

В.Б. ВАЛЬКОВА

*Российская академия музыки имени Гнесиных
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-5858-0613*

Стравинский и Прокофьев: этапы пути к новой музыке

В статье выявляется глубинная общность начальных этапов композиторской карьеры И.Ф. Стравинского и С.С. Прокофьева – двух смелых новаторов в русской музыке начала XX века. При всём очевидном различии индивидуальностей и судеб в их творчестве 1900–1910-х годов можно выделить несколько коротких периодов, совпадающих по времени (с учётом некоторой размытости хронологических границ), роли в карьере и общему направлению поисков. Первый этап – 1900-е годы – пора ученичества, когда оба композитора проявляют свой особый характер в рамках академической традиции. Второй этап – 1910–1912 годы – первые дерзкие выступления: для Стравинского это балеты «Жар-птица» и «Петрушка», для Прокофьева – Вторая соната для фортепиано и Первый фортепианный концерт. Третий этап на пути к новой музыке – 1912–1913 – громкие музыкальные скандалы на премьерах «Весны священной» Стравинского и Второго фортепианного концерта Прокофьева. Четвёртый этап – 1914–1917 – отказ от прямых вызовов, «разветвление» поисков с «оглядкой» на уходящие традиции, обращение к разным жанровым сферам: опере, камерной вокальной и инструментальной музыке. Пятый этап – конец 1910-х годов – вновь с оттенком вызова провозглашение «новой простоты» и «неоклассицизма» (Первая симфония Прокофьева, «Пульчинелла» Стравинского). Совпадение этапов карьеры молодых Стравинского и Прокофьева может рассматриваться как отражение неких важных общих закономерностей в развитии искусства первых двух десятилетий XX века.

Ключевые слова: Стравинский, Прокофьев, начало XX века, новая музыка, этапы карьеры.

Для цитирования / For citation: Валькова В.Б. Стравинский и Прокофьев: этапы пути к новой музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 28–37. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.028-037

VERA B. VAL'KOVA

*Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-5858-0613*

Stravinsky and Prokofiev: Stages of the Way to New Music

The article reveals a deep commonality between the initial stages of the composing career of I.F. Stravinsky and S.S. Prokofiev, the two audacious innovators in Russian music of the early XX century. With all the obvious differences in their personalities and destinies, several short periods can be distinguished in their work of the 1900–1910th, coinciding in the time (taking into account some blurring of chronological boundaries), their role in their careers and the general direction of their searches. The first stage is the 1900s, period spent as students, when both composers show their



individual character within the framework of the academic traditions. The second stage (1910–1912) brought first daring performances challenges: for Stravinsky these are the ballets “Firebird” and “Petrushka”, for Prokofiev – the Second Piano Sonata and the First Piano Concerto. The third stage on the way to new music (1912–1913) was the high-profile musical scandals at the premieres of Stravinsky’s “The Rite of Spring” and Prokofiev’s Second Piano Concerto. The fourth stage (1914–1917) is the rejection of direct challenges, the “branching” of searches with a “look-back” at the outgoing traditions, the appeal to different genre areas: opera, chamber vocal and instrumental music, and, finally, the fifth stage (the end of 1910s) – again with a touch of challenge – the proclamation of a “new simplicity” and “neoclassicism” (Prokofiev’s First Symphony, Stravinsky’s “Pulcinella”).

The coincidence of the career stages of young Stravinsky and Prokofiev can be seen as a reflection of certain important general patterns in the development of art in the first two decades of the 20th century.

Keywords: Stravinsky, Prokofiev, early 20th century, new music, career stages.

В исключительно ярком и разнообразном «музыкальном пейзаже» России начала XX века явно выделяются и притягиваются друг к другу две творческие фигуры музыкантов-новаторов – Стравинского и Прокофьева. Очевидна непохожесть и в чём-то даже полярность индивидуальностей этих музыкантов. Однако не менее очевидны и объединяющие композиторов черты. Оба петербуржцы, вскормленные школой Римского-Корсакова, оба не только обладали острым чувством современности, но проявляли волю к решительному её изменению, определяя пути не только русского, но и всего мирового искусства. Существенная разница в возрасте (9 лет: старший родился в 1882 году, младший – в 1891) не помешала им обоим вместе в своё время олицетворять одно музыкальное поколение.

Особый интерес представляет дополнительный аспект сходства, кажется, до сих пор не привлекавший специального внимания исследователей – некая глубинная общность начальных этапов композиторской карьеры Стравинского и Прокофьева.

В самом общем плане ясно выделяются следующие этапы. Начальный

этап – годы учения (1900-е), когда оба композитора проявляют свой особый характер в рамках академической традиции. Следующий (1910–1912 годы) – первые дерзкие вызовы, третий – открытый бунт и громкие музыкальные скандалы (1912–1913). Третий (1914–1917) – отказ от прямых вызовов, «разветвление» поисков с «оглядкой» на уходящие традиции, и четвёртый (конец 1910-х годов), вновь с оттенком вызова, – провозглашение «новой простоты» и «неоклассицизма».

Первый этап движения к новой музыке для обоих наших героев вместил в себя и годы учения, и первые творческие победы. Стравинский с 1903 по 1908 год берёт частные уроки у Н.А. Римского-Корсакова, а Прокофьев примерно в это же время (1904–1909) учится в Петербургской консерватории, где главные дисциплины тогда вели Римский-Корсаков (класс практического сочинения и инструментовки), А.К. Лядов (класс гармонии), Н.Н. Черепнин (класс дирижирования), И.И. Витоль (свободное сочинение).

На этом этапе видны скорее контрасты характеров и судеб обоих музыкантов. Общим остаётся одно – глубокий интерес к новым явлениям в музыкальном искус-

стве и упорство в достижении своих профессиональных целей.

Стравинский, связанный со своим учителем исключительно тёплыми, почти родственными по эмоциональному тону отношениями, испытывал к нему глубочайшее почтение, принимая безусловно все заветы возглавляемой им школы. Вместе с тем молодой музыкант с жадностью прислушивается к новинкам современной музыки. Некоторые из первых сочинений Стравинского исполнялись и благосклонно принимались публикой и критикой.

Годы учения Прокофьева были совершенно лишены «благостного» согласия с учителями. Он с самого начала проявлял скептическое отношение к консерваторским традициям и всё же не менее, чем Стравинский, был усерден в постижении академических премудростей.

Прокофьев, начавший сочинять необычайно рано, в эти годы был уже автором нескольких опер, сохранившихся во фрагментах («Великан», «Пир во время чумы», «Ундина»), множества фортепианных пьес и сонат. Исполненные на экзамене 19 апреля/2 мая 1909 года произведения: новая версия оперы «Пир во время чумы» и так называемая «консерваторская» соната № 6 – вызвали негодование Лядова и других членов экзаменационной комиссии, молодого автора едва удостоили оценки «четыре с половиной» (см. об этом в «Дневнике» Прокофьева: [11, с. 73]).

Важным рубежом в деятельности Стравинского и Прокофьева стало начало следующего десятилетия. Наверное, не случайно именно в 1910 году два композитора познакомились. Знакомство произошло 10/23 апреля 1910 года в Петербурге на музыкальном вечере «Молодых русских композиторов» в зале редакции журнала «Аполлон».

Именно тогда начался переход ко *второму* из уже отмеченных *этапов* карьеры обоих музыкантов – этапу первых дерзких

вызовов и первых крупных успехов. Стравинский в это время, опережая своего «соперника», открывает миру новые грани русской музыки, «завоёвывая» Париж. 12/25 июня 1910 года на сцене Grand Opéra с успехом прошла премьера балета «Жар-птица» (балетмейстер М.М. Фокин, декорации А.Я. Головина, костюмы Л.С. Бакста и А.Я. Головина, дирижёр Г. Пернье).

Уже в следующем сезоне Дягилев и Стравинский представили Парижу принципиально иное музыкально-сценическое действо, кажется, ни в чём не похожее на «Жар-птицу». Это был балет «Петрушка». Премьера состоялась 31 мая (13 июня) 1911 года в театре Châtelet (балетмейстер Фокин, художник А.Н. Бенуа, дирижёр П. Монте). Парижская публика восторженно приняла новый балет с его «площадной», ярмарочной грубоватостью красок и музыки.

Прокофьев же активно готовился покорять Петербург и Москву. Он работает со свойственной ему жадной энергией, осуществляя разнообразные замыслы. Самым заметным итогом тогдашнего «марш-броска» в будущее стали законченные в 1912 году Вторая соната для фортепиано и Первый концерт для фортепиано с оркестром. Именно Фортепианный концерт стал началом громкой известности композитора, сыграв в его карьере примерно такую же роль, как «Жар-птица» и «Петрушка» для Стравинского.

Премьера концерта состоялась 25 июля / 7 августа 1912 года в Москве. Несмотря на разноречивые, порой резко отрицательные отзывы критиков, можно было говорить о несомненной творческой победе Прокофьева. Сам композитор в дневнике записал: «...я имел успех очень значительный, играл по два и по три раза на бис. Пресса тоже объявилась дюжиной рецензий... Некоторые ворчали, зато другие превозносили очень. Несомненно, что это



выступление сделало меня “настоящим” композитором с очень завидным местом в музыкальной толпе» [11, с. 174].

Настоящие «баталии» вокруг музыки обоих композиторов разыгрались позже: они приходится на 1913 год и обозначают *третий этап* на их пути к утверждению новой музыкальной реальности и яркому взлёту в карьере.

В 1913 году 16/29 мая в театре Елисейских полей (Théâtre des Champs-Élysées) состоялось одно из самых значительных событий в истории музыки XX века – первое исполнение нового балета Стравинского «Весна священная». Скандал на премьере вошёл в историю и многократно с разных точек зрения описан свидетелями и участниками события. Протесты публики были настолько яростными, что вынудили прервать спектакль. Однако широко известно и продолжение этой истории. Уже через год концертное исполнение «Весны священной» в том же Париже, в зале Casino de Paris, под управлением П. Монте принесло композитору безусловный успех и признание. Слушатели устроили автору овацию и вынесли его на руках как триумфатора. С этого момента музыка балета стала властно вторгаться в музыкальную современность и многое определять в ней.

В начале осени 1913 года (23 августа / 5 сентября), через несколько месяцев после «триумфального провала» балета Стравинского, в другой столице – в Петербурге – произошёл музыкальный скандал, в масштабах России вполне сопоставимый с недавним парижским. В концертном зале Павловского вокзала был впервые исполнен Второй концерт для фортепиано с оркестром Прокофьева (солист автор, дирижёр А.П. Асланов). Новый Концерт Прокофьева сильно шокировал публику.

Происшедшее на премьере Концерта выразительно описано в многократно цитированном газетном фельетоне (его с удовольствием приводит и сам Прокофьев в своем «Дневнике»): «На эстраде появляется юнец с лицом учащегося из Петер-шуле. Это – С. Прокофьев. Садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши, не то пробовать, какие из них звучат повыше или пониже. <...> В публике недоумение. Некоторые возмущаются. Встаёт пара и бежит к выходу: “Да от такой музыки с ума сойдёшь!” Места пустеют. <...> Скандал в публике форменный. Шикает большинство. Прокофьев вызывающе кланяется и играет на бис. <...> Группа критиков-прогрессистов в восторге...» [5, с. 10].

Мнение «прогрессистов» резюмировал в своей рецензии известный критик В.Г. Каратыгин [7, с. 4]. Завершающие его отзыв слова оказались пророческими: «Публика шикала. Это ничего. Лет через 10 она искупит вчерашние свистки единодушными аплодисментами по адресу нового знаменитого композитора с европейским именем» [Там же]. Так и случилось – и даже раньше предсказанного срока¹. Появление этого сочинения многое изменило в творческой карьере Прокофьева. «Характерно, – писал И.В. Нестьев, – что именно Второй концерт оказался для Прокофьева “входным билетом” в высшие круги российского модернизма, завоевав ему признание у Дягилева и Стравинского» [10, с. 87].

На сходство скандальных опусов 1913 года косвенно указывает Р. Тарускин. Последовательно выводя замысел «Весны священной» из так называемого «скифства» в искусстве Серебряного века, исследователь утверждает: «Скифским композитором *par excellence*, безусловно признанным таковым его современниками, был, конечно, Прокофьев. Ещё до того, как он написал свою «Скифскую

сюиту»... в грубом и неуклюжем вундеркиндесизумлением видели черты настоящего «скифа» – и в самой его личности, и в творчестве» [14, р. 856]². Из этого следует, что «скифство» заявило о себе у Прокофьева гораздо раньше создания музыки к неосуществлённому балету «Ала и Лоллий», совпадая по времени с аналогичными поисками Стравинского в «Весне священной» и даже опережая их (например, в «Сарказмах», написанных в 1912–1914 годах).

Вслед за «футуристическими» скандалами в творчестве Стравинского и Прокофьева почти синхронно возникает интерес и к иным решениям, обозначая начало следующего, *четвёртого, этапа* в их движении к новым горизонтам современной музыки. 1914–1916 годы отмечены у обоих композиторов созданием крупных оперных произведений, которые выделяются на фоне их же экспериментов в других жанрах. В 1914 году Стравинский заканчивает оперу «Соловей», начатую еще в 1911 году. В 1915–1916 годах Прокофьев работает над оперой «Игрок» (в 4-х действиях и 6 картинах) по одноимённому роману Достоевского. Обе оперы создавались в трудное время (уже шла Первая мировая война) и имели сложную сценическую судьбу³.

Параллельно с этими замыслами и Стравинский, и Прокофьев ведут поиски и в иных направлениях. Композиторов во многом объединяют театральные инициативы Дягилева, к «команде» которого в 1914 году примыкает и Прокофьев, познакомившийся с Дягилевым во время зарубежной поездки в Скандинавию и Англию. Вскоре, после римской премьеры Второго концерта, начинается более тесное творческое общение Прокофьева со Стравинским. Во время их встречи в Милане Прокофьев играет партитуру «Весны священной» вместе с её автором, именно тогда по-настоящему оценив её.

Дягилев, воодушевлённый успехом музыки обоих молодых композиторов, настаивает на развитии «нового русского стиля», который так ярко заявил о себе в балетах Стравинского и, несомненно, оформился в концертных сочинениях Прокофьева. Под влиянием этих идей появляются написанные по заказу Дягилева оригинальные театральные опысы.

Прокофьеву ещё в 1914 году был заказан балет на «скифский» сюжет – «Ала и Лоллий». Однако сценическое воплощение замысла не состоялось (главной причиной этого было неприятие произведения Дягилевым), и на основе уже написанной музыки появилась ставшая знаменитой «Скифская сюита» для оркестра. Её премьера, прошедшая 16/29 января 1916 года в Мариинском театре под управлением автора, спровоцировала очередной музыкальный скандал. Глазунов во время исполнения демонстративно покинул зал, публика, дружно аплодировавшая первым трём частям, к финальной, четвёртой, части раскололась на два враждебных лагеря – сторонников и противников «дикой», «скифской» музыки. Отзывы прессы также разделились. Но всё же более убедительно и мощно звучали восторги «прогрессистов»: В.Г. Каратыгина [8, с. 4], Б.В. Асафьева (выступавшего под псевдонимом Игорь Глебов) [4, с. 167–172], Н.П. Малкова [9, с. 76] и др.

Прокофьева стали активно сравнивать со Стравинским. Практически все сравнения были в пользу «более подлинной» и «здоровой» архаики Прокофьева. Эта тема занимает видное место в переписке Б.В. Асафьева и Н.Я. Мясковского, ценивших достижения обоих композиторов, но единодушно отдававших предпочтение Прокофьеву: «...я ставлю его выше, нежели Стравинского...», – решительно заявляет Мясковский [1, с. 108].



«“Священная весна” <sic!> Стравинского, – писал Асафьев, – в сравнении с сюитой Прокофьева – просто экзотика: попытка любопытного, изнеженного, утончённого европейца получить неизведанные впечатления, заглянуть в бездну «панического»... Прокофьев же... не только красочно описал, а выразил, воплотил, выявил “эти силы, могущие расти и развиваться”, потому что в нём самом таятся неизведанные силы и возможности» [4, с. 249].

Какие резоны стоят за подобными предпочтениями – интересная, но отдельная тема для размышлений⁴.

Дягилев, отказавшийся в 1914 году ставить спектакль «Ала и Лоллий» (и тем самым со всей очевидностью упустивший громкий успех, доставшийся «Скифской сюите»), тогда же дал Прокофьеву другой заказ. Им стал балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» по мотивам сказок А.Н. Афанасьева, законченный в 1915 году. Музыка балета знаменует особый этап в становлении прокофьевского «нового русского стиля». В ней более активно, чем раньше, используются подлинные фольклорные мотивы, обработанные со свойственной композитору изобретательностью и театральной пластичностью.

Те же поиски коснулись и Стравинского. Они дали неожиданный результат в написанных после 1914 года сценических произведениях, где проявилось свойственное многим последующим opus’ам композитора смелое жанровое экспериментирование. По словам С.И. Савенко, у Стравинского «жанр... каждый раз сочинялся заново» [13, с. 328]. Особое отношение к жанру отражено в необычных авторских подзаголовках. Таковы «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» («Весёлое представление с пением и музыкой») на слова из русских народных сказок (1916), «Сказка о беглом солдате и чёрте,

читаемая, играемая и танцуемая» 1918), «Свадебка» («Русские хореографические сцены с пением и музыкой», 1923). В каждом из этих музыкально-сценических опытов разные искусства вступают в свободный, порой неожиданный диалог.

Здесь заявляет о себе ещё одна важная и для Стравинского, и для Прокофьева тема – новая трактовка звучащего слова.

Прокофьев отдаёт дань ей в иной жанровой сфере. В его небольших камерных вокальных циклах складывается новая «омузыкаленная пластика» слова. Первым обращением к вокальной лирике стал очень необычный замысел – вокальная поэма «Гадкий утёнок» по одноимённой сказке Х.К. Андерсена (1914). Она написана на прозаический текст и рассказывает сложную историю. Среди явных, хотя и творчески переосмысленных Прокофьевым прецедентов этой поэмы – театрализованные песни М.П. Мусоргского, Г. Вольфа, вокальный цикл М. Равеля «Естественные истории» на слова Ж. Ренара (1906), где аллегорическими персонажами также являются представители фауны.

Проникновенная лирика, романтико-символистские «обертоны», которыми окрашен «Гадкий утёнок», несомненно, присутствуют и в других вокальных опусах Прокофьева, близких актуальному тогда жанру «стихотворения с музыкой». Среди них Два стихотворения А.Н. Апухтина и К.Д. Бальмонта ор. 9 (1911), Пять стихотворений ор. 23 на стихи поэтов-современников (1915) и другие.

Эти произведения приоткрывают иную грань индивидуальности Прокофьева, порой неожиданную для современников, воспринимавших его в первую очередь как бунтаря и «музыкального грубияна» (такой репутации вполне соответствовала жестокая, устрашающая фантастика некоторых из пяти пьес фортепианного цикла под общим названием

«Сарказмы» – 1912–1914). О «другом» Прокофьеве заставил заговорить его фортепианный цикл «Мимолётности» (1915–1917). В 20 пьесах данного цикла можно найти и причудливую фантастику, и пугающие видения, и лирические зарисовки, и погружение в мистическое созерцание, что было замечено и оценено ещё современниками (см., например, [6, с. 4]).

Парадоксальным и в то же время закономерным стал в конце 1910-х годов поворот Прокофьева и Стравинского к идеям новой простоты и классицистской ясности. По известному «закону маятника» сторонники крайних дерзостей в определённый момент почувствовали тягу к противоположному эстетическому полюсу. Такой поворот был хорошо подготовлен и общим для искусства начала века интересом к старине, многочисленными экспериментами современных композиторов по моделированию жанров, форм и стиля музыки прошлых эпох.

Многое предвещало обращение к классицизму в творчестве самих наших героев. Стилизаторско-моделирующее начало как таковое проявлялось уже в «модернистских» балетах Стравинского (прямое воспроизведение «уличной» музыки в «Петрушке», стремление к точному моделированию шумов и зовов весенней природы в «Весне священной»)⁵. В свою очередь, Прокофьев отдал дань старинным жанрам в сюите из десяти фортепианных пьес op. 12 (1913), где, как известно, есть Гавот, Ригодон, Прелюд, Алеманда. Однако до поры подобные попытки не отличались радикальностью и имели эпизодический характер.

О решительном и последовательном возвращении к образцам старых мастеров раньше других заявил Прокофьев в своей Первой, «Классической», симфонии (1917). По признанию композитора, он решил представить, какую музыку написал бы «папаша Гайдн», если бы жил

в XX веке. Получилась классически ясная по своему строению, светлая, лаконичная и в то же время очень свежая и современная музыка. Симфония была с успехом исполнена в Петрограде под управлением автора.

Стравинский обратился к тому же кругу идей несколько позже, в балете «Пульчинелла» (авторский подзаголовок – «Балет с пением в одном действии на основе тем и фрагментов Дж.Б. Перголези»). Поставленный Дягилевым в Париже, на сцене Grand Opéra в 1920 году (балетмейстер Л. Мясин, художник П. Пикассо, дирижёр Э. Ансерме), новый опус вызвал почти такое же неприятие, как и многие «модернистские» дерзости композитора. Бывший новатор позволил себе обмануть ожидания публики и, как ей показалось, изменил себе, следуя духу и стилю музыки XVIII века. Балет «Пульчинелла», явившись предметом горячих обсуждений, дал начало одному из самых влиятельных движений в музыке XX века, получившему название «неоклассицизм». Новое направление практически целиком определило дальнейшие поиски Стравинского, хотя в начале 1920-х годов он возвращается к «новому русскому стилю» в упомянутой выше «Свадебке» (1923) и комической опере «Мавра» по поэме А.С. Пушкина «Домик в Коломне» (1922). Этими произведениями отмечен конец так называемого «русского» периода в творчестве Стравинского.

Для Прокофьева его «Классическая симфония» обозначила начало поисков «новой простоты» (об этом он сам заявил в «Дневнике» уже в 1920 году⁶), что в дальнейшем постепенно меняло его уже сложившийся индивидуальный стиль.

Рубеж 1910-х и 1920-х годов провёл резкую черту в эволюции творчества обоих музыкантов. Совпав с резким сломом в жизни всей послевоенной Европы и с политиче-



скими катаклизмами в России, это время отлучило Стравинского и Прокофьева от родины: Прокофьева более чем на 10 лет, Стравинского – навсегда⁷. Разошлись и художественные устремления обоих композиторов, к тому времени уже достаточно прочно утвердивших свой мировой авторитет и влияние. Каждый из них избрал собственный неповторимый путь, включившись в общую сложную судьбу искусства XX века.

Соотнесённые друг с другом и во многом совпадавшие в 1900–1910-е годы

этапы творческой эволюции Стравинского и Прокофьева провоцируют на размышления об истоках и причинах этих совпадений, об их связи с общими процессами в мировом искусстве. Однако это уже другой поворот темы, раскрывать которую не входит в наши задачи. Рискнём лишь утверждать, что глубинное единство этапов раннего творчества Стравинского и Прокофьева – один из знаков неизбежности «странного» мира новой музыки XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 1923 году Прокофьев сделал новую редакцию партитуры Второго концерта. Именно эта редакция принята в современной исполнительской практике.

² Перевод автора статьи. В оригинале: "The Scythian composer par excellence, emphatically recognized as such his own day, was of course Prokofiev. Even before he wrote his Scythian Suite (1915)... the rude, gangling prodigy was looked upon with bemusement as a veritable Scyth in his person as well as in his work..." [14, p. 856].

³ Опера Стравинского с успехом прошла 13/26 мая 1914 года в театре Grand Opéra в рамках русского балетного сезона С. Дягилева (режиссёр А. Санин, хореограф Б. Романов, художник А. Бенуа, дирижёр П. Монте), но в дальнейшем её музыка получила признание в авторских концертных версиях (самая известная из них – симфоническая поэма «Песнь соловья», 1917). «Игрок» Прокофьева был принят к постановке в Мариинском театре, в 1916 году начались репетиции, но по разным причинам спектакль так и не увидел сцены.

⁴ Ей уделяет особое внимание И.Г. Вишневецкий (см.: [2, с. 142–146]).

⁵ Эти ранние стилизаторские опыты Стравинского были замечены и осмыслены Б.В. Асафьевым уже в 1914 году (см.: [3]).

⁶ Описывая в «Дневнике» беседу с Артуром Рубинштейном (запись от 1 марта 1920 года), Прокофьев утверждает: «...я кончил идти вперёд в смысле искания новых путей» [12, с. 83]. Это было сказано в ответ на восхищённое восклицание собеседника по поводу «Сказок старой бабушки»: «И как просто!» Заметный оттенок бравады и преувеличения в этом признании скрывает вполне серьёзные намерения.

⁷ Стравинский оказался отрезан от России военными действиями начавшейся в августе 1914 года Первой мировой войны. Осенью этого года он находился по творческим делам в Швейцарии, и все пути возвращения на родину были уже перекрыты. Прокофьев в 1918 году уехал из России (уже советской) в «творческую командировку», оформленную председателем Наркомпроса А.В. Луначарским. Возвратился в СССР в начале 1930-х годов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Б.В. Асафьев – Н.Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы. Публикация, текстологическая подготовка и научное комментирование Е.С. Власовой. М.: Композитор, 2020. 560 с.
2. Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 703 с.
3. Глебов Игорь. Петроградские куранты // Музыка. 1914. 27 декабря. № 203. С. 629–636.
4. Глебов И. Петроградские куранты. Из недавно пережитого (Сергей Прокофьев) // Музыка. 1916. 12 марта, № 249. С. 167–172.
5. Заметки не-критика. На концерте фортепианного кубиста и футуриста в Павловске // Петербургская газета. 1913. 25 августа. № 232. С. 10.
6. Каратыгин В.Г. Концерты Прокофьева // Наш век. 1918. 19 (6) апреля, № 77. С. 4.
7. Каратыгин В.Г. Последний симфонический концерт в Павловске // Речь. 25 августа (7 сентября) 1913 г. № 231. С. 4.
8. Каратыгин В.Г. Театр и музыка. 7-й концерт А. Зилоти // Речь. 1916. 18 января, № 17. С. 4.
9. Малков Н.П. «Ала и Лоллий» С. Прокофьева и «Красная маска» Н. Черепнина // Театр и искусство. 1916, № 4. С. 76.
10. Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд. М.: Сов. композитор, 1973. 662 с.
11. Прокофьев С. Дневник. 1907–1918. Paris: SPRKFV (Serge Prokofiev Estate), 2002. 813 с.
12. Прокофьев С. Дневник. 1919–1933 (часть вторая). Paris: SPRKFV (Serge Prokofiev Estate), 2002. 891 с.
13. Савенко С.И. Мир Стравинского. Монография. М.: Композитор, 2001. 328 с.
14. Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through “Mavra”. 2 vol. Berkeley: University of California Press, 1996. 1757 p.

Об авторе:

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных; ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (121069, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-5858-0613**, veraval@yandex.ru

REFERENCES

1. *B.V. Asaf'ev – N.Ya. Myaskovskiy. Perepiska. 1906–1945 gody. Publikatsiya, tekstologicheskaya podgotovka i nauchnoe kommentirovanie E.S. Vlasovoy* [B.V. Asafiev to N.Ya. Myaskovsky. Correspondence. 1906–1945. Publication, textological preparation and scientific commentary by E.S. Vlasova]. Moscow: Kompozitor, 2020. 560 p.
2. Vishnevetskiy I.G. *Sergey Prokof'ev* [Sergey Prokofiev]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2009. 703 p.
3. Glebov Igor'. Petrogradskie kuranty [Petrograd Chimes]. *Muzyka* [Music]. 1914. 27 December. No. 203, pp. 629–636.
4. Glebov I. Petrogradskie kuranty. Iz nedavno perezhitogo (Sergey Prokof'ev) [Petrograd chimes. From recent experiences (Sergei Prokofiev)]. *Muzyka* [Music]. 1916. 12 March, No. 249, pp. 167–172.
5. Zametki ne-kritika. Na kontserte fortepiannogo kubista i futurista v Pavlovsk [Notes of a Non-Critic. At a concert of the Piano Cubist and Futurist in Pavlovsk]. *Peterburgskaya gazeta* [Petrograd newspaper]. 1913. 25 August. No. 232, pp. 10.



6. Karatygin V.G. Kantserty Prokof'eva [Concerts of Prokofiev]. *Nash vek* [Our Century]. 1918. 19 (6) April. No. 77, pp. 4.
7. Karatygin V.G. Posledniy simfonicheskiy kontsert v Pavlovske [The Last Symphony Concert in Pavlovsk]. *Rech'* [Speech]. 25 August (7 September) 1913, No. 231, pp. 4.
8. Karatygin V.G. Teatr i muzyka. 7-y kontsert A.Ziloti [Theatre and music. The 7th Concert of A. Zilot]. *Rech'* [Speech]. 1916. 18 January, No. 17, pp. 4.
9. Malkov N.P. «Ala i Lolly» S. Prokof'eva i «Krasnaya maska» N. Cherepnina [“Ala and Lolly” by S. Prokofiev and “The Red Mask” by N. Cherepnin]. *Teatr i iskusstvo* [Theatre and Art]. 1916, No. 4, pp. 76.
10. Nest'ev I.V. *Zhizn' Sergeya Prokof'eva* [Life of Sergey Prokofiev]. 2nd edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 662 p.
11. Prokof'ev S. *Dnevnik. 1907–1918* [Diary. 1907–1918]. Paris: SPRKFV (Serge Prokofiev Estate), 2002. 813 p.
12. Prokof'ev S. *Dnevnik. 19017–1933. Chast' vtopaya* [Diary. 19019–1933. Second Part]. Paris: SPRKFV (Serge Prokofiev Estate), 2002. 891 p.
13. Savenko S.I. *Mir Stravinskogo. Monografiya* [The World of Stravinsky. Monograph]. Moscow: Kompozitor, 2001. 328 p.
14. Taruskin R. *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through “Mavra”*. 2 vol. Berkeley: University of California Press, 1996. 1757 p.

About the author:

Vera B. Valkova, DrSci (Arts), Professor, Music History Department, Gnesins Russian Academy of Music, State Institute of Art Studies Leading Researcher (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-5858-0613**, veraval@yandex.ru

