



Светлана Анатольевна Петухова

**БАЛЕТ С.С. ПРОКОФЬЕВА
«СКАЗ О КАМЕННОМ ЦВЕТКЕ»:
ЗАМЫСЕЛ, СОЗДАНИЕ, ПРЕМЬЕРА**

Балету «Сказ о каменном цветке», премьера которого состоялась 12 февраля 1954 года в Большом театре, посвящено минимальное количество исследований в сравнении с другими тематическими группами литературы о Прокофьеве. Неожиданно скудны здесь корпуса критических отзывов (их всего пять) и мемуарных свидетельств – дневниковых заметок, воспоминаний, переписки. Если же обратиться к изучению собственно *спектакля*, то окажется, что в общем, довольно значительном, библиографическом потоке более 70 % занимают рецензии и исследования *второй* постановки, осуществленной Юрием Григоровичем 22 апреля 1957 года в Кировском (ныне Мариинском) театре.

Она действительно стала стилистическим прорывом и настолько мощной трактовкой сочинения, что затмить ее достоинства с тех пор не удалось никакой иной. Потому и в посвященных ей текстах, принадлежащих в том числе Вере Красовской [14], Михаилу Габовичу [7], Вадиму Гаевскому [8] и даже Дмитрию Шостаковичу (два) [32; 33], преобладает восторженная интонация, характерная для описаний больших и неожиданных открытий. А в литературе о премьере трудно уловить атмосферу неудачи.

Наконец, если подробности хореографической партитуры «Ро-

мео и Джульетты» (в московской постановке, 1946) отчасти сохранились в фильме-балете Лео Арнштама (1954), а «Золушки» (обеих столичных трактовок) – в передаваемых артистами из поколения в поколение движениях и жестах, то подобные детали первого представления «Цветка» давно канули в Лету. И в принципе в эпоху расцвета «сталинского» театра трудно найти «большой» балет, да еще поставленный в столице страны, о котором было бы известно меньше.

В таких обстоятельствах задача исследователя представляется однозначной: попытаться изложить историю создания и раннего бытования «Сказа о каменном цветке» с самого начала, стараясь избежать модного ныне крена в политические контексты¹ и привлекая ранее не известные науке документальные свидетельства.

Контекст и предпосылки создания

Замысел сочинения балета на сюжет сказов Павла Бажова возник у Прокофьева в июле 1948 года. Мира Мендельсон-Прокофьева позднее записала в Дневнике:

Лавровский рассказал нам содержание балета на русскую тему. Это был его собственный сюжет, но настолько пока расплывчатый, без четкого плана, без ясных характеристик действующих лиц, что и его самого в таком плане сюжет этот, по-видимому, не удовлетворял. Пока это красивые разрозненные картины из русской жизни давних времен, но никак не цельное произведение. <...> Я предложила им обратить более пристальное внимание на «Каменный цветок» Бажова как на изумительный материал для балета. (О Бажове разговор был с Лавровским раньше, он хотел включить в план театра балет на один из его сюжетов, но сам не собирался заниматься этим). <...> Сережу смущало, что в опере, написанной на сюжет «Каменного цветка», будет мало динамики, что она из-за этого проиграет, может казаться скучной. Теперь же, когда он посмотрел на сказы с точки зрения балета, он увидел в них новые

¹ О них достаточно много пишут западные исследователи [34–37].

возможности и увлекся. Я долго говорила с Лавровским о таком балете [18, 368–369].

До этого времени почти для всех своих зрелых сценических сочинений Прокофьев выбирал сюжеты, на которые до него не было написано известных произведений в тех жанрах, что им замысливались. Его привлекали литературные первоисточники, с традиционной точки зрения не особенно подходившие для опер или балетов, и способы их интерпретации, ранее не использовавшиеся создателями.

Напротив, содержание сказов Бажова, объединенных темой «Каменного цветка», тогда было достаточно востребовано. 5 августа 1944 года в Свердловском театре прошла премьера одноименного балета на музыку Александра Фридендера по либретто драматурга и режиссера Иосифа Келлера в хореографии Константина Муллера. Эта музыкальная партитура еще до ее сценического воплощения вызвала интерес Константина Сергеева, как раз в тот период обдумывавшего свой спектакль «Золушка»², а об успехе осуществленной постановки может свидетельствовать география ее последовавших показов с музыкой уже второй редакции сочинения: в 1947-м также в Свердловске, в 1949-м в Перми³, в 1953-м в Ленинграде. Художественный фильм (киносказка) Александра Птушко «Каменный цветок» с музыкой Льва Шварца вышел на экраны страны в 1946 году; соавтором сценария (наряду с Бажовым) там также выступил Келлер. Наконец, летом 1948-го, когда Прокофьев заинтересовался сюжетом, над оперой «Каменный цветок» уже работал Кирилл Молчанов⁴.

² В архиве балетмейстера сохранились наброски плана работы и экспозиции неосуществленного спектакля «Каменный цветок», списки действующих лиц и исполнителей, вариантов оформления [4, 10].

³ Информация об этом ныне размещена в стеклянной витрине на стене фойе Пермского театра оперы и балета имени П.И. Чайковского.

⁴ Премьера оперы состоялась 10 декабря 1950-го в Театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, либретто С.Л. Северцева (наст. фам. Фейнберг –

Упоминания мемуаристики об интересе Леонида Лавровского к подобному балету, разумеется, были не случайными: в идеологической ситуации тех лет панорама тем, легитимных для создания большого музыкально-театрального представления, значительно сузилась. История возникновения «Сказа о каменном цветке» началась менее чем за полгода до разгромного показа «Повести о настоящем человеке»; к дате закрытого просмотра оперы (3 декабря 1948-го) немалая часть музыки балета была уже написана. Его план, работа над партитурой и постановочные замыслы обретали существование на фоне систематических переговоров о возможной (но так и не состоявшейся при жизни автора) премьере «Войны и мира» целиком. Вдобавок незадолго до того в более благополучной ситуации (в июне 1946-го) Прокофьевым в Музфонде была взята ссуда 150 000 рублей на покупку дачи на Николиной Горе [66], так как после происшедшего с ним (19 января 1945-го) инсульта врачи настаивали на постоянном проживании композитора за городом. В августе 1948-го размер задолженности Музфонду достиг 180 тысяч, которые требовалось вернуть [63, 90 об.⁵].

В этих условиях, после официального сокращения исполнений прокофьевской музыки, при отсутствии ожидаемых, но не полученных гонораров за созданные и не поставленные произведения, материальное положение композитора стало критическим. Ситуация не располагала к выбору свежего и оригинального сюжета, как и к новаторской его интерпретации. Требовалось написать развернутый балет; хореограф Лавровский, прославившийся постановкой «Ромео и Джульетты» (1940), к этому времени достиг в административной иерархии

племянник известного пианиста), дирижер И.Б. Байн (наст. фам. Бейн), режиссер-постановщик В.Н. Власов, художник Б.Р. Эрдман.

⁵ В случаях ссылок на опубликованные источники вторая цифра в квадратных скобках обозначает порядковые номера страниц издания, а в ссылках на архивные источники – номера листов.

Большого театра значительного положения главного балетмейстера и хотел работать с Прокофьевым; Лавровского поддерживала прима театра Галина Уланова.

Варианты либретто

«Сказ о каменном цветке» – единственный из балетов Прокофьева, в создании либретто которого композитор принимал деятельное участие лишь на ранних этапах: до и в процессе сочинения музыки. В архиве сохранились различные варианты этого словесного текста. Хронологически первый из них, записанный Прокофьевым 6 сентября 1948 года, представляет план будущего спектакля, ясный и, по обыкновению, краткий. Он охватывает 12 картин с прологом и эпилогом, объединенных в три действия:

Пролог. [Действие 1]. 1. «Данила у Прокопыч[а] работает над вазой», 2. «Данила в поле, поиски, встреча с Катериной, лирика», 3. «Помолвка. Танцы дев[ушек], юношей, Катерины, Данилы. Приход[ит] Северьян: видит, что ваза все еще не готова; замечает Катерину. Уходит. Интерес вокруг вазы. Все хвалят. Данил недоволен. Прокопыч: настоящ[ее] искусство от Х[озяйки] М[едной] Г[оры]. Видение цветка, видимое только Данилой и Прокопычем. Расход с вечеринки», 4. ~~«Любовь Катерины и Данилы и мечты его о высоком искусстве». Адажио. Данил, проводив Катерину, возвращается домой»~~⁶. 5. «Данил с вазой. Его мечты о высок[ом] иск[усстве]. 2^е виден[ие] цветка ХМГ. Данил разбивает вазу, убегает. Увод Данилы М[едной] Г[оры] Х[озяй]кой».

[Действие 2]. 6. «Данил у МГХ, которая испытывает Данилу: 1) силой женск[их] чар (Дан[ила] остается вер[ен] Кат[ерине]), 2) золотом и др[угим] богатс[твом]. Дан[ила] говорит, что он пришел учиться, Хозяйка говорит, что он достоин, открывается сцена с кам[енным] цветком. Д[анила] идет к нему». 7. «Времена года идут. Изба Катерины. Катерина одна. Север[ьян] приходит с компан[ией]. Когд[а] они заседают, К[атерина] хватает топор и выго-

⁶ Позднее, как известно, материал, соответствующий вычеркнутому тексту, вошел в либретто в качестве № 14 («Лирическая сцена Катерины и Данилы»).

няет. Катерина хочет работ[ать], но нет материала. Катер[ина] плачет у окна. Рука Данилы кладет весточку. К[атерина] начин[ает] работать». 8. «Ярмарка. Народн[ые] танцы. Катерина, Северьян. Его разнузд[анный] пляс, народ жметя. Север[ьян] тащит К[атерину]. Показывается МГХ. Север[ьян] прирос к полу – и дальнейш[ее] действие, во врем[я] кот[орого] МГХ наказывает С[еверьяна] и он врастает в землю».

[Действие 3]. 9. «Катер[ина] идет иск[ать] Д[анилу]. Сидит у костра. Ог[невушка] Поск[акушка], которая нач[инает] вести ее и привод[ит] к МГХ». 10. «Катер[ина] – МГХ. Испытан[ие] Катерины. 1) Дан[ила] любит МГХ, 2) Юноши любят Катерину, 3) Золото». 11. «Каменный Дан[ила]. Плач Катерины. Ее танец. Влезает на плечо Данилы». 12. «Оживлен[ие] Данилы. Появлен[ие] МГХ, которая благословляет их любовь. В конце танца К[атерины] и Д[анилы] ее слуги подносят К[атерине] и Д[аниле] подарки. Эпилог. Гора. Д[анила] с кам[енным] цветком и МГХ со всеми ее богатствами» [50, 1–1 об.]⁷.

Следующий по времени возникновения, не датированный автограф сценария явно появился в процессе совместной работы с хореографом [50, 2–8 об., 10–12 об.] Здесь на смену картинам пришло разделение на более мелкие номера четырех действий (всего 44, включая пролог и эпилог), в некоторых случаях добавлен хронометраж, значительно усилена линия Северьяна и его жестокости⁸, но главное – в со-

⁷ Авторские сокращения слов здесь и далее отмечены частично, так как подчеркивание хорошо известной не только специалистам особенности скорописи Прокофьева – пропусков гласных букв внутри слов – привело бы к тотальному загромождению текста квадратными скобками.

⁸ По-видимому, Лавровского в любом сюжете прежде всего привлекала линия драматических контрастов, колоритно выписанных «страстей», доходивших до натуралистического выражения и смертельного противостояния. Во всяком случае, этот интерес легко прослеживается начиная со второй его заметной постановки – балета «Катерина» по мотивам повести Н.С. Лескова «Тупейный художник» на музыку А. Адана и А.Г. Рубинштейна в аранжировке Е.А. Дубовского и П.Э. Фельдта (премьера 2 июня 1935-го на сцене Кировского театра силами учащихся Ленинградского Хореографического техникума). В этом сюжете, как известно, издевательства губернатора и помещика над крепостными актерами приводят к самоубийству героини. Затем «Кавказский пленник» (1938), «Этюд» (на музыку Листа, 1939), «Жизель» (1945), «Раймонда» (1945) по-разному раскрывали «вечную» тему любви и смерти. В спектакле «Ромео и Джульетта» (в особенности в ленинградской постановке 1940-го) максимально подчеркнута линия бешеной

путствующих заметках, судя по их стилю, сохранились следы подробных обсуждений композитором и постановщиком многих разделов балета.

Тесное сотрудничество авторов музыкальной и хореографической партитур вплоть до XX столетия являлось традиционной составляющей постановочного процесса и несомненным залогом успеха. Однако словесные заметки, где зафиксированы предметные свидетельства таких явлений, история не сохранила, в отличие от кратких ремарок, сделанных балетмейстерами непосредственно в нотных текстах. Хотя бы по этой причине указанный автограф Прокофьева можно считать уникальным документом⁹, имеющим значение для истории балетного искусства в целом. С другой стороны, несомненна и ценность этого источника в сфере творчества и наследия композитора.

Прокофьев, приобретавший опыт создателя балетной музыки в дягилевской антрепризе, там не был скован точными (вплоть до указаний мелких жестов) требованиями хореографов. Напротив, в этом объединении приветствовалась самостоятельность композиторского мышления, в процессе сценического воплощения, впрочем, иногда

жестокости Тибальда, сперва (судя по вариантам либретто) несдержанного, «яростного», «сумрачного», «высокомерного» и в результате превращенного на сцене в безжалостного убийцу. После фантастического успеха «Ромео» первым сюжетом, на который обратил внимание постановщик, стал также шекспировский – «Отелло». Однако Прокофьев в данном случае отказался от сотрудничества именно по причине наличия персонажа, который, скорее всего, наиболее привлекал хореографа: «Я боюсь этого спектакля, я боюсь Яго. Этот образ настолько отвратителен и силен, он столько возьмет меня самого, моих сил, что я боюсь его. Хотя меня может и заинтересовать эта работа, безусловно может» [64, 15]. (В публикации воспоминаний текст этого фрагмента слегка изменен). Уже после смерти композитора Лавровский поставил «Паганини» (на музыку знаменитой «Рапсодии» Рахманинова, 1960) и в 1950-е–1960-е работал (с перерывами) над сценарием по мотивам шекспировского «Антония и Клеопатры» (не завершил).

⁹ Этот документ хранится в фонде Прокофьева в двух разных архивных единицах. Хронологически первый по времени создания источник содержит краткие заметки о прологе, I и IV действиях [49, 1, 20, 22 об., 34 об. и далее]. Второй источник [50] почти целиком заполнен описаниями номеров и разделов II–IV действий.

приводившая к парадоксальным результатам¹⁰. Однако положительных сторон в такой самостоятельности было много более, чем отрицательных.

<...> Балет не требует от композитора «балетной музыки» как аккомпанемента к танцам; он принимает любую музыку в том случае, если она хорошая и выразительная, — позднее писал Михаил Фокин. — До меня балетмейстеры просили: 16 тактов, ещё 16 и ещё 16. Получалась мужская вариация. Просили 32 такта вальса, и получалось *entrée* [выход] для балерины. Мне был противен такой подход к музыке. Я ждал от композитора картины, образа, характера. А сколько и каких тактов для этого понадобится, я не говорил и не хотел об этом думать. Из такой идеи «раскрепощения композитора» создан новый балет, в частности, новая балетная музыка [30, 313, 280].

История создания композитором его трех «советских» балетов представляет собой постепенный, последовательный и сознательный путь от указанной «самостоятельности» к максимальной зависимости музыки от хореографии. В исторической ретроспективе он выглядит как движение от тенденций, получивших распространение в XX столетии, обратно к установкам середины XIX-го, о чем 18 декабря 1952 года с достаточной ясностью высказался сам Прокофьев:

<...> Будто Лавровский забыл, что уже 40 лет назад был написан и поставлен по всей Европе совсем не квадратный «Петрушка» Стравинского! А сейчас «вперед через назад»... [55, 14].

Сохранившиеся заметки пока остаются единственной иллюстрацией наступления в биографии композитора финального этапа данного пути. Непосредственно в тексте документа это отражено до-

¹⁰ Например, при подготовке «Блудного сына» (в мае 1929-го) «<...> предпоследний номер, весь скачущий и синкопированный у меня, поставлен какими-то плавающими движениями, во втором номере выходы совершенно не в соответствии с появлением новых тем и т.д. Говорил я и о желательности смягчить всякие неприличия в танце Красавицы: беспутная женщина из Библии – не то, что проститутка сегодняшнего дня <...>» [24, 703].

статочно лапидарно:

[Хозяйка] исчезает, чтоб переменить платье
луч находит ее

Сцен[а] обольщ[ения] Данилы можн[о] дать темку Дан[илы] труден переход
к вальсу

напр[имер] после [темы] Катерин[ы]

Cresc. X[озяйка] обвивает его шею (пробовать материал из I акта) 3–3 1/2 [мин.]

вдруг *pp* и мелод[ия] Катерины ← где обвивает
шею?

а 2^й раз он просто говорит: нет
и немного испугался

Речитатив Данил[ы]

– Ты не понимаешь мен[я], хозяйка

Я пришел не за твоею любовью, не за твоим богатством,
а чтоб научиться мастерству и нести его в народ

Тема уральская доходит до пафоса

Тема хозяйки: ты выдержал все испытания — начало II акта или I акта

зазвучал вальс и тема хозяйки 1 1/2–2 [мин.]

вальс звучит все тише <...>

III [действие]

Цыганск[ий] танец

Окрик хозяйки и прыжки Северьяна на толпу

галоп?

Как подойти к бегу Сев[ерьяна] за хозяйкой?

IV [действие]

После того, как Поскакушка приводит Катерину

1) склок[а] Катерины и как? прибавить нов[ую] тему

2) как дописать ее возмущен[ие]? <...>

Куда приводит Поскакушка — с уклоном к юмору, с остановками Хозяйки на сво-
ей теме;

разговор с Катериной

1) сурово 1–1 1/2 [мин.]

где Данилушка?

материал Катерины

Разговор в музыке

Хозяйка пытается пригрозить

Катерина лирично но настойчиво [50, 3, 4, 7 об.]

К периоду, наступившему после 24 марта 1949 года, когда клави́р с разметкой инструментовки (традиционный прокофьевский ди́рекция) вчерне был уже завершён, относится совместная работа либреттистов над окончательным, наиболее подробным вариантом текста. Судя по немногочисленности правок композитора в сохранившихся документах, его вмешательство на этой стадии было минимальным. Корпус материалов прокофьевского архива в данном случае состоит из обширных цитат из сказов Бажова (14 листов машинописи), нескольких вариантов заявки на либретто и его самого в рукописном (автографы Миры Прокофьевой) и машинописном изложении (в основном с её же зачеркиваниями, дополнениями и исправлениями) [60, 58].

Несомненная склонность второй супруги композитора к фиксации на бумаге любого сказанного слова, прежде всего проявившаяся в создании огромного массива Дневников, здесь также нашла свое ярчайшее воплощение¹¹. Привычка начинать изложение сюжета всякий раз «начисто», «с первого абзаца», не завершив при этом предыдущий вариант того же текста, обусловила многократное переписывание и перепечатывание одних и тех же материалов. А поиски «красивых» определений, стремление к использованию речевых штампов и стереотипных оборотов приводили к необходимости «начинать с начала» все новые варианты. В результате соавтор либретто Лавровский, проглядывая в ноябре 1954 года завершающую, «чистовую» версию, опубликованную в театральной программке, оставил в некоторых местах недоуменные вопросы, нередко вызывающие улыбку. В частности, они касаются выражений «откатить последняя», «мертвякова невеста» и абзаца «Обернулась Катерина, увидела малахит, схватила его,

¹¹ Помимо Дневников, либретто «Войны и мира» и «Сказа о каменном цветке», эта черта проявилась также и в создании многочисленных вариантов Нотографического справочника произведений Прокофьева [61]. Стоит заметить, что нередкие разговоры исследователей об издании данного объемного корпуса документов, по-видимому, заканчивались сразу после того, как ученые знакомились непосредственно с текстами источников.

обрадовалась: «Это не иначе, как мне Данилушка весть подает»» (на полях помета: «Какого малахита?») [65, 19 об., 21, 21 об.]

С другой стороны, описанные склонности Миры Александровны очень пригодились в тот период, когда темой пристрастного обсуждения стал не музыкальный текст, созданный Прокофьевым и принятый театром, и не хореографическая партитура, частично уже придуманная Лавровским, а именно словесное изложение содержания балета. Избранная тема, независимо от ее конкретного выражения на сцене, диктовала набор литературных штампов, понятных каждому и жизненно необходимых для успешного прохождения административных препон. После того, как в ноябре 1949-го за дело взялись цензоры Комитета по делам искусств, в либретто были внесены существенные изменения. Его объем прилично вырос за счет пафосных положений, стилизованных «под Бажова» и имеющих целью усиление социальных контекстов: классовых противоречий и единения народа в свободном творчестве.

В Большой театр в разное время были сданы три варианта либретто. Первый из них датирован и подписан Лавровским 3 ноября 1948-го, второй и третий, появившиеся позднее, не имеют подписей и дат. Первые два варианта предназначены для балета в четырех действиях и восьми картинах, третий – в четырех действиях и 11-ти картинах. Исправления и дополнения в текстах второго и третьего вариантов начинаются с их первых страниц.

Вариант 1	Вариант 2	Вариант 3
<u>ПРОЛОГ</u> Хозяйка медной горы, олицетворяющая мощь, богатство и красоту природы, держит в своей руке	<u>ПРОЛОГ</u> На фоне богатой уральской природы высвечивается каменный цветок – эмблема высокого мастерства.	<u>ПРОЛОГ</u> Несметны богатства уральской земли. Таят ее недра бесценные руды и самоцветы. Но многие столетия в бедности и горе жили люди на богатой земле. Доста-

<p>каменный цветок – эмблему высокого мастерства.</p> <p>Притемнение. Ученик старого мастера Прокопьяча, Данила, трудится над чашей, которой он хочет придать вид каменного цветка, мечтая сделать его так, чтобы он был похож на живой полевой цветок [42, 1].</p>	<p>Притемнение. Ученик старого каменных дел мастера Прокопьяча Данила трудится над чашей, которой он хочет придать вид каменного цветка, мечтая сделать его так, чтобы он был похож на живой полевой цветок. Не ладится работа у Данилы, не может он воплотить свои мечты в неподатливом камне. Старик Прокопьяч утешает Данилу: трудись, парень, в труде все тебе откроется. Таит в себе земля неисчислимые богатства и ждут они умелых рук, ждут смелого трудолюбивого человека – мастера своего дела. Раскрываются перед Данилой недра земные, блестящие несметными богатствами, россыпями дивных самоцветов. «Смотри, – говорит Прокопьяч, – ждет земля своего хозяина, ждет мастера-умельца».</p> <p>Затемнение [42, 16].</p>	<p>вались труды их умелых, искусных рук кучке богатеев. И постыл был людям их тяжкий, подневольный труд. Веками лелеяли уральские умельцы мечту о свободной работе на радость в пользу народа, а не на барскую потеху.</p> <p>На высоком берегу быстрой уральской реки, под обрывом, хранящим в своих недрах неисчислимые богатства золотых россыпей и драгоценных камней, приютилась полуразрушенная избушка – мастерская каменных дел умельца Данилы. Ученик знаменитого старого мастера Прокопьяча Данила вторую неделю сидит над большой каменной чашей, которую приказал ему сделать барин. Да не лежит у Данилы сердце к этой работе, не ладится дело. Который раз Данила чашу переделывает: не нравится барину работа Данилы – строгая, стройная чаша не по его вкусу. Барину чем мудрнее да витиеватее, тем лучше, а у Данилы руки не поднимаются камень уродовать: камень простоту любит.</p> <p>Да где барину красоту камня понимать? Далека ему, непонятна душа малахита, ему бы только перед гостями хвастать, что много его у него...</p> <p>Не идет работа у Данилы. Не о такой чаше мечтает он. Хочется ему сделать такую вазу, чтоб как живой цветок была, которым</p>
---	--	--

		<p>девушки и ребяташки в поле любят, да чтоб она не взаперти у барина стояла, а весь народ ею владел, ей радоваться мог. Где уменье и силу взять, чтоб такую чашу сделать? Да и времени нет: с утра до ночи на барина спину гнешь...</p> <p>Старик Прокопич утешает Данилу – Трудись, парень, в труде все тебе откроется. Увидит простой люд твою работу, всей душой оценит ее. Придет время, раскроются перед народом земные недра: смело хозяином войдет он в них, свободно творить будет.</p> <p>(Высвечивается картина богатых земных недр Урала)</p> <p>Затемнение [42, 30].</p>
--	--	---

Разные версии либретто направлялись на цензурирование в Комитет по делам искусств в ноябре 1949-го, марте 1950-го, январе и марте 1953-го. В последних двух вариантах текста буквально учтены замечания, сделанные проверяющими. В результате не только увеличился объем, была усилена «социальная основа», но и, в частности, Хозяйка, сперва издали наблюдавшая народное ликование, во втором варианте исчезла из Пролога, а в третьем – еще и из Эпилога, закономерно предоставив народ самому себе¹².

Однако и третий вариант, где основные идеи были раздуты до циклопических размеров, естественно, подвергся позднее переделке для публикации в программе спектакля, и причина этого, думается,

¹² «Едва ли следует выводить в конце Хозяйку медной горы, так как ее образ у Бажова не дан в таком широком обобщающем значении», — в частности, советовали цензоры в январе 1953-го [59, 4].

далека от идеологии: в противном случае пришлось бы издавать не стандартную программку, а развернутый буклет. Общая же концепция и здесь осталась без изменений.

Наличие приводимых выше текстов «под руками» у композитора на протяжении нескольких лет, скорее всего, помогло ему составить собственные – для выступлений на радио и публикаций в прессе. Подобных фрагментов, посвященных «Каменному цветку», в 1951–1952 годах появилось не менее четырех – и все симптоматично схожи как по содержанию, так и по использованию лексики определенного рода. Приведем лишь один пример, по-видимому, хронологически наиболее ранний:

В 1952 году предполагается постановка моего нового балета «Каменный цветок», написанного по мотивам уральских сказов П. Бажова. Ставить балет будет Л. Лавровский, осуществивший несколько лет назад постановку моего балета «Ромео и Джульетта». «Каменный цветок» – балет о радости творческого труда на благо народа, о духовной красоте русского человека, о мощи и неисчислимых богатствах нашей природы, раскрывающихся только перед человеком труда. Большое место занимает в балете тема верной, преодолевающей множество суровых испытаний любви молодого искусного мастера Данилы и его невесты Катерины. Как и в своих предыдущих балетах, в «Каменном цветке» я стремился к тому, чтобы наш зритель увидел на сцене знакомых ему по сказам персонажей не только танцующими, но чувствующими, переживающими, волнующими его своими горестями и радостями. В своей музыке я использовал уральские народные песни [6].

История создания музыки

Вопросы и заметки Прокофьева, зафиксированные во втором варианте его сценария («как сделать?..», «каков?..», «куда?..», «развить материал», «связать как угодно» и проч.) и ограниченные системой перемещений, жестов и поз героев, несомненно могут свидетельствовать о подходе к музыкальному тексту прежде всего с точки зре-

ния его пригодности и удобства для танца и сценической пантомимы. Кроме того, в данном случае композитор руководствовался желанием создать русскую национальную партитуру, опирающуюся на фольклорный тематизм и родственные ему выразительные структуры.

По-видимому, по этим причинам материал балета, взятый Прокофьевым из его нотных записных книжек, составляет мизерный, едва заметный процент в сравнении с остальным тематизмом сочинения. Богатства прокофьевского «сейфа»¹³, годами сохранявшего накопленные музыкальные наброски, на сей раз оказались неактуальными: для задуманного произведения требовалось писать совсем не так, как давно привык его автор.

Две хронологически первые темы, возникшие на страницах нотной книжки № 11 [51, 103, 102] и позднее вошедшие в партитуру, связаны там с обликом героини «Цветка» (ц. 23 и 24 издания¹⁴). Однако в момент фиксации они точно не предназначались для балета, так как стали основным материалом песни «К Родине» уже в 1947 году, когда «Цветок» даже не был задуман, а в него попали в качестве автоцитат. Создание балета отмечено в начале следующей книжки (№ 12) вступительной темой, которую сам автор сразу же назвал темой Хозяйки медной горы [52, 6].

Выйдя на шоссе, я еще издали увидел Прокофьева, — позднее вспоминал Лавровский. — Взволнованный, взбудораженный, дирижируя на ходу тростью, он быстрыми шагами шел мне навстречу. «Вы знаете, — крикнул он мне, — я нашел тему Хозяйки. Вот она!». Прокофьев пропел мне вступление к балету, дирижируя тростью, словно перед ним был целый оркестр. «Тему будут играть трубы», — сказал он¹⁵.

¹³ «В сейф!» — говорил он, бывало, найдя новую смелую мысль <...>» [16, 329].

¹⁴ Везде, где это возможно, ссылки на обозначения номеров и разделов балета даны согласно опубликованному тексту [25].

¹⁵ Скорее всего, тема была сочинена в теплое время года на рубеже лета и осени 1948-го: незадолго до описанной встречи композитор и хореограф «остаток дня

Уже вечером, у себя на даче, Сергей Сергеевич много раз проигрывал тему на рояле. Он выглядел именинником [16, 325].

После этого сочинение было перенесено на страницы эскизов, предназначенных специально для балета, – в нотных книжках будущие его темы не появлялись вплоть до значительно более поздних замыслов «Цыганской пляски» (№ 32). Ее тема впервые также записана в книжке, хотя и не нотной, а обычной, в которой на типографски разлинованных листах композитор вручную нарисовал ноты. К наброску относится симптоматичная авторская помета: «больше горячности / танцующего бездумно / хочется идти в пляс / бесшабашность» [56, 8].

Трудно давалась эта пляска композитору, очень долго он не мог «схватить» ее сущность, – свидетельствовал хореограф. – «Признаюсь, я никогда не думал писать цыган, я не знаю, я не слышал их». Предложенные им темы оказались суховатыми и неубедительными.

Тогда я подобрал все, что только мог, по цыганскому танцу. Не скрою, что многие материалы отдавали откровенной пошлостью и были далеки от подлинной народной цыганской музыки.

С концертмейстером С.К. Стучевским я приехал на дачу к Прокофьеву. Началась импровизация на цыганские темы. Сергей Сергеевич пришел в ужас: «Простите, я затворю окна. Я не могу допустить, чтобы такие звуки неслись с дачи Прокофьева!».

Вместе с Сергеем Сергеевичем мы поехали в Дом звукозаписи, где прослушали много фонозаписей цыганской музыки. Прокофьев снова начал работу над номером. При встречах со мной Сергей Сергеевич говорил: «Когда друзья слышат, что я сочиняю и спрашивают, что я пишу, я отвечаю: у Лавровского испортился вкус, и он заставляет меня писать подобные вещи».

Прокофьев в общей сложности сочинял этот номер несколько месяцев <...> [16, 326].

просидели на веранде» прокофьевской дачи, а начало работы над дирекционом датировано автором 18 сентября 1948-го.

Действительно, в нотных записных книжках сохранились наброски «в цыганском стиле», по-видимому, в какие-либо сочинения Прокофьева затем не вошедшие. Однако намного большую группу составляют эскизы в так называемом «русском стиле» – не фольклорные цитаты, а результат индивидуального подхода композитора к разработке русских национальных песенных и плясовых моделей. По этому пути он начал двигаться еще в 1930-е, когда, приняв решение вернуться на родину, твердо установил для себя параметры соответствия востребованному в советской стране культурному бренду. Количество и значимость подобного тематизма в творчестве Прокофьева на протяжении последовавших лет постепенно возрастали [22].

Между тем в дирекционе, создававшемся в период с 18 сентября 1948-го по 24 марта 1949-го, остались свидетельства и иных стилевых влияний. В частности, совершенно обескураживает материал, первоначально сочиненный для «Танца Данилы» (№ 10, пример 1 [45, 27]).

Пример 1. С.С. Прокофьев. «Сказ о каменном цветке».
Танец Данилы (первая редакция)

Moderato marcato ♩ = 60

Складывается впечатление, что композитор здесь снова решил окунуться в пленительную атмосферу двух своих предшествовавших балетов. Впрочем, он быстро возвратился в действительность; новый

вариант № 10 был создан на той же стадии работы над дирекционом (пример 2 [26, 38]).

Пример 2. С.С. Прокофьев. «Сказ о каменном цветке». Танец Данилы (вторая редакция)



Скорее всего, «возвращению» способствовали и замечания Мясковского, зафиксированные им в письме Прокофьеву от 11 февраля 1949-го после прослушивания в Большом театре двух первых актов балета:

1. Пересмотреть тему Хозяйки Медной горы. Сейчас она не русская.
2. Обогащить музыкальную характеристику Данилы. Сделать его образ мужественным, волевым, смелым, с большими эмоциями. Ввести эту характеристику в экспозицию образа, т[о] е[сть] в пролог. Предложение заменить танец Данилы – правильное.
3. Обогащить характеристику Катерины чертами волевой, смелой русской женщины. Сейчас она только тоскующая и расслабленная барышня. Ввести новые черты ее характеристики в экспозицию образа, т[о] е[сть] [в] I^м акт.
4. Образ Северьяна необходимо перевести из плана натуралистического в реалистический. Убрать излишнюю жесткость звучаний.
5. Неверно охарактеризовывать молодых русских парней («неженатиков») инфантильной, глуповатой музыкой. Эта музыка может быть использована для других характеристик (напр[имер], в ярмарке). Холостая молодежь должна быть охарактеризована более мужественным танцем.
6. Необходимо ввести большее ритмическое разнообразие в I^м акте.

7. Финал 2^{го} акта должен быть на новом музыкальном материале (мужественном, волевом).

8. Вальсы 2^{го} акта (1^й и 2^й [обозначение последнего обведено]) выпадают из общего стиля музыки. Они носят характер вставной музыки (большая рафинированность, салонность, не русскость, наличие знакомых ассоциаций). Следует подумать о другой музыке русских самоцветов. (В смысле большего разнообразия метров и ритмов и более русского характера) [54].

Эпитет «русский» здесь повторен многократно наряду с другими – «мужественный» и «волевой», – что заставляет воспринимать эти три определения в качестве синонимичных. Сочинить «русские, волевые» вальсы Прокофьев был не в силах; остались в первоначальном виде и характеристики Хозяйки, Катерины и «Танец неженатиков»¹⁶. Однако, помимо «Танца Данилы», был изменен и облик Северьяна, который в процессе работы над двумя последними актами балета приобрел типично «русские» удалые интонации, более подходящие положительному герою¹⁷.

Отдельным направлением прокофьевских переделок текста первоначальной версии, уже по обыкновению, стало усиление инструментовки. Авторские дополнения к партитуре, охватывающие 180 фрагментов разной протяженности, занимают 67 листов [47]. Подобный документ, относящийся ко второй редакции «Ромео», зафиксирован на 39 листах [44], однако размеры текстов сопоставимы: для «Цветка» использованы листы нотной бумаги в 20, 12 и 14 строк, для «Ромео» – предпочитаемые композитором 24-строчные¹⁸. Тем не менее здесь есть значительное отличие. Добавления в партитуру «Ро-

¹⁶ В этом танце вторично использована автором одна из фольклорных цитат, о которых подробнее будет сказано ниже.

¹⁷ Первая тема Северьяна изначально построена на оминоренных интонациях темы встречи Данилы с односельчанами (ср. ц. 15 т. 1 и ц. 30 т. 1). В № 26 (ц. 197) данная тема переведена в мажор и дополнена плясовым завершением.

¹⁸ Среди документов, относящихся к подготовке «Золушки», подобный автограф пока не обнаружен.

мео» осуществлялись в период подготовки премьеры под ощутимым нажимом постановщика и дирижера; усиление же оркестровки «Цветка» происходило по собственной инициативе композитора после завершения дирекциона и перед его расшифровкой Павлом Ламмом. Хотя, разумеется, нельзя исключать и давление Лавровского, и настоятельные пожелания музыкантов на прослушиваниях балета в Большом театре, из которых последнее по времени состоялось 24 июня 1949 года. Мира Прокофьева записала в Дневнике:

Сережа вернулся через три – три с половиной часа. – На мой вопрос: «Ну как, ничего прошло?» – он ответил: «Мало сказать ничего – блис-та-тельно!». Сбивчиво он начал рассказывать мне подробности. Слушали балет: Н.С. Голованов, А.В. Солодовников (директор театра), Н.Н. Горяинов (бывший директор МАЛЕГОТа, теперь – начальник Управления музыкальных театров), И.П. Ильин, Зоров (работники Комитета по делам искусств), Ф.Ф. Федоровский, О.В. Лепешинская, [В.А.] Преображенский, Лавровский, представитель оркестровых музыкантов (фамилии Сережа не запомнил)¹⁹. Зыбцев²⁰ сыграл третий и четвертый акты и частично первый акт (прослушивание начала балета в театре уже было раньше, несколько месяцев назад). Все присутствующие встретили «Каменный цветок» единодушным одобрением. Первым выступил Горяинов, горячо, положительно. Он говорил, что балет – праздник, праздник не только Сережи, но и всего нашего искусства, что в нем Сережа совершенно новый. Солодовников сказал, что хотя тема балета взята не из современности, звучит она современно, будучи темой борьбы трудящегося человека за свободное творчество, за радостный труд. Он сказал также о том, что «Каменный цветок» – это ««Садко» в балете», добавив: «Время все поставит по своим местам». Н.С. Голованов остановился на том, что Сережа в своих произведениях всегда русский, но в «Каменном цвет-

¹⁹ Есть сильное подозрение, что этот «представитель» – Борис Михайлович Погребов, солист ударной группы оркестра (играл на тарелках), который до того уже «поработал» над инструментровкой «Ромео» и «Золушки» для местных премьер. Потому Прокофьев и «не запомнил» его фамилии.

²⁰ Зыбцев Алексей Лукич (1908–1984) – пианист-концертмейстер Большого театра (до 1960), преподаватель камерного ансамбля в Московской консерватории. Первоначальная договоренность о показе балета в театре была у Прокофьева с С.Т. Рихтером, который позднее отказался из-за систематических гастролей.

ке» он «русский по-новому»²¹. Очень положительно выступила О. Лепешинская, подчеркнув танцевальность нового балета. Все выступавшие отметили размах, с которым написан «Каменный цветок». Хвалили единодушно цыганский танец из третьего акта. Сереже не предлагали вносить какие-либо серьезные изменения. Некоторые «но» касались лишь мелочей [18, 414–415].

Клавир «Цветка» был принят Большим театром 14 июля 1949 года [43, 5]. В последовавшие месяцы Прокофьев возвращался к работе над сочинением как минимум дважды: сперва довел дирекцион до состояния, пригодного для расшифровки, затем подготовил дополнения, которые были сразу внесены Ламмом в партитуру. К 18 февраля 1950 года, когда композитор лег в Кремлевскую больницу, какая-то часть партитуры была Ламмом уже написана [18, 422], хотя каких-либо отголосков этого не удалось обнаружить в эпистолярии Прокофьева. Возможно потому, что его деловые письма коллеге до недавних пор состояли из нудного перечисления мелочей, замечаний и довольно-таки нелицеприятной критики, против чего Ламм взбунтовался в августе 1946 года:

Вот уже пожалуй более 10-ти лет, как я стараюсь вести работу с Вами, и что же?

1) Почерк мой Вас не удовлетворяет – ноты желательно писать кружками, а не овалами.

2) Нотопись моя недостаточно четка – Вы находите массу неясно написанных нот.

3) Нотация моя недостаточно грамотная – все эти неверные черточки, плохие ключи и т. д.

Что же делать? Выход один – взять себе другого работника.

Я не собираюсь бросать Вас в разгаре Ваших работ и постараюсь как умею выполнять текущие, начатые мною, Ваши заказы, но прошу Вас убедительно подыскивать себе другого помощника: и Вам будет и приятнее и легче работать, и мне – покойнее [62, 19 об.]

²¹ Многочисленные свидетельства о прослушиваниях балета можно найти и в дневниковых заметках Н.С. Голованова [10, 63, 97, 109, 139, 265].

По получении такого письма Прокофьев, разумеется, вынужден был с большим пиететом относиться к труду Ламма, что отразилось и на эпистолярной. Однако главной причиной и того, что партитура «Каменного цветка» записывалась подряд без промежуточных замечаний, и того, что ее проверка композитором сильно затянулась, разумеется, стала его болезнь. Последствия случившегося 7 июля 1949-го второго инсульта («мозгового припадка») оказались необратимыми. Не прибавляло здоровья и то обстоятельство, что, несмотря на успешный прием балета администрацией Большого театра, ставить там его почему-то не спешили и гонорар в полном объеме композитору не выплачивали.

Несомненно, какое-то время ушло у Лавровского на борьбу за право первой постановки. Прокофьевским «Каменным цветком» уже на ранних этапах работы над ним активно заинтересовался Кировский театр – его дирекция, артист и хореограф Константин Сергеев, не так давно внимательно и чутко прочитавший партитуру «Золушки», дирижер Эдуард Грикуров, много сделавший для исполнения «Войны и мира», и солисты балетной труппы. Желание осуществить представление привело к тому, что по ходатайству ленинградцев Комитет по делам искусств утвердил спектакль в репертуарном плане этого театра на 1950 год [57, 9]. Однако Лавровский оставался непреклонным, и конкурентная ситуация вокруг сочинения, диктовавшая все новые переговоры, приказы и распоряжения, не приближала, а отдаляла возможную премьеру.

В процессе ее ожидания верный себе Прокофьев подготовил для исполнения три симфонические парафразы по материалам балета – «Свадебную сюиту» (в пяти номерах из дивертисмента I акта), «Цыганскую фантазию» (в пяти номерах из дивертисмента III акта) и «Уральскую рапсодию». Две первые из них начал репетировать Самуил Самосуд не позднее июня 1951-го для исполнения на радио.

Самосуд <...> говорил о том, что не надо говорить Сереже, но эта музыка проста и примитивна, — записывала Мира Прокофьева. — Видно, что он колеблется, оттягивает исполнение. Сказала, что на прослушивании в Большом театре говорили: «Интересная музыка, русская, но, конечно, сложновата». Думается, что колебания эти связаны не с самой музыкой, а с тем, что он не знает, как примут сюиту на прослушивании [18, 485].

Опасения дирижера понятны: «простота», пригодная для иллюстрации балетного сказочного представления, в процессе восприятия не на сцене и даже не в концерте, а только на слух вряд ли порадовала бы истинных поклонников творчества композитора. Тем не менее две сюиты были представлены публике, первая — в июле, вторая — в ноябре того же года. Рубежные месяцы 1951–1952-го Прокофьев посвятил работе над Седьмой симфонией и подготовке первого исполнения Концерта-симфонии для виолончели с оркестром, которое состоялось 18 февраля 1952-го (солист — Мстислав Ростропович, дирижер — Святослав Рихтер) и стало выдающимся событием культурной жизни.

Все это немного отодвинуло волнения по поводу до сих пор не осуществленной премьеры «Войны и мира» и прибавившихся неясностей с «Каменным цветком». Унизительная не востребованность заказанного и готового сочинения сильно напоминала давнюю историю «Ромео». Однако в 1930-е было совершенно ясно, в чем причина промедлений, Прокофьев был моложе и полон сил, недавно вернулся из-за границы и пока мог уезжать туда на гастроли, наконец, он — по советским меркам — был в тот период значительно богаче.

Только в начале апреля 1952 года «Сказ о каменном цветке» был включен в репертуарный план Большого театра:

Лавровский осенью начнет работу, а весной должен выпустить спектакль. Это согласовано с К[омитетом по] Д[елам] И[скусств], в частности. За партитуру вскоре будут выплачены деньги. Первый и второй акты не вызывают никаких возражений, в третьем и чет-

вертом намечаются небольшие переделки [18, 498–499].

Согласно договору, заключенному 9 сентября 1948 года, Прокофьев должен был получить четыре равные части гонорара в разное время: 1) при подписании этого документа (аванс), 2) после сдачи клавира, 3) после сдачи партитуры, 4) после второй генеральной репетиции [43, 1; 53, 31–32]. Выдача третьей части долго откладывалась из-за исправлений оркестровки, по поводу которых не могли договориться постановщик и композитор. 12 декабря 1952-го, после трех писем Прокофьева директору театра Александру Анисимову, была выплачена лишь половина данной части гонорара [55, 13]. Что же до «небольших переделок», то они оказались ожидаемыми:

1) из партитуры первой редакции был изъят «Вальс кораллов и сапфиров» (№ 21),

2) требовалось сочинить один номер целиком – «Русский танец» для дивертисмента III акта (№ 31),

3) добавить развернутые фрагменты из уже написанной музыки в «Радость встречи Катерины и Данилы» (в постановке № 43, в издании № 44),

4) наконец, как обычно, усилить инструментовку.

О том, в каком физическом состоянии к этому времени находился композитор, свидетельствует тот факт, что работа над новым материалом растянулась более чем на месяц. 14 января 1953-го Прокофьев зафиксировал в дневнике:

Дописал русский танец для «Каменного цветка». Лавровский переставил один кусок в 16 тактов и танец играли кордебалету, который высказался, что это не Прокофьев, а вроде Чайковского. Спасибо, что не вроде Минкуса [55, 16].

Вставки в «Радость встречи» композитор завершил за несколь-

ко часов до кончины [46, 161–170; 48, 1–5]²². По-видимому, Лавровский планировал чрезвычайно развернутую сцену: в целом туда добавлено не менее 130 тактов из музыки № 9, 15, 4, 20 и 22.

Гораздо более значительные переделки были осуществлены Борисом Погребовым, по заданию Юрия Файера дописавшим в прокофьевскую партитуру многочисленные «поддержки» – в основном ударных и меди (некогда приходилось даже слышать от очевидцев, видевших постановку, что в «редакции Погребова» было шесть валторн вместо четырех). Договор Большого театра с Погребовым, где он выступил в функции «Автора», был подписан 14 марта 1953-го, в «ритуальный» девятый день со дня кончины композитора [43, 18]. В конце июня того же года Погребов сдал в театр готовую партитуру [43, 25], получив за это в целом чуть менее половины той суммы, которую успел заработать в процессе своего последнего сотрудничества автор «Каменного цветка» (иллюстрации 1 и 2 [43, 18, 25]).

О театральные «исправлениях» в музыке балетов Прокофьева неоднократно высказывался на страницах прессы Геннадий Рождественский, который в период работы над «Цветком» был ассистентом Файера. Одно из воспоминаний выдающегося дирижера касается как раз «Русского танца»:

За роялем опытейший балетный концертмейстер С.К. Стучевский. В клавире черным по белому написано «форте», он, естественно, и играет «форте». На сцене четыре танцовщика отрабатывали лихую «присядку». Лавровский недоволен. «Что вы, как дохлые рыбы, танцуете? Активнее, это же русский народный танец! Нет, нет, не то, так не пойдет, я прибавлю к вам еще четверых...» И так каждый Божий день, с утра до ночи.

Наконец наступает первая репетиция с оркестром. Танцовщики уже доведены Лавровским, как говорится, «до кондиции». Они пляшут куда более «лихо», чем «Краснознаменный Ансамбль

²² Автографы дописанных разделов сохранились в архиве в двухстрочном изложении в двух различных вариантах.

Александрова», и топают сапожищами изо всех сил, здорово! Но балетмейстер Лавровский опять недоволен. «Юра! Юра! – кричит он Файеру. – В чем дело, где твой темперамент? Оркестра совсем не слышно, вы что, спать сюда пришли?» И действительно – ОРКЕСТРА НЕ СЛЫШНО – потому что, согласно Прокофьевской партитуре, тему играет одна флейта (и так же «форте», как обозначено в клавире, но ОДНА флейта), а аккомпанемент поручен арфочке и треугольничку, поэтому и ОРКЕСТРА НЕ СЛЫШНО за грохотом восьми пар сапог! Но Лавровский думает иначе – «этот Прокофьев совсем из ума выжил, что это такое, переинструментировать!» И послушный Файер дает распоряжение Б.М. Погребову, отличному музыканту, игравшему в оркестре на тарелках, к завтрашней репетиции «исправить» Прокофьевскую партитуру – мелодию отдать всем струнным, а аккомпанемент медным и ударным, максимально использовав «родной» инструмент Погребова – тарелки. И такого рода «исправления» делаются десятки раз, в результате чего от Прокофьевской партитуры не остается камня на камне... А почему? Да потому, что ни постановщик, ни дирижер (!!!) никогда в глаза не видели партитуры! [27]

В данном случае Геннадий Николаевич прав по существу, но не фактически. Оркестровка «Русского танца» сделана не Прокофьевым, а Дмитрием Кабалевским, дописавшим в партитуру также завершающий раздел предшествовавшей «Интермедии» (№ 30) на уже готовом авторском материале (в ц. 260 повторена с небольшими изменениями музыка ц. 216–217).

Инструментировать «Русский танец» и переход к нему Прокофьев не успел; таким образом он остался создателем оригинальной музыки единственной редакции балета – первой. Конечно, она не свободна от «обусловленных» решений всякого рода. И все равно представляется верным и справедливым, что традиционная постановочная суэта, обычно направленная на разрушение цельности музыкального балетного полотна, на сей раз почти что не затронула гения: сценические репетиции начались только 1 марта 1953-го. В то время, когда Лавровский, Файер и Погребов получали свои порции порицаний, Прокофьев

был уже далеко.

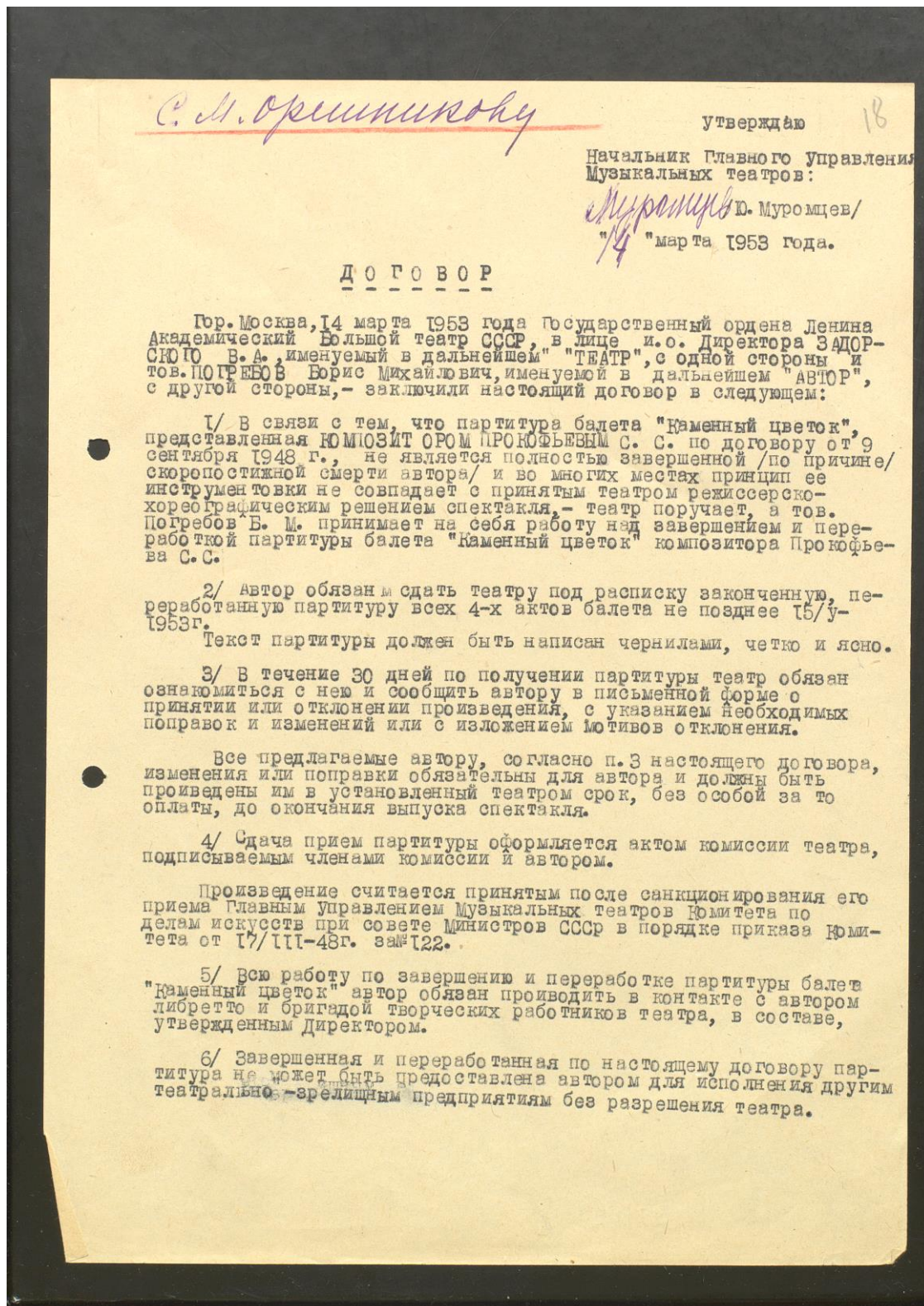


Иллюстрация 1. Договор ГАБТа с Б.М. Погребовым (л. 1)

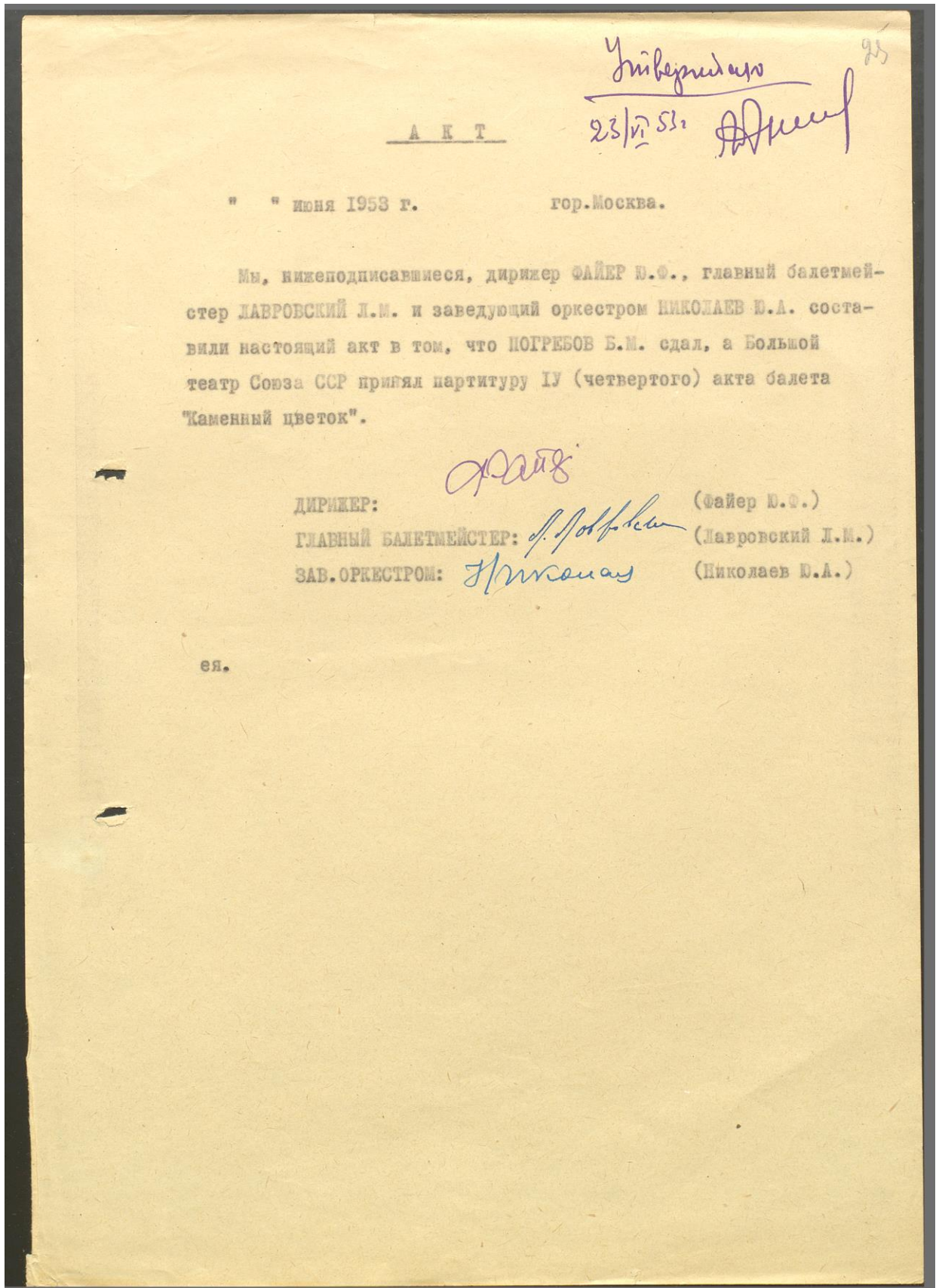


Иллюстрация 2. Акт о приемке IV акта партитуры Б.М. Погребова

Выразительные особенности музыкального текста

В партитуре «Каменного цветка» девять разделов, содержащих цитаты, причем некоторые из них являются и автоцитатами.

«Сказ о каменном цветке»	Другие сочинения
Встреча Данилы с односельчанами (№ 4)	Протяжная уральская песня «Звездочка»
Лирический дуэт (№ 5, ц. 23–24)	Прокофьев. Песня «К Родине» (1947)
Хороводная (№ 7)	Прокофьев. Музыка к первой серии к/ф «Иван Грозный» (1942). «Лебедь» (№ 8)
Тема тоски Катерины (№ 8, два такта до ц. 56)	Один из подголосков уральского причета «Ой восхожо красное моё солнышко»
Танец неженатиков (№ 11)	Прокофьев. Обработки русских народных песен для голоса с фортепиано ор. 104 (1945). «Дунюшка» (тетрадь 2 № 3)
Лирическая сцена Катерины и Данилы (№ 14)	Прокофьев. Фортепианный цикл «Детская музыка» ор. 65 (1935). «Вечер» (№ 11)
Вальс алмазов (№ 19)	Прокофьев. «Детская музыка» ор. 65. «Вальс» (№ 6)
Начальная тема «Уральской рапсодии» (№ 29 ц. 214)	Начальные интонации песни «Я по жёрдочке»
Пляс Северьяна (№ 33)	Прокофьев. Обработки русских народных песен ор. 104. «Чернец» (тетрадь 2 № 6) ²³

Повторение тематизма (в особенности первого раздела) песни «К Родине», о котором упоминалось выше, есть яркий пример достаточно прямолинейного компилирования на основе «русских» музыкальных образцов, такого подхода к их особенностям, при котором нивелируются изначальные выразительные отличия даже контрастных моделей. В большинстве тем «в русской манере», созданных Про-

²³ На пять из шести фольклорных цитат (в № 4, 7, 8, 11, 33) впервые указано в известной монографии И.В. Нестьева [19, 559, 563].

кофьевым на рубеже 1940–1950-х, не ощущается опора на тематизм разных жанровых групп (где, скажем, плясовые контрастны протяжным). Напротив, складывается впечатление, что совокупность «рабочих» интонаций сведена здесь к минимуму, в том числе и темповому, поскольку торжественный гимнический характер при желании можно придать и мелодии, которая в оригинале была подвижной, – или наоборот, как случилось с незадачливой «К Родине»²⁴.

В разгромленной после единственного показа «Повести о настоящем человеке» повторенных таким образом разделов одиннадцать, из них шесть – также фольклорные цитаты [3, 198–199]. Левон Акопян назвал эту оперу «слабым, компромиссным произведением, основанным главным образом на простых песенных и танцевальных мелодиях» [1, 411]. Однако в ней, как в любом оперном сочинении, помимо указанного тематизма «структурно замкнутых» номеров, имеются еще и «просто разговоры» – узнаваемые, свободные, выразительные прокофьевские декламации (например, сцена бреда Алексея). В балете же в сфере создания подобных сцен автор музыки ограничен гораздо сильнее, – тем более в таком балете, который изначально задумывался в расчете на темпоритм движений и жестов солистов и «массовки».

Как видно, приступая к работе над партитурой «Цветка», Прокофьев был к этому хорошо готов, в том числе и психологически. В корпусе его набросков сохранилась рукопись транскрипции для баяна «Уральской кадрили “Шестёра”», скорее всего предложенной Лавровским в качестве еще одного образца и построенной на интонациях

²⁴ Материал песни повторен в № 14 балета в ритмическом сжатии вдвое; вдобавок в первом случае при указании *Moderato* мелодия развивается на фоне традиционных «колыханий» фортепианного аккомпанемента, напоминающих колыбельную, где основательно тормозят движение половинные длительности в верхних голосах, а во втором случае – *Poco più mosso; espressivo* – тема поддержана разнообразно окрашенными, охватывающими большой диапазон подвижными фигурами и подголосками оркестра.

знаменитой плясовой «Барыня-сударыня» [49, 5–6 об.] Десятилетием ранее, в период подготовки второй редакции «Ромео», хореограф, в принципе предпочитавший примеры объяснениям, с той же целью отослал Прокофьеву мужскую и женскую вариации из балета Николая Черепнина «Павильон Армиды» (1903, премьера в 1907-м). Посылка затерялась, что к лучшему: композитор тогда вряд ли был в состоянии внять уговорам и перестроить стиль в нужном направлении.

За прошедшие с тех пор годы мировоззрение Прокофьева изменилось; в танцевальной музыке «Каменного цветка», куда, к счастью, не вошла тема, скомпилированная по модели «Барыни», тем не менее ощущается господство почвенного «русского» мелодико-гармонического последования I–III–V–VI ступеней мажорного лада. Создаваемой им атмосфере «народного праздника» контрастируют те самые номера, которые вызвали у автора наибольшие затруднения при сочинении, – «Цыганская пляска» и «Русский танец», оба неожиданно минорные. В целом же музыка создает ощущение материала знакомого, привычного, давно слышанного, – в особенности во вступительных и связующих разделах (например, в № 8 т. 1–6 или в № 24 т. 1–16), не говоря уже о бесконечно умножаемых «общих формах движения» в дивертисментных номерах (в частности, в № 29–30).

Систематические поиски вариантов в искусственно ограниченной интонационной «кладовой» обусловили качество текста, которое Нестьев дипломатично определил как «известную статику развития» [19, 564]. Нередко она оборачивается декоративной отстраненностью выражения от содержания. В первую очередь это касается, конечно, указанных танцев и лирических дуэтов Катерины и Данилы (которых здесь три, что даже больше, чем в «Золушке» – балете о любви).

Стремление к типизации выразительных структур привело также и к незначительной переработке по крайней мере одной цитаты, бессознательно заимствованной из классического наследия: в

№ 5 («Сцена и лирический дуэт Катерины с Данилой», ц. 25 т. 6–7; повторено в № 39) находится небольшая тема, близко родственная той, что является рефреном знаменитой арии Снегурочки из одноименной оперы Римского-Корсакова (т. 11–13). На подобную по смыслу цитату, но не нотную, а словесную, указала Анна Булычева по отношению к первой редакции либретто «Повести о настоящем человеке»: «Верю всей душой, что минет наше горе» («Баркарола»).

«И минет наше горе» – это цитата из V действия «Руслана и Людмилы». Когда время поджигает, в первую очередь в ход идут оперные штампы... [3, 211].

Прокофьев всегда старался работать быстро. В данном же случае сроки предоставления готового сочинения были нарушены по причинам как плохого самочувствия автора, так и трансформации его подхода к отбору тематизма и собственно процессу композиции. Первая редакция клавира была сдана вместо 15 января 1949-го – в июне, а партитуры – вместо 31 марта 1949-го – лишь осенью 1952-го (к этому времени договор был пролонгирован театром до 15 февраля 1953 года) [43, 1, 2 об.] Тем не менее Прокофьева «поджимали» и многолетняя привычка максимальной концентрации работы над текстом, и, несомненно, критическая жизненная ситуация. И даже в этих условиях утратить представление об основах *организации* большого театрального полотна мастер такого уровня, конечно, не мог.

По первоначальному замыслу композитора сцены, задуманные и созданные в русском национальном стиле, наверняка должен был уравновешивать «ориентальный» дивертисмент во владениях Хозяйки. Однако – вопреки *русской* классической традиции – в результате контраст двоемирия в музыке почти не отражен. По этой причине драматургическая функция противостояния реальности заключена в единственном музыкальном образе – самой Хозяйки. (Постановщики,

начиная с Лавровского, дополняют ее номера появлением экзотических «ящериц», «змеек» и «чудищ», однако количество и содержание музыки от этого никак не меняются). Характеристика Хозяйки представлена *пятью* темами и объединяет два вида колорита: насыщенные романтические краски преобладают в ее общении с Данилой и в целом среди людей; блестящие, холодно-фантастические – в подземном царстве «мертвого» камня.

Первая тема Хозяйки, сразу полюбившаяся композитору и хореографу, синтезирует обе выразительные линии. Вступая в действие у солирующей трубы, далее эта тема проходит у разных инструментов, преимущественно медных. Однако уже в Прологе она продолжена (ц. 2), а затем и дублирована (ц. 5) скрипками, тембр которых традиционно принадлежит «человеческому» миру и в частности – тематизму героев.

Императивности этой музыки, которую можно назвать «темой власти», противоположны четыре другие темы, сопровождающие Хозяйку. Вторая, также появляющаяся в экспозиции образа (ц. 4), выполняет функцию следования классическим образцам отечественного ориентализма. Вполне возможно, что именно ее Мясковский аттестовал как «не русскую»: меланхоличные извивы мелодии у флейты и затем кларнета поддержаны дымкой струнного тремоло (*p, dolce*); в последовании интонаций достигнута ясно ощутимая особенность «восточного» тематизма – отсутствие стремления, в литературе нередко характеризующееся как «медлительность» и «нега».

Третья тема Хозяйки возникает в момент ее выбора, что стоит здесь подчеркнуть, так как обычно постановщики акцентируют прежде всего важность подобных состояний для двух главных героев: Данила выбирает сперва цветок, потом возвращение к людям, Катерина – любовь. Однако музыкальное решение сцены «Хозяйка Медной горы увлекает Данилу за собой» (№ 16) отражает крутой сюжетный по-

ворот в биографии как реалистического персонажа, так и фантастического существа. Центральная тема этого номера (ц. 109 и далее) возникает после одной из тем, связанных с поисками цветка (ц. 107, впервые в ц. 20), и второй темы Хозяйки. Начальное проведение ее третьей темы отдано гобою, по тембру одному из «теплых» духовых инструментов, в балете также сопровождающему и Катерину. Во втором проведении к гобою уже присоединяются скрипки, затем (ц. 113) английский рожок дублируют высокие виолончели – тембр, традиционно используемый для создания максимального напряжения в переживании эмоции. Мягущаяся мелодия, романтически приподнятая над настороженным и аскетичным аккомпанементом, изобилующая скачками, ритмическими перебивками и быстро захватывающая пространство, заставляет перечитать сказы Бажова и уточнить, как именно автор этой истории интерпретировал поступки Хозяйки.

– Ну, прощай, Степан Петрович²⁵, смотри не вспоминай обо мне. – А у самой слезы. Она это руку подставила, а слезы кап-кап и на руке зернышками застывают. Полнехонька горсть. – На-ка вот, возьми на разживу. Большие деньги за эти камешки люди дают. Богатый будешь, – и подает ему. Камешки холодные, а рука, слышь-ко, горячая, как есть живая, и трясется маленько. <...>

Степан <...> счастья в жизни не поимел. Женился он, семью завел, дом обстроил, все как следует. Жить бы ровно да радоваться, а он невеселый стал <...>. Так на глазах и таял. В осенях ушел так-то да и с концом. Куда девался? Сбили, конечно, народ, давай искать. А он, слышь-ко, на руднике у высокого камня мертвый лежит, ровно улыбается, и ружьишечко у него тут же в сторонке валяется, не стрелено из него.

Которые люди первые набежали, сказывали, что около покойника ящерку зеленую видели, да такую большую, каких и вовсе в наших местах не бывало. Сидит будто над покойником, голову подняла, а слезы у ей так и каплют. Как люди ближе подбежали – она на камень, только ее и видели. А как покойника домой привез-

²⁵ Степан Петрович (Степанушко), наряду с Данилой, – прототип главного героя балета.

ли да обмывать стали – глядят: у него одна рука накрепко зажата, и чуть видно из нее зернышки зелененькие. Стали те камешки из мертвой Степановой руки доставать, а они и рассыпались в пыль [2, 19–22].

Самый первый сказ Бажова из цикла «Малахитовая шкатулка», подаренный автором супруге к дате серебряной свадьбы («Медной горы хозяйка», 1936), – повествование о любви и смерти. Сюжет, близкий мировоззрению Лавровского, сохранил в балете черты дорогого подношения, но утратил реалистическую, совсем не сказочную подоплеку поведения героев. В произведении Прокофьева–Лавровского Хозяйка хладнокровно «проверяет» чувства влюбленных²⁶ – так же и в первоисточнике, только в балете его хронология нарушена. Данила попал во владения волшебницы уже после Степана, в третьем сказе «Каменный цветок»; история искусного мастера – вторая, повторяющая первую фабульно (испытания, верность невесте, награда), но не по накалу эмоций. Объединив два сходных сюжета, композитор в развитии образа Хозяйки акцентировал идею, у Бажова намеченную непрямолинейно и тонко, – внезапность, силу и верность чувства, приближающие всеильную чародейку к человеческому миру.

Сложную функцию выполняет в музыкальной драматургии балета и четвертая тема Хозяйки – «тема рассыпающихся драгоценностей» («и все рассыпалось как бы с хохотом и со звоном драгоценного металла» [50, 11]), которая впервые появляется в коде второго испытания Данилы (№ 21 ц. 145). Искусно колорированное последование представляет собой консеквентные скачки нисходящих больших тер-

²⁶ О стремлении к однозначности трактовки этой роли даже в либретто свидетельствуют дополнения к программе спектакля, состоявшегося 16 апреля 1954-го, через два с лишним месяца после премьеры. Скорее всего, данные рукописные правки принадлежат М.А. Чуровой – ответственному секретарю Литературной части Большого театра и редактору издания: «Хоз[яйка] М[едной] Горы дана в противоречии: то она испытывает лишь, то она соперница. Она должна быть доброй феей – не больше» [43, 31].

ций. Их холодные и яркие краски, однако, также принадлежат не только Хозяйке. Пунктирно они намечены уже в коде № 8 (ц. 56 т. 2–3), в сцене прощания Катерины с подругами, и следуют сразу после материала, названного Нестьевым темой ее «тоски по исчезнувшем женихе» [19, 562] (два такта до ц. 56). Таким образом две контрастные по смыслу «арки» (тембр гобоя и терцовые интонации) связывают внешне благополучное начало сочинения с последовавшими перипетиями героев.

Пятая тема Хозяйки – она же и тема финального Adagio героев – во многих отношениях остается загадкой. «Он [Прокофьев] <...> решил ввести в “Каменный цветок” Адажио, предназначавшееся им для Виолончельной сонаты», — свидетельствовала Мира Александровна [18, 369].

Однако среди набросков тем, затем вошедших в Сонату op. 119, нет указанного материала, да и, собственно, раздел в таком характере в этом сочинении отсутствует. Возможно, задуманное Adagio позднее превратилось в Andante dolce (ч. II ц. 4), также в размере $\frac{3}{4}$ и близкое по смыслу. Доказательств этому, впрочем, пока отыскать не удалось; а вот тематизм данного раздела балета аккуратно и разборчиво записан среди предназначенных для него эскизов сразу в тональности D-dur [49, 56], в которой позднее появился в произведении.

Тема Adagio занимает центральное место в сцене «Северьян и рабочие. Предостережение Хозяйки» (№ 24), возникая сразу после вступления и перед тематизмом отрицательного персонажа. Очередная *лирическая* характеристика волшебницы, которая вообще-то явилась с грозным предупреждением, воспринимается как неожиданная и даже парадоксальная. Тем более, что в данном случае материал уже в следующем номере переходит к Катерине в тональности Des-dur, одной из типичных для сопровождения любовных сцен в балетной классике. Тему участия, поддержки и покровительства Хозяйки прямо

наследуют герои и в финале «Цветка», где музыка транспонирована в C-dur – тональность завершенных всех трех «больших» прокофьевских балетов. Присущая выдающимся произведениям музыкального театра имманентная диалектичность тематизма – неотъемлемая составляющая мышления Прокофьева – оставалась с ним и тогда, когда дух вынужден был подчиняться болезненному диктату тела.

Содержательная контрастность двоемирия таким образом растворяется в единении, утверждающем основные ценности сюжета – созидательный труд на благо народа и самоотверженную любовь. Этим категориям, отраженным в «Каменном цветке» в эмоциональном плане достаточно нейтрально, тем не менее отдана самая красивая его тема – светлая, широкого дыхания тема-мечта, предполагающая (и получившая в результате) традиционное балетное па-де-де. Возвышенность музыкального образа словно игнорирует морализаторские положения либретто, воспринимается как благородное, сознательно очищенное от любых утилитарных контекстов прощание не только с героями, но и с прекрасным миром искусства.

С этой точки зрения интересно суждение Вадима Гаевского:

Тогда мы не очень хорошо понимали, что поздний – казавшийся идиллическим – Прокофьев не выполнял таким образом социальный заказ, а прощался с жизнью. Глубоко скрытая печаль последних симфоний Прокофьева и его последнего балета, печаль авангардиста, попавшего в западню, печаль воина, прикованного к постели, <...> хотя и была распознана музыкальным балетмейстером [Григоровичем], но отчасти и утаена, не выявлена открыто [8, 329–330].

Это наблюдение относится ко второй постановке «Цветка» (1957), которая ознаменовала наступление нового этапа развития отечественного балетного искусства. Между двумя премьерами прошло более трех лет – и раскинулась эстетическая пропасть; тем не менее,

при всей разности трактовок, их объединяло по крайней мере одно общее качество: драматургическое доминирование партии Хозяйки Медной горы.

При обилии отданного ей яркого и разнообразного по оформлению, многозначного, многослойного и мастерски введенного материала нет ничего удивительного в том, что постановщик Лавровский, исполнители и публика сразу определили Хозяйку в качестве главной героини этой истории. В принципе в каждом из трех «больших» балетов Прокофьева музыкально-драматургическими средствами подчеркнуто главенство женских образов. В «Ромео» и «Золушке», однако, у этих образов нет конкурентных среди персонажей того же пола; в «Цветке» ситуация иная. Образ Хозяйки, который автор, заботясь об устойчивости общей конструкции, максимально насытил содержанием и смыслами, уже в процессе работы над будущим московским спектаклем «перетянул» весомую часть интереса и внимания, по логике развития повествования предназначавшуюся положительной героине.

<...> Уланова и Лепешинская, которые танцуют Катерину, хотят танцевать партию Хозяйки медной горы, которая уже замечательно выходит у Плисецкой и в которую она уже “вцепилась зубами”, по словам Стучевского, — записывала Мира Прокофьева 9 октября 1953-го, за четыре месяца до премьеры. — Взять у Плисецкой роль они не могут и поэтому просто говорят, что партия Катерины неинтересна [18, 509–510].

Тем не менее в противостоянии этих двух образов, изначально взаимосвязанных на глубинных уровнях понимания текста, присутствовал очень благотворный для сцены (и в принципе для любого музыкального развития) *производный контраст*. Образ же героя оставался в стороне и от контраста, и от финального спора (по существу борьбы!) двух женщин, и главное — от возможного сопоставления с Северьяном, лишь эскизно намеченного в начале балета. В спектакле

отрицательный персонаж вышел ярким и реалистичным благодаря мощной актерской ауре Алексея Ермолаева – и также удостоился большего внимания публики и критики, чем однозначно положительный Данила.

Артист, выступавший в традиционном амплуа «белого героя», классического «принца», и в музыке, и на сцене оказался вне категории «подвига» – борьбы, дерзания и преодоления, необходимых для создания цельности такого рода роли. Ни один «принц» в истории балетного искусства не в силах был доказать свою сюжетную состоятельность в процессе тяжелой каждодневной работы. Ее сфера обрисована в партитуре Прокофьева тремя темами, риторически-характерными и совсем не героическими:

1) однообразной темой «буравчика» (названа так в набросках Прокофьева; № 2 ц. 8);

2) медлительной, безысходной темой «монолог» (№ 3 ц. 12), неотступно напоминающей автору этих строк (с самого первого ее прослушивания много лет назад) музыку пьесы Мусоргского «Быдло» из знаменитого фортепианного цикла «Картинки с выставки» (№ 4);

3) связанной с поисками цветка, пуччиниевски-ламентозной темой из «Лирического дуэта» (№ 5 ц. 20), интонации которой также иллюстрируют состояние «тяжелого раздумья» и в основном направлены вниз.

Амплуа главного героя «Каменного цветка» вступало в противоречие с его социальным положением, родом деятельности и, следовательно, музыкальным материалом. Идеологические установки способствовали рождению подобных «принцев» в литературе, скульптуре, живописи, но оказались бессильными в царстве классической хореографии²⁷. Прокофьев, с его безукоризненным ощущением стиля, не

²⁷ Вторым «каменотесом» советской балетной сцены стал главный герой «Легенды о любви» А.Д. Меликова и Ю.Н. Григоровича – художник Ферхад, вынужден-

в состоянии был превратить крепостного крестьянина в особу с высокой «балетной» родословной. Хотя пытался, о чем свидетельствует первоначальный текст вариации Данилы.

С другой стороны, и характеристика «злодея» Северьяна с музыкальной точки зрения представляется скорее односторонней, и в целом его облик – недостаточно завершенным, чему были другие, но также объективные причины, указанные выше.

* * *

Анна Булычева назвала «Повесть о настоящем человеке» «оперой глубоко личной, местами настолько личной, что невозможно отделаться от мысли: *автор отождествлял себя с главным героем – одиноким, больным, измученным безвыходностью положения*» [3, 210]. В конце января 1953-го Прокофьев, на которого только недавно перестал насаждать Самосуд (с просьбами дописать новый материал во вторую арию Кутузова) и с которым проявлял обычную настойчивость Лавровский (по поводу сочинения «Русского танца»), получил рецензию цензоров Комитета по делам искусств на либретто «Каменного цветка». «Здесь очень важны два момента <...> — в частности, говорилось там, — характеристика ремесленнической, вычурной работы, заказанной барином и пришедшейся не по душе талантливому мастеру, и общие условия работы Данилы, которому тяжелый оброк почти не оставляет времени и сил для подлинного творчества» [59, 2].

В процессе чтения этих строк возникает большое искушение домыслить, что мог бы подумать «больной, измученный» композитор, увидев их, и поискать в трактовке главного персонажа «Цветка» следы

ный пробивать гору, чтобы добыть воду. Сюжет, особенности постановки и жанр этого балета (премьера 23 марта 1961 года в Кировском театре) несомненно наследовали второй хореографической редакции «Каменного цветка» (1957).

живого, личностного дыхания, которые и в своем последнем январе, и ранее мог бы оставить Прокофьев. Музыкальный материал балета дает однозначный ответ: если здесь и присутствуют иллюстрации того, о чем размышлял автор в отношении «ремесленнической работы» своей или своего героя, то они сохранились в трех темах, описанных выше и символизирующих тот самый «тяжелый оброк». Отображения полета «подлинного творчества» в партитуре нет.

Вокруг премьеры

Подчеркнем еще раз: возникновение «Сказа о каменном цветке» на всех его этапах воспринималось как несомненно перспективное. Национальная тема с отчетливо прописанной социальной основой, с эффектными сценическими «чудесами» и трогательной лирической линией уже на стадии утверждения проекта обещала успех. Вдобавок постановщик в данном случае имел возможность обдумывать будущий спектакль на протяжении более чем четырех с половиной лет (июль 1948 – март 1953) – в области прокофьевского балетного творчества срок максимальный. Ведь даже «Золушка», сочинение которой пришлось на военные годы, из-за менявшихся кандидатур хореографов (Вахтанг Чабукиани, Касьян Голейзовский, Константин Сергеев, Ростислав Захаров) не подарила ни одному из них подобной роскоши.

Как уже говорилось, работа с самого начала происходила в обстановке тесного сотрудничества композитора и балетмейстера. Поэтому, когда Прокофьев ушел из жизни, а репетиции едва начались, администрация Большого театра логично предположила, что причиной возможных неудач может стать только *недостаточное усиление оркестровки*. К 25 апреля 1953-го Погребов полностью устранил данный «недочет» в первых двух актах балета [43, 23]. Но еще до этого 3 апреля решением расширенного заседания Дирекции и постанов-

щиков выпуск «Сказа о каменном цветке» был назначен на 24 июня того же года [38, 2].

Уже в процессе первых сводных репетиций выяснилось, что музыки не хватает. Задуманное Лавровским повествование изобиловало таким количеством реалистических и фантастических подробностей, что для их иллюстрации понадобилось бы примерно полторы подобных прокофьевских партитуры. В частности, в центральной картине «испытания» Хозяйкой Данилы на сцене параллельно основному сюжету разворачивалось еще несколько:

1. Льющаяся сталь.
2. Золотой змей на дереве.
3. Движущиеся навстречу одна другой через сцену две скалы горных пород, размером по 2–3 метра.
4. Высвечиваются кристаллы-самоцветы.
5. Красивая девушка, стоя на люке, держит поднос с драгоценностями.
6. Из движущейся скалы выходит хозяйка Медной горы, и идет адажио.
7. На люках поднимаются глыбы малахита, золота и др[угие] драгоценные породы, которые, после выбора Данилой малахита, проваливаются, а на оставшемся малахите Данила резцом выбивает профиль Катерины.

По взмаху хозяйки Медной горы отходит кусок скалы, и Данила видит перед собой каменный цветок.

На IV плане выдвигается малахитовая скала, которую Данила начинает обрабатывать.

На II плане опускается занавес с зимним пейзажем, на фоне которого идет интермедия [42, 48].

Таким образом, уже на первых этапах подготовки выявилось противоречие, имманентно заложенное в жанровой природе произведения. Прокофьев под влиянием Лавровского сочинил партитуру, предназначенную для драмбалета, однако на сюжет, предполагавший и иные традиционные воплощения, – например, в рамках балета-сказки национальной тематики (подобного, скажем, «Конькугорбунку»), балета-феерии («Золушка»), лирической либо лирико-драматической поэмы («Ледяная дева» Федора Лопухова на музыку

Грига, 1927). Произвольно «смешав» эти жанровые направления, Лавровский не только увеличил протяженность будущего спектакля, но и в определенной степени обеднил те из них, которые могли стать, но не стали доминирующими. Вдобавок технические возможности Большого театра были, конечно, огромными, но не безграничными. Для того, чтобы выстроить на сцене «волшебный» лес или «волшебную» пещеру (явно отсылавшие к подобным «лесам» и гротам традиционных феерий), все-таки требовались и иной потенциал, и иная школа, чем были у мастеров, насильственно изолированных от актуальных завоеваний европейского искусства театральной машинерии.

Неслучайно на обсуждении первой прогонной репетиции, которая состоялась только 30 декабря 1953-го, критика декораций, бутафории и в особенности освещения занимала значительное место в выступлениях многих присутствовавших.

Ольга Моисеева²⁸: «Вся фантастическая часть сделана недостаточно и фантастики не ощущается, не ощущается и то, что это русский пейзаж – фантастика очень холодна. Эти цветы не несут сказочности и не радуют глаз.

В отношении костюмов. Они бедны и выглядят дешевыми елочными украшениями. Костюм [Хозяйки] Медной Горы сделан хорошо, богато, а алмазы недостаточно высвечены и они некрасивы и не богаты, – это не костюмы Большого театра.

<...> О тюлевом занавесе. Он опускается 8 или 9 раз, этот тюль надоед и выглядит тряпкой.

Затем – очень темно на сцене. Свет должен быть найден другой. Надо дать больше солнца, яркости освещения».

Владимир Преображенский (первый Данила): «Когда Катерина попадает в темный лес, ей этот лес актерски никак не помогает. <...> Здесь можно было бы многое сделать – ведь этот лес живет светлячками, здесь можно было бы пустить ящериц-детей, которые окружают ее, сделать живые цветы, которые покачивали бы головами, все это надо было бы прибавить к общей картине.

²⁸ Моисеева Ольга Федоровна (1904–1968) — артистка балетной труппы, затем заведующая труппой Большого театра.

У нас сейчас очень много чудес в решетке. Люк на люке. Даже когда закрыт люк, прежде чем встать на него, подумаешь, встать или нет. Это мешает. Мало выдумки. Есть вещи, которые требуется исправить. Три фигуры – серебро, золото и малахит. Когда она предлагает выбор, опять они появляются из люка. Может быть, как-то выдвинуть их из кулис, а третий камень можно дать из-под земли.

Я предлагаю Леониду Михайловичу сесть вместе с Технической частью и продумать, что играет на смысл, то оставить».

Ростислав Захаров (первый постановщик «Золушки» в Москве): «Нужно подумать над феерической частью спектакля. Очень много чудес, часть из них убрать, оставить только то, что имеет смысл. Идет танец Хозяйки Медной горы – это хорошо. Но когда начинают покачиваться деревья – это происходит механически и не волнует».

Борис Покровский: «Мне представляется, что сделать и нарисовать каменный цветок невозможно, как ни сделай, все будет не то, его можно представить только в воображении. Как ни сделай, все это будет холст, фанера и лампочки. Более того – если сделать красиво, по-моему, это будет как в Мосторге. Но витрина есть витрина, а в балете это невозможно».

Михаил Петровский (заведующий постановочной частью): «Всякие эффекты в спектакле, сами по себе не поддержанные действием, являются бессмысленными, глупыми и бутафорскими. Для того, чтобы эффект был интересен, каждый эффект должен быть следствием действия; поэтому претензии к Постановочной части о ее неизобретательности мне кажутся необоснованными. Нам нужна яркая необходимость в создании эффектов, тогда у нас будет ясная мысль, как это сделать. Много картин имеют однородный характер. Например: пролог – лес; затем опушка леса; там, где показывается огневушка, – лес; малахитовый лес и пещера с лесом – это пять лесов – и еще занавес, который много раз показывается в спектакле.

Мне думается, что надо привести все в какое-то соответствие, тогда и спектакль получится интересным. Для этого надо пересмотреть режиссерское решение спектакля» [39, 1, 8, 12, 22, 24].

В стенограмме этого обсуждения особняком стоит мнение, высказанное Покровским: он единственный из присутствовавших указал на условность изобразительного ряда, отнюдь не самодовлеющего в этом балете, основное содержание которого можно было выразить и метафорически (что потом блестяще воплотил в своем спектакле Юрий Григорович). В отзыве Покровского также наиболее ярко прозвучала тема невыявленности сквозной драматургии: формулировки «не понял», «не знаю», «не вижу» маркировали главную проблему постановки – отсутствие развития образов, передаваемого *средствами танца*. Избыток пантомимного действия не только приводил к разного рода неясностям содержательного плана, но и тормозил восприятие сюжета на глубинных эмоциональных уровнях.

Прежде всего это отразилось, естественно, на сценическом существовании исполнителей. На том первом прогоне Уланова *почти не танцевала* (или «танцевала вполноги», как выражаются балетные артисты), что со временем вошло в кладовую околотеатральных былей. Причину она назвала сама:

Катерина здесь не существует как основной персонаж, она зависит от Данилы или от кого-либо другого. Она сама по себе не действует <...> Надо дать Катерине какую-то жизнь, чтобы что-то ее радовало, что-то печалило, – чтобы она действовала самостоятельно. Я вчера не танцевала не потому, что у меня болела нога, а просто я не чувствую, чтобы Катерина была самостоятельным образом <...>. Если Катерина замахивается один раз топором, это еще не значит, что у нее есть сила. По отношению к Даниле – ей надо чем-то жертвовать ради этого человека. Что-то нужно придумать, иначе одним дуновением она не может возвратиться к жизни человека. Что-то надо додумать с этим образом [39, 25–26].

Обилию пантомимы соответствовали небалетные костюмы, максимально приближенные к реальным, однако сильно тормозившие действия артистов. В первую очередь это касалось Данилы, образ

которого, как уже упоминалось, попал в метафорические «ножницы» между «принцем» и «рабочим человеком».

Моисеева: «<...> В его костюме что-то не найдено, его движений не можешь уловить; движения широкие, но что-то мешает широте в движениях, может быть брюки и рубашка <...>».

Преображенский: «Я впервые сегодня одел портянки и домо-тканую рубаху и сразу “зарезал” Уланову, – она в своем шифоновом хитоне погибла».

Захаров: «<...> Есть целый ряд моментов, в которых танец не сочетается с образом. Например, жете²⁹ не может увязать ни с лаптями, ни с рубахой. <...> Нужно обратить внимание и прокорректировать хореографию в этом плане и в дуэте, и тогда поддержка произведет лучшее впечатление. То, что хорошо в “Бахчисарайском фонтане”, то здесь плохо. Катерина сидит на плече у Данилы – это неверно, это уводит нас к французскому балету» [39, 2, 9]³⁰.

Как и «принц», «принцесса» здесь также вынуждена была балансировать на грани двух образных решений, что приводило к очередным неясностям.

Викторина Кригер: «Катерина – ничего общего не имеет с образом, нарисованным у Бажова, сильная девушка, которая, не смотря ни на что, продолжает жить и работать, содержать старика отца. А это сильфида, я говорила на эту тему и с Галиной Сергеевой Улановой. Зачем же надо давать ей роль, когда она даже по своей конституции не подходит к этой роли. Я говорю прямо. Сама же по себе роль бледна, банальна» [39, 6].

Недостаток танцевального действия у героев по идее могло компенсировать наличие трех развернутых дивертисментов (как в первой редакции «Ромео»), музыкальный материал которых открывал широкое поле для разнообразных хореографических экспериментов.

²⁹ Jete (от франц. jeter – «бросать, кидать») – здесь скорее всего: прыжок с сильным выбросом вперед неопорной ноги.

³⁰ Стоит заметить, что сперва «к французскому балету» данная сцена увела композитора, о чем свидетельствует первоначальный план сочинения.

Однако и эти сцены вызвали у профессионалов ощущение затянутости и однообразия. Критику, относившуюся к танцам самоцветов в сцене «испытаний» Данилы, можно объяснить тем субъективным обстоятельством, что на ее месте в драматургии классического спектакля обычно находилась самая яркая, центральная картина – бал. Возможно, искушенные зрители этого прогона неосознанно сравнивали реальные танцы с воображаемыми – разумеется, в пользу последних.

Сходные упреки, адресованные также и народным сценам, вызывают удивление лишь до момента обращения к перечню ролей и постановок Лавровского: в его карьере нет произведений, которые бы дали ему возможность глубоко ощутить специфику хореографии развернутого дивертисмента в русском стиле [21]. Возможно, в функции подобных образцов для него выступали не так давно поставленные им танцы в «Иване Сусанине» (1942), «Борисе Годунове» (1946) и в особенности в «Садко» (Пляски подводного царства, 1949). Правомерно ли это предположение, проверить сейчас невозможно: об указанных работах балетмейстера подробной информации, судя по всему, не сохранилось.

Однако дивертисментные разделы в оперном сочинении все-таки отличаются от тех, что предназначены для балета, по количеству, протяженности и смыслу, выгодно оттеняемые другими номерами, так сказать, естественным путем. Дивертисменты в опере, как правило, выполняют декоративную функцию, не участвуя в драматургии развития основных сюжетных линий. Примерно в таком же стиле были поставлены Лавровским и дивертисменты «Каменного цветка», но, поскольку здесь они занимали значительное место, это привело к задержке (или «пробуксовке») и «пустотам» внутри действия. Всеобщих похвал удостоились лишь цыганский танец и забавный танец Огневушки. В первом солировал Северьян–Ермолаев, таким образом обеспечивая этому, по существу, «вставному» номеру закономерное место

в общей драматургии. Во втором же – яркой интермедии, кратком эпизоде – смысл и его выражение счастливым образом совпали: танцующая, фантастическое существо из лесной чащи приводило Катерину в чертоги Хозяйки Медной горы.

Наконец, о базовом недочете драматургии – отсутствии основного конфликта – также высказался Покровский:

Мне кажется, что трудно установить сквозную линию в спектакле, которая определяет, какова же тема <...> и определяет положение каждого действующего лица в данном спектакле. Ибо действие ведет Данила, но кто ведет контрдействие – мне не ясно – если Хозяйка Медной горы, то возникает тема творчества, тема природы. Природа – сурова, жестока и она относится к человеку страшно и вся прелесть в том, что человек побеждает природу и заставляет ее служить человеку.

Если это контрдействие осуществляет Северянин [Северьян] – то должно быть совсем другое. В спектакле тогда возникает другая тема.

Сейчас я вижу – основное действие проводится Данилой с помощью Катерины. Он окаменел и с помощью Катерины, ее чувств – надежды, любви и веры, он возвращается к жизни, она спасает его. А кто его закабалит? Хозяйка Медной горы. Здесь я вижу конфликт, но он здесь не разрешен. Я не вижу побежденной Хозяйки Медной горы... Эту режиссерскую линию надо контролировать. Вы понимаете, а зритель не понимает [39, 20–21].

Необходимо подчеркнуть, что на этом совещании, как на многих до и после него, выступавшие отдали дань мощной балетной традиции – объяснять (и оправдывать!) неувязки, нелогичность и просто слабость хореографии недостатками музыкального материала. Следовательно, и перспективы работы над спектаклем рассматривались в рамках установки «даже неудачное представление переделать нельзя, остается переделать музыку», что привело к явно выраженному требованию директора театра Александра Анисимова:

Переделывать это сейчас бесполезно. Можно ли что-либо с музыкой переделать? Мне кажется, можно. Я обвиняю Леонида Михайловича [Лавровского] и Юрия Федоровича [Файера]. Они могли взять материал Прокофьева, просмотреть и что надо проверить и переделать, и что-нибудь добавить...

(Файер (с места): Все делали и все пробовали)

Есть музыка Прокофьева «Александр Невский», там есть много материала, который не использован. Почему это не использовать. Мы же это делали и с «Кармен», и со «Спящей», почему же здесь этого нельзя сделать. Это, по-моему, является первой задачей у нас. Ведь публике не объяснишь, что мы идем прямо по Прокофьеву. Прошу Юрия Федоровича и Леонида Михайловича ответить нам если не сегодня, то в другое время, можно ли что-либо сделать в этом направлении. По-моему, это не так страшно [39, 27].

Единственной из основных линий спектакля, принятой сразу и вызвавшей только похвалы, стала роль Северьяна, воплощенная Алексеем Николаевичем Ермолаевым (1910–1975). Опережая описываемые события, сразу отметим, что эта роль – из созданных для премьеры также единственная, которой посвящена специальная литература. Разумеется, по объему она несопоставима, например, с той, что возникла на основании улановской трактовки партии Джульетты, однако по значению – несомненно сопоставима.

Ермолаев – выдающийся артист, хореограф и педагог, виртуоз и реформатор мужского танца – получил эту роль как «возрастную» уже на излете сценической карьеры, завершенной в 1958-м. Тем не менее подчеркивание в отзывах очевидцев того факта, что в данной партии, почти целиком пантомимной, исполняемой в «полном» крестьянском костюме и жестких сапогах, Ермолаеву было *нечего танцевать*, ясно говорит о том, что его технические возможности позволяли преподнести материал на самом высоком уровне танцевального мастерства.

Сам артист, что особенно важно, рассматривал образную характеристику Северьяна в качестве продолжения линии жестокости Ти-

бальда, исходя, судя по всему, прежде всего из *музыкального текста*. Ермолаев, придумывавший свои пластические решения в буквальном смысле слова *за клавиатурой*³¹, считал, что «недописанное» для него композитором в первой роли завершено во второй:

<...> Я с огорчением заметил, что партия Тибальда решается чисто пантомимически. А я уже настолько «рассмотрел» своего героя, что видел, как он исполняет вариацию на балу, и находил в этой вариации и страстность, <...> и ловкий трюк дуэлянта – серию острых музыкальных «выпадов» <...> Со всеми своими «открытиями» я пошел к Прокофьеву просить, чтобы он написал музыку для вариации Тибальда. Прокофьев заинтересовался, расспрашивал и переспрашивал об увиденной мной драматургии танца, сказал, что обязательно напишет такую вариацию, но... не написал. <...> В компенсацию пообещал обязательно написать для меня целую партию в своем будущем балете... Какую – я точно от автора не успел узнать, но для себя считаю, что это – Северьян [11, 125].

Наиболее подробное описание процессов формирования и воплощения пластического рисунка роли Северьяна оставил Серафим Орешников – в то время заведующий Литературной частью ГАБТа и ответственный редактор выпускаемых театром программ:

<...> С каких-то пор Алексей Николаевич начал вытирать ноги у артистического подъезда не как все, привычно, машинально, а серьезно и сосредоточенно, как бы с силой, с натугой отдирая ноги от колючего ершика. И как после выяснилось, не случайно... Нулевой, исходной экспозицией образа была... нога <...> не обнаженная, не играющая переливами мускулов <...>, а <...> закованная в лакированное голенище приказчичьего сапога. Эта наглая нога появлялась в полураскрытой двери избы Катерины. И далее: тяжелая

³¹ Как известно, во второй половине 1920-х Алексей Николаевич выбрал балетную профессию из двух, в сопоставимой степени для него перспективных; второй было фортепианное исполнительство. В 1926 году Александр Глазунов лично зачислил Ермолаева в Ленинградскую консерваторию, в класс профессора Л.В. Николаева. В результате недолго продолжавшейся конкуренции хореография победила, однако высокий класс владения инструментом танцовщик поддерживал до своих последних дней, с легкостью исполняя, например, вальсы Шопена и рапсодии Листа.

походка, вбивающийся в землю бездушный, механический ритм. Ноги, жестоко вытаптывающие все живое, прекрасное на земле. Ноги, сгибающиеся и дрожащие от раболепия перед хозяевами. Ноги, по-звериному пружинистые, зло и коварно присогнутые, как для прыжка, перед ударом в лицо беззащитного рабочего. Ноги, внезапно ослабевшие, бессильные, по воле Хозяйки Медной горы прирастающие к земле. И, наконец, ноги уже мертвые, окаменевшие, вросшие в землю.

Удивительно выразителен был жест Северьяна – Ермолаева, предельно скупой и лаконичный – кованый. Руки артиста как бы «отрастали» для широкого, буйного размаха, для сокрушительного, смертоносного удара. Грозная плетка казалась продолжением руки Северьяна; она достигала жертву там, где уже не мог достичь кулак. Встреча с Катериной – первое душевное потрясение в жизни Северьяна. Впервые он познал большую, всепоглощающую любовь.

Северьян – лирик. Это может показаться парадоксальным, но Ермолаев убедительно доказал, что это так. Эта лирика на первый взгляд страшна и угрюма, но тем больше поражает ее внутренняя сила. Любовь Северьяна уже не любовь, а одержимость любовью. Его проявления любви угловаты, резки, неуклюжи, но как по своему нежно стремится он привлечь в свои объятия девушку, стараясь не оскорбить ее, не причинить ей боли. Его «любовная игра» с цыганкой – изумительная, потрясающая силой эмоциональности хореографическая новелла. Но уходит хмель, трезвеет голова, и Северьян <...> начинает понимать, что <...> нет для него ровно ничего впереди. И здесь начиналось нечто удивительное: <...> Северьян «отпевал» себя заживо. Как одержимый, мчится по кругу Северьян, бешено срывая с плеч цыганок яркие, разноцветные платки и шали. И в этом буйстве красок еще безумнее казался его шальной пляс.

Три роковые встречи происходят у Северьяна с Хозяйкой Медной горы <...>, но как разнохарактерно решены они актером. Еще ничего не понимая, не осознавая происходящего, упрямо извиваясь всем телом, Северьян всеми силами старается оторвать от земли то одну, то другую ногу. Судорожно вцепились руки в голенища сапог, тянут, тянут их вверх... Слетел картуз с головы, мотается из стороны в сторону мокрый от смертного пота чуб... Ходуном ходят плечи, натужно побагровело лицо, остекленели глаза... Сбросил с себя заклятие и... снова стал прежним – самоуверенно наглым, злобным, жестоким. Блестяще создавал Ермолаев этот

контраст перевоплощения. <...> Опять приросли ноги к земле. Но Северьяна теперь не испугаешь! Не берет его прежний ужас. Вырвусь! <...> По воле Хозяйки Северьян уходит в землю, в небытие. Но покидает он эту землю непокоренным [20, 221–225].

Данная цитата неслучайно заняла в настоящем разделе столь немалый объем. Судя по сохранившимся стенограммам, рецензиям и воспоминаниям, сопоставимое место в спектакле захватила собственно роль – зрители-профессионалы справедливо опасались, что Ермолаев, затмивший на сцене всех своих партнёров, в результате полностью завладеет вниманием и широкой публики, и критики. Предлагалось, разумеется, «дотягивать» остальные главные партии до высочайшего уровня, продемонстрированного артистом. Однако сразу было ясно, что это невозможно: многослойность решения и диалектические контрасты, найденные Ермолаевым, *не были заложены в музыкальной партитуре и скорее всего не подразумевались постановщиком*. Не только уникальный дар «сценического присутствия», но и огромная, каждодневная интеллектуальная работа, самостоятельное и оригинальное осмысление роли, в принципе присущие режиссерскому видению Ермолаева, привели его к этому достижению³².

На фоне виртуозной игры артиста померкло даже прочтение образа Хозяйки молодой Майей Плисецкой, также одно из выдающихся в этом спектакле. На первом обсуждении, впрочем, было многократно повторено замечание о том, что партия трактована слишком по-женски (вплоть до «покачивания бедрами», отмеченного всеми присутствовавшими [39, 4, 11, 18]). Артистка не участвовала затем ни в

³² В процессе размышлений над редкостным мастерством этого артиста неотвратимо приходишь к мысли, что, если бы «Каменный цветок» ставил не Лавровский, а Ермолаев – к тому времени балетмейстер однозначно новаторского «Соловья» (в соавторстве с Ф.В. Лопуховым, Минск, 1939, Москва, 1940) и концерта «Мир победит войну!» (постановщик и солист, 28 января 1952-го, ГАБТ), – то уж по крайней мере пресловутый символ свободного труда – каменный цветок – был бы решен по-иному: не как предмет, довольно-таки топорно сделанный из бутфорских материалов, а как конструкция из тел танцовщиков.

трех предпремьерных показах 3, 5 и 10 февраля 1954 года, ни в спектаклях вплоть до 16 апреля (седьмое представление). Противоречие между похвальными отзывами коллег и данным отсутствием заставляет искать причину, конечно, вовсе не в «неожиданном» отъезде Плисецкой, а в ее «идейном» несоответствии роли, хотя в документах подобные свидетельства не обнаружены, сама танцовщица об этом также не пишет и, значит, доказательства сейчас уже найти невозможно.

Три последних прогона ясно продемонстрировали, что спектакль сложился в том виде, в каком задумал его постановщик. Технические службы действовали более слаженно, некоторые пантомимные сцены были сокращены, однако избыточность эффектов, однообразие хореографии и недостаточность собственно танцевальных решений, естественно, сохранились. И более того: в результате выстраивания общей композиции отчетливее выявились те особенности, что отметили не только количественную, но и *качественную* скудость пластической партитуры.

Главная из них – однородность танцевальных движений в партиях Катерины и Хозяйки – была замечена Лавровским еще на первом прогоне 30 декабря 1953-го. Не говоря об этом прямо и предвосхищая возможную критику, постановщик тогда дипломатично заметил:

Когда мы с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым создавали этот спектакль, я говорил ему о том, что нужно писать другую музыку на Катерину, он со мной был согласен, но потом произошла катастрофа и так все и осталось [39, 34].

В свете вышесказанного это самооправдание представляется, мягко говоря, не соответствующим действительности. И, произнесенное Лавровским – специалистом пусть прямолинейным, однако профессиональным, принципиальным и честным, – лучше иных доказательств свидетельствует о неотвратимости тупика, в котором здесь

оказался постановщик, что сам он прекрасно понимал («Почему спектакль оставляет чувство скуки? Не знаю» [40, 14]).

Вторым важным недочетом, отмеченным после данных прогнозов, стала тяжеловесность и излишняя пестрота декораций, сделанных под руководством Тамары Старженецкой. Не только ее коллега Вадим Рындин, но и Елена Бочарникова (в тот период директор Московского Хореографического училища) аттестовали эти декорации как «оперные в плохом смысле», «так как оперные декорации тяжелее, более массивны» [40, 9, 21]. Второе обстоятельство имело определяющее значение не только с визуальной точки зрения: загромождение сцены помпезными конструкциями просто не давало развернуться танцорам.

В своих выступлениях специалисты, однако, единодушно сошлись на том, что спектакль необходимо выпустить с условием постепенной доработки *в процессе последующих показов*.

И доработка происходила. Балет, впервые исполненный 12 февраля 1954 года, в том же сезоне выдержал девять представлений, и всякое последующее из них, судя по всему, незначительно, но отличалось от предшествовавшего, – Лавровский продолжал свои «творческие поиски». На практике эти нетипичные, в плохом смысле слова уникальные обстоятельства приводили к тому, что артисты кордебалета просто не могли «железно», как они привыкли и как положено на сцене, запомнить свой текст, что обусловило также ошибки и недочеты машинерии и освещения. Режиссерские замечания в «Контрольной книге по балету» в основном касались именно несогласованности в работе представителей двух отмеченных «цехов» и в различных версиях кочевали со страницы на страницу.

17 февраля (второе представление)³³: «Для первого раза ставится на вид плохое исполнение уральской Рапсодии. <...> В дальнейшем будут приниматься более строгие меры. Освещать в прологе и избе сначала хозяйку, потом цветок. <...> Из-за отсутствия рабочего сцены <...> были неправильно отмечены метки на люке № 4 и арт[иста] Ермолаева опускали ниже, чем установлено».

24 февраля: «<...> В III акте арт[истка] Кусургашева до сих пор не знает танца. Работники осветительского цеха нечетко провели работу».

17 марта: «В III акте в уральской рапсодии, на большом круге женщины идут очень большими шагами и мужчины не успевают обегать их и попадать на свое место. После прохода в I акте свет уводить мягче и не сразу, в избе I акта после первого цветка скорее вводить свет в избу».

16 апреля: «Артисты балета в Уральской рапсодии и в “неженатиках” танцевали небрежно и не в полную силу. В IV акте осветитель <...> для удобства освещения двигал декорацию и кулису, что является недопустимым» [41, 12, 16, 24, 32].

Стоит заметить, что иногда упомянутые здесь фамилии артистов не совпадают с теми, что указаны в афишах и программах. Это скорее всего свидетельствует о наличии так называемых «внутренних замен», в принципе никогда не афишировавшихся ни одним театром. Причины их могли быть (и ныне бывают) самые разные; однако рискованно предположить, что в данном случае такие «замены» диктовались прежде всего нежеланием изначально заявленных кордебалетных танцоров участвовать в спектаклях.

Неуверенность кордебалета, сохранявшаяся на протяжении всего существования «Сказа о каменном цветке» на сцене Большого театра, была обусловлена не только отсутствием единственной, цельной, завершенной режиссерской редакции, но и тем обстоятельством, что хореографическая партитура дивертисментов была скудной, унифици-

³³ После первого премьерного представления 12 февраля никаких замечаний зафиксировано не было.

цированной, где-то неотчетливой и потому плохо запоминалась. О работе над ними позднее написала Надежда Капустина:

В «Каменном цветке» [я] танцевала два номера – «Уральскую рапсодию» и «Цыганский танец». <...> В «Цыганском танце» начало было поставлено однообразно: исполнительница делала шаг в сторону правой ногой, подтягивая левую ногу к правой, ставила ее сзади на полупальцы и заканчивала движение на демиплие [неглубоком приседании] обеих ног. Движение делалось вправо и влево по четыре раза в каждую сторону. Позировку рук балетмейстер не устанавливал. На следующий отрезок музыки тема ширилась, становилась как бы медленнее, движение делалось то же самое, а эмоциональный накал должен был быть уже другим. Лавровский целиком отдал интерпретацию начала танца на откуп исполнителей, и каждая исполнительница привнесла в танец свое видение и каждая по-своему была интересна. Когда работа заканчивалась, Лавровский подправлял то, что не совпадало с его балетмейстерским замыслом [12, 279].

Всего спектакль прошел 17 раз – девять в своем первом сезоне и еще восемь во втором³⁴. После шестого представления (24 марта 1954-го) «Цветок» навсегда покинула Уланова (была объявлена в афише на 21 апреля, но танцевала Раиса Стручкова), а 13 мая 1955-го он сошел с главной сцены страны, что называется, бесславно: был заменен «Лебединым озером», как свидетельствует «Контрольная книга», «<...> из-за отсутствия Катерин» [41, 74].

После премьеры

Премьере балета посвящено целиком *пять* рецензий (не считая «производственных» отчетов газеты Большого театра и анонсов). Первыми откликнулись на это событие так называемые «издания об-

³⁴ 12, 17, 24 февраля, 12, 17, 24 марта, 16, 21, 28 апреля, 27 и 29 октября, 10 и 26 ноября, 17 декабря 1954-го, 5 и 27 января, 28 апреля 1955-го. Заметим, что частота первых показов сильно отличалась от той, что характерна для успешных постановок: через день–два (так шли и «Ромео», и «Золушка», и многие другие произведения).

щего характера» – «Известия» (24 февраля) и «Московская правда» (26 февраля). Два отзыва в музыкально-театральной прессе появились только в мае, публикация ведущего государственного органа страны – газеты «Правда» – в начале июня.

Скорее всего, главные редакторы данных изданий, как и артисты, ожидали *настоящего завершения* работы Лавровского над постановкой и поместили соответствующие статьи лишь в конце сезона, когда спектакль «отправился на каникулы».

Все упомянутые тексты производят впечатление формальных, продиктованных необходимостью, а не стремлением откликнуться. А ведь эту премьеру очень ждали, причем не только театралы, специалисты, но и какая-то часть «обычных зрителей». Увидеть последнее произведение известного композитора, умершего в один день с тираном и, фигурально выражаясь, положенного им в могилу, хотели многие, до того вообще не интересовавшиеся музыкой и балетом. И хотя до исторического XX съезда партии оставалось еще немало времени, уже пробуждение такого рода публичного интереса свидетельствовало о переменах в мировоззрении среднестатистического советского посетителя культурных мероприятий.

Тем не менее в рецензиях этого не ощущается совсем. По-видимому, спектакль совершенно не располагал их авторов к положительному личностному отношению; с первого прогона критикуемый за «холодность», помпезность, пустоту и многословность, наверное, таким он и остался – памятником эпохе, которая постепенно уходила в прошлое. С другой стороны, в этих текстах есть существенное отличие от тех, нередко куда более искренних, что получал не так давно сам Прокофьев. Умерший композитор, который с молодых лет *был* классиком, наконец-то *стал* им считаться официально. Созданная им музыка оперативно переместилась в разряд «неприкасаемых» категорий – и критиковать оставалось лишь либреттистов и постановщиков. Как

уже упоминалось, свои порции осуждений они получили сполна.

Главным сюжетным направлением всех рецензий стало утверждение о несоответствии хореографии предоставленной композитором партитуре, в основном охарактеризованной с помощью хвалебных эпитетов.

Викторина Кригер: «Эмоциональная, ярко индивидуальная музыка С. Прокофьева, ее сложные танцевальные ритмы, ее красочность обязывали балетмейстера Лавровского на такую же своеобразную хореографическую форму для воплощения» [15].

Елена Грошева: «В партитуре балета много замечательных страниц, передающих тонкость и оригинальность народного колорита, поэтичность и изящество фантастических образов природы. Изобретательность своего мастерства С. Прокофьев подчинил поэтической выразительности, обогащению мелодических образов, музыкальных характеристик. Симфоническое развитие основных тем и танцев сообщает большую цельность партитуре балета. Но высокое мастерство музыки не позволяет нам, однако, закрывать глаза на существенные недостатки спектакля, заложенные и в его драматургии, и в хореографическом решении» [9].

Иннокентий Попов, Константин Саква: «Последние творения С. Прокофьева убедительно доказывают, каким ярким огнем горело в его сердце художника желание нести людям в своем искусстве прекрасные идеи добра, света. Среди этих творений С. Прокофьева одно из первых мест принадлежит, несомненно, балету “Сказ о каменном цветке” <...>. В “Сказе о каменном цветке” поистине распустился волшебный цветок чудесной и своеобразной прокофьевской лирики, берущей свое начало в ранних сочинениях композитора, его “Сказках старой бабушки”, первом концерте для фортепиано с оркестром, “Мимолетностях” и др. То воодушевленно-страстная, то трепетно-нежная, то наивно-непосредственная, но всегда выразительная, всегда русская по духу мелодия является главным средством музыкальной характеристики, главным стержнем музыкального действия балета.

<...> В балете С. Прокофьев в общем удачно следовал <...> традиции М. Глинки, М. Мусоргского, П. Чайковского и других создателей русской классической музыки. В этом – источник той творческой силы и свежести, которые покоряют в балете

С. Прокофьева и ставят его в число лучших произведений советской музыки, созданных в последние годы.

Не все в партитуре «Сказа о каменном цветке» равноценно. Неоднократно ощущается на протяжении балета фрагментарность музыкальной ткани. В сочинении мало развернутых симфонических обобщений, и их недостаток особенно остро сказывается в тех сценах, где драматургическое напряжение становится наиболее интенсивным, достигает кульминации. Больше того, сама музыкально-драматургическая концепция балета несколько расплывчата. Она лишена той цельности и напряженности развития действия, того неукоснительного подчинения деталей и частных раскрытию основной идеи, которые так характерны для большинства сочинений Прокофьева.

Впрочем, винить в этом только композитора было бы несправедливо. Отсутствие в балете подлинного симфонизма обусловлено в значительной степени недостатками либретто (авторы Л. Лавровский и М. Прокофьева). Мелкие подробности его подчас заслоняют единую, непрерывную линию развития сюжета, ослабляют ее динамику» [23].

В рецензии главного музыкального органа страны – журнала «Советская музыка» – Марина Сабина³⁵ подробно (насколько это было возможно при отсутствии изданий клавира и партитуры) описала основной тематизм балета с приложением нотных примеров. В заключении статьи – *впервые* в творческой биографии Прокофьева наконец-то на страницах прессы – ясно изложен тезис о неправомерности изменений, сделанных театром в оригинальной инструментровке:

Нельзя не пожалеть, что Большой театр нашел нужным «доработать» авторскую оркестровку «Сказа о каменном цветке», отчего она приобрела только излишнюю грузность. Оркестровый стиль Прокофьева очень разнообразен, он предельно лаконичен и сочетает в себе чистоту и прозрачность рисунка со щедрой красоч-

³⁵ Рецензия написана ею в соавторстве с балетным критиком Александром Медведевым, и разделение профессиональных функций авторов отчетливо отражено в тексте.

ностью. Нужно ли «исправлять» произведения такого замечательного мастера, как Прокофьев? И не пора ли вообще поставить вопрос о необходимости более бережного отношения к авторской партитуре? [29, 17].

В этой же статье режиссура балета впервые без обиняков названа посредственной и более того – не ожидающей последующих переделок, а просто состоявшейся как факт; премьерой, за которой наверняка последуют другие, более удачные трактовки:

Балет поставлен. Его смотрят тысячи зрителей и, конечно, он появится на сценах других театров страны. Эти театры могут многое извлечь из удач и недостатков спектакля, показанного Большим театром. И сама постановка Большого театра, думается нам, – лишь начало той блестящей сценической судьбы, которая, несомненно, ожидает «Сказ о каменном цветке» [29, 17].

Авторы остальных рецензий не были столь категоричными, единодушно желая Большому театру двигаться по пути переделок и улучшений. Собственно критические замечания нет смысла перечислять здесь в полном объеме, так как они в основном повторяют те, что высказывались специалистами после генеральных репетиций и прогонов. Из подробностей, акцентированных в отзывах прессы, можно сразу понять, что Лавровский не стал существенно менять общую драматургию и дополнил пантомиму танцем только в одной сцене – третьей картине второго акта («Изба Прокопьяча», на театральном сленге – «вторая изба»), где Катерина, выгнав Северьяна с обережными, грустит о пропавшем женихе.

Из всех рецензентов Александр Медведев стал единственным, кто (не без раздражения) решился указать на прямую автоцитату балетмейстера:

<...> Постановщик, как видно, не очень утруждал себя поисками нового. Не потому ли так назойливо бросаются в глаза повторы некоторых сценических приемов, найденных в «Ромео и Джу-

льетте»? Такова, например, сцена ярмарки, повторяющая композицию второго акта «Ромео и Джульетты». Но если там вклинивающийся просцениум («У патера Лоренцо») был необходим в развитии сюжета, то просцениум в ярмарке «Сказа о каменном цветке» только дробит цельность картины, уводит в сторону от основной драматургической задачи [29, 15].

Сценических и собственно пластических автоцитат здесь, конечно же, гораздо больше (достаточно хотя бы статуарной композиции Пролога, также отсылающей к подобной картине «Ромео») – Лавровский, привыкший прилежно следовать за музыкальным текстом, поступил в данном случае вполне «в стиле» Прокофьева.

Выступление Алексея Ермолаева, как и ожидалось, лидировало по числу положительных отзывов, хотя и высказанных достаточно сдержанно. Думается, причина этой сдержанности – в том, что критики, в любом спектакле привыкшие сперва превозносить Уланову, здесь этого сделать честно не смогли и потому опасались ясно определить Ермолаева на первое место, им заслуженное и далеко отстоявшее от всех остальных. Разумеется, приму хвалили, но не *отдельно* от ее коллег, к чему она привыкла, а *в ряду* других артистов и в сравнении со Стручковой.

В небольшом корпусе рецензий особняком стоит хронологически последняя, принадлежащая Тихону Хренникову. В ней отсутствует раздраженный тон, зато хорошо ощущается раздраженное состояние. Еще бы – Прокофьева, которому Хренников подражал в молодости и завидовал всю жизнь, которого он уничтожал не только выступлениями «с высокой трибуны», но и многочисленными кулуарными намеками³⁶, – этого Прокофьева даже после его кончины вновь необходи-

³⁶ См., например: «<...> Тихон Николаевич в Театре Станиславского <...> говорил директору и Баратову, что музыка “Войны и мира” – дрянная, единственное что есть – это вальс, и тот “украден у Глинки”» [18, 569]. Запись сделана 11 февраля 1957-го – в день открытия двух мемориальных досок на двух московских домах, в которых располагались квартиры Прокофьева.

мо хвалить! И, судя по всему, с каждым годом делать это придется все чаще.

В своем отзыве Хренников не только наделил некоторые прокофьевские темы «новым» содержанием (если бы подобный «поворот» постарался учесть Лавровский, балет, вероятно, вообще не дожил бы до сцены). Раздел, посвященный собственно музыкальному тексту, оставляет впечатление откровенно издевательского:

Несомненно, работа над спектаклем без композитора (балет ставился после смерти С. Прокофьева) была серьезнейшим затруднением для постановщика. В процессе работы над спектаклем появилась необходимость в новых музыкальных кусках, в новых танцах. Большому театру было бы полезно тщательно изучить творческое наследие С. Прокофьева, эскизы его последней работы, найти недостающие музыкальные номера, включить их в партитуру балета, обогатить ими в первую очередь партию Катерины. При танцевальной полноценности партии Катерины спектакль засверкает новыми красками. И страшные появления Северьяна уже не будут единственной линией, которой постановщик односторонне попытается решить сценическую задачу всего балета [31].

Нетрудно представить, с каким отчаянием воспринял это заключение Лавровский, который изо всех сил стремился, но не смог уравновесить драматургическую и психологическую нагрузку основных партий балета. А «со стороны» композитора текст, разумеется, читала его вдова, и вывод, сделанный ею несколько позднее, оказался пророческим. В сентябре 1954-го, в начале следующего театрального сезона, Мира Александровна записывала в Дневнике:

12 сентября: «<...> Позвонил Лавровский по поводу добавлений в балете “Сказ о каменном цветке”. Вскоре он зашел и рассказал мне подробно об изменениях, намеченных в оформлении спектакля, и своих пожеланиях в отношении музыки. Попросил поискать у Сережи музыкальный материал:

- 1) для Катерины (между дуэтом Катерины и Данилы),
- 2) для танца девушек (во время помолвки),

3) для танца маленьких ящериц.

Он сказал, что сборник пьес, который я дала Стучевскому («Детская музыка» соч. 65) пригодился для [Е.К.] Фарманянц³⁷ и Северьяна».

24 сентября: «Взволновал телефонный звонок Лавровского: ему нужна часть авторской партитуры балета в связи с тем, что Шебалин должен инструментовать пять кусков, который Лавровский вставляет в балет дополнительно “для его большей танцевальности”. Музыку Стучевский выбрал из более ранних произведений Сережи. Кое-что должен был сделать Погребов, кое-что Шебалин. Но, узнав о Шебалине, Погребов, оказывается, был расстроен нарушением своей монополии и отказался делать то, что приходилось на его долю. Шебалину же нужна партитура Сережи, чтобы, руководствуясь ею, сделать то, что хочет Лавровский. <...> К сожалению, Хренников в своей статье о постановке балета открыл Лавровскому сию возможность, но сам Лавровский должен был понять, насколько это дико. <...> Вот уж теперь не стоило бы ему подобные вещи делать, тем более что музыки было написано так много, что Сережа все время жаловался, что балет получается невозможно длинным. Значит, надо было ставить, исходя из написанной музыки» [18, 519, 521–522].

Из того же документа можно узнать, что Лавровский успел поставить «Танец маленьких ящерок» и «Танец стрекозы» для дивертисмента финального акта, скорее всего, на материале пьес указанного фортепианного цикла. Какие именно фрагменты текста были для этого использованы, неизвестно, да по большому счету и неважно – к авторской партитуре балета Прокофьева они не имеют отношения.

Процесс ее восстановления развивался параллельно сценическому существованию «Сказа о каменном цветке» и сейчас – как многое в данном сюжете – представляется уникальным. Истории музы-

³⁷ Фарманянц Евгения Карапетовна (1920–2016) — артистка балетной труппы Большого театра (1938–1959), педагог Московского Хореографического училища (с 1939, с 1995 профессор). Фарманянц участвовала в обсуждении первого сценического прогона «Сказа о каменном цветке», а после премьеры, по-видимому, планировалась Лавровским в качестве одной из исполнительниц «Цыганского танца».

кального искусства известны примеры редактирования выдающимися композиторами сочинений коллег, незавершенных ими либо неприятых публикой в авторских вариантах. В данном же случае, напротив, усилия самых значительных отечественных мастеров были направлены на возвращение грубо отредактированной партитуре Прокофьева ее первоначального облика. О подробностях этого процесса также свидетельствует Дневник Миры Мендельсон-Прокофьевой:

13 февраля 1954-го (на следующий день после премьеры): «<...> Шостакович и Чулаки говорили <...> о необходимости заняться вопросами разгрузки партитуры от наслоений Файера и Погребова. Решили, что первым делом необходимо добиться получения в театре партитуры <...>».

14 февраля: «<...> Партитура нужна Файеру для справок в связи с возможными нареканиями в его сторону из-за добавлений».

20 февраля: «Когда я обратилась по поводу выплаты полагающегося гонорара за балет в бухгалтерию театра, мне ответили, что деньги эти театр уплатит Погребову. Вот это да!»³⁸.

9 сентября: «<...> В отделе проката Музфонда теперь имеется вся партитура балета <...> без “погребовских” добавлений» [18, 515, 519].

27 октября 1954-го «Цветок» впервые прошел с новыми разделами; судя по всему, они не удовлетворили ни Лавровского, ни просвещенную публику. В ноябре было решено вернуться к «редакции Погребова»; и только 24 февраля 1955-го администрация театра озаботилась выплатой гонорара Виссариону Шебалину и Семену Стучевскому [43, 26]. 27 апреля «Сказ о каменном цветке» был показан на

³⁸ Скорее всего, последние 3/8 прокофьевского гонорара, не выплаченные композитору, действительно предназначались Погребову, с той мелкой поправкой, что театр на этой операции обогатился на 3000 рублей – сумму, не фигурирующую ни в одном документе.

сцене Большого в последний раз, а в первой декаде июня к работе над произведением обратился Кировский театр.

* * *

Учитывая вышеописанные предпосылки выхода премьерного спектакля и другие привходящие обстоятельства, необходимо подчеркнуть, что его реализация все-таки стала выдающимся событием. Стилиевой *гибрид*, бессмысленность высказывания которого ясно проявилась уже на первых сводных репетициях, усилиями чрезвычайно работоспособного и упрямого хореографа, замечательных артистов и профессиональных оформителей, несмотря на множество препон, дожидаясь до сцены и просуществовав на ней более года.

В дальнейшем принято стало считать, что провал постановки обусловлен тем объективным обстоятельством, что произведение, так сказать, «отстало от своего времени» – периода расцвета советского драмбалета. В этом утверждении есть некоторая натяжка, поскольку шедевры отечественного драмбалета («Бахчисарайский фонтан» и «Ромео и Джульетта») остаются таковыми и сейчас, а само направление существовало и позднее [5; 28]. Точнее было бы заметить, что в «Сказе о каменном цветке» отличительные качества данного жанра обрели такой уровень концентрации, что это не могло не обнажить главные недостатки общей концепции.

Музыка «Бахчисарайского фонтана» и «Ромео» не создавалась специально для драмбалетных спектаклей. Преодоление противоречий между музыкальной и хореографической партитурами, непрерывный поиск адекватных средств выражения стали плодотворными для формирования цельных полотен и привели к тому гармоничному синтезу разностильных элементов, который и сделал эти сочинения шедеврами. Главным перспективным просчетом в истории создания «Цветка» представляется ориентация на его заданность, стремление к

пунктуальному соответствию именно драмбалету. И поскольку Лавровский на сей раз точно знал, какую музыку он желает получить, осуществленный им спектакль стилистически не выходил за рамки собственно музыкального высказывания. Его тоже сложно накрепко запомнить даже профессионалу – интонационно и гармонически сходные темы и эпизоды взаимозаменяемы и потому запутывают восприятие, заслоняя достоинства драматургии, а оркестровка в плане общей направленности подобна звуковому оформлению фильма-сказки Птушко и Шварца.

Не удивительно, что в исследованиях об Улановой партии Катерины уделено минимальное внимание (в том числе в фундаментальной монографии Бориса Львова-Анохина – самый краткий раздел [17]). Интервью артистки также не балуют соответствующей информацией. В премьерных спектаклях был занят «звездный» состав солистов – и почти никто из них не оставил воспоминаний. В статье Википедии о Владимире Преображенском в разделе «Основные партии» указание роли Данилы отсутствует. Даже на страницах книги Майи Плисецкой ее успешная и яркая работа – образ Хозяйки Медной горы – конечно, померкла рядом с Раймондой, Одеттой/Одиллией, Китри, Эгиной. Известный балетовед Поэль Карп, написавший два развернутых раздела единственной монографии о «Цветке», отчетливо выразил здесь собственное отношение к разным столичным трактовкам: первой из них посвящено примерно полторы страницы (из 12-ти) в разделе «Хореография» [13, 33–34], а раздел «Живопись» сразу начинается со второй.

«Каменный цветок» и сейчас имеет репутацию сочинения сложного с точки зрения драматургии хореографического воплощения. И понятно, что сложности эти продолжают диктоваться объективными предпосылками, заложенными генетически и не поддающимися исправлению. Однако не стоит игнорировать и тот факт, что

еще ни разу этот балет не был поставлен в соответствии с подлинной авторской партитурой, которая издана и ждет своего интерпретатора.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л.О.* Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2018.
2. *Бажов П.П.* Медной горы хозяйка // *Бажов П.П.* Малахитовая шкатулка. Минск: изд-во БГУ им. В.И. Ленина, 1979. С. 13–22.
3. *Бульчева А.В.* Подлинная история оперы «Повесть о настоящем человеке» // Прокофьев Сергей. Письма. Воспоминания. Статьи / Ред.-сост. М.П. Рахманова, науч. ред. М.В. Есипова. Труды ГЦММК имени М.И. Глинки. М.: «Дека–ВС», 2007. С. 179–223.
4. *Ваганова И.Б.* Творческое наследие Н.М. Дудинской и К.М. Сергеева в контексте развития советского балетного искусства (на материалах личного архива артистов). Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. СПб., 2010.
5. *Володченков Р.Г.* Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы (на примере спектаклей хореографов поколения 1960–80-х годов) // Известия Самарского научного центра Российской Академии наук. Искусствоведение. 2015. Т. 17, № 1. С. 243–249.
6. «Встреча Волги с Доном» // Советское искусство (газета). 1951. № 92, 17 ноября.
7. *Габович М.М.* Образ балетного спектакля. «Каменный цветок» // Советская культура. 1959. №46 (915), 11 апреля. С. 2.
8. *Гаевский В.М.* Мятужники. Юрий Григорович // *Гаевский В.М.* Дом Петипа. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2000. С. 329–332.
9. *Грошева Е.А.* Сказ о каменном цветке // Московская правда. 1954. № 8, 26 февраля.
10. *Голованов Н.С.* Автобиографическая хроника. 1946–1953 //

Николай Голованов и его время / Ред.-сост. О.И. Захарова и А.А. Наумов, науч. ред. М.П. Рахманова. Челябинск: Авто Граф, 2017. Кн. 1. С. 37–153.

11. *Ермолаев А.Н.* [О Прокофьеве] // Советская музыка. 1961. № 4. С. 124–126.

12. *Капустина Н.А.* [Воспоминания о Л.М. Лавровском] // Леонид Михайлович Лавровский. Документы, статьи, воспоминания. М.: ВТО, 1983. С. 278–280.

13. *Карп П.М., Левин С.Я.* «Каменный цветок» С.С. Прокофьева / под ред. Ю.И. Слонимского. Л.: Музгиз, 1963. (Серия «Сокровища советского балетного театра»).

14. *Красовская В.М.* Ленинградский балет продолжает поиски // Звезда. 1957. № 9. С. 175–179.

15. *Кригер В.В.* Сказ о каменном цветке. Балет С. Прокофьева в Большом театре Союза ССР // Известия. 1954. № 46, 24 февраля.

16. *Лавровский Л.М.* «Сейф» творческого дара. (Из воспоминаний о Сергее Прокофьеве) [16 ноября 1954] // Прокофьев С.С. Материалы, документы, воспоминания / Сост., ред., примеч., вст. статья С.И. Шлифштейна. М.: ГМИ, 1956. С. 324–329.

17. *Львов-Анохин Б.А.* Катерина // *Львов-Анохин Б.А.* Галина Уланова. М.: Искусство, 1970. С. 163–166.

18. *Мендельсон-Прокофьева М.А.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания [1938–1950]. Дневники [1951–1967] / науч. ред., предисл., коммент. Е.В. Кривцовой. М.: Изд-во «Композитор», 2012.

19. *Нестьев И.В.* Жизнь Сергея Прокофьева / изд. 2-е, перераб. М.: Сов. композитор, 1973.

20. *Орешиников С.М.* Северьян // Алексей Ермолаев. Сборник статей / ред.-сост. М.А. Чурова. М.: Искусство, 1974. С. 220–226.

21. Перечень ролей и постановок Лавровского // Леонид Михайлович Лавровский. Документы, статьи, воспоминания. М.: ВТО,

1983. С. 406–408.

22. *Петухова С.А.* «Свое» как «чужое», «чужое» как «свое»: автоцитаты, цитаты и компиляции у Прокофьева [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 1. С. 117–135. URL: <http://gnesinsjournal.ru/archives/93>.

23. *Попов И.Е., Саква К.К.* «Сказ о каменном цветке». Балет С.С. Прокофьева на сцене Большого театра // Советская культура. 1954. № 62, 25 мая.

24. *Прокофьев С.С.* Дневник. Ч. 2: 1919–1933. Paris: Serge Prokofiev estate, 2002.

25. *Прокофьев С.С.* «Сказ о каменном цветке». Балет в четырёх действиях, девяти картинах с прологом и эпилогом. Соч. 118, 1948–1950. Партитура // *Прокофьев С.С.* Собрание сочинений. Т. 12 А и Б / подгот. Г.Н. Рождественский. М.: ГМИ, 1962.

26. *Прокофьев С.С.* «Сказ о каменном цветке». Балет в четырёх действиях, девяти картинах с прологом и эпилогом. Соч. 118, 1948–1950. Перелож. для ф-но А.И. Ведерникова // *Прокофьев С.С.* Собрание сочинений. Т. 13. М.: ГМИ, 1962.

27. *Рождественский Г.Н.* О Ю.Ф. Файере [Электронный ресурс] // Семь искусств. 2012. № 11 (36) ноябрь. URL: <http://7iskusstv.com/2012/Nomer11/Shtilman1.php>.

28. *Розанова О.И.* «Драмбалет» – взгляд из XXI века // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 79–87.

29. *Сабина М.Д., Медведев А.В.* «Сказ о каменном цветке» // Советская музыка. 1954. № 5. С. 7–17.

30. *Фокин М.М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. М.: Искусство, 1981.

31. *Хренников Т.Н.* Образы уральских сказов в балете // Прав-

да. 1954. № 153, 2 июня.

32. *Шостакович Д.Д.* Второе рождение балета // Литературная газета. 1957. № 69, 8 июня.

33. *Шостакович Д.Д.* «Каменный цветок» в Большом театре // Музыкальная жизнь. 1959. № 5, май. С. 10.

34. *Ezrahi Ch.* Prokofiev's last gift // Three Oranges Journal. 2015. № 29, July. P. 2–10.

35. *Ezrahi Ch.* The Thaw in Soviet Culture and the Return of Symphonic Dance [Electronic source] // International Symposium of Russian Ballet / The Harriman Institute, New York, October 12–13, 2007. URL: <https://harriman.columbia.edu/files/harriman/International%20Symposium%20of%20Russian%20Ballet%20%20Paper%20Ezrahi.pdf>.

36. *Hamm K.E.* “The friendship of peoples”: Soviet ballet, nationalities policy, and the artistic media, 1953–1968 / Thesis. Univ. of Illinois, 2009.

37. *Morrison S.* Affirmation, 1949–1953. Bzhov // *Morrison S.* The People's Artist. Prokofiev's Soviet Years. Oxford Univ. Press, 2009. P. 349–390.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

38. РГАЛИ. Ф. 648 (ГАБТ СССР). Оп. 5. Ед. хр. 257. Решения расширенных заседаний Дирекции театра по вопросам обсуждения партитуры балета «Сказ о каменном цветке» (14 марта и 3 апреля 1953). 2 л.

39. РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 5. Ед. хр. 275. Стенограмма обсуждения первой прогонной репетиции балета (30 и 31 декабря 1953). 37 л.

40. РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 5. Ед. хр. 301. Стенограммы обсуждений прогонной и генеральной репетиций балета (3 и 10 февраля 1954). 23 л.

41. РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 5. Ед. хр. 626. Контрольная книга по балету «Сказ о каменном цветке» на сцене Большого театра в сезоне 1954–1955 гг. (10 февраля 1954 – 13 мая 1955). 74 л.

42. РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 5. Ед. хр. 901. Л.М. Лавровский, М.А. Мендельсон-Прокофьева. «Сказ о каменном цветке». Либретто балета в трёх экземплярах, план оформления (3 ноября 1948 – январь 1953). 49 л.

43. РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 5. Ед. хр. 902. Литературная часть. «Сказ о каменном цветке». Материалы по созданию балета: договора, переписка, отзыв, акты (18 сентября 1948 – 25 февраля 1955). 34 л.

44. РГАЛИ. Ф. 1929 (Прокофьев С.С.) Оп. 1. Ед. хр. 61. «Ромео и Джульетта». Дополнения к тексту всего балета. Автограф партитуры [1939–1940]. 21 л.

45. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 72. «Сказ о каменном цветке». Дирекцион № 1–15 (18 сентября 1948). Автограф. 55 л.

46. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 75. «Сказ о каменном цветке». Дирекцион № 37–44 (24 марта 1949). Автограф. Л. 136–170.

47. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 76. «Сказ о каменном цветке» Дополнения к партитуре балета (б/д). Автограф. 34 л.

48. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 82. «Сказ о каменном цветке». Дополнения к клавиру (б/д). Автограф. 5 л.

49. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 83. «Сказ о каменном цветке». наброски к балету (б/д). Автограф. 91 л.

50. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 84. «Сказ о каменном цветке». Первоначальный план, описание некоторых номеров и наброски к балету (6 сентября 1948). Автограф. 12 л.

51. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 291. Нотная записная книжка № 11 (б/д). Автограф. 110 л.

52. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 292. Нотная записная книжка № 12 (26 августа 1947). Автограф. 32 л.

53. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 804. Договора С.С. Прокофьева (1933–1948). 31 л.

54. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 987. Замечания Н.Я. Мясковского к балету «Каменный цветок» (11 февраля 1949). Л. 2.

55. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 98. Прокофьев. «Конспект для дневника или краткий дневник» (15 августа 1952 – 1 марта 1953). Автограф. 21 л.

56. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 144. Тетрадь школьная в линейку с набросками музыкальных тем и др. записями [1949–1953]. Автограф. 8 л.

57. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 545. Письмо и телеграммы дирекций Кировского и Большого театров Прокофьеву о постановках его балетов (15 сентября 1938 – 14 сентября 1949). 9 л.

58. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 588. Л.М. Лавровский, М.А. Мендельсон-Прокофьева. «Сказ о каменном цветке». Либретто балета. 10 л.

59. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 609. В.П. Тихонов, А.И. Гурьев. Рецензия на либретто балета «Сказ о каменном цветке» представителей Комитета по делам искусств [январь 1953]. 4 л.

60. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 17. Л.М. Лавровский, М.А. Мендельсон-Прокофьева. «Сказ о каменном цветке». Заявка, сценарий, либретто в разных вариантах. Автографы Мендельсон-Прокофьевой и машинопись [1948–1952]. 90 л.

61. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 20–27. Нотографический справочник произведений С.С. Прокофьева (1950–1952). Автографы М.А. Мендельсон-Прокофьевой с правкой и пометами Прокофьева.

62. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 169. Письма и телеграммы П.А. Ламма (1 сентября 1937– август 1946). 20 л.

63. РГАЛИ. Ф. 2040 (Мясковский Н.Я.). Оп. 1. Ед. хр. 65. Выписки Мясковского из его дневников за 1906–1950-е гг. (Запись от 18

августа 1948). Л. 90 об.

64. РГАЛИ. Ф. 3045 (Лавровский Л.М.). Оп. 1. Ед. хр. 155. Воспоминания о Прокофьеве [16 ноября 1954]. Автограф. 18 л.

65. РГАЛИ. Ф. 3045. Оп. 1. Ед. хр. 299. Программы спектаклей Лавровского в ГАБТ (1944–1955). Л. 15–24.

66. РНММ. Ф. 33 (Прокофьев С.С.) № 1400. Заявление Прокофьева в Президиум Оргкомитета и в Правление Музфонда с просьбой выдать ссуду 150 000 руб. на покупку дачи В.В. Барсовой на Николиной Горе (8 июня 1946). Автограф. 1 л.

REFERENCES

1. *Akopyan L.O.* Fenomen Dmitriya Shostakovicha [The Dmitry Shostakovich phenomenon]. St. Petersburg: Izd-vo Russkoj christianskoj gymanitarnoj akademii [Russian christian humanitarian academy Publishing house], 2018.

2. *Bazhov P.P.* Mednoj gory hozyajka [Hostess of the Copper Mountain] // *Bazhov P.P.* Malahitovaya shkatulka [The Malachite box]. Minsk: Izd-vo BGU im. V.I. Lenina [Belarusian State University named V.I. Lenin Publishing house], 1979. P. 13–22.

3. *Bulycheva A.V.* Podlinnaya istoriya opery “Povest’ o nastoyaschem cheloveke” [The true story of the opera “The story of a real man”] // Prokofev Sergej. Pis’ma. Vospominaniya. Stat’i [Letters. Memories. Articles] / Ed. M.P. Rakhmanova, M.V. Esipova. Proceedings of the Musical Culture Museum named M.I. Glinka. Moscow: “Deka–VS”, 2007. P. 179–223.

4. *Vaganova I.B.* Tvorcheskoe nasledie N.M. Dudinskoj i K.M. Sergeeva v kontekste razvitiya sovetskogo baletnogo iskusstva (na materialah lichnogo arhiva artistov) [N.M. Dudinskaya’s and K.M. Sergeev’s creative heritage in the context of the development of Soviet ballet art (based on

the personal archive of artists)]. Avto-ref. diss. ... kandidata iskusstvedeniya: 17.00.09 [Abstrakt of the diss. of a candidate in Art Studies]. St. Petersburg, 2010.

5. *Volodchenkov R.G.* Tvorcheskie prinziipy baletmeisterov sovetsoj horeodramy (na primere spektaklej horeografov pokoleniya 1960–80-h godov) [The creative principles of the choreographers of the Soviet choreodrama (on the example of the performances of the choreographers of the 1960–1980s generation)] // *Izvestiya Samarskogo nauchnogo zentra Rossijskoj Akademii nauk. Iskusstvedenie* [Izvestia of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Art Studies]. 2015. T. 17, N° 1. P. 243–249.

6. “Vstrecha Volgi s Donom” [“Meeting of the Volga with the Don”] // *Sovetskoe iskusstvo* (gazeta) [The Soviet Art (newspaper)]. 1951. N° 92, 17 november.

7. *Gabovich M.M.* Obraz baletnogo spektaklya. “Kamennyj tsvetok” [A ballet performance’s image. “The stone flower”] // *Sovetskaya kul’tura* [The Soviet culture]. 1959. N°46 (915), 11 april. P. 2.

8. *Gaevskij V.M.* Myatezhniki. Yuriy Grigorovich [The rebels. Yuri Grigorovich] // *Gaevskij V.M.* Dom Petipa [The Petipa house]. Moscow: Artist. Rejissyor. Teatr, 2000. Ch. III. Gl. 2. P. 329–332.

9. *Grosheva E.A.* Skaz o kamennom tsvetke [The Tale of the Stone flower] // *Moskovskaya Pravda* [The Moscow truth]. 1954. N° 8, 26 february.

10. *Golovanov N.S.* Avtobiograficheskaya hronika [Autobiographical chronicle]. 1946–1953 // *Nikolaj Golovanov i ego vremya* [Nikolay Golovanov and his time] / Ed. O.I. Zakharova, A.A. Naumov, M.P. Rakhmanova. Chelyabinsk: Avto Graf, 2017. T. 1. P. 37–153.

11. *Ermolaev A.N.* [O Prokof’ev] [About Prokofiev] // *Sovetskaya muzyka* [The Soviet music]. 1961. N° 4. P. 124–126.

12. *Kapustina N.A.* Vospominaniya o L.M. Lavrovskom [Memories

about L.M. Lavrovsky] // Leonid Mihajlovich Lavrovskij. Dokumenty, stat'i, vospominaniya [Lavrovsky. Documents, articles, memories]. Moscow: VTO [All-Union Theater Society], 1983. P. 278–280.

13. *Karp P.M., Levin S.Ya.* “Kamennyj tsvetok” S.S. Prokof'eva [“The Stone flower” of Prokofiev] / Ed. by Uy.I. Slonimsky. Leningrad: Muzgiz, 1963. (Seriya “Sokrovischa sovetskogo baleta” [Series “Treasures of the Soviet Ballet”]).

14. *Krasovskaya V.M.* Leningradskij balet prodolzhaet poiski [The Leningrad Ballet continues to search] // Zvezda [The star]. 1957. N° 9. P. 175–179.

15. *Kriger V.V.* Skaz o kamennom tsvetke. Balet S.S. Prokof'eva v Bol'shom teatre Souyza SSR [The Tale of the Stone flower. The Prokofiev ballet in the Bolshoi Theater of the USSR] // Izvestiya. 1954. N° 46, 24 february.

16. *Lavrovskij L.M.* “Sejf” tvorcheskogo dara. (Iz vospominanij o Sergee Prokof'eve) [Creative gift safe. From memories about Serge Prokofiev] [16 november 1954] // Prokof'ev S.S. Materialy, dokumenty, vospominaniya [Materials, documents, memoirs] / Ed. S.I. Shlifshtein. Moscow: GMI [State music publishing house], 1956. P. 324–329.

17. *L'vov-Anohin B.A.* Katerina // *L'vov-Anohin B.A.* Galina Ulanova. Moscow: Iskusstvo [Art], 1970. P. 163–166.

18. *Mendel'son-Prokof'eva M.A.* O Sergee Sergeeviche Prokof'eve. Vospominaniya [About Sergei Sergeevich Prokofiev. Memoirs, 1938–1950]. Dnevnik [Diaries, 1951–1967] / Ed. E.V. Krivtsova. Moscow: Izd-vo “Kompozitor” [The Composer publishing house], 2012.

19. *Nest'ev I.V.* Zhizn' Sergeya Prokof'eva [The Life of Serge Prokofiev] / Izd. 2-e, pererab. [Ed. 2, rewrite]. Moscow: Sov. kompozitor [The Soviet composer publishing house], 1973.

20. *Oreshnikov S.M.* Sever'yan // Aleksej Ermolaev. Sbornik statej [Alexey Ermolaev. Digest of articles] / Ed. M.A. Churova. Moscow: Is-

kusstvo [Art], 1974. P. 220–226.

21. Perechen' rolej i postanovok Lavrovskogo // Leonid Mihajlovich Lavrovskij. Dokumenty, stat'i, vospominaniya [List of roles and productions of Lavrovsky // Documents, articles, memories]. Moscow: VTO [All-Union Theater Society], 1983. P. 324–329.

22. *Petuhova S.A.* “Svoyo” kak “chuzhoe”, “chuzhoe” kak “svoyo”: avtotsitaty, tsitaty i kompilyatsii u Prokof'eva [“Own” as “another’s”, “another’s” as “own”: Prokofiev’s autocitations, citations and compilations] [Electronic source] // *Sovremennye problemy muzykoznanija* [Contemporary problems of musicology]. 2017. N° 1. P. 117–135. URL: <http://gnesinsjournal.ru/archives/93>.

23. *Popov I.E., Sakva K.K.* “Skaz o kamennom tsvetke”. Balet S.S. Prokof'eva na szene Bol'shogo teatra [“The Tale of the Stone flower”. The Prokofiev ballet in the Bolshoi Theater’s scene] // *Sovetskaya kul'tura* [The Soviet culture]. 1954. N° 62, 25 may.

24. *Prokof'ev S.S.* Dnevnik [Diary]. Ch. 2: 1919–1933. Paris: Serge Prokofiev estate, 2002.

25. *Prokof'ev S.S.* “Skaz o kamennom tsvetke”. Balet v chetyryoh dejstviyah, devyati kartinah s prologom i epilogom. Soch. 118, 1948–1950. Partitura [“The Tale of the Stone flower”. The ballet in four acts, nine scenes with prologue and epilogue. Op. 118, 1948–1950. The score] // *Prokof'ev S.S. Sobranie sochinenij. T. 12 A i B / Podgotovil G.N. Rozhdestvenskij* [Collected Works. T. 12 A & B / Prep. by G.N. Rozhdestvensky]. Moscow: GMI [State music publishing house], 1962.

26. *Prokof'ev S.S.* “Skaz o kamennom tsvetke”. Balet v chetyryoh dejstviyah, devyati kartinah s prologom i epilogom. Soch. 118, 1948–1950 / *Perelozhenie dlya p-no A.I. Vedernikova* [“The Tale of the Stone flower”. The ballet in four acts, nine scenes with prologue and epilogue. Op. 118, 1948–1950 / Arrang. for piano by A.I. Vedernikov] // *Prokof'ev S.S. Sobranie sochinenij* [Collected Works]. T. 13. Moscow: GMI [State music pub-

lishing house], 1962.

27. *Rozhdestvenskij G.N.* O Uy.F. Fajere [About Yu.F. Fayer] [Electronic source] // *Sem' iskusstv* [Seven arts]. 2012. № 11 (36), novembre. URL: <http://7iskusstv.com/2012/Nomer11/Shtilman1.php>.

28. *Rozanova O.I.* “Drambalet” – vzglyad iz XXI veka [“Drambalet” – a look from the XXIst century] // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian ballet]. 2016. № 1 (42). P. 79–87.

29. *Sabinina M.D., Medvedev A.V.* “Skaz o kamennom tsvetke” [“The Tale of the Stone flower”] // *Sovetskaya muzyka* [The Soviet music]. 1954. № 5. P. 7–17.

30. *Fokin M.M.* Protiv techeniya. Vospominaniya baletmeistera. Stsenarii i zamysly baletov. Stat'i, interv'uy i pis'ma [Against the stream. Memories of a choreographer. Scripts and designs for ballets. Articles, interviews and letters]. Moscow: Iskusstvo [Art], 1981.

31. *Hrennikov T.N.* Obrazy ural'skih skazov v balete [The Ural tales images of the ballet] // *Pravda*. 1954. № 153, 2 june.

32. *Shostakovich D.D.* Vtoroe rojdenie baleta [Ballet's rebirth] // *Literaturnaya gazeta* [The literary newspaper]. 1957. № 69, 8 june.

33. *Shostakovich D.D.* “Kamennyj tsvetok” v Bol'shom teatre [“The Stone flower” in the Bolshoi Theater] // *Muzykal'naya zhizn'* [The musical life]. 1959. № 5, May.

34. *Ezrahi Ch.* Prokofiev's last gift // *Three Oranges Journal*. 2015. № 29, July. P. 2–10.

35. *Ezrahi Ch.* The Thaw in Soviet Culture and the Return of Symphonic Dance [Electronic source] // *International Symposium of Russian Ballet / The Harriman Institute, New York, October 12–13, 2007*. URL: <https://harriman.columbia.edu/files/harriman/International%20Symposium%20of%20Russian%20Ballet%20%20Paper%20Ezrahi.pdf>

36. *Hamm K.E.* “The friendship of peoples”: Soviet ballet, nationali-

ties policy, and the artistic media, 1953–1968 / Thesis. Univ. of Illinois, 2009.

37. Morrison S. Affirmation, 1949–1953. Bazhov // Morrison S. The People's Artist. Prokofiev's Soviet Years. Oxford Univ. Press, 2009. P. 349–390.

ARCHIVAL SOURCES

38. RGALI [Russian State Archives of Literature and Art]. Fund 648 (GABT SSSR [Bolshoi Theater]). Op. [Inventory] 5. Ed. hr. [Storage unit] 257. Resheniya rasshirenykh zasedanij Direktsii teatra po voprosam obsuzhdeniya partitury baleta "Skaz o kamennom tsvetke" (13 marta i 3 aprelya 1953) [Decisions of extended meetings of the theater directorate on the discussion of the score of the ballet "The Tale of the Stone flower" (13 march & 3 april 1953)]. 2 l.

39. RGALI. F. 648. Op. 5. Ed. hr. 275. Stenogramma obsuzhdeniya pervoj progonoj repetitsii baleta (30 i 31 dekabrya 1953) [Transcript of the discussion of the first running rehearsal of the ballet (30 & 31 december 1953)]. 37 l.

40. RGALI. F. 648. Op. 5. Ed. hr. 301. Stenogrammy obsuzhdenij progonoj i general'noj repetitsij baleta (3 i 10 fevralya 1954) [Transcripts of the ballet running and dress rehearsal discussions (3 & 10 february 1954)]. 23 l.

41. RGALI. F. 648. Op. 5. Ed. hr. 626. Kontrol'najya kniga po baletu "Skaz o kamennom tsvetke" na stsene Bol'shogo teatra v sezone 1954–1955 gg. (10 fevralya 1954 – 13 maya 1955) [Checkbook for the ballet "The Tale of the Stone flower" on the stage of the Bolshoi Theater in the 1954–1955 season (10 february 1954 – 13 may 1955)]. 74 l.

42. RGALI. F. 648. Op. 5. Ed. hr. 901. L.M. Lavrovskij, M.A. Mendel'son-Prokof'eva. "Skaz o kamennom tsvetke". Libretto baleta v tryoh

ekzempljarah i plan oformleniya (3 noyabrya 1948 – yanvar' 1953) [Ballet libretto in triplicate and design plan (3 november 1948 – January 1953)]. 49 l.

43. RGALI. F. 648. Op. 5. Ed. hr. 902. Literaturnaya chast'. "Skaz o kamennom tsvetke". Materialy po sozdaniyu baleta: dogovora, perepiska, otzyv, akty (18 sentyabrya 1948 – 25 fevralya 1955) [Literary part. Materials for creating a ballet: contracts, correspondence, feedback, acts (18 september 1948 – 25 february 1955)]. 34 l.

44. RGALI. F. 1929 (Prokofiev S.S.) Op. 1. Ed. hr. 61. "Romeo i Dzhul'etta". Dopolneniya k tekstu vsego baleta. Avtograf partitury ["Romeo and Juliet". Text additions to the entire ballet. Autograph score. 1939–1940]. 21 l.

45. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 72. "Skaz o kamennom tsvetke". Direktsion N 1–15 (18 sentyabrya 1948). Avtograf ["The Tale of the Stone flower". Direction N 1–15 (18 septembre 1948). Autograph]. 55 l.

46. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 75. "Skaz o kamennom tsvetke". Direktsion N 37–44 (24 marta 1949). Avtograf ["The Tale of the Stone flower". Direction N 37–44 (24 march 1948). Autograph]. L. 136–170.

47. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 76. "Skaz o kamennom tsvetke". Dopolneniya k partiture baleta (b/d). Avtograf ["The Tale of the Stone flower". Text additions to the ballet score (without date). Autograph]. 34 l.

48. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 82. "Skaz o kamennom tsvetke". Dopolneniya k klaviru (b/d). Avtograf ["The Tale of the Stone flower". Text additions to the ballet clavir (without date). Autograph]. 5 l.

49. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 83. "Skaz o kamennom tsvetke". Nabroski k baletu (b/d). Avtograf ["The Tale of the Stone flower". Sketches for ballet (without date). Autograph]. 91 l.

50. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 83. "Skaz o kamennom tsvetke". Pervonachal'nyj plan, opisanie nekotoryh nomerov i nabroski k baletu (6 sentyabrya 1948). Avtograf ["The Tale of the Stone flower". Initial plan, de-

scription of some numbers and sketches for ballet (6 september 1948). Autograph]. 12 l.

51. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 291. Notnaya zapisnaya knizhka N 11 (b/d). Avtograf [Music notebook N 11 without date). Autograph]. 110 l.

52. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 292. Notnaya zapisnaya knizhka N 12 (26 avgusta 1947). Avtograf [Music notebook N 12 (26 august 1947). Autograph]. 32 l.

53. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 804. Dogovora S.S. Prokof'eva [Of the Prokofiev agreements] (1933–1948). 31 l.

54. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 987. Zamechaniya N.Ya. Myaskovskogo k baletu “Kamennyj tsvetok” (11 fevralya 1949) [Replacements by N.Ya. Myaskovsky to ballet “The Stone flower” (11 february 1949)]. L. 2.

55. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 98. Prokof'ev. “Konspekt dlya dnevnika ili kratkij dnevnik” (15 avgusta 1952 – 1 marta 1953). Avtograf [Prokofiev. “Diary abstract or short diary” (15 august 1952 – 1 march 1953). Autograph]. 21 l.

56. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 144. Tetrad' shkol'naya v linejku s nabroskami muzykal'nyh tem i drugimi zapisyami. Avtograf [Ruled school notebook with sketches of musical themes and other notes, 1949–1953]. Autograph. 8 l.

57. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 545. Pis'mo i telegrammy direktzij Kirovskogo i Bol'shogo teatrov Prokof'evu o postanovkah ego baletov (15 sentyabrya 1938 – 14 sentyabrya 1949) [Letter and telegrams from the directorates of the Kirov and Bolshoi theaters to Prokofiev about the performances of his ballets (15 september 1938 – 14 september 1949)]. 9 l.

58. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 588. L.M. Lavrovskij, M.A. Mendel'son-Prokof'eva. “Skaz o kamennom tsvetke”. Libretto baleta [“The Tale of the Stone flower”. The ballet libretto]. 10 l.

59. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 609. V.P. Tihonov, A.I. Gur'ev. Retsenziya na libretto baleta “Skaz o kamennom tsvetke” predstavitelej

Komiteta po delam iskusstv [Review of the ballet libretto “The Tale of the Stone flower” by representatives of the Committee for Arts, January 1953]. 4 l.

60. RGALI. F. 1929. Op. 3. Ed. hr. 17. L.M. Lavrovskij, M.A. Mendel'son-Prokof'eva. “Skaz o kamennom tsvetke”. Zayavka, stsenarij, libretto v raznyh variantah. Avtografy i mashinopis' [Application, scenario, libretto in different versions. Autograph and typescript, 1948–1952]. 90 l.

61. RGALI. F. 1929. Op. 3. Ed. hr. 20–27. Notograficheskij spravochnik proizvedenij S.S. Prokof'eva (1950–1952). Avtografy M.A. Mendel'son-Prokof'evoj s pravkoj i pometami Prokof'eva [The Notographic guide of S.S. Prokofiev works. M.A. Mendelson-Prokofieva autographs with Prokofiev edits and marks].

62. RGALI. F. 1929. Op. 3. Ed. hr. 169. Pis'ma i telegrammy P.A. Lamma (1 sentyabrya 1937 – avgust 1946) [Letters and telegrams of P.A. Lamm (1 september 1937 – august 1946)]. 20 l.

63. RGALI. F. 2040 (Myaskovsky N.Ya.) Op. 1. Ed. hr. 65. Vypiski Myaskovskogo is ego dnevnikov za 1906–1950-e gg. (Zapis' ot 18 avgusta 1948) [Myaskovsky extracts from his diaries for 1906–1950s. (Note from 18 august 1948)]. L. 90.

64. RGALI. F. 3045 (Lavrovsky L.M.) Op. 1. Ed. hr. 155. Vospomaniya o Prokof'eve. Avtograf [Reminiscences about Prokofiev, 16 november 1954. Autograph]. 18 l.

65. RGALI. F. 3045. Op. 1. Ed. hr. 299. Programmy spektaklej Lavrovskogo v GABT [Programs of Lavrovsky's performances at the Bolshoi Theater] (1944–1955). L. 15–24.

66. RNMM [Russian National Museum of Music]. F. 33 (Prokofiev S.S.) N 1400. Zayavlenie Prokof'eva v Prezidium Orgkomiteta i v Pravlenie Muzfonda s pros'boj vydat' ssudu 150 000 rub. na pokupku dachi V.V. Barsovoj na Nikolinoj gore (8 iyunya 1946). Avtograf [Statement by Prokofiev to the Presidium of the Organizing Committee and the Board of the Musical

Fund with a request to issue a loan of 150,000 rubles for the purchase of V.V. Barsova on Nikolina Gora (8 June 1946). Autograph] 1 l.

