в реализации того типа симулякра, о котором великолепно сказал Д. Оруэлл: «И при самой жёсткой диктатуре разве не может писатель как личность сохранить внутреннюю свободу и преобразить или перелицовать свои еретические мысли таким образом, что у властей не хватит мозгов их распознать?» [8, 279].

Проведённые наблюдения позволяют сделать *выводы*. Прокофьевские диверсии совершаются в монополизированные государством жанровые структуры (вспомним о диверсии как о «выведении из строя важных объектов государственного значения»), обнаруживающие

страдальце распадается, оказываясь не слышимым и не воспринимаемым³ (учитывая требование понятности и доходчивости – главных художественных лозунгов эпохи, – имеем ещё одну профанацию темы):

признаки интонационной катастрофы. Именно в этих ритуальных зонах Прокофьев провоцирует «неклассические состояния жанра», вызывая к иным возможностям и формируя ощущение шокирующего – как по тем временам – несоответствия и парадокса. Видимо, именно это ощущение «развала искусно построенного здания соцреализма» повлияло на «вписанность» Прокофьева под № 2 в постановление 1948 года (невзирая на многие «музыкальные приношения», которые, с точки зрения жанровой природы и приуроченности к важным советским датам, вполне могли числиться по разряду «правильной музыки»).

Среди причин попадания Прокофьева в список неблагонадёжных отметим следующие. В системе ценностей эпохи сталинизма, в условиях штамповки преимущественно одинаковой продукции (когда Шостакович, например, выходил из ситуации путём написания опусов «для них» и «для себя»), Прокофьев, отличавшийся манёвренностью гроссмейстера, в каждом созданном им произведении играл *свою партию* и осуществлял *свои стратегические планы*. Даже тогда, когда ревнители благопристойности в искусстве не могли распознать истинных намерений прокофьевского текста, этот текст – весьма странный и выпирающий за рамки канонов – вызывал *недоумение и напряжение*, нежелательные для такого рода продукции. Происходило возрастание информации, переход её в непредсказуемые синергийные состояния. Видимо, кроме коммуникативной схемы «адресант/адресат» у Прокофьева срабатывала защитная автокоммуникация, благодаря которой возникали прирост смысла

и провокация к дальнейшему движению мысли [см.: 9, 425–426].

Главное же состояло в том, что эти тексты сохраняли такое истинно прокофьевское свойство, как *непосредственность*. Ведь, как заметил Д. Оруэлл, «без непосредственности... созидание становится невозможным и сам язык костенеет... воображение, подобно некоторым диким животным, не желает размножаться в неволе» [8, 285].

Можно с уверенностью сказать, что воображение Прокофьева оказалось сильнее этого приговора. Большим подспорьем стал его объективизм, высокая степень адаптивности, иронизм, олимпийское «психическое здоровье» и главное – отношение к творчеству как ремеслу, требующему высокого профессионализма и некой отстранённости. **В любой ситуации, даже во времена Большого террора, Прокофьев остаётся самим собой – *homo ludens* и *homo ridens* (качество не частое, свидетельствующее**

о мощном внутреннем стержне, а вовсе не о равнодушии к происходящему).

Парадоксально, но его советика несла *эвристический* потенциал, способный приводить в действие сокрытые подтексты и контексты. Это была музыка, ускользающая от безоговорочных определений и часто претендующая на звание *инакомыслия* и *крамолы в звуках* – крамолы, оформленной в музыкальном отношении безупречно! Ведь, как отмечает внук Прокофьева Сергей Олегович, композитор «органически не мог писать плохой музыки»: «Даже официальные заказы, которые он время от времени должен был исполнять, как и все художники, жившие при тоталитарном режиме, он выполнял в музыкальном отношении блестяще» [13, 229]. Так состоялся личный опыт *самостояния*, а значит – *преодоления тоталитарной немоты*. Воистину Прокофьев, как сказал А. Шнитке, – человек, защищённый ироническим разумом от миражей современности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Яркое свидетельство противодвижения – реакция Прокофьева на «избиение» Шостаковича за «Леди Макбет»: «Говорят, что Шостакович не простил Нейгаузу его выступления. Равно как и оценил молчаливую поддержку со стороны Мясковского. <...> Прокофьев же, которого никогда не отличала особая любовь к творчеству Шостаковича, с тех „сумбурных“ дней в своих интервью стал с поразительной регулярностью перечислять успехи у зарубежной публики сочинений Шостаковича. И это при том, что, зная Прокофьева, особенности его эстетики и стиля, можно представить, насколько чуждым по духу был ему трагедийный психологизм оперы „Леди Макбет“» [3, 171].

² Именно так В. Орлов определил сущность «Здравицы» в своём докладе на конференции, посвящённой 120-летию со дня рождения С. Прокофьева (Москва, 26–30 апреля 2011 года).

³ Интересно, что вербальный текст организован по принципу «раздельноречия» или «многогласия» – одновременного произнесения разных фрагментов текста, вошедшего в богослужебную практику в XVII столетии (вспомним, как с этим феноменом боролись в русской церкви, ибо нельзя было применять раздельноречие к *сакральному слову*).

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. Москва : ГИИ МКРФ ; Дмитрий Буланин, 2004. 474 с.
2. Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. Москва : Молодая гвардия, 2009. 703 с.
3. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке : документированное исслед. Москва : Классика–XXI, 2010. 456 с.
4. Гачев Г. В жанре философских вариаций // Советская музыка. 1989. № 9. С. 33–40.
5. Неизвестный Э. Соцреализма не существует // Театр. 1990. № 11. С. 124–126.
6. Ожегов С. И. Словарь русского языка. Москва : Госиздат, 1961. 900 с.
7. Орлов В. Прокофьев и эстетика советских массовых празднеств // Искусство XX века: элита и массы : сб. ст. / ред.-сост. Б. С. Гецелев, Т. Б. Сиднева. Нижний Новгород : Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2004. С. 18–29.

8. Оруэлл Д. «1984» и эссе разных лет. Москва : Прогресс, 1989. 380 с.
9. Лотман Ю. М. О двух типах ориентированности культуры // Ю. М. Лотман. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2000. С. 425–427.
10. Лотман Ю. М. О русской литературе. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1997. 848 с.
11. Пospelов П. Культ личности по-филармонически, или Чистая музыка от Геннадия Рождественского // Ведомости. 2004. 10 июня. URL: <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=4213> (дата обращения: 27.08.2004).
12. Прокофьев С. С. Дневник: 1907–1933. В 2 ч. Ч. 1. Париж : sprkfv, 2002. 816 с.
13. Прокофьев С. С. Дневник: 1907–1933. В 2 ч. Ч. 2. Париж : sprkfv, 2002. 896 с.
14. Чемберджи В. XX век Лины Прокофьевой. Москва : Классика XXI, 2008. 333 с.

Olga B. Solomonova

Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kiev, Ukraine. E-mail: solo55mono@gmail.com.
ORCID: 0000-0002-3058-425X

**THE MOST “SOVIET” SOVIET MUSIC
(OVERCOMING THE SOCIALIST CANON IN THE CANTATAS
OF S. PROKOFIEV “PROSPER, OUR MIGHTY LAND!”, AND “ZDRAVITSA”)**

Abstract. The named opuses are studied as representatives of the principle of intonational-semantic sabotage, which determines the specifics of many of Prokofiev's works created in the totalitarian period. It is proved that these cantatas correspond in their properties to the characteristics of a simulacrum, the main features of which are mimicry, imaginary correspondence to a “high” prototype, hypertrophy of genre-stylistic features, semantic synergy, double coding.

Keywords: simulacrum; sabotage; mimicry; double coding; synergy; homo ludens.

For citation: Solomonova O. B. *Samaya «sovetskaya» sovetskaya muzyka (preodolenie sotsrealisticheskogo kanona v kantatakh S. Prokofieva «Slav'sya, nash moguchiy kray» i «Zdravitsa»)* [The most “Soviet” Soviet music (overcoming the socialist canon in the cantatas of S. Prokofiev “Prosper, Our Mighty Land!”, and “Zdravitsa”)], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 21, pp. 71–79. (in Russ.).

REFERENCES

1. Akopyan L. *Dmitriy Shostakovich: Opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitriy Shostakovich: An Essay in the Phenomenology of Creation], Moscow, GII MKRF, Dmitriy Bulanin, 2004, 474 p. (in Russ.).
2. Vishnevetsky I. G. *Sergey Prokofiev* [Sergey Prokof'ev], Moscow, Molodaya gvardiya, 2009, 703 p. (in Russ.).
3. Vlasova E. S. *1948 god v sovetskoy muzyke : dokumentirovannoe issledovanie* [1948 in the Soviet Music: A Documented Study], Moscow, Klassika–XXI, 2010, 456 p. (in Russ.).
4. Gachev G. *V zhanre filosofskikh variatsiy* [A Contribution to the Genre of Philosophical Variations], *Sovetskaya muzyka*, 1989, no. 9, pp. 33–40. (in Russ.).
5. Neizvestnyy E. *Sotsrealizma ne sushchestvuet* [There is No Socialist Realism], *Teatr*, 1990, no. 11, pp. 124–126. (in Russ.).
6. Ozhegov S. I. *Slovar' russkogo yazyka* [A Dictionary of Russian], Moscow, Gosizdat, 1961, 900 p. (in Russ.).
7. Orlov V. *Prokofev i estetika sovetskikh massovykh prazdnestv* [Sergey Prokof'ev and the Aesthetics of Soviet Mass Celebrations], B. S. Getselev, T. B. Sidneva (eds. -comp.), *Iskusstvo XX veka: elita i massy : sbornik statey*, Nizhny Novgorod, Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki, 2004, pp. 18–29. (in Russ.).
8. Orwell G. *«1984» i esse raznykh let* [1984. The Collected Essays], Moscow, Progress, 1989, 380 p. (in Russ.).
9. Lotman Yu. M. *O dvukh tipakh orientirovannosti kul'tury* [On the Two Types of Cultural Orientation], Yu. M. Lotman. *Semiosfera*, St.-Petersburg, Iskusstvo-SPb, 2000, pp. 425–427. (in Russ.).

10. Lotman Yu. M. *O russkoy literature* [On Russian Literature], St.-Petersburg, Iskusstvo-SPb, 1997, 848 p. (in Russ.).
11. Pospelov P. *Kul't lichnosti po-filarmonicheski, ili Chistaya muzyka ot Gennadiya Rozhdestvenskogo* [A Cult of Personality in a Philharmonic Manner, or A Pure Music from Gennadij Rozhdestvenskij], *Vedomosti*, 2004, July 10, available at: <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=4213> (accessed 27.08.2004). (in Russ.).
12. Prokofiev S. S. *Dnevnik: 1907–1933. V 2 ch. Ch. 1* [The Diaries, 1907 to 1933. Part One], Paris, sprkfv, 2002, 816 p. (in Russ.).
13. Prokofiev S. S. *Dnevnik: 1907–1933. V 2 ch. Ch. 2* [The Diaries, 1907 to 1933. Part Two], Paris, sprkfv, 2002, 896 p. (in Russ.).
14. Chemberdzhi V. *XX vek Liny Prokof'evoy* [Lina Prokofiev's Twentieth Century], Moscow, Klassika XXI, 2008, 333 p. (in Russ.).

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 21

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского

Выпускающий редактор-составитель – *Л. А. Серебрякова*
Ответственный за выпуск – *Л. А. Серебрякова*



Цена свободная

Редактура англоязычных текстов *Д. И. Макарова*
Корректор *Е. М. Олову*
Компьютерная верстка *А. Ю. Тюменцевой*
Нотная графика *авторов статей*
Дизайн обложки *А. Г. Коробовой*

Подписано в печать 07.12.2020 г. Дата выхода в свет 21.12.2020 г. Формат 70×100/16
Бумага «Гознак». Гарнитура Alegreya. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6,45. Уч.-изд. л. 8,27
Тираж 100 экз. Заказ № 12957-2

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
620014, Екатеринбург, просп. Ленина, 26.

Отпечатано в Универсальной Типографии «Альфа Принт»
620049, Екатеринбург, пер. Автоматики, 2Ж
Тел.: +7 (343) 222-00-34. Эл. почта: mail@alfaprint24.ru