



3/2020

Современные проблемы
МУЗЫКОЗНАНИЯ

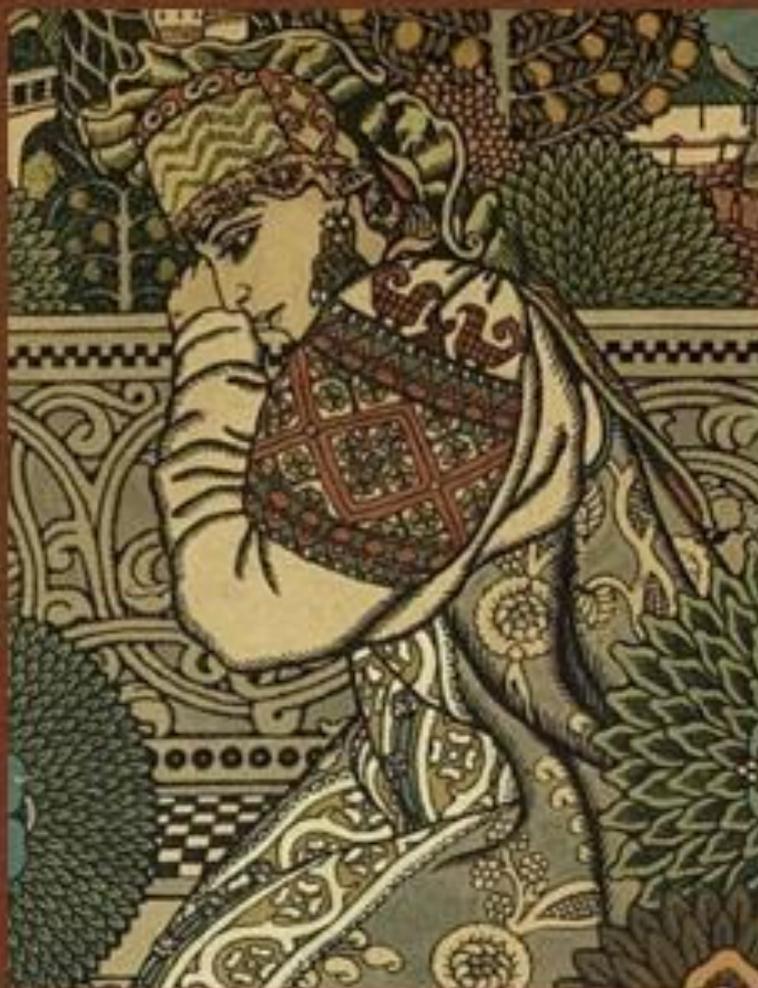


Иллюстрация на обложке – Билибин И.Я. Фрагмент оформления обложки клавира оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила» (Издание П. Юргенсона в Москве, 1906)



Главный редактор
доктор искусствоведения, профессор
Ирина Петровна Сусидко

О ЖУРНАЛЕ

Журнал «Современные проблемы музыкознания» – сетевое электронное периодическое рецензируемое научное издание. Его учредитель – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Проблематика статей журнала связана с актуальными вопросами музыкознания, историей и теорией музыкального исполнительства, современной музыкальной педагогикой, методологией и соответствует специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство.

Журнал также принимает к публикации научные статьи по материалам докторских и кандидатских диссертаций, переводы работ зарубежных ученых и комментарии к ним, рецензии на новые книги о музыке, информацию о готовящихся и прошедших научных мероприятиях.

Периодичность журнала – 4 раза в год.

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ ИЗДАТЕЛЬСТВЕ

Учредитель и издатель журнала «Современные проблемы музыкознания» – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

КОНТАКТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

121069 Москва, ул. Поварская д. 30–36

телефон: +7 (495) 691-15-54
факс: +7 (495) 691-15-54
mailbox@gnesin-academy.ru
веб-сайт: www.gnesinsjournal.ru

ABOUT THE JOURNAL

Contemporary Musicology is a peer-reviewed open-access online journal founded by the Gnessin Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

Our journal addresses important trends in musicology, music theory, music performance, and music pedagogy, and meets research specialty 17.00.02 – Musical Art. We accept submissions in Russian and in English of the highest quality from scholars all over the world.

We also accept scholarly papers by advanced graduate students based on their thesis materials, as well as translations and annotations of works by foreign authors, reviews of new editions on music, and information about future or past conferences and events.

The journal is published four times per year.

The journal is registered in the Russian Index of Scientific Quotations

INFORMATION ABOUT THE PUBLISHER

The founder and publisher of *Contemporary Musicology* is the Gnesins Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

CONTACT INFORMATION

30–36 Povarskaya street 121069 Moscow, Russia

phone: +7 (495) 691-15-54
fax: +7 (495) 691-15-54
mailbox@gnesin-academy.ru
www.gnesinsjournal.ru

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Вермайер Андреас (Andreas Wehrmeyer), доктор наук, приват-доцент музыковедения в Университете Регенсбурга, директор Sudetendeutsches Musikinstitut (Регенсбург, Германия)

Гервер Лариса Львовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Гуляницкая Наталья Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Дулат-Алеев Вадим Робертович, доктор искусствоведения, зав. кафедрой истории музыки Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова (Казань)

Дулова Екатерина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, ректор (Белорусская государственная академия музыки. Минск, Белоруссия)

Кирнарская Дина Константиновна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе и связям с общественностью (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Рыжинский Александр Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования, проректор по стратегическому развитию профессионального музыкального образованию (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Сиднева Татьяна Борисовна, доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе (Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Нижний Новгород)

Ханнанов Ильдар Дамирович, доктор наук, профессор (Консерватория Пибоди, Университет им. Джонса Хопкинса, Балтимор, США)

Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Юэлл Филип (Philip Ewell), доктор наук, ассоциированный профессор теории музыки (Хантер Колледж, Сити Университет, Нью-Йорк, США)



EDITORIAL BOARD

Vadim Robertovich Dulat-Aleev, Doctor in Art Studies, Head of Music History Department at Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov (Kazan, Russia)

Ekaterina Nikolaevna Dulova, Doctor in Art Studies, Professor, Rector of Belarusian State Academy of Music (Minsk, Belarus)

Philip Ewell, PhD, Associate Professor of Music Theory at Hunter College, City University of New York (USA)

Larissa Lvovna Gerver, Doctor in Art Studies, Professor of Analytical Musicology Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Natalia Sergeevna Gulyanitskaya, Doctor in Art Studies, Professor of the Music Theory Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Ildar Damirovich Khannanov, Ph.D., Professor at Peabody Conservatory, Johns Hopkins University (Baltimore, USA)

Dina Konstantinovna Kirnarskaya, Doctor in Art Studies, Professor, Vice-Rector for scientific work and public relations at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Tatyana Ivanovna Naumenko, Doctor in Art Studies, Professor, Head of Music Theory Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Alexander Sergeevich Ryzhinsky, Doctor in Art Studies, Professor of the Choral Conducting Department, Vice-Rector for Strategic Development of Professional Music Education at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Tatyana Borisovna Sidneva, Doctor in Art Studies, Professor, Vice-Rector for Research at Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka (Nizhny Novgorod, Russia)

Tatyana Vladimirovna Tsaregradskaya, Doctor in Art Studies, Professor of Analytical Musicology Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Vera Borisovna Valkova, Doctor in Art Studies, Professor of Music History Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Andreas Wehrmeyer, Ph.D., Privat-Docent of Musicology at the University of Regensburg, Director of the Sudetendeutsches Musikinstitut (Regensburg, Germany)



СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Светлана Константиновна Лащенко
М.И. ГЛИНКА И ЕГО РУССКИЕ УЧЕНИКИ
В ЕВРОПЕ: ОПЫТ КОНТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА ОДНОЙ
ЗАБЫТОЙ ИСТОРИИ.....3

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ПИСЬМАХ И ДОКУМЕНТАХ

Анна Валентиновна Булычева
«Я НАД ГОЛОЙ МУЗЫКОЙ ХОХОТАЛ, КАК УГОРЕЛЫЙ...»
ОПЕРЕТТА БОРОДИНА «БОГАТЫРИ» В ПИСЬМАХ ВИКТОРА
КРЫЛОВА НИКОЛАЮ САВИЦКОМУ.....66

КЛАССИКИ XX ВЕКА

Елена Георгиевна Польдяева
СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ: НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ
20-Х ГОДОВ.....111

Светлана Анатольевна Петухова
БАЛЕТ С.С. ПРОКОФЬЕВА «СКАЗ О КАМЕННОМ ЦВЕТКЕ»:
ЗАМЫСЕЛ, СОЗДАНИЕ, ПРЕМЬЕРА.....141

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И АННОТАЦИИ.....223





Светлана Константиновна Лащенко

М.И. ГЛИНКА И ЕГО РУССКИЕ УЧЕНИКИ В ЕВРОПЕ: ОПЫТ КОНТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА ОДНОЙ ЗАБЫТОЙ ИСТОРИИ¹.

Поездка Михаила Ивановича Глинки и певчего Придворной певческой капеллы Николая Кузьмича Иванова за рубеж для учебы и лечения в Европе, начавшаяся в 1830 году, — один из самых известных эпизодов биографии великого русского композитора. Не было и нет специалиста, который, занимаясь жизнью и творчеством Глинки, обошел бы его стороной. Интерпретация происшедшего менялась в зависимости от времени. Но неизменным оставалась убежденность в том, что Глинка, попав в весьма непростую ситуацию в связи с уклонением Иванова от своевременного возвращения в Россию, постарался «вычеркнуть» того из своей жизни. Но ряд собранных воедино документальных свидетельств заставляет усомниться в безусловной справедливости укоренившихся взглядов.

Как известно, после первых безоблачных и вполне плодотворных месяцев учебы в Европе в жизни русского певчего Иванова наступило время тревог и сомнений. Государственная субсидия, покрывающая расходы молодого музыканта на лечение, проживание и занятия с

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00277 «М.И. Глинка: pro et contra. Личность и художественное наследие Глинки в контексте рецепции и интерпретации».

европейскими педагогами, оказалась непостоянной, и Иванов был вынужден все чаще обращаться к Ф.П. Львову, директору Придворной певческой капеллы, и П.М. Волконскому, министру Императорского двора и уделов, с просьбами выплатить причитающиеся ему суммы, а также продлить стажировку, исходя из перспектив дальнейшего обучения. Ответы то вселяли надежду, позволяя планировать свою будущность в Европе, то вызывали тревогу, порождая осознание вероятности возвращения в Россию «в приказном порядке».

Неизменный спутник, наставник, коллега и единомышленник Иванова, Глинка также не возражал бы против того, чтобы задержаться в Европе. Но положение его было не столь критичным, а потому об изменении первоначально оговоренных сроков пребывания за рубежом он хотя и ходатайствовал, но не так настойчиво и рьяно, как Иванов: подав прошение российским властям, особенно не усердствовал в его продвижении, спокойно ожидая ответа.

Качели неопределенности остановились лишь к осени 1833 года: Иванов искомого дозволения не получил и внезапно «пропал», «растворившись» на просторах Европы. Глинка же разрешение на дальнейшее пребывание за границей получил, но вскоре вернулся в Россию. Как считается, это произошло по семейным обстоятельствам. Внезапная кончина отца была, безусловно, весомым основанием, а, возможно, и поводом: Глинка не мог не чувствовать, что «эхом “пропажи”» Иванова могут стать изменения и в его собственной судьбе, и в судьбе его семьи. Своевременный разъезд с Ивановым, окончание европейского путешествия, которое, формально, еще могло быть продолжено, возвращение на родину читались недвусмысленными знаками непричастности Глинки к неприятной истории с придворным певчим и очевидной демонстрацией его дистанцирования от происшедшего.

Знаки эти были адекватно прочитаны представителями власти и благосклонно интерпретированы. Уже через два года, в 1835 году, кандидатура Глинки рассматривалась как достойная придворного служения, поначалу – в императорских театрах (но тогда предварительная договоренность сорвалась). В 1836 году Глинкой было получено дозволение на представление на сцене Санкт-петербургского Императорского театра оперы «Жизнь за царя», а в 1837-м он получил, как писал матери 2 января 1837 года, должность в Придворной певческой капелле, где, «по представлению министра двора [П.М. Волконского — С.Л.] <Глинке> была поручена музыкальная часть в Певческом корпусе» [4, 100] – том самом корпусе, одним из учеников которого все еще продолжал числиться Иванов.

Несмотря на столь благоприятное для Глинки развитие карьерных событий, «казус Иванова» его все же никак не отпускал. Тем более что многое то и дело напоминало о недавнем приятеле — в досужих разговорах, в публичных известиях, сообщавших русским читателям сведения о небывалых успехах начинающего вокалиста за рубежом. Так, в марте 1835 года Иванов принял участие в парижской премьере оперы Г. Доницетти «Марино Фальеро» (партия Гондольера); в октябре того же года, по всей видимости, участвовал в музыкальной части траурной церемонии прощания с Беллини; в конце 1830-х годов стал, наряду с Дж. Рубини, Л. Лаблашем и 18-летней П. Виардо, участником больших концертов; тогда же получил дебют в *La Scala* в опере Доницетти «Лючия ди Ламмермур» (партия Эдгара) и, наконец, свел тесное знакомство с Дж. Россини, что существеннейшим образом повлияло на его карьеру.

Конечно, все это задевало Глинку. Тем более, что он считал себя наставником Иванова, уверенный, и небезосновательно, в том, что это

именно благодаря ему был развит голос молодого музыканта. Е.М. Петрушанская полагает, что Иванов и до Глинки имел хорошие вокальные навыки, поскольку «долго был в настоящем профессиональном обучении в Придворной певческой капелле» [14, 147]. Возможно, это и так: иначе у Глинки не было бы исходно оснований подметить «нежный и звонкий» голос юноши. Но расширил-то диапазон голоса Иванова именно Глинка, вспоминая впоследствии, что еще в конце 1820-х годов пришедший к нему певчий «был так робок, что пел только до верхних *f* и *sol*». Занимаясь же с ним и настаивая на том, чтобы Иванов пел «пьесы постепенно выше и выше», Глинка сумел в достаточно короткие сроки «нечувствительно» довести голос молодого исполнителя «до верхних *la* и *si bemol* <...>» [3, 110–111], что в немалой степени сказалось на возможностях певца. Веря в мужское дружество (а для Глинки особенно велико было «значение “сообщества”, мужской дружбы, дружеского окружения товарищей» [14, 113]), Глинка, отправляясь в зарубежную поездку с Ивановым, был вправе ожидать, что войдет в европейский музыкальный мир вместе и вровень со своим еще недавно робким подопечным. Возможно — в качестве его импресарио. И то, что все произошло иначе, нанесло Глинке несомненную психологическую травму, с которой он постарался справиться, сделав для себя определенные выводы.

*

Легко предположить, что, вернувшись из Италии, Глинка поставит крест на своих занятиях с вокалистами и, тем более, — на своих попытках подготовить русских певцов к обучению в Европе. Но это не так.

После итальянского путешествия Глинка становится как никогда активен в занятиях с певцами. К середине 1830-х годов он уже не только самостоятельно, опираясь на полученные знания, создал свою методику, свои принципы развития женских и мужских голосов [1; 25; 8].

Именно на это время приходится продолжение его работы над специальными певческими тетрадами, предназначенными для совершенствования вокальных навыков. Собственно говоря, к ним он обратился еще до поездки в Италию, написав «Семь этюдов для контральто с фортепиано» для Н.И. Гедеоновой (1830) и «Шесть этюдов для голоса и фортепиано», предназначенные некой Марии (1833). По возвращении создание таких пособий продолжилось, но уже на существенно ином уровне, в работе с профессиональными певцами. Подтверждение тому — «Упражнения для уравнения и усовершенствования голоса», сочиненные для О.А. Петрова (1836)².

Постепенно имя Глинки как успешного вокального педагога становилось все более известным в кругу меломанов, тяготевших к вокальному искусству. Таких в России тогда было немало. Специалисты полагают: у Глинки в 1830–1840-х годах учились около 40 человек, не считая певчих Придворной певческой капеллы [25]. Среди них Глинка отдавал предпочтение двоим: тенору Порфирию Михайловичу Остроумову-Михайлову (1817–1849) и басу/баритону Семену Степановичу Гулаку-Артемовскому (1813–1873).

Полагаю, что в профессиональном вокальном развитии этих музыкантов Глинка действовал по одной методе. Если коротко, то суть ее состояла в том, чтобы не «вытягивать» голосовой диапазон снизу вверх (как предлагалось в большинстве вокальных и инструментальных школ того времени), а разрабатывать прежде всего центральные, «натуральные тона», т.е., как пояснял сам Глинка, тона, берущиеся безо всяких усилий. У каждого исполнителя ряд таких «натуральных тонов» был индивидуален. Определив его, освоив, поняв все его выразительные возможности, можно было очень постепенно, с помощью специальных

² В последний год жизни Глинкой была написана «Школа пения» для А.Н. Кашперовой (1856).

поинтервальных упражнений, разработанных самим Глинкой [2], присоединять к нему другие как верхние, так и нижние тона. Таковы были основные принципы глинкинского «концентрического метода» совершенствования голосов, исключавшего, во-первых, упражнения, требующие напряжения и, во-вторых, помогавшего постепенно расширять диапазон, сохраняя ровность звучания. Только так, полагал Глинка, можно достичь искомого результата, когда «при пении <...> ни одна нота не вскрикнет, а все будут равны». О.А. Петров, освоив глинкинский метод, сориентированную на возможности баса, следовал ей на протяжении всей своей жизни, сумев, благодаря этому, как считал он сам, «удержать голос» до весьма преклонных лет. Нет оснований полагать, что, работая с Гулаком-Артемовским (в котором вскоре будут в России слышать «второго Петрова»), Глинка использовал какую-то другую методу³.

В обучении Остроумова-Михайлова все было сложнее. Глинка, выработавший у себя, как вспоминал он сам, «сильный, звонкий и высокий тенор», на собственном опыте познал, сколь сложно обучение тенора и, прежде всего, — сколь сложно дается решение проблемы «головных нот» и ровности их соединения с нотами «грудными». В то время как для басов подобная проблема практически не стояла (как отмечал Л. Лаблаш, «грудные ноты в басовом голосе слишком сильны и потому почти не могут хорошо соединяться с головными», а, значит «последние не употребляются» [9, 4]), для теноров она считалась одной из самых главных и трудных. Восходящая к эстетическим требованиям

³ Единственное, с чем не справился Глинка в занятиях с Гулаком-Артемовским, была артикуляция, присущая певцу. Глинка сразу отмечал, что «выговор» Гулака-Артемовского был «несказанно жесток». Но и сам Гулак-Артемовский не смог справиться с подобным недостатком произношения, сохранив его даже на самых поздних этапах карьеры.

староитальянской оперной школы, сторонником и последователем которой Глинка являлся, наследующая основным принципам неуклонно исчезающего искусства кастратов, она требовала от исполнителей особых знаний и умений. Как свидетельствуют приводимые ниже документы, достичь искомого в работе с Остроумовым-Михайловым Глинка не успел. Тем не менее, сумел, все же, многое дать своему ученику.

*

Решая задачи профессионального плана, Глинка, вместе с тем, отчетливо понимал, что на пути его воспитанников к большой вокальной карьере только базовой подготовки недостаточно. И Остроумову-Михайлову, и Гулаку-Артемовскому необходимо было дальнейшее совершенствование в Европе, учеба у известных европейских педагогов. Собственно говоря, им нужно было пойти по тому же пути, по которому несколькими годами ранее пошел Иванов. То, что, готовя своих учеников, Глинка не только решил повторить опыт Иванова, ступив на ту же дорогу, но и, судя по его дальнейшим действиям, понял, в чем состояли просчеты в планировании поездки певчего, постаравшись на этот раз избежать их, заставляет посмотреть на самого композитора с особой точки зрения.

Напомню: Иванов уезжал за рубеж на два года с Высочайшего повеления, получив отпуск по службе в Придворной певческой капелле. На это время за ним сохранялось жалование, плюс к которому из средств Кабинета Его Величества ему были выданы на дорогу 1000 рублей ассигнациями [16, 64]. Следовательно, певец отправлялся в Европу «на казенный кошт», сохраняя за собой место в Придворной певческой капелле, и, по окончании срока оплачиваемого отпуска, должен был вернуться в Санкт-Петербург. Отпуск ему неоднократно продлевался, но, все же, делать это бесконечно не представлялось возможным. Иванов, твердо уверовавший к тому времени в свою «европейскую

звезду», должен был, следуя настояниям властей, возвратиться, оформить отставку и уж затем вновь отправиться в Европу, полностью освободившись от обязательств перед Двором. Собственно говоря, именно так советовал ему сделать Глинка. Во всяком случае, так он вспоминал об этом:

Я <...> советовал Иванову, не прося отсрочки, ехать в Россию, и потом, побыв там год, взять отставку и снова потом возвратиться в Италию. Он пренебрег моим советом [3, 134].

Но Иванов опасался, что, вернувшись в Россию на службу, подтвердив тем самым свой статус придворного певчего, он получит отказ в отставке. К этому, конечно, добавлялись и предположения, что в России может произойти обострение его хронического заболевания; что голос его может измениться под влиянием петербургского климата; что в Европе певца за этот год забудут, и возвращение к европейской карьере станет затруднительным... [16, 104]. Но все же административные проблемы играли здесь основополагающую роль. Судя по действиям Глинки в отношении новых учеников, решение проблемы виделось ему в том, чтобы любыми способами избежать этих административных препон, обойти их, избавив молодых вокалистов от самой вероятности государственного вмешательства в их жизнь.

С Остроумовым полностью добиться искомого было достаточно сложно. Родившийся в Нижегородской губернии, в семье пономаря, с детства впитавший традиции церковного пения, закрепивший свои музыкальные навыки в годы учебы в Нижегородском духовном училище и семинарии, он не мог не понимать, что чудом открывшиеся перед ним столичные возможности — подарок судьбы. А потому не мог не дорожить своим новым статусом. Как и кому удалось «перепрофилировать» Остроумова и увести от певческой деятельности к светскому вокальному исполнительству, как он начал карьеру оперного певца, каких

психологических усилий это стоило ему самому, — неизвестно. Но уже к середине 1830-х годов Остроумов был признан весьма перспективным молодым оперным исполнителем. Он усиленно работал над собой и брал уроки вокального мастерства, в том числе и у известных преподавателей — таких, к примеру, как Глинка.

Ко времени знакомства с Глинкой Остроумов уже числился на службе в императорских театрах и имел состоятельного покровителя в лице Михаила Дмитриевича Волконского (благодаря которому и добавил к своей фамилии вторую: Михайлов). А это значит, что зависимость певца от государственного контроля была хотя и немалой, но не абсолютной. Участие в его судьбе Волконского немало значило, и пути для обходных маневров в вырисовывающемся направлении все же были. Воспользоваться ими было трудно, однако возможно, что Глинка, в конце концов, и сделал.

Более «удобным» в этом смысле «объектом» был Гулак-Артемовский. Как известно, исправляя должность капельмейстера Придворной певческой капеллы и объезжая города Малороссии в поисках хороших голосов, Глинка услышал великовозрастного Гулака-Артемовского, забрал его из киевского митрополичьего хора Михайловского-Златоверхого монастыря и увез в Санкт-Петербург. Как и Остроумов, Гулак-Артемовский вырос в церковной среде, в семье священника и начинал учиться в Киевской духовной семинарии. Но, в отличие от Остроумова, был более светски-ориентирован, имел широкий круг общения с самыми разными людьми, в который входил и его дядя, известный украинский литератор и ученый, П.П. Гулак-Артемовский. В этом смысле он оказался более психологически подготовлен к служению на сцене, равно как и к вольному образу жизни.

<...> Независимый нрав Гулака вряд ли позволил ему сидеть, сложа руки, в ожидании решения собственной участи, — пишут исследователи. — По-видимому, характер певца сказывался и в том, что он сразу решился принять предложение Глинки, рассчитывая на артистическую карьеру в Петербурге. <...> Можно предположить, что Гулак еще до встречи с Глинкой, после кончины такого просвещенного покровителя, как митрополит Евгений, намеревался покинуть хор [21, 121–122].

И.С. Кауфман, рассматривая историю приезда Гулака-Артемовского в Санкт-Петербург и роль Глинки в легализации пребывания певца в северной столице, подчеркивал: в отчетах, отправлявшихся Глинкой Директору Придворной певческой капеллы А.Ф. Львову, музыкант намеренно избегал упоминания о найме Гулака-Артемовского, будто стремясь «скрыть свою находку» от бдительного ока начальства [7, 11–12]. И это действительно так.

Происходившее можно, конечно, объяснить тем, что Глинка понимал, насколько не вписывается 26-летний Гулак-Артемовский в начальственные представления о «малолетних певчих», за которыми его, собственно говоря, и посылали. Он старался как можно далее оттянуть объяснение с директором, надеясь, что при личном знакомстве с Гулаком-Артемовским А.Ф. Львов оценит могучий бас певца и согласится пойти на компромисс. Голос у Гулака-Артемовского действительно был уникален. П.А. Степанов вспоминал, что он был «свежий», «огромный» и настолько «могучим», что соседствующий со Степановым генерал Моллер, став невольным слушателем Гулака-Артемовского, спрашивал, какая это пушка вечером ревет в доме [19, 56–57]. Конечно, Глинка не мог устоять перед таким чудом природы и, осознав, какие перспективы могут здесь открыться, скорее всего, даже не собирался вводить Гулака-Артемовского в состав певчих Капеллы.

С.В. Тышко и С.Г. Мамаев справедливо обратили внимание на то, что, приехав с Гулаком-Артемовским в Санкт-Петербург, Глинка, «легко согласившись с отсутствием мест в Капелле, <...> выправил Артемовскому вид на жительство в столице», тут же, под весьма сомнительным предлогом выхлопотал перед обер-прокурором Синода М. Протасовым документ «об исключении Гулака из духовного ведомства» [21, 121] и, строго говоря, за несколько недель превратил своего подопечного из человека зависимого в человека свободного от каких бы то ни было служебных обязательств и долженствований.

В случае с Гулаком, — справедливо отмечают исследователи, — мы имеем блестящий образец того “игрового” характера, который придавала дворянская среда попыткам императора утвердить жесткую административную систему [21, 121].

К такой «игре» Глинка как подлинный носитель менталитета современного ему дворянства был, видимо, склонен с первых лет своей взрослой жизни. Во всяком случае, именно к ней, к умению обходить жесткость государственной системы, «договариваясь» и «играючи», а не конфликтуя, разрывая все связи, призывал он, судя по его позднейшим высказываниям, и Иванова. Тот же, родившийся и выросший в другой социальной среде, законов подобной «игры» не знал, да и сущности ее, видимо, не чувствовал и не понимал. Отсюда и та бескомпромиссность позиции певца в решении жизненно важных вопросов, которая была избыточной и неприемлемой для Глинки, но характерной для Иванова.

Добившись весьма нетривиальным способом освобождения Гулака-Артемовского от службы, Глинка, конечно, ущемлял материальные интересы молодого человека. Но только таким образом можно было беспрепятственно открыть ему дорогу к Европе. Глинка это понимал и, поселив Гулака-Артемовского у себя в доме, т.е. на время сняв с его

плеч материальные заботы, сосредоточил свои усилия на занятиях с певцом и подготовке его к зарубежной поездке. Об этом и строки в письме к матери:

<...> второй месяц живет у меня найденный мною в Малороссии бас, в своем роде отличное Иванова по голосу и способностям, прибавлю, и доброму сердцу. Я его готовлю в театральные певцы и надеюсь, что труды мои не будут тщетны, и тем более, что, будучи человеком свободным, он не будет иметь опасения возвратиться в отечество, когда я отправлю его за границу [4, 120].

Строки эти необычайно любопытны. Во-первых, они неоспоримо свидетельствуют о том, что и годы спустя Глинка продолжал помнить об Иванове, держать в уме все происшедшее и оглядываться на него. Во-вторых, доказывают, что Глинка вполне осознанно старался оставить Гулака-Артемовского в статусе «человека свободного», целенаправленно готовил его, минуя какие бы то ни было официальные служебные места в Санкт-Петербурге, к театральной карьере. Наконец, он собирался сам (!) отправить его за границу.

Совокупность выделенных факторов убеждает: у Глинки были свои виды на Гулака-Артемовского и понимание собственной роли в его судьбе. С очень большой осторожностью можно предположить: не исключено, что история с Гулаком-Артемовским воспринималась и оценивалась Глинкой как своеобразный ответ на историю с Ивановым. С помощью Гулака-Артемовского он намеревался вернуться в европейское музыкальное пространство, выступив в качестве импресарио (на этот раз успешного) яркого и перспективного оперного певца, возможной оперной звезды. Тем более, что намерение это, видимо, совпадало с планами самого Гулака-Артемовского.

*

Если эти догадки верны, и Глинка действительно собирался, выведя своих учеников из государственной зависимости, «выйти с ними на Запад», логично предположить, что ему необходимо было найти другой способ обеспечить финансирование проживания и учебы молодых людей за рубежом.

Практики подобного решения вопроса в России не существовало. Но зато существовала традиция индивидуального патронирования учебы талантливой молодежи – в том числе, и их учебы. В случае с Остроумовым Глинка опирался именно на нее и прибег к помощи уже упоминавшегося покровителя певца, своего доброго знакомца, князя Михаила Дмитриевича Волконского, представителя так называемой «тульской» линии Волконских (породнившихся, спустя десятилетия, с семьей Л.Н. Толстого).

О М.Д. Волконском (1811—1875 либо 1876) известно немного. Сын крупного военачальника эпохи наполеоновских войн, офицер, дослужившийся до чина генерал-майора, участник обороны Севастополя, он всегда был склонен к благотворительности. Выйдя в отставку, занялся обустройством и развитием своего поместья, инициировал и способствовал строительству водяной мельницы, винокуренного завода, открыл в селе школу, ставшую одной из старейших сельских школ России. С годами он стал надолго уходить странствовать, превращаясь в «просвещенного паломника». Свидетельства своего паломнического пути на Святую Землю в 1859 году Волконский оставил в книге: «Записки паломника» (СПб., 1860). Видимо, к этой стороне жизни М.Д. Волконского и относится его характеристика, данная С.Д. Шереметевым:

Князь Волконский был необыкновенный оригинал <...>. Он немного юродствовал, но был искренно богомолен и человек вполне православный.

Ревность его к церкви заставляла его терять хладнокровие с духовенством, а нрава он был крутого и вспыльчивого <...> [24, 182].

Общение Глинки с Волконским завязалось, как вспоминал композитор, «вскоре после первого представления “Жизни за царя”» [3, 180]. Глинка отмечал, что тогда-то он и стал охотно «учить <...> пению покровительствуемого им певца Остроумова, коего он назвал по своему имени Михайловым. Во время урока, я помню, мы вместе с Михайловым заметили пожар дворца. Это было ночью, и когда весь дворец вспыхнул, то осветило мои комнаты так, что читать было можно [3, 180].

Упоминания о премьере «Жизни за царя» и пожаре в Зимнем Дворце (17/29 декабря 1837) позволяют примерно определить время начала общения Волконского и Глинки и первых занятий с Остроумовым-Михайловым: конец 1836-го — конец 1837 года. Возможно, в дальнейшем удастся установить и то, каким образом смог Волконский повлиять на Дирекцию императорских театров, заключив с ней соглашение на отправку протежируемого им певца за рубеж. Не исключено, что определенную роль здесь сыграли дальние родственные связи Волконского с представителями другой фамильной линии — министром П.М. Волконским и его сыном Г.П. Волконским (1808–1882). Последний из них — известный меценат, певец-любитель, личность влиятельная не только благодаря именитой семье. Это был человек, страстно преданный музыке, а, кроме того, непосредственно занимавшийся организацией жизни и учебы русских пансионеров-художников в Италии.

Пока понятно лишь то, что какие-то средства на европейское обучение певца театральная дирекция, видимо, все же выделила. Но ос-

новой груз финансирования взял на себя М.Д. Волконский, что, в конечном итоге, сообщило европейской учебе Остроумова-Михайлова «получастный» характер. На сегодняшний день можно с уверенностью утверждать, что участие, которое Волконский принял в юноше, оказалось не сиюминутной прихотью, а последовательным и долговременным проявлением заинтересованности в судьбе молодого исполнителя. Глинка, воспользовавшись этим, принял активное участие как в процессе подготовки своего ученика к европейскому обучению, так и в кураторстве происходившего профессионального развития в ходе всей его зарубежной поездки. Свидетельство тому — дошедшие до нашего времени письма Остроумова-Михайлова Волконскому, отправлявшиеся из Европы. К ним еще предстоит вернуться. Но пока — о глинкинском участии в судьбе Гулака-Артемовского.

*

В свободном социальном статусе Гулака-Артемовского были и свои безусловные плюсы, и свои очевидные минусы. Трудно было найти кого-либо, кто согласился бы взять на свой счет жизнь и учебу в Европе практически никому не известного, нигде не служившего, великовозрастного певца из Малороссии. Очевидный путь — использование связей и возможностей представителей «украинской диаспоры» в Санкт-Петербурге (а таковых было в ту пору немало) — был возможен, но вряд ли желателен для Глинки: в таком случае речь могла идти о разовой поддержке, которая мало что значила.

В поисках решения этой задачи Глинка затевает дело, как представляется, беспрецедентное для того времени: организует концерт Гулака-Артемовского в Санкт-Петербурге. В «Записках» он вспоминает о том, как вместе с все тем же М.Д. Волконским провел 29 апреля 1839 года в Санкт-Петербурге, в доме Юсупова, концерт Гулака-Артемов-

ского, дирижировал которым юный А.С. Даргомыжский. «На собранные деньги Артемовский отправился летом того же 1839 года за границу», — писал Глинка в «Записках» [3, 196]. Но то ли память Глинку здесь подвела, то ли он сознательно выдал желаемое за действительное, то ли по каким-то неведомым нам причинам умолчал о происшедшем, — сказать сложно. Неоспоримо лишь то, что в реальности все было иначе.

Тому есть немало доказательств.

1. Концерт, о котором вспоминал Глинка, проходил в знаменитом Юсуповском дворце на Мойке, как раз к весне 1839 года окончательно отделанном и становившемся все более и более известным в Санкт-Петербурге как роскошнейший дом северной столицы.

Нет сомнений, что для того, чтобы организовать концерт никому не известного певца в таком доме, равно как пригласить «пополненный оркестр» (М.И. Глинка), нужны были неординарные связи. И глинкинское знакомство с М.Д. Волконским и Г.П. Волконским, способствовавшими организации концерта, сыграло здесь свою роль. Участие Волконских и Юсупова в готовившемся музыкальном событии придавало ему совершенно особый статус, привлекало особую публику, состоятельную и авторитетную, что косвенно свидетельствовало и о том, какими связями и возможностями обладал в ту пору сам Глинка.

2. Концерт не ограничивался сольным выступлением Гулака-Артемовского. С определенной точки зрения можно сказать, что это был своеобразный отчетный концерт учеников Глинки. В нем участвовали бравшие у Глинки уроки А.Я. Билибина, княжны Лобановы, И.Н. Андреев, жена композитора Мария Петровна, исполнившая с Артемовским дуэт из оперы «Жизнь за царя» (что явно не стыкуется с утвердившимся мнением об абсолютной «немузыкальности» М.П. Глинки и ее равнодушии к творчеству супруга), скрипач Н.И. Бахметьев [3, 196].

3. Событие неверно было бы называть публичным концертом. Билеты распространялись по подписке и служили, скорее, приглашениями, которые развозились по домам потенциальных слушателей. Подобная практика была не редкостью, и в самом использовании сложившегося приема распространения билетов-приглашений в надежде на сбор средств не было ничего исключительного. Как не было ничего удивительного в том, что собранных денег не хватило.

4. В настоящий момент мы не располагаем сведениями о том, как распределялись пожертвования слушателей. Не исключено, что львиная доля была вложена самим Глинкой, получившим именно в это время солидное вознаграждение за набор певчих (1500 рублей ассигнациями) [3, 191], 7000 рублей от матушки и по месту службы в Капелле 2500 рублей [3, 189]. Собралась немалая сумма, и, хотя по воспоминаниям Глинки, он располагал минимальной ее частью, отдав остальное молодой жене, какие-то средства у него в то время, бесспорно, были. Однако, то ли их действительно было немного, то ли Глинка не хотел самостоятельно вкладываться в достаточно дерзкую затею, но, просчитав расходы, взвесив возможности, он и М.Д. Волконский решили повременить с отправкой Гулака-Артемовского за границу и организовать отъезд певца не сразу, а через полгода после состоявшегося музыкального вечера, т.е. в октябре. Все внезапно переменялось из-за появления в этой истории нового лица.

Свидетельство тому — письмо Гулака-Артемовского П.П. Гулаку-Артемовскому:

По предложению Михаила Ивановича и князя Волконского, заботящихся о моей судьбе, я должен был ехать за границу в октябре месяце, но благодаря тому, что богач Демидов также принял во мне участие и обещает представить все средства для усовершенствования за границей, то, чтобы не терять времени, они решили послать меня сейчас; итак, когда Вы получите

это письмо, я уже буду на пути в Париж. Двадцать второго июля отправляюсь [7, 18].

Участие в судьбе певца Павла Николаевича Демидова (1798–1840) — богатейшего владельца чугуноплавильных заводов, известнейшего на ту пору русского мецената, жертвовавшего колоссальные суммы на развитие отечественной науки и искусства (за что был, как известно, удостоен выражения особого благоволения Императора, а капитал, собранный из этих пожертвований, лег в основу знаменитых Демидовский премий) — весьма знаменательно.

Слышал ли Демидов выступление Гулака-Артемовского, был ли он в том самом концерте, что прошел в Юсуповском дворце, предоставил ли материальную помощь по прямому ходатайству Глинки или кого-то из Волконских — неизвестно. Так или иначе благодаря участию Демидова средства были получены, и Гулак-Артемовский смог не только отправиться в Париж, но отбыть туда на три месяца ранее запланированного срока.

Удача, сопутствовавшая организаторскому начинанию Глинки, принесла свои плоды. Уже в начале августа 1839 года в Европе одновременно стали заниматься двое молодых русских певцов, настроенных на оперную карьеру и серьезное обучение у зарубежных специалистов. Правда, отношение к открывшимся возможностям оказалось у них разным.

*

Остроумов-Михайлов, приехавший в Европу ранее Гулака-Артемовского, с радостью встретил своего соотечественника, взяв на себя роль его наставника. Однако исполнять ее было непросто.

Вы мне писали, чтобы я об нем старался как о брате и давал ему советы, я все силы употребляю быть для него таковым, но он меня совсем

обескураживает, упрям до невероятности, никаких моих советов не слушает. Начинаю ему говорить о приличиях — он отвечает, что это все вздор. Хорошее вообще мало его интересует, одних паяцев он любит, и ходит их смотреть всякий вечер на Елисейских полях, и там стоит вместе с солдатами и мастеровыми <...>⁴.

В этих строках историки видели надежное свидетельство демократичности вкусов Гулака-Артемовского. Но, полагаю, что подобное суждение явно идеологически-тенденциозно и чересчур прямолинейно. Дело здесь в ином. Разность темпераментов, возраста, образованности обуславливали разность поведения глинкинских воспитанников. И даже не стоило надеяться на то, что Гулак-Артемовский, жадно впитывавший разнообразные европейские впечатления, станет со временем серьезнее, спокойнее, обстоятельнее... Он не изменил себе и тогда, когда сам факт его пребывания в Европе оказался под вопросом: в марте 1840 года скоропостижная кончина Демидова прервала поток денежных средств, направлявшихся на его учебу. Глинке пришлось срочно искать новый источник финансирования. И вновь выручил безотказный М.Д. Волконский, взявший на себя материальное обеспечение занятий и этого певца. Условия обеспечения стали гораздо строже, однако не настолько, чтобы изменить характер отношения Гулака-Артемовского к европейским впечатлениям. Впрочем, был ли певец действительно столь «неуправляем», как докладывал об этом Остроумов-Михайлов, или строки писем Волконскому появлялись не без задней мысли, трудно сказать. Но любопытно: старательный «отличник» Остроумов-Михайлов сделать серьезную карьеру в конечном итоге так и не

⁴ Письмо П.М. Остроумова-Михайлова М.Д. Волконскому от 18 августа 1839 года (Париж) [15, 161]. Далее при цитировании данного источника – письмо.

смог. А вот «двоечник» Гулак-Артемовский стал, в конце концов, прекрасным певцом, композитором, автором и поныне ставящейся на сценах оперы «Запорожец за Дунаем». Здесь есть над чем задуматься.

Вернемся, однако, ко времени отправки Гулака-Артемовского за границу и к концерту, организованному Глинкой и Волконскими.

*

Как уже отмечалось, идея проведения концерта со сбором средств, необходимых для обучения музыканта в Европе, была новаторской для своего времени, но не новой для Глинки. Впервые Глинка обратился к ней еще в пору сборов в Италию, намереваясь устроить подобный концерт для Иванова, чтобы выручить определенные средства для его поездки за границу. Хотя затея эта не была реализована, ее след в памяти Глинки сохранился и проявился в связи с Гулаком-Артемовским. По существу, это был первый осуществленный эксперимент подобного плана, организаторы которого встали в ряд основоположников принципиально нового вида деятельности в России.

Сказанное не означает, что русской публике были прежде неизвестны благотворительные концерты, сборы с которых уходили бы на благие цели. Но проводились они, как правило, либо в пользу различного рода общественных организаций, фондов, учебных заведений, либо в пользу членов неимущих семейств, людей, терпящих социальные и бытовые трудности, нуждающихся в лечении. Были еще благотворительные культурные акции, на которых собирались средства для выкупа крепостных, ярко проявивших себя в искусстве. Однако таких акций (не путать с акциями выкупа крепостных состоятельными представителями общества или безвозмездным отпуском крепостниками своих крестьян на свободу) было немного. Самые известные — спектакль, устроенный в 1818 году князем Г.С. Репниным для выкупа из крепостной зависимости М.С. Щепкина, благотворительный концерт,

организованный Мих.Ю. Виельгорским и П.А. Вяземским, сбор от которого планировалось направить на выкуп крепостного скрипача И.И. Семенова [12, 42–43], лотерея по розыгрышу картины, организованная для выкупа Т.Г. Шевченко (прошла 22 апреля 1838 года). Музыкальных же собраний, типологически сходных с инициированным Глинкой и Волконскими, не было.

Не исключено, что актуализация мысли о проведении такого могла возникнуть в *pendant* к «шевченковской лотерее», хотя выкуп крепостного и учеба за рубежом «человека свободного» — события, безусловно, не сопоставимые по своей социальной и идеологической сути. Тем не менее, многое в этих акциях перекликалось. Близость по времени, участие в ней друзей Глинки — Виельгорского, представителей семьи Тарновских (которые, в большинстве своем, были к тому времени уже лично знакомы с Гулаком-Артемовским), вполне вероятное обсуждение результативности предприятия в кругу единомышленников, побуждавшее к дополнительным взносам... Все это могло стать своего рода «бродильным элементом» для окончательного вызревания идеи благотворительного концерта не просто в пользу Гулака-Артемовского, но в пользу его учебы за границей.

И еще одно соображение. В музыкознании сложилась твердая убежденность в том, что на протяжении первой половины XIX столетия отечественная музыкальная культура развивалась либо под патронажем членов Августейшей фамилии и подконтрольных ей учреждений, либо в жесткой зависимости от крепостников, либо как свободное дилетантское времяпрепровождение, не ориентированное на получение ничего иного, кроме эстетического удовольствия. Но, судя по некоторым фактам, это было не совсем так.

В первой трети XIX века в России явно вызревал феномен свободного предпринимательства, нацеленного на организацию гастрольных туров отечественных музыкантов за пределами империи и вне государственного контроля. Так, уже в 1830-м году А.М. Гедеонов, еще в ту пору не занимавший должности директора санкт-петербургских Императорских театров, а являвшийся московским чиновником высокого ранга, отправил на свои средства в долгое европейское турне музыкантов рогового оркестра. Другое дело, что затея эта, в конечном счете, провалилась или, точнее, дала совсем не те результаты, на которые рассчитывали организаторы [10]. Но сам факт ее реализации говорил о многом.

Вероятность того, что Глинка знал о «гедеоновском эксперименте», мала. Но, все же, не стоит сбрасывать ее со счетов. Глинка был близко знаком с членами многочисленного семейства Гедеоновых, даже стал в это время родственником одного из его представителей, и слухи об организованном Гедеоновым турне российских музыкантов могли, безусловно, до него доходить. Повлияло это или нет на формирование идеи заняться в России музыкальным образованием способных вокалистов с тем, чтобы потом отправлять их в Европу, проверить сейчас сложно. Но симптоматично, что Глинка решился это сделать в то же десятилетие, лелея мысль не только о самостоятельном командировании своих учеников за рубеж, но и о возможной отдаче от начала их профессиональной деятельности в Европе. То, что такая отдача ожидалась и Глинкой, и М.Д. Волконским, — несомненно. Об этом ясно говорят корреспонденции Остроумова-Михайлова, отправлявшиеся из Парижа, Лондона и Флоренции.

*

Письма Остроумова-Михайлова Волконскому были введены в научный обиход Н.Ф. Финдейзенем еще в 1903 году [15]. Согласно комментариям историка, они попали к нему от В.В. Стасова. К сожалению, до нас не дошли ответы на эти письма Волконского или Глинки. Хотя даже наличествующий материал говорит об их позиции, позволяя судить о требованиях, ожиданиях и эстетических принципах русских покровителей молодых вокалистов.

Публикуя выдержки из писем⁵, Финдейзен замечал:

Эти письма дают известный исторический материал; они любопытны также в том отношении, что Михайлов-Остроумов, вероятно, — один из немногих русских артистов первой половины 19-го века, побывавший за границей и высказывавший свои впечатления — впечатления русского певца — о многом им виденном и слышанном <...> [15, 134].

Историк был абсолютно прав. Но время подталкивает к прочтению старых документов с новой точки зрения, побуждая останавливаться на подробностях, ранее не привлекавших внимания. Письма Остроумова-Михайлова тому подтверждение. Помимо «впечатлений русского певца о виденном и слышанном» в Европе, они дают интереснейшие факты и о сугубо материальных аспектах течения предприятия, затеянного Глинкой и Волконским, и о профессиональных проблемах, которые приходилось решать глинкинским воспитанникам в ходе европейского обучения.

Принцип финансирования поездки Остроумова-Михайлова и Гулака-Артемовского в Европу был в основных своих чертах подобен

⁵ Финдейзен публиковал письма так, как это было принято в историческом музыковедении начала 20 века: без указания мест хранения, с произвольным купированием отдельных фрагментов, но с сохранением помет В.В. Стасова. К сожалению, в настоящее время подлинники писем обнаружить не удалось и, потому, восстановить документы в их первоначальном виде пока не представляется возможным.

схеме, наработанной в ходе многолетней практики отправки за рубеж за государственный счет русских пансионеров — художников, архитекторов, скульпторов, музыкантов. С той лишь разницей, что здесь сторонами, вступающими в договорные отношения, были только частные лица. Все остальное — величина субсидирования, передача финансов, характер отчетности — было сходным. Сходным было и ожидание определенной материальной отдачи от российско-европейских контактов на ниве искусства.

Рассматривая судьбы российских пансионеров за рубежом, не следует представлять себе государственную помощь явлением альтруистического порядка. Чего-чего, а альтруизма в финансировании государством русских талантов во время их пребывания в Европе не было и в помине. Одно из свидетельств тому — письма Иванова последнего периода его официального пребывания за границей. Будучи как российский подданный и придворный певчий поставлен перед необходимостью испрашивать дозволение на подписание предлагавшегося ему контракта с итальянскими театрами, Иванов мотивировал свое предварительное согласие подняться на оперную сцену в том числе возможными материальными выгодами, которые позволят снизить затраты государства на его командирование, а, возможно, и вовсе отменить их.

<...> я почел бы себя весьма счастливым, если бы мне позволено было приобрести те необходимые познания и ту практику, которые нужны дабы сформироваться театральным итальянским певцом.

Какое приобретение я не мог бы иначе сделать как через пение на театрах <...>.

Сумма же, которую я получал бы от Неаполитанских театров, была бы мне весьма достаточна, как для доставления мне всех возможных средств к образованию, как равно и средств к жизни <...> [16, 101–102].

Упоминание в официальном прошении на имя директора Капеллы о возможности самостоятельного заработка «суммы, весьма достаточной для доставления средств к образованию и жизни» говорит о том, насколько этот аргумент был важен и перспективен в глазах участников переписки. Возможно, что именно он был принят во внимание, повлияв на первоначальное дозволение Иванову продлить официальный срок пребывания в Европе. Пусть не на год (о чем просил он сам), но на полгода, однако и это немало значило.

Волконский, выделивший определенные средства для оплаты европейской учебы глинкинских учеников, естественно, тоже мог надеяться на то, что молодые люди, осмотревшись, попытаются со временем если не полностью перейти на самообеспечение, то в какой-то мере снизить его расходы за счет собственных дополнительных заработков. Особенно в этой связи его беспокоил Гулак-Артемовский, ведущий в Европе, как уже отмечалось, образ жизни весьма слабо связанный с поставленной перед ним задачей.

Судя по косвенным упоминаниям, Волконский настаивал, чтобы Гулак-Артемовский нашел бы себе место хотя бы хориста, чтобы иметь возможность добавлять собственные средства к тем, что выделял князь. Но и Остроумову-Михайлову, и Гулаку-Артемовскому это казалось делом бессмысленным. Оправдывая своего соученика, Остроумов-Михайлов убеждал:

Вы писали, чтобы Артемовскому хоть в хорах петь, но это ничего бы ему не доставило, потому что здесь поют в хорах портные, сапожники и продавцы каштанов, которым платят безделицу, но для них и это выгодно, потому что днем они занимаются своим делом, а вечером идут петь в театр⁶.

⁶ Письмо от 30 апреля 1840 года (Флоренция) [15, 164].

Хотя через какое-то время дела, казалось бы, пошли на лад. Сам Остроумов-Михайлов выступил в концерте в Лилле и был прекрасно оценен прессой. Позднее он получил возможность петь в концерте у Лабарра⁷.

<...> В концерте я был прекрасно аплодирован, — сообщал певец, — несмотря на то, что публика была ужасно холодна в этот раз ко всем первым артистам (Персиани, Гарсиа, Рубини, Тамбурины, Лаблаш с сыном)⁸.

Пришли первые успехи и к Гулаку-Артемовскому. В 1841 году он наконец-то получил ангажемент на три спектакля: «Беатриче ди Тенде» В. Беллини (герцог Филиппо), «Лючию ди Ламмермур» Г. Доницетти (лорд Генрих Астон), «Браво» С. Меркаданте в оперном театре Флоренции. И хотя ожидаемый приработок так и не пришел ему в руки, о чем речь пойдет позднее, сама попытка подобного плана исходно сулила определенную выгоду для Волконского, а, возможно, и для Глинки. Тем более, что подобная практика была в Европе достаточно распространенной. Характерны в этом смысле строки из письма, написанного примерно в то же время Дж. Россини Иванову: «<...> Советую вам обратиться к Понятовскому⁹ или к какому-нибудь общему другу, но не забудьте отблагодарить его, ведь успех не только в деньгах и вещах, *благодарность тоже черта успеха!*»¹⁰.

Последовал ли Иванов совету Россини, неизвестно. Ни Глинка, ни Волконский благодарностей от своих протезе так и не получили, а

⁷ Речь идет о Теодоре Лабарре (1805–1870), известном французском арфисте и композиторе.

⁸ Письмо от 31 мая 1839 года (Лондон) [15, 157].

⁹ По всей вероятности, речь идет об Иосифе (Юзефе) Понятовском (1816 – 1873), польском дипломате, певце и композиторе, авторе немалого количества музыкально-театральных произведений, человека, широко известного в европейском музыкальном мире.

¹⁰ Дж. Россини — Николаю Иванову, первому тенору в театре Пергола. Болонья, 23 марта 1840 [16, 184].

спорадические удачи русских певцов, не приносящие никаких дивидендов, лишь усиливали общее ощущение финансовой нестабильности, заставляя нервничать участников предприятия по обе стороны границы.

Так, Остроумов-Михайлов, настроенный на долговременное обучение в Италии и постоянное субсидирование из России, спустя несколько месяцев понял, что его положение постепенно становится сходно с тем, в какое попал в свое время Иванов. С удивлением и горечью он стал констатировать, что материальные проблемы становятся все очевиднее, а заработок в Европе, — все проблематичнее. Движение по проторенной дороге изыскания убедительных аргументов в пользу увеличения содержания со стороны патрона не приводило ни к каким результатам. Волконскому из России, очевидно, виделось дело несколько иначе, чем его подопечным, и потому он упорно пытался настроить певцов на необходимость самостоятельного изыскания дополнительных средств к существованию. «Что же делать, — писал в ответ Остроумов-Михайлов, — что я долгое время не могу сам себе добывать хлеб!»¹¹

Но это уже был последний жалобный ответ певца на получаемые упреки. Диалоги на эту тему стали вестись значительно раньше. Судя по письмам, мысль о необходимости если не заканчивать, то сокращать субсидирование Остроумова-Михайлова стала появляться у Волконского еще в 1839 году. Именно тогда певец и начал уговаривать своего покровителя не прерывать содержание, так как еще многому следовало научиться:

¹¹ Письмо от 23 сентября 1841 года (Флоренция) [15, 168].

<...> Я почти уверен, что через три года мой голос будет силен, как у Рубини; только прошу вас, ваше сиятельство, не отрывайте меня от занятий прежде времени: несмотря на все мои успехи я еще должен много, много работать¹².

Я уверен, что здесь в короткое время приобрету много голоса; иначе и невозможно, живши в таком прекрасном климате... Я не могу вам выразить всей моей признательности за все благодеяния, которыми пользуюсь от вас, и за счастье, которое вы мне доставили, быть в Италии. Это можно только чувствовать, и просить Бога, чтоб он наградил за все ваши отеческие обо мне попечения¹³.

<...> Употребим все усилия, чтобы исполнить ожидание наших соотечественников и быть достойными ваших благодеяний¹⁴.

Понятно, что с новым финансовым обременением, связанным с готовностью финансировать пребывание в Европе не только Остроумова-Михайлова, но и после кончины Демидова Гулака-Артемовского, требования Волконского к певцам ужесточились. Те же, стремясь подтвердить необходимость продолжения финансирования, рисовали князю светлые перспективы скорых дебютов, связанные, в частности, с готовящейся постановкой на сцене оперы их педагога, Дж. Алари¹⁵, в которой оба русских певца смогут показать себя, выручив определенные средства. Но планы Алари не получили воплощения. Он уехал, бросив певцов на произвол судьбы во Флоренции, чем обескуражил своих русских учеников донельзя.

Попытки найти выход из сложившейся ситуации приносили одно разочарование, между тем как средства, поступающие из России, становились все более и более скудными.

¹² Письмо от 24 июня 1839 года (Лондон) [там же, 158–159].

¹³ Письмо от 10 октября 1839 года (Флоренция) [там же, 162–163].

¹⁴ Письмо от 20 апреля 1840 года (Флоренция) [там же, 164].

¹⁵ Джулио Эудженио Абрамо Алари (1814 – 1891) — ученик Миланской консерватории, был флейтистом театра La Scala, педагог и композитор, автор девяти опер. Писал преимущественно в легком стиле, модном в Италии 1830-х — 1840-х годов.

Я надеюсь быть непременно ангажирован на карнавал, но прежде никак невозможно, потому что уже все театры заняты. Умоляю, ваше сиятельство, не оставьте меня на это время, а там я надеюсь, что мое горло мне доставит средство добывать себе на хлеб. По крайней мере не откажитесь мне выслать еще хоть те деньги, которые я некогда получил из дирекции, иначе я погиб <...>¹⁶.

*

Столь очевидное изменение объемов, характера, а, возможно, и периодичности субсидирования Волконским русских певцов нуждается в объяснении.

Решусь высказать одно предположение, касающееся прежде всего Остроумова-Михайлова. Представить какой-либо конкретный материал, позволяющий его подкрепить достоверными фактами, в настоящее время невозможно. Но с точки зрения здравого смысла и общей логики развития русской внешнеполитической деятельности оно вполне допустимо. Тем более что в ряде писем есть косвенные тому подтверждения.

Предположим, что Волконские (речь идет обо всех представителях фамилии, причастных к обучению Остроумова-Михайлова за рубежом), отправляя певца в Европу, дали ему поручение государственной важности: решить «проблему Иванова». Она по-прежнему оставалась в «подвешенном состоянии» и нуждалась в окончательном разрешении. Наиболее желательным представлялось снять с нее неопределенность, возвратив «непокорного певчего» на родину.

Напомню: вступив в конфликт с русскими властями, Иванов «пропал», и власти потеряли какой бы то ни было контакт с певцом, а, следовательно, и контроль над ним. Русские посланники — Н.Д. Гурьев в Риме, А.М. Горчаков во Флоренции — уверяли в отсутствии Иванова в

¹⁶ Письмо от 23 сентября 1841 года (Флоренция) [15, 162–163].

зоне их дипломатической ответственности. Г.О. Стаккельберг в Неаполе считал, что Иванов нуждается в особом к себе отношении и понимании сложившейся ситуации, но конкретных мер по его отправке в Россию не предпринимал. Сам же Иванов занимал непримиримую позицию и никак не проявлял своего желания идти на компромисс. Достаточно процитировать строки его письма к Дж. Росси (?) от 4 июня 1833 года: «<...> В расцвете лет неужто я должен поддаться этой мрачной опасности <...> угрозам жизни и карьере, <...> которые я отвергаю с презрением»¹⁷ [14, 255].

Сказанное оставалось в силе и годы спустя. Результат многочисленных споров, умолчаний, растерянных и невнятных объяснений ведомственных инстанций друг с другом и с головным учреждением в России был очевиден: на просторах Европы появился гражданин Российской Империи, неподконтрольный властям, меняющий места своего пребывания по собственной воле и упорно не выходящий на связь с русскими чиновниками-дипломатами.

От безнадежности полицейских мер к концу 1833 года почти прекращаются требовательные письма из России, прекращаются предписания задержать певца. Он признан серьезным нарушителем закона. Но на родине, судя по значительному, хотя требующему внимания читателя знаку — детали убранства кабинета Печорина в повести Лермонтова, — он стал тайным кумиром [14, 256].

И вот спустя несколько лет в Европу отправляется другой русский певец. Способный, но не очень крепкий в профессиональном плане, имевший немало нерешенных проблем с голосом, лишь начинавший

¹⁷ Н.К. Иванов (Неаполь) — Дж. Росси (?) Неаполь (Милан). 4 июня 1833 года. Письмо было фрагментарно переписано Н. Финдейзенем с автографа. Автограф был возвращен в научный обиход, переведен на русский язык в книге Е.М. Петрушанской. Там же содержатся уточнения в отношении возможной интерпретации личности адресата письма.

овладевать секретами европейской вокальной школы, Остроумов-Михайлов возобновляет петербургское знакомство с певцом (которого он, судя по письмам, слышал и знал еще в России) и сразу же погружается в атмосферу обожания Иванова.

В Форли, в Римини, во всех городах папских владений рисовались на стенах кофейных домов огромные афиши *il celebrissimo artista russo S. Ivanoff* <...> его имя известно во всей Италии; одни уверяют, что это граф, по любви к искусству посвятивший себя сцене, другие, что это слуга какого-то вельможи, третьи, что это некрещенный татарин и т.п. Но публика в восторге, журналы трубят в трубу <...> [14, 250].

Встреча соотечественников была предсказуема. В отличие от официальных представителей русской власти, Остроумов-Михайлов очень легко нашел «неизвестно куда скрывшегося» Иванова, начал общаться с ним, был принят у него в доме. Более того, всего через несколько месяцев между ними состоялся очень трудный и очень деликатный разговор, на который без ведома высоких русских покровителей Остроумов-Михайлов вряд ли бы решился. О результатах разговора певец подробно сообщал в письме:

<...> Я уговаривал Иванова ехать в Россию, и старался ему представить, как благоприятен для него случай, чтобы заслужить милость Государя (Кажется, Иванову его знакомые предлагали воротиться в Россию по поводу бракосочетания Великой Княгини Марии Николаевны — прим. В.В. Стасова); он мне на все увещевания сказал: Я подумаю. Вот русский ответ! Жаль, что он не существует более для России, по крайней мере мне так кажется по всем его словам. А как мне хотелось бы его уговорить возвратиться в свою отчизну <...>. Он предлагал мне эту честь, и сказал, что это была бы славная для меня карьера. Я, разумеется, нижайше его отблагодарил, и сказал, что мне еще очень много надо заниматься, прежде чем думать об этом, а когда я буду готов, тогда, разумеется, будет первое мое желание возвратиться в мое любезное отечество¹⁸.

¹⁸ Письмо от 17 марта 1839 года (Париж) [15, 151–152].

То, что Иванов был в разговоре с Остроумовым-Михайловым неискренен, стало очевидно всего несколько недель спустя. Общаясь со своим молодым коллегой, Иванов уже знал, как решится его проблема. А через два месяца, в мае 1839 года, это решение стало публично известным: ему удалось поменять российское гражданство на английское. Сообщая об этом в Россию, Остроумов-Михайлов не только делился информацией (которая, скорее всего, уже была получена властями), но демонстративно выражал свое отношение к происшедшему:

Иванов сделался английским подданным, следовательно, никогда не возвратится в Россию. Мне кажется, это еще первый русский сделал такой низкий поступок, отказался от своего отечества: поэтому можно теперь судить, что этот человек не имеет душонки, и что для него нет ничего священного...¹⁹

Так в мае 1839 года «история с Ивановым» получила свое окончательное завершение. Русские власти оказались в очевидном проигрыше, и Остроумов-Михайлов им далее, в общем-то, был не очень нужен. По «странному» совпадению примерно в это же время в письмах Остроумова-Михайлова появляются первые просьбы к Волконскому не оставлять его без денежной помощи, объяснения невозможности самостоятельного обеспечения финансовой стабильности, необходимости продолжить обучение в Европе и заверений в том, что все затраченные средства вернутся сторицей...

*

Глинка о контактах Остроумова-Михайлова с Ивановым знал хотя бы уже потому, что знакомился с письмами певца. Возможно ли, что он стоял в стороне от деликатной миссии, возложенной на его но-

¹⁹ Письмо от 3 мая 1839 года (Лондон) [там же, 156].

вого ученика? Думаю, что вряд ли: полностью устранившись от решения проблем с финансированием, Глинка, все же, знал об их существовании, фиксировал очевидные изменения и, как разумный человек, имел собственный взгляд на то, почему это происходит. Но в суть событий, скорее всего, не вникал, сосредоточив внимание исключительно на профессиональных аспектах европейской учебы своих учеников и, разумеется, подробностях творческой жизни, репутации, взглядов и принципов Иванова, остававшихся для него весьма интересными.

Видимо, Остроумов-Михайлов это знал. Ученик Глинки, относившийся к Иванову как к своему предшественнику, едва ли не в первые недели знакомства замечал:

В России я его почитал великим талантом, а теперь вижу, что он далеко не то. И понятия какие-то он имеет о пении фальшивые: один раз я его встретил на бульваре и говорил с ним много <...>. В Лондон он ездит для концертов, а в театр его не ангажируют уже 2 года, потому что он очень дурной пассаж сделал с директором театра. В языках нетверд, по-итальянски говорит очень свободно, но неправильно, по-французски дурно, и более не знает ничего. На счет поведения его дурного не знаю и не говорят здесь: кажется, в Петербурге клеветуют на него в этом случае, но правда, что он издерживает свое жалованье на платье <...>²⁰.

Ниспровержение кумира происходило быстро. Остроумов-Михайлов постоянно подчеркивал: несмотря на очевидные победы Иванова на европейских сценах, успех его неровен, голос певца нестабилен. Пострадав как от поспешности и кратковременности полученных уроков у европейских мастеров, так и от некритического подхода к многочисленным рекомендациям, голос 30-летнего Иванова стал неповорот-

²⁰ Письмо от 8 февраля, 1839 года (Париж) [там же, 148].

лив и мало способен к развитию. И в этом, полагал 23-летний Остроумов-Михайлов, — очевидная беда певца в настоящем и немалая опасность для него в будущем.

Иванов «весьма далеко отстал своим талантом от других; но он мог бы быть лучше, если б больше занимался прежде — теперь уже прошло время...»²¹

Иванов поет очень хорошо, но ничего особенного, что бы могло удивлять. Гибкости большой тоже нет в голосе; маленькие вещи очень хорошо делает, но больших рулад не умеет хорошо. Для этого он теперь имеет какого-то шарлатана учителя, который хочет обработать его голос, сделать его гибким. Нет, уже поздно это! Я смело могу сказать, что через год, если я не буду петь лучше его, то не хуже²².

Немало слов было написано Остроумовым-Михайловым и о том, что виделось ему главным недостатком Иванова на сцене — его «холодности» и даже некоторой рассудочности, так вредящей исполняемым ролям. Слушая в Париже «Отелло» Россини, с участием «всех знаменитых артистов: Рубини, Иванова, Лаблаша, Тамбурини, Гризи <...>», Остроумов-Михайлов замечал:

Иванов «имеет очень приятные высокие ноты; средние мне не понравились, нижние не важные; голос слаб довольно <...>. Манера его мне очень понравилась, очень сладко поет. Но как он отделяется от других! Далеко не так хорош, как прочие. Но и ему надо отдать справедливость, только жаль, что очень холоден, совсем без души: дурной актер <...>»²³.

Здесь недавно в первый раз давали оперу-буффа “*Elisire d’amore*” Доницетти, в которой Иванов хорошо поет, лучше, чем в других. Это первая опера, где ему аплодировали немного, вообще ему никогда почти не аплодируют, он ужасно холоден <...>»²⁴.

²¹ Письмо от 7 февраля 1839 года (Париж) [там же, 144].

²² Письмо от 8 февраля 1839 года (Париж) [там же, 144].

²³ Письмо от 10 января 1839 года (Париж) [там же, 137–138].

²⁴ Письмо от 7 февраля 1839 года (Париж) [там же, 144].

Отправившись в Лондон, Остроумов-Михайлов знакомится с Итальянской оперой и тут же сообщает:

Некоторые меня упрекают, что я холоден как Иванов; Алари всем отвечает, что теперь нельзя от меня требовать, чтоб я пел с жаром, потому что мой голос еще не сформирован²⁵.

<...> артисты почти все те же, что и в Париже, кроме Иванова. Кстати, о нем: не ангажирован более в Париже, не знаю почему. Будущую зиму он будет петь в Болонье, не думаю, чтоб он много мог выиграть там...²⁶

<...> Об Иванове я вам прежде писал, что он делал фурор. Теперь фортуна с ним уже не в такой дружбе, публика к нему уже не так расположена, как сначала: причиной тому то, что он холоден и довольно монотонен <...>²⁷.

То ли в высказывания Остроумова-Михайлова закралась определенная ревность по отношению к карьере Иванова, то ли сказалась общественно-политическая составляющая в оценке личности певца, то ли Остроумов-Михайлов писал только то и так, что и как, с его точки зрения, хотели узнать М.Д. Волконский и Глинка, — сложно сказать. Но, описывая моменты творческой биографии Иванова, характеризуя отношение к нему европейской публики, Остроумов-Михайлов был явно пристрастен.

1830–1840-е годы в биографии Иванова — время несомненных творческих свершений. Помимо уже отмечавшихся удачных выходов на оперную сцену с Дж. Рубини, Л. Лаблашем и П. Гарсиа, дебюта в *La Scala*, у него было и другое важное достижение. Дж. Россини, заинтересовавшись дарованием Иванова, выпустил его именно в Болонье (где,

²⁵ Письмо от 31 мая 1839 года (Лондон) [там же, 157–158].

²⁶ Письмо от 9 апреля 1839 года (Лондон) [15, 155].

²⁷ Письмо от 19 мая 1840 года (Флоренция) [15, 165].

по мнению Остроумова-Михайлова, певец вряд ли мог «много выиграть») в премьерной постановке «Вильгельма Телля» в партии Арнольда. Участие в спектакле принесло Иванову первый фантастический успех.

*

Но, конечно, не только оперная карьера Иванова становилась предметом обсуждения в письмах Остроумова-Михайлова. Имея возможность сравнивать наработанное в России с прививаемым в Европе, он с огромным уважением, а, иногда и с удивлением, констатировал, сколь был прозорлив его русский педагог, насколько умно, грамотно и профессионально работал с его голосом и голосом Гулака-Артемовского. Сопоставляя уроки европейских учителей с уроками своего русского наставника, Остроумов-Михайлов то и дело подчеркивал:

Михаилу Ивановичу мое почтение засвидетельствуйте, и поблагодарите за наставление, и уверьте, что я их исполняю в точности. Я уверен, что и он будет доволен моим учителем...²⁸

<...> Один раз, когда я был у Рубини, он меня заставлял делать гаммы и небольшие пассажи; нашел, что я сделал успехи, также и сам делал гаммы и рулады, чтобы мне показать, как надобно делать; сказал, что верхние ноты фальцетом надо брать всегда *pianissimo*, как и Михаил Иванович (Глинка) мне тоже говорил²⁹.

<...> Гедеонов совершенно неправду говорит, что Михаил Иванович (Глинка) меня было испортил: напротив, он мне много сделал добра, и я никогда не забуду это <...>³⁰.

Мой голос идет как не надо лучше. Надо отдать справедливость Михаилу Ивановичу (Глинке), он умел прекрасно сохранить его, другой бы как раз его испортил <...> [15, 164–165].

²⁸ Письмо от 22 января 1839 года (Париж) [там же, 143].

²⁹ Письмо от 7 февраля 1839 года (Париж) [там же, 144].

³⁰ Письмо от 31 мая 1839 года (Лондон) [там же, 158].

Остроумов-Михайлов не только делился с Глинкой своими суждениями о европейских педагогах и исполнителях («Очень рад, что Михаил Иванович (Глинка) был доволен моим описанием артистов, но я надеюсь еще более его удовлетворить <...>» [15, 146]), но и вводил в тот круг сугубо «технических» вокальных проблем, с которыми он и Гулак-Артемовский сталкивались во время занятий со своими новыми учителями.

*

Голос Гулака-Артемовского³¹ позволил ему определиться в кругу европейских оперных исполнителей. Знаменитых басов было в ту пору в Европе не много и, по сути, певец попал в достаточно комфортные условия, будучи сразу же причислен к разряду носителей дарования редкого и весьма перспективного.

Поскольку строгой методики образования и развития баса в ту пору в Европе еще не существовало (процитированное нами ранее учебное пособие Л. Лаблаша впервые было опубликовано лишь в 1846 году, когда Гулак-Артемовский уже находился в России, пребывая на пике своей оперной карьеры), в европейской учебе русского певца использовалась общая методика развития певческого голоса. К тому же, и изначальная подготовка Гулака-Артемовского была более чем удовлетворительная. Остроумов-Михайлов сообщал в Петербург:

Алари прослушал его в первый же день [приезда Гулака-Артемовского в Париж — *С.Л.*], нашел, что он имеет прекраснейший голос; взял его к себе и начал всякий день давать ему уроки, как и мне. Алари сказал, что не стоит большого труда его поставить, потому что голос его сформирован, хотя имеет некоторые недостатки; но надеется их скоро исправить. Теперь он заставил его петь гаммы и сольфеджи на несколько времени, чтоб его приучить хорошо раскрывать рот; потому что, когда он поет

³¹ Впоследствии его вокальный диапазон изменился, и в зрелые годы жизни певец выступал по преимуществу в баритоновых партиях.

гаммы, вместо *a* говорит *o*... Я нашел, что его голос точно гораздо мягче сделался, и он сделал успехи в пении <...>³².

Строки письма свидетельствуют, что Алари нацеливался на развитие у Гулака-Артемовского навыков подачи звука в различных позициях и с отчетливой артикуляцией, будучи уверен: голос певца уже вполне сформирован. Это значит, что занятия с Глинкой принесли несомненный результат, и в целом певцу предстояло работать над деталями, совершенствуя технику и придавая ей европейскую огранку.

Иначе складывалась ситуация с Остроумовым-Михайловым. Певец, который не обладал достаточными навыками и лишь начинал постигать тайны вокального искусства, приехал в Европу в пору настоящего тенорового бума. Все для него было здесь внове, все казалось невообразимо запутанным и противоречивым. Пробриться на вершину славы, конкурируя с безусловными кумирами европейской публики — Дж. Рубини, А. Нурри, Ж. Дюпре, Дж. Давидом, Дж. Марио (ди Канди) — было безумно сложно. Великие тенора были известны всему оперному миру и, конечно, знакомы друг с другом. В знакомстве этом коллегиальная общность, взаимный интерес легко и даже естественно переплетались с отчаянной конкуренцией, а порой и жестким соперничеством. Каждый из них старался найти в своем голосе что-то неповторимое, каждый хранил тайны своего мастерства, привлекая к себе внимание новых певцов и, вместе с тем, удерживая их на определенной дистанции. Все это русский певец чувствовал, понимал и пытался по-своему сладить.

Ориентиром здесь для Остроумова-Михайлова служил европейский опыт Иванова, в том числе — ученический. Как известно, начав

³² Письмо от 18 августа 1839 года (Париж) [15, 160].

обучение у Элиодора Бьянки, Иванов, как отмечал он сам, исходно развивался не как тенор, а более контральтино, и не грудной, а «горляной [так! – С.Л.], который здесь называется *Voce di Gola*; сей голос с недавнего времени весьма уважается в Италии, и знаменитый певец Рубини употребляет его необыкновенно удачно» [16, 79].

Через некоторое время Бьянки, однако, «случайно открыл» у Иванова «несколько нот грудного настоящего тенора», и, хотя эти грудные ноты были еще очевидно-несовершенны, открытие, как писал Иванов Ф.П. Львову, «весьма важно»:

<...> Я буду в состоянии петь музыку, писанную для настоящих теноров, каковой я прежде, как известно Вашему Превосходительству, не мог петь, ибо она была для меня слишком низка. Сверх того, *Voce di Gola* и фальсеты [так! – С.Л.] (каковы в Италии в большом употреблении) дадут мне возможность петь также музыку, писанную для двух знаменитейших певцов Рубини и Давида. Теперь же цель моих упражнений состоит в отработывании грудного моего голоса, и соединении его с *Voce di Gola* и фальсетами так, чтобы я мог неприметным образом переходить от одного голоса в другой [16, 79–80].

Бьянки, представлявший школу «чисто грудных» теноров, считал и *Voce di Gola*, и фальцет приемами недостаточно эффектными и убедительными. Однако, сознавая факт их преобладания в современном ему вокальном искусстве, совершенно оправданно ставил перед Ивановым задачу не только овладеть разными приемами звукоизвлечения, но и добиться того, чтобы «неприметным образом» переходить от пения «грудного» к пению «горловому» — так, как это делали М. Гарсиа (старший), Давид или Рубини.

Конечно, Остроумов-Михайлов не знал содержания писем, отправленных Ивановым в Санкт-Петербург. Но чутьем музыканта (возможно, и исходя из описаний Глинки) понимал, по какому пути про-

двигался Иванов, какими навыками старался овладеть в первую очередь. Учитывая опыт своего соотечественника, равно как и современных ему вокальных мастеров, он настойчиво работал над решением возникавших проблем.

Многое, особенно на первых порах, представлялось ему практически неподвластным, что лишь подтверждало недостаточную подготовку певца. Нет ничего удивительного в том, что Остроумов-Михайлов вновь и вновь прибегал к заочной помощи своего русского педагога, советуясь с ним, постоянно сравнивая методу европейских учителей с более понятными ему и запомнившимися наставлениями Глинки:

<...> Мой учитель Алари был в затруднении на счет моего голоса, как его сформировать: подумавши немного, сказал, что надо работать фальцет, чтобы соединить нижние ноты с грудными, как говорит Михаил Иванович, однако мы посоветуемся с Рубини. Мы были вместе у Рубини, я пел; Рубини тоже сказал, что надобно работать фальцет <...>³³.

...Голос <...> все более и более усиливается, и делается круглее и полнее, только из верхних нот одна убyla, но я ее не жалею — это *фа*, без нее я могу обойтись очень хорошо, зато от средних нот я в восхищении. Надеюсь, что более не убудет ни одной ноты...»³⁴.

В строках этих писем явно ощущается упорство неопита, стремящегося освоить трудно дающиеся ему навыки. Но не только. Косвенно, они свидетельствуют и о том, с какими критериями подходил Глинка к работе с Остроумовым-Михайловым, чего требовал от него, стремясь добиться пресловутой ровности перехода от грудного к горловому регистру и наоборот, сохранения ровности дыхания. Над решением этой же проблемы бились и европейские педагоги Остроумова-Михайлова:

³³ Письмо от 22 января 1839 года (Париж) [15, 141–142].

³⁴ Письмо от 26 июля, 1839 года (Париж) [там же, 160].

У меня они [речь идет о “полугрудных нотах” — С.Л.] начинают образовываться; это зависит от искусства, в каком положении иметь горло, а не от груди. Эти ноты до груди не доходят, хотя и имеют звуки грудных нот. Я вам объясню, в чем дело. Прежде я не знал, как надобно горло устроить; когда Михаил Иванович (Глинка) меня заставил брать *фа* и *соль* мужественные, я никак не мог, всегда у меня выходило слишком жидко; между тем я слышал, что у него эти ноты точно будто грудные. Я иногда еще в Петербурге пробовал грудные брать эти ноты, думал, что непременно они должны быть грудными нотами, но не мог, как и теперь; впрочем, я теперь не имею нужды и пробовать их, потому что я теперь дошел до того, что мне нужно: этот голос совершенно горловой (хотя и называется грудным). Когда я беру *ми*, *фа*, *соль*, *ля бемоль*, у меня горло суживается, и звук выходит полный, круглый и очень приятный; притом между этим и грудным голосом нет разрыва, а после он столько же хорошо сливается и с чистым головным. Я перед отъездом еще говорил Михаилу Ивановичу, что, когда я горло суживаю на этих нотах, они бывают у меня мужественные, и приятнее, и сильнее. Может быть вам объяснение мое покажется непонятным, тогда Михаил Иванович вам покажет это голосом... [15, 147].

Голос мой почти сформировался; теперь мне недостает только немного легкости в верхних грудных нотах, но это такая вещь, которая приходит со временем и с помощью постоянной практики. Главное-то я уже имею: иду до *си бемоль* грудью, а это очень много для тенора. Также приобрел много силы в голосе и мужества. Находят, что я пою с большой грацией *cantabile* и имею чувство; в бравурном пении, которого я прежде совсем не мог петь, находят твердость и мужество, а в декламации точное выражение <...>³⁵.

Обретаемое Остроумовым-Михайловым умение подниматься до *си бемоль* «грудью», «прикрывая» фальцетные звуки, заставляя их звучать глубоко и твердо, было действительно очень серьезным для тенора, и певец вполне обоснованно гордился достигнутым результатом, зная о том, какую важную роль играла эта верхняя граница для

³⁵ Письмо от 8 августа 1840 года (Флоренция) [там же, 167].

Глинки³⁶. Зазвучавшая же в голосе Остроумова-Михайлова мужественность и сила, успехи в бравурном пении позволяли русскому певцу надеяться, что он, все же, сумеет испробовать себя в той безумно популярной у публики манере, что утвердилась в искусстве теноров благодаря Ж. Дюпре.

Жильбер Дюпре (1806–1896) — личность легендарная среди вокалистов 1830–1840-х годов. Едва ли не первым откликнувшись на новые веяния оперного творчества современников, Дюпре ввел в практику так называемый *voix mixte sombre*, что позволило добавить к возможностям тенора новую краску. Критики, склонные слышать прежде всего «небывалые эффекты» в звучании голоса, отмечали, что Дюпре обнаружил «сверхъестественную» способность к грудному пению в верхах, что практически сняло для него проблему выравнивания регистров. Как отмечает К.И. Плужников, чисто грудные тоны верхнего регистра сообщали манере Дюпре «однородность на протяжении всего диапазона», причем «верхний регистр приобретал невиданную силу» [16, 24]. Впервые Дюпре доказал это в 1837 году, взяв полнозвучное грудное *do* в партии Арнольда в «Вильгельме Телле» Россини, чем не просто привел французскую публику в восхищение, а ввел в настоящий раж. Россини, как известно, эксперимент Дюпре не одобрил. Самому же Дюпре объяснил, что это верхнее *do* он писал для обычного головного *mezza voce*, и никаких «фокусов» здесь не предполагалось.

³⁶ Глинка не только гордился тем, что, работая с молодым Ивановым, сумел довести его диапазон до *си бемоля*, но и сам в свои юные годы бывал несказанно доволен, когда ему удавалось хорошо взять этот звук. Как вспоминал Соллогуб, Глинка сначала «шептал говорком с оттенками выражения, <...>; потом, мало-помалу оживляясь, переходил чуть не в исступление и выкрикивал высокие ноты с натугою, с неистовством, даже с болью. Потом он вставал с места, заливался детским смехом и, засунув палец за жилет и закинув голову, начинал ходить петушком по комнате, спрашивая: “А каков был грудной *си бемоль*?” [18, 387].

Как известно, всего через несколько лет, нещадно эксплуатируя собственные возможности, Дюпре довел свою певческую карьеру до краха. Поверив «обманчивому богатству своей физической природы» (Плужников), он утратил голос и уже к концу 1840-х годов сошел с оперной сцены [16, 27]. Тем не менее в 1830-х Дюпре, будучи на вершине славы, увлек своим примером многих. В частности, за ним попытался идти А. Нурри. Среди многочисленных версий трагической гибели певца есть и та, что объясняет происшедшее неудачным соперничеством с Дюпре. Было ли это так — судить сложно. Известно лишь, что Нурри действительно пытался какое-то время подражать Дюпре, но потерпел жестокое поражение.

Не устоял от «искуса Дюпре» и Иванов, впервые услышавший известного европейского тенора еще во время своей итальянской поездки с Глинкой. Жадно впитывая новые впечатления и будучи по природе склонен к «некоторой инстинктивной способности подражать в пении» (М.И. Глинка), Иванов, видимо, какое-то время пытался двигаться в направлении, обозначенном Дюпре. В феврале 1839 года, встретившись с Остроумовым-Михайловым и беседуя с ним о современной манере пения теноров и его собственных подходах, Иванов ясно давал понять, что разочаровался в методе, характерной для большинства теноров школы Гарсиа-старшего. Утверждая, «что пение ни что иное как подражание», он искренне сокрушался по поводу того, что «в продолжение 6-ти лет изучал Рубини, поэтому <...> и отстал далеко от других» [15, 148].

Перемены в манере Иванова сразу же подметил Остроумов-Михайлов. Впрочем, он счел, что подобное подражание получалось у его соотечественника неубедительно. Сравнивая манеру Дюпре и Иванова, он писал:

Слушал Дюпре. <...>. По-моему, манера Иванова лучше, только видно, что Дюпре много работал; у него уже настоящая манера есть, а у Иванова что-то недоконченное, хотя голос Иванова гораздо лучше³⁷.

Тенор Иванов <...> иногда хочет слишком усиливать голос, и он ему изменяет: или захрипит, или сорвется, — это его недостаток. Характер его пения — *canto di grazia*; драматическое пение ему совсем нейдет, а оно, впрочем, в большой теперь моде <...>³⁸.

В этом вопросе Глинка был единомышленником Остроумова-Михайлова. Природный светлый, ясный, звонкий тембр ивановского тенора никак не соотносился с жесткой, аффектированной манерой Дюпре. Уже в 1850-е годы, вспоминая о давнем впечатлении от искусства Дюпре, Глинка отметил, что у французского певца «голос был не силен, но свеж; пел он уже тогда несколько по-французски, т.е. *il relevati chaque note avec affectation* [что можно перевести как «с преувеличенным чувством выделял каждую ноту» – С.Л.]» [3, 121].

Эту тягу к преувеличенности чувств ощутил в искусстве Иванова и Остроумов-Михайлов, решительно утверждая:

<...> В Большую оперу я более не хожу, потому что там ничего нет, что бы могло принести пользу. Один Дюпре — которого манера совершенно противоположна правилам Михаила Ивановича (Глинки). Голос претяжелый, и он ужасно кричит, от чего французы приходят в восхищение. Даже много глупцов есть, которые говорят, что он немногим хуже Рубини поет, и что этот крик ничто иное, как избыток чувств. Прекрасное суждение!³⁹

Через непродолжительное время Иванов почувствовал уязвимые стороны вокала Дюпре и вернулся к прежним эстетическим ориентирам, развивая заложенные в нем способности к *canto di grazia*. Он

³⁷ Письмо от 10 января 1839 года (Париж) [15, 137–138].

³⁸ Письмо от 30 апреля 1840 года (Флоренция) [там же, 153–163].

³⁹ Письмо от 7 февраля 1839 года (Париж.) [там же, 150].

вошел в когорту так называемых «легких теноров», овладевших искусством медленной кантилены (столь уместной в операх композиторов пост-россиниевского поколения — Беллини и Доницетти). Иванов стал, как полагает Плужников, «если не имитатором, то продолжателем Рубини», поддерживая утвердившиеся в его сознании ценности, «в которые он верил безоглядно» [16, 168] и которые, продолжу мысль исследователя, формировались у него еще в пору начального овладения вокальным мастерством в России, в том числе и у Глинки.

Разочаровался в Дюпре и Остроумов-Михайлов. Спустя несколько месяцев он убедился в том, что в манере Рубини, столь близкой сердцу его русского педагога, есть своя сила и привлекательность.

*

Однако, чувствуя поддержку Глинки как своего наставника, видя себя его единомышленниками, Остроумов-Михайлов и Гулак-Артемовский разошлись с русским учителем по другому вопросу — не «техническому», профессиональному, но, пожалуй, не менее важному. Его можно было бы назвать вопросом социализации молодых исполнителей в инокультурной музыкальной среде.

Ссылаясь как на собственный опыт, так и на известный ему опыт выдающихся европейских исполнителей, Глинка призывал своих воспитанников не гнаться сразу за большими результатами, начинать с малого, оглядываясь и примеряясь к особенностям европейской музыкальной культуры, тонко и деликатно налаживая контакты с коллегами. Судя по ответным строкам писем Остроумова-Михайлова, Глинка предупреждал и о своеволии европейской публики, способной уничтожить на корню любого исполнителя, и о коварности директоров и импресарио европейских оперных театров. Он напоминал об элементарной неготовности его учеников выйти на европейскую сцену, вступая в

прямую конкуренцию с исполнителями, известными и любимыми публикой.

Поначалу его воспитанники с ним соглашались. Тем более, что и Алари, и Рубини говорили о том, что «надобно начать петь на малых театрах в Италии» [15, 148]. Но чем далее, тем упорнее молодые певцы полагали, что и Глинка, и Рубини неверно ощущают время, неадекватно оценивают открывающиеся перед русскими исполнителями возможные пути «вращения» в европейскую оперную культуру. Месяц от месяца расхождение в стратегиях движения к европейским успехам между Остроумовым-Михайловым, Гулаком-Артемовским и Глинкой в этом вопросе становилось все более очевидным:

<...> Не знаю, почему Михаил Иванович (Глинка) нам советует начинать на маленьких театрах, вот уже год как мы здесь, и слышим только свистунов на маленьких театрах, не имеющих ни голосов, ни знания. Напротив, если выходит от учителя какой-нибудь порядочный ученик, то сейчас начинает петь на большом театре, и скорее идет вперед, потому что непрестанно около себя слышит хороших певцов; что же касается до публики, то она всегда снисходительна к начинающим. Если же Рубини и начал петь на маленьком театре, то это потому, что его вначале не хотели принять на большой театр не только как певца, но и как хориста; он не имел еще голоса — это я слышал от него самого... Мы начнем не так как итальянцы: едва выучит оперу, идет на театр. Мы пойдем уже как артисты, нам недостает теперь практики сценической, это сказал Романи⁴⁰ и все, кто понимает музыку... [15, 168].

<...> Мы надеемся приготовить к нашему дебюту как артисты, по пению и декламации, а не как начинающие, и уверены без затруднения быть ангажированными, когда будем готовы...» [там же, 159].

⁴⁰ По всей вероятности, имеется в виду Феличе Романи (1788 – 1865), итальянский поэт, драматург, автор оперных либретто, в том числе, — «Пирата», «Сомнамбулы», «Нормы» Беллини, «Анны Болейн», «Лукреции Борджа», «Любовного напитка» Доницетти, «Турка в Италии» Россини, «Короля на час» Верди и др. На стихи Романи в 1832 году был написан романс Глинки «Il desiderio» («Желание»), что позволяет допустить возможность личного общения русского и итальянского музыкантов.

Если я буду иметь успехи в Италии и Париже, то с каким удовольствием буду возвращаться в отечество. Тогда уже не буду бояться, что Рубини был [речь идет о предполагаемых русских гастрольях Дж. Рубини — С.Л.], и все от него в восхищении. Если и не буду иметь таланта, подобного ему, то по крайней мере постараюсь быть соперником других талантов, которыми там же восхищаются» [там же].

Вера до поры до времени в быстрое успешное продвижение к вершинам оперного Олимпа, русские певцы без колебаний принимали самые дерзкие прожекты, самые немислимые посреднические услуги. Хотя уже в первые месяцы своего пребывания за рубежом Остроумов-Михайлов отмечал избирательность европейских педагогов, готовых «совершенно отдаться в волю» ученика, пойти «за него в огонь и в воду», «особенно, если видят у него много средств <...>» (Лондон, 31 мая 1839 года) [15, 157], вера в то, что с ними все произойдет иначе, вселяла надежду на скорую славу. Еще до разрыва с Алари Остроумов-Михайлов писал:

Алари надеется нам достать обоим (Артемовскому и мне), весной, ангажемент в Милан, на театр *La Scala*. Сам он ангажирован здесь писать оперу, для великого поста, а для весны другую для Милана; поэтому он мне сказал, он хочет сделать условие, чтобы мы были ангажированы также, потому что надеется на нас двоих, чтоб иметь успех со своей оперой. Разумеется, там дадут на первый раз безделицу, но это ничего, наверстаем после; особенно теперь славно платят тенорам в Италии, потому что их нет вовсе⁴¹.

Но Алари бросил своих учеников:

<...> Мы возьмем теперь в учителя директора здешней оперы, г. Романи, который может всегда нас поставить на сцену, лишь только найдет готовыми. Он известен во всей Италии, как первый знаток театральных эффектов, как пения, так и музыки, потому что

⁴¹ Письмо от 10 октября 1839 года (Флоренция) [15, 161].

служит долго при театре директором музыки и приобрел большую практику. Теперь он более всех может быть нам полезен⁴².

Анализируя ситуацию, Остроумов-Михайлов не догадывался, что многое в происходящем свидетельствует об их собственных просчетах и недостатках. Так, обрисовывая причины, мягко говоря, слабых итальянских театральных дебютов Гулака-Артемовского, Остроумов-Михайлов писал, что его «<...> заставили <...> дебютировать тогда, когда он имел сильное воспаление в горле, и поэтому публикой не очень хорошо был принят. А после, когда иногда и довольно хорошо пел, не смотря на болезнь, но публика не позабывала первого впечатления. По окончании сезона импресарио проклятый нарушил с ним контракт, и не дал ему ничего за то, что он ему пел» [15, 169]. А ведь Гулак-Артемовский имел, с точки зрения Остроумова-Михайлова, «<...> голос несравненно лучше Тамбурины, и я уверен, что будет лучше и петь, если постоянно будет заниматься. Тамбурины немного шарлатан, он позволяет себе некоторые фарсы; жаль, что такой талант занимается такими вещами, которые всегда толпе бросаются в глаза и заставляют ее удивляться <...>»⁴³.

Мысленно представляя себе блестящие контракты, ориентируясь на большие сцены Италии, Британии, Франции, осваивая премудрости вокального ремесла у европейских педагогов, русские певцы оказались не готовы к реальностям оперного мира, к конкуренции между театрами, со всеми особенностями такой конкуренции присущими. Как-то неожиданно оказалось, что директора театров и импресарио не столь уж заинтересованы в русских дебютантах, что публика не так уж снисходительна к первым выходам новых исполнителей, а коллеги не

⁴² Письмо от 8 августа, 1840 года (Флоренция) [там же, 167].

⁴³ Письмо от 7 февраля, 1839 года (Париж) [там же, 150].

столь уж заботливы в отношении к ним. «<...> Здесь так трудно для русского найти ангажемент<...>», — отмечал Остроумов-Михайлов в одном из последних писем, отправленных из Флоренции 23 сентября 1841 года [15, 168]. И, пожалуй, это было первое справедливое суждение о реальности той европейской оперной жизни, к которой так хотелось приобщиться молодым исполнителям из России.

*

Не прислушиваясь к рекомендациям своего русского наставника, Остроумов-Михайлов и Гулак-Артемовский исходили из того, что «чудо», происшедшее с Ивановым, может произойти и с ними. Они в полной мере сознавали, что для этого им необходима помощь европейских коллег. И помощь эту они действительно получали, но ни в коей мере не сопоставимую с той, которую стал получать с конца 1830-х годов Иванов.

Уже в первые месяцы пребывания в Европе Иванов четко понимал необходимость посредничества в поиске выгодных предложений. Так, Глинка вспоминал в «Записках», что, будучи в Неаполе, он и Иванов познакомились «с тамошним придворным живописцем, который нашел способ представить Иванова ко двору, где он пел с успехом, вследствие чего и дебютировал, как известно, в театре Сан-Карло, в “Анне Болене”» [3, 134].

С годами посредничество в устройстве Иванова на сцены оперных театров становилось все разнообразнее, в его судьбе участвовали различные высокопоставленные лица, ведущие представители европейского оперного мира, и главным в их ряду был Россини, сумевший как никто поддержать Иванова определенно, долговременно и мощно. Роль Россини в европейской карьере Иванова до сих пор в полной мере не оценена. Опубликованные Плужниковым на русском языке письма Россини к Иванову (первое из которых датировано мартом 1840 года,

т.е. временем, когда Остроумов-Михайлов и Гулак-Артемовский еще находились в Европе), а также обнародованные исследователем фрагменты переписки маэстро с композиторами и импресарио по вопросам привлечения Иванова к той или иной музыкальной акции, демонстрируют, сколь сильной была дружеская опека Россини «по всем вопросам участия Иванова в системе итальянских оперных антреприз» [16, 137]. Великий композитор, прошедший трудный путь певца, ставший прекрасным вокальным педагогом, как никто знавший сильные и слабые стороны тенорового голоса, был на какое-то время покорен не столько самим звучанием голоса Иванова, сколько окрашенностью его тембра. Видимо, было в нем что-то такое, что завораживало слух маэстро, что соответствовало его музыкальному вкусу.

Европейская пресса той поры писала, что «голос Иванова есть самый чистый тенор», «ясный и серебристый», что «грудные звуки его имеют необыкновенную силу», что обладает он пением «нежным и элегантным» (Ф. Фетис), что русский певец имеет редкостную профессиональную выносливость, без устали пополняя свой репертуар, что он решил для себя проблему владения высокой тесситурой, искусством тембрально насыщенной кантилены, что «ангельская внешность» голубоглазого юноши, его стройность, высокий рост, выразительная мимика не могут никого оставить равнодушным...

О русском певце одобрительно отзывался Беллини, замечая в письме: «Иванов поет с большой грацией, из всех европейских теноров

считаю его первым после Рубини и Донцелли⁴⁴»⁴⁵. Критики, стараясь объективно оценить дарование русского певца, писали о голосе Иванова как «"округлом", идущим <...> от груди к голове с большой легкостью, не теряя нежности. Многие его естественные тоны обладают удивительной свежестью, мягкостью. Это точно школа Рубини, кроме ощущения, что он далеко от совершенства этой своей модели» [14, 250].

Россини, познакомившись с вокальным дарованием Иванова, почувствовав его потенциальные возможности, вскоре стал для молодого человека учителем, наставником, другом и даже личным импресарио. Композитор, пишет Плужников, помогал Иванову советами, утрясал сложные положения, участвовал в финансовых операциях [16, 137]. Он убеждал других писать «для Иванова», создавая своеобразный проект «*Pour Ivanoff*», и, думается, именно благодаря Россини певчий Иванов постепенно превращался в знаменитого тенора Ivanoff.

Не занимая с 1829 года никаких официальных постов ни в театрах, ни в учебных заведениях, Россини оставался и в 1830-е, и в 1840-е годы влиятельнейшей персоной, имевшей широчайшие связи с лучшими представителями музыкального мира Европы. С искусством прекрасного импресарио Россини сумел подключить к «проекту "*pour Ivanoff*"» своего друга, С. Меркаданте, и, благодаря специально написанному им для Иванова вставному номеру в опере «Два знаменитых соперника», к певцу пришел колоссальный успех во Флоренции. По этому же пути повел Россини и Доницетти, который по просьбе своего

⁴⁴ Речь идет о Доменико Донцелли (1790 – 1873). Дебютировал в 1809 г. в Неаполе. Стал известен как россиниевский исполнитель. Принимал участие в мировых премьерах ряд опер Россини. В том числе — «Путешествие в Реймс» (1825, Париж). В его репертуаре были партия Рамиро (Россини «Золушка»), Отелло (в одноименной опере Россини), пел также в операх Беллини и Доницетти. Специально для него была написана партия Поллиона («Норма» Беллини, 1831). Выступал в городах Италии, Париже, Лондоне.

⁴⁵ В. Беллини — А. Ламперти. Париж, 18 октября 1833 года [14, 250].

старшего друга написал специально для Иванова сцену Дженнаро в «Лукреции Борджиа» (хотя исполнить ее певцу не удалось из-за болезни). Позднее Россини подключил к этому «проекту» и молодого Дж. Верди, сочинившего специально для Иванова арию Эрнани («*Odi il volto o grande iddio*»), с которой певец имел небывалый успех в Венеции. Сам Россини поставил Иванова в число солистов болонской премьеры своей «*Stabat Mater*».

Мощные усилия Россини не пропали даром: растущая известность Иванова позволила ему в 1840-х годах подняться вровень со знаменитыми европейскими тенорами, стать главным исполнителем основных теноровых партий в операх европейских композиторов, выступать в ведущих карнавальных оперных сезонах десятилетия.

Безусловно, ни Глинка, ни Волконские при всех их связях и европейских знакомствах обеспечить молодым русским исполнителям равно значимую поддержку, вводя их в европейский оперный мир, как это делал для Иванова Россини, не могли. Было понятно, что даже авторитет Рубини, принимавшего участие в русских исполнителях, равно как и активность Алари, который намеревался выйти на большую оперную сцену со своими русскими учениками и делал до поры до времени ставку на их голоса, ни в коей мере не могли конкурировать с влиятельным мнением Россини.

Не столь очевидным, но не менее значимым было и то, что за время, проведенное в Европе, ни Остроумов-Михайлов, ни Гулак-Артемовский так и не смогли поразить европейскую публику и европейских коллег своими вокальными способностями, и, скорее всего, приходилось признать: невзирая на активное европейское обучение их исходный певческий потенциал был слабее потенциала Иванова.

*

Реальность оказалась много жестче, чем та, что виделась первоначально русским исполнителям, да и неумеренные похвалы и даже восторги европейских наставников по поводу их дарования за стенами учебных классов весили не столь уж много, как представлялось ранее. С этой точки зрения встреча Остроумова-Михайлова и Гулака-Артемовского с Г.П. Волконским, состоявшаяся во Флоренции в 1840 году, оказалась как нельзя более кстати.

На днях сюда прибыл князь Григорий Петрович [Волконский – С.Л.]; он меня очень обласкал, также здесь Греч⁴⁶ и Андрей Евграфович Кикин⁴⁷. Они все слушали нас. Князь очень удивился перемене моего голоса и очень меня благодарил за то, что я сделал большие успехи в пении за границей <...> [15, 169].

Проанализировав ситуацию, складывающуюся с Остроумовым-Михайловым и Гулаком-Артемовским в Европе, Волконский взял на себя миссию посредника в их устройстве в труппу императорских театров. Те, взвесив свои возможности и смутные перспективы, согласились вернуться в Россию и продолжить оперную карьеру на родине. Пользуясь их согласием, Волконский сообщил об этом своему отцу «и просил его <...> ангажировать» Остроумова-Михайлова и Гулака-Артемовского либо на сезон 1841/1842, либо на сезон 1842/1843 года [15, 170].

Просьба была рассмотрена и принята, ангажемент подписан. Гулак-Артемовский и Остроумов-Михайлов введены в состав русской труппы императорских театров, дебютировав одновременно летом сезона 1842/1843 года в опере Доницетти «Лючия ди Ламмермур». Так

⁴⁶ Речь идет о Николае Ивановиче Грече (1787–1867), писателе, редакторе, журналисте, неоднократно бывавшем в Европе.

⁴⁷ Андрей Евграфович Кикин (1771–1845 /?/), офицер, участник Средиземноморского похода генерала Ушакова, был дважды ранен в сражении за остров Корфу, обладал немалым состоянием, в том числе, владел более тысячью крепостных [20].

был положен конец европейскому обучению двух русских певцов и открыта новая, русская, страница их творческой биографии.

Остроумов-Михайлов, и Гулак-Артемовский, вернувшись в Россию, продолжали поддерживать связи с Глинкой. Заинтересованно относился к молодым певцам и сам Глинка. А.Н. Серов, вспоминая об этом времени, подчеркивал, что в домах известных композиторов «бывали часто *очень протезируемые Глинкою* [выделено мною – С.Л.] певцы, тенор Михайлов и баритон Артемовский, тогда только что приехавшие из Италии, где изучали вокальное искусство, а потому с успехом дебютировали на русской сцене <...>» [17, 93]. Видимо, Глинка с удовольствием представлял своих воспитанников, а иногда даже музицировал вместе с ними, аккомпанируя, чаще всего, Гулаку-Артемовскому [17, 93].

*

Глинка и М.Д. Волконский могли гордиться своими подопечными. Такой ли виделась им их творческая судьба — нет ли, но все сложилось совсем неплохо. И Остроумов-Михайлов, и Гулак-Артемовский были приняты в число артистов императорских театров и, как казалось тогда, обоих ожидала прекрасная карьера. Но Остроумов-Михайлов продержался на сцене Императорского театра недолго. Голос его слабел. Певец все чаще ограничивался концертными выступлениями. В 1845 году обстоятельства вынудили его подать в отставку [2, 116], а в 1849 году музыкант скоростижно скончался в возрасте 32 лет. Гулаку-Артемовскому же удалось пройти долгий путь артиста Императорских театров, познав успех у публики, получив крепкое материальное обеспечение, испробовав свои силы на композиторском поприще.

Но тогда, в начале их артистической карьеры в Императорских театрах, оба певца воспринимались как надежда русского оперного ис-

кусства, как вокалисты, обладавшие хорошими поставленными голосами и собственной манерой исполнения. За несколько лет до возвращения Остроумова-Михайлова и Гулака-Артемовского в Россию, пережив шумный успех «Жизни за царя» и будучи уже капельмейстером Придворной певческой капеллы, Глинка, встретившись с императором, услышал от того «ласковые слова». И десятилетия спустя вспоминал Глинка, как, подойдя к нему, государь сказал: «Глинка, я имею к тебе просьбу и надеюсь, что ты не откажешь мне. Мои певчие известны во всей Европе и, следовательно, сто́ят того, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были у тебя итальянцами» [3, 174]. «Эти ласковые слова привели меня в столь приятное замешательство, — писал Глинка, — что я отвечал государю только несколькими почтительными поклонами» [там же]. Так «куртуазно» были публично расставлены точки над *i* в истории с Ивановым, обозначено место каждого в происшедшем и проговорена должная стратегия поведения на будущее еще до того, как это будущее обрело окончательную определенность.

Глинка прислушался к пожеланиям императора и «итальянцев» из певчих более не готовил. Но это не изменило существа дела. Будучи в то время поклонником и ценителем итальянской вокальной школы, он оставался последовательным сторонником методов вокального обучения, принятых у выдающихся итальянских педагогов и певцов. Освободив Остроумова-Михайлова и Гулака-Артемовского от императорского надзора, подготовив русских певцов к учебе в Европе, курируя ход их образования у известных европейских педагогов, давая наставления, советы, рекомендации, Глинка со всей очевидностью добивался именно того, «чтобы они стали у него итальянцами».

Это незамедлительно почувствовали современники. В 1842 году перед публикой Санкт-Петербурга предстали безусловные выученики

итальянской вокальной школы. Спустя десятилетия, когда стало возможным, обзрев весь творческий путь вокалистов, сделать обобщающие заключения, А.И. Вольф писал, что у Остроумова-Михайлова «голос был приятный и хорошо обработанный, но весьма слабый» [2, 103]. Того же мнения придерживался и В. Морков, полагавший, что голос Остроумова-Михайлова, «грудной тенор, не отличался силою, но был очень приятен. Усвоив вполне итальянскую методу пения, Михайлов был преимущественно хорош в переводных операх итальянского репертуара» [13, 87].

Не прошло даром время, проведенное в Европе, и для Гулака-Артемовского. Он даже бросил курить, что, конечно, повлияло на голос; стал, как отмечал в письмах Остроумов-Михайлов, «говорить по-французски» и «хорошо понимать других». Уже в первый месяц пребывания в труппе императорских театров он обратил на себя внимание критиков. Удачно показавшись в течение первого сезона, Гулак-Артемовский и далее ярко проявлял себя в различных партиях. «Артемовский оказался превосходным приобретением в подмогу Петрову», — отмечал, спустя годы, Вольф [2, 103].

Современники оценивали Гулака-Артемовского по-разному. Так, Соллогуб писал об исполнителе как о певце «бездарном» и «грубо-голосом» [18, 601]. Д.В. Григорович же считал, что Артемовский обладал голосом «прекрасным, сильным и свежим» [5, 250]. Но за этими субъективными оценками никогда не пропадало главное: Гулак-Артемовский всегда воспринимался носителем итальянской вокальной традиции, связь с которой не порывал даже в своих композиторских опытах [6]. Глинка же сразу по возвращении Остроумова-Михайлова и Гулака-Артемовского в Россию подключил молодых исполнителей к подготовке спектакля «Руслан и Людмила». Хотя он поставил своих

учеников во второй состав (Остроумов-Михайлов — Финн; Гулак-Артемовский — Руслан), решение композитора было абсолютно верным: в его распоряжении оказались молодые, способные вокалисты, понимавшие позицию своего русского педагога и имевшие хорошую профессиональную выучку, полученную у европейских учителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсов Ю.А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки. Л.: Музыка, 1968.
2. Вольф А.И. Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: В 3 ч. Ч. 1. СПб: тип. Р. Голике, 1877.
3. Глинка М.И. Записки // Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие: В 2 тт. Том I. Л.–М.: Государственное музыкальное издательство, 1952.
4. [Глинка М.И.] Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие: В 2 тт. Том II. Письма и документы / под ред. В. Богданова-Березовского. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1953.
5. Григорович Д.В. Литературные воспоминания. М.: Художественная литература, 1987.
6. Драч И.С. Украинский парафраз на россиниевский сюжет («Итальянка в Алжире» – «Запорожец за Дунаем») [Электронный ресурс] // RELGA. 2002. №6 (84). URL: <http://www.relga.ru/Environment/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=132&level1=main&level2=articles>.
7. Кауфман И.С. С.С. Гулак-Артемовский. Жизнь. Личность. Творчество. М.: Музыка, 1973.
8. Кизин М.М. Русская певческая школа М.И. Глинки // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2012. №4 (32). С. 105–108.

9. *Лаблаш Л.* Полная школа пения с приложением вокализов для сопрано или тенора. СПб.–М.–Краснодар: Лань; Планета музыки, 2016.
10. *Лащенко С.К.* Директор императорских театров А.М. Геденов: московские истоки Санкт-Петербургской театрально-административной карьеры (продолжение). Неизвестный «роговой проект» и его судьба [Электронный ресурс] // Искусство музыки: теория и история. 2016. №15. С. 23–70. URL: <http://imti.sias.ru/authors/3724.html>.
11. *Лобанкова Е.В.* Глинка. Жизнь в эпохе. Эпоха в жизни. М.: Молодая гвардия, 2019.
12. *Лямина Е.Э., Самовер Н.В.* «Бедный Жозеф»: жизнь и смерть Иосифа Виельгорского. М.: Языки русской культуры, 1999.
13. *Морков В.И.* Исторический очерк русской оперы с самого ее начала по 1862 год. М.–СПБ.: Издание М. Бернарда, 1862.
14. *Петрушанская Е.М.* Михаил Глинка и Италия. Загадки жизни и творчества. М.: Классика-XXI, 2009.
15. Письма из заграницы русского певца Михайлова (Остроумова) (1839–1841) // Музыкальная старина. Сборник статей и материалов для истории музыки в России, изданный Н. Финдейзенем. Вып. 2. СПб., 1903. С. 134–170.
16. *Плужников К.И.* Николай Иванов. Итальянский тенор. СПб.: Центр современного искусства, 2006.
17. *Серов А.Н.* Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке // Глинка в воспоминаниях современников / Под общей редакцией А.А. Орловой. М.: Госмузиздат, 1955. С. 66–100.
18. *Соллогуб В.А.* Повести. Воспоминания. Л.: Художественная литература, 1988.

19. Степанов П.А. Воспоминания о М.И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников / Под общ. ред. А.А. Орловой. М.: Госмузиздат, 1955. С. 54–66.

20. Сульдина Л.В. Последние владельцы села Трофимовщина [Электронный ресурс] // История и историческая память. 2015. Вып. 12. С. 175–190. URL: https://www.sgu.ru/sites/default/files/textdocsfiles/2016/10/22/istoriya_i_ist._pamyat_vyp._12_2015.pdf.

21. Тышко С.В., Мамаев С.Г. Странствия Глинки. Ч. 1. Украина. Киев: Радуга, 2005.

22. Фролов С.В. Глинка. М.И. Глинка в XXI веке. Новый взгляд на личность и творчество. Ч. I. Детство в Новоспасском (1804–1817). СПб.: Нестор-История, 2016.

23. Фролов С.В. Глинка. М.И. Глинка в XXI веке. Новый взгляд на личность и творчество. Часть II. В Благородном пансионе (1818–1822). СПб.: Нестор-История, 2019.

24. Шереметев С.Д. Мемуары. М.: Индрик, 2001.

25. Яковенко С.Б. Глинка и отечественная вокально-исполнительская культура // Южно-российский музыкальный альманах. 2004. № 1. С. 52–61.

26. Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin. New Haven and London: Yale University Press, 2008.

27. Taruskin R. Russian Music at Home and Abroad: New Essays. Berkeley: University of California Press, 2016.

REFERENCES

1. Barsov Yu.A. Vokal'no-ispolnitel'skie i pedagogicheskie principy M.I. Glinki [The vocal performance and pedagogical principles of M.I. Glinka]. Leningrad: Muzyka [Music], 1968.

2. *Wolf A.I.* Hronika Peterburgskih teatrov s konca 1826 do nachala 1855 goda: v 3-h chastyah. CH. 1. [Chronicle of St. Petersburg theaters from the end of 1826 to the beginning of 1855: in 3 parts. P. 1.]. Saint-Petersburg: tipografiya R. Golike [R. Golike printing house], 1877.

3. *Glinka M.I.* Zapiski [The Notes] // Mihail Ivanovich Glinka. Literaturnoe nasledie: v 2 tomah. Tom I. [Mikhail Ivanovich Glinka. Literary heritage: in 2 volumes. Vol. I.]. Leningrad–Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State music publishing house], 1952.

4. [*Glinka M.I.*] Михаил Иванович Глинка. Mihail Ivanovich Glinka. Literaturnoe nasledie: v 2 tomah. Tom II. Pis'ma i dokumenty [Mikhail Ivanovich Glinka. Literary heritage: in 2 volumes. Tom I. Letters and Documents]/ pod redakciej V. Bogdanova-Berezovskogo [ed. by V. Bogdanov-Berezovsky.]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State music publishing house], 1953.

5. *Grigorovich D.V.* Literaturnye vospominaniya [Literary memories]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura [Fiction], 1987.

6. *Drach I.S.* Ukrainskij parafraz na rossinievskij syuzhet («Ital'yanka v Alzhire» – «Zaporozhec za Dunaem») [Ukrainian paraphrase on the Rossini plot («Italian woman in Algeria» – «Zaporozhets beyond the Danube»)] [Electronic source] // RELGA. 2002. №6 (84). URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=132&level1=main&level2=articles>.

7. *Kaufman I.S.* S.S. Gulak-Artemovskij. Zhizn'. Lichnost'. Tvorchestvo [S.S. Gulak-Artemovsky. A life. Personality. Work]. Moscow: Muzyka [Music], 1973.

8. *Kizin M.M.* Russkaya pevcheskaya shkola M.I. Glinki [M.I. Glinka's russian singing school] // Vestnik Chelyabinskoj gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv [Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]. 2012. №4 (32). Pp. 105–108.

9. *Lablash L.* Polnaya shkola peniya s prilozheniem vokalizov dlya soprano ili tenora [Complete singing school with vocalization app for soprano or tenor]. Saint-Petersburg–Moscow–Krasnodar: Lan' [Doe]; Planeta muzyki [Planet of Music], 2016.

10. *Lashchenko S.K.* Direktor imperatorskih teatrov A.M. Gedeonov: moskovskie istoki Sankt-Peterburgskoj teatral'no-administrativnoj kar'ery (prodolzhenie). Neizvestnyj «rogovoj proekt» i ego sud'ba [The director of the Imperial theatres A.M. Gedeonov: the Moscow sources of his career as St. Petersburg theatre manager (Continuation). An unknown «Horn» Project its fate] [Electronic source] // *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [Art of Music. Theory and History] 2016. №15. Pp. 23–70. URL: <http://imti.sias.ru/authors/3724.html>.

11. *Lobankova E.V.* Glinka. Zhizn' v epohe. Epoha v zhizni [Glinka. Life in the era. An era in life]. Moscow: Molodaya gvardiya [Young guard], 2019.

12. *Lyamina E.E., Samover N.V.* «Bednyj ZHozef»: zhizn' i smert' Iosifa Viel'gorskogo [«Poor Joseph»: the life and death of Joseph Vielgorsky] Moscow: YAzyki russkoj kul'tury [Languages of Russian culture], 1999.

13. *Morkov V.I.* Istoricheskij ocherk russkoj opery s samogo ee nachala po 1862 god [Historical sketch of Russian opera from its very beginning to 1862]. Moscow–Saint-Petersburg: Izdanie M. Bernarda [Edition by M. Bernard], 1862.

14. *Petrushanskaya E.M.* Mihail Glinka i Italiya. Zagadki zhizni i tvorchestva [Mikhail Glinka and Italy. Mysteries of life and creativity]. Moscow: Klassika-XXI [Classic-21], 2009.

15. Pis'ma iz zagranicy russkogo pevca Mihajlova (Ostroumova) (1839–1841) [Letters from abroad of the Russian singer Mikhailov (Ostroumov) (1839-1841)] // *Muzykal'naya starina. Sbornik statej i materialov dlya istorii muzyki v Rossii, izdannyj N. Findejzenom* [Musical antiquity.

Collection of articles and materials for the history of music in Russia, published by N. Findeyzen.]. Vypusk 2 [Issue 2]. Saint-Petersburg, 1903. Pp. 134–170.

16. *Pluzhnikov K.I.* Nikolaj Ivanov. Ital'yanskij tenor [Nikolay Ivanov. Italian tenor]. Saint-Petersburg: Centr sovremennogo iskusstva [Center for Contemporary Art], 2006.

17. *Serov A.N.* Vospominaniya o Mihaile Ivanoviche Glinke [Memories of Mikhail Ivanovich Glinka] // Glinka v vospominaniyah sovremennikov [Glinka in the memoirs of contemporaries] / Pod obshchej redakciej A.A. Orlovoj [Edited by A.A. Orlova]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State music publishing house], 1955. Pp. 66–100.

18. *Sollogub V.A.* Povesti. Vospominaniya [Stories. Memories]. Leningrad: Hudozhestvennaya literatura [Fiction], 1988.

19. *Stepanov P.A.* Vospominaniya o M.I. Glinke [Memories of Glinka] // Glinka in the memoirs of contemporaries / Pod obshchej redakciej A.A. Orlovoj [Edited by A.A. Orlova]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State music publishing house], 1955. Pp. 54–66.

20. *Suldina L.V.* Poslednie vladel'cy sela Trofimovshchina [The last owners of the village Trofimovshchina] [Electronic source] // Istoriya i istoricheskaya pamyat' [History and Historical Memory]. 2015. Vypusk 12 [Issue 12]. Pp. 175–190. URL: https://www.sgu.ru/sites/default/files/textdocsfiles/2016/10/22/istoriya_i_ist._pamyat_vyp._12_2015.pdf.

21. *Tyshko S.V., Mamaev S.G.* Stranstviya Glinki. CH. 1. Ukraina [Glinka's traveling. Part 1. Ukraine]. Kiev: Raduga [Rainbow], 2005.

22. *Frolov S.V.* Glinka. M.I. Glinka v XXI veke. Novyj vzglyad na lichnost' i tvorchestvo. CH. I. Detstvo v Novospasskom (1804–1817) [Glinka. M.I. Glinka in the 21st century. A new look at personality and creativity. Part I. Childhood in Novospasskoye (1804–1817)]. Saint-Petersburg: Nestor-Istoriya [Nestor-History], 2016.

23. *Frolov S.V.* Glinka v XXI veke. Novyj vzglyad na lichnost' i tvorchestvo. CH. II. V Blagorodnom pansione (1818–1822) [Glinka in the 21th century. A new look at personality and creativity. Part II. In the Noble Boarding House (1818–1822)]. Saint-Petersburg: Nestor-Istoriya [Nestor-History], 2019.

24. *Sheremetev S.D.* Memuary [Memoirs]. Moscow: Indrik, 2001.

25. *Yakovenko S.B.* Glinka i otechestvennaya vokal'no-iskomitel'skaya kul'tura [Glinka and Russian vocal and performing culture] // YUzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah [South-Russian Musical Anthology]. 2004. № 1. Pp. 52–61.

26. *Frolova-Walker M.* Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin. New Haven and London: Yale University Press, 2008.

27. *Taruskin R.* Russian Music at Home and Abroad: New Essays. Berkeley: University of California Press, 2016.





Анна Валентиновна Булычева

**«Я НАД ГОЛОЙ МУЗЫКОЙ
ХОХОТАЛ, КАК УГОРЕЛЫЙ...».
ОПЕРЕТТА БОРОДИНА «БОГАТЫРИ»
В ПИСЬМАХ ВИКТОРА КРЫЛОВА
НИКОЛАЮ САВИЦКОМУ**

История создания Александром Порфирьевичем Бородиным оперетты «Богатыри» скудно документирована. Основные сведения были собраны еще Павлом Александровичем Ламмом и Сергеем Сергеевичем Поповым [3], в публикациях Светланы Сергеевны Мартыновой они дополнены некоторыми новыми данными. Тем не менее, в истории оперетты оставалось немало белых пятен. Закрывать некоторые из них позволило обнаружение в фондах Государственного исторического музея 22 писем либреттиста «Богатырей» Виктора Александровича Крылова (1838–1906) режиссеру московской оперной труппы Николаю Петровичу (Пантелеймоновичу) Савицкому (1831–1877)¹. Оперетта предназначалась для бенефиса режиссера, который, таким образом, выступил заказчиком произведения.

Подборка писем находится среди других документов архива Савицкого, солидную часть которого составляют записки вокалистов с отказами от выступлений вследствие различных инфекций дыхательных путей. Некоторые материалы фонда в свое время были изданы в

¹ Государственный исторический музей, отдел письменных источников, ф. 83, ед. хр. 149, л. 72–112 об.

отдельных выпусках Щукинского сборника [10]. Письма Крылова, более известного современникам под псевдонимом «В. Александров», до сих пор не удостоивались публикации, однако заслуживают внимания. Они охватывают период с сентября 1866-го по сентябрь 1867 года. Первые девять относятся к 1866 году. Они ярко характеризуют манеру общения, стиль и темп жизни Крылова, его личность в целом, а также нравы русских драматургов того времени. Письма за 1867 год позволяют проследить ход работы над либретто и музыкой «Богатырей», раскрывают некоторые детали композиторского замысла, а также показывают, что происходило за спиной Бородина, и какие меры предпринимались заинтересованными сторонами, дабы стимулировать скорейшее сочинение музыки. В конечном счете, письма Крылова позволяют ответить на вопрос: кто виноват, что произведение, изначально задуманное как оригинальное, превратилось в коллаж из чужой музыки?

Письма расположены в фонде в произвольном порядке. В данной публикации они приведены в соответствие с хронологией, восстановленной на основе упоминаемых событий, особенностей бумаги и почерка. Все даты указаны по старому стилю. Знаки пунктуации расставлены в соответствии с современными нормами, обращение «Вы» дается с прописной буквы.

Воскресенье 11-е [сентября 1866 г.]

Вот Вам, голубчик, ответы по пунктам. 1) Был у Куликова. Подтекстовка была для него новая работа, потому что в пении слова несколько изменены против экземпляра пьесы². 2) Ноты Вам будут присланы через три дня. 3) Что касается до экземпляра, то

² Николай Иванович Куликов (1815–1891) – петербургский актер, драматург, переводчик и режиссер. Речь идет о его переводе либретто комической оперы Адольфа Адана «Глухой», впервые показанной в Москве в Большом театре 28 октября 1866 года.

тут надо сделать любезность Куликову за то, что он подтекстовывал. Пьеса у него была продана бенефицианту, и чтобы отдать ее теперь на поспектакльную плату, надо, чтобы он заявил, что он заново перевел пьесу. Для сего будьте так добры, напишите к нему полуофициальное письмо, что де Вы его просите пьесу «Глухой», которую Московская дирекция желает поставить. Тем временем, на нынешней неделе он представит в Дирекцию 2 экземпляра как заново переведенные, в субботу они пройдут в комитете, в понедельник в цензуре³, а во вторник на будущей неделе наверно Вам будет отослан экземпляр якобы новый. Таким образом, вы все будете удовлетворены, около среды на этой неделе Вы получите музыку с текстом и можете разучивать, а на будущ[ей] неделе и все экземпляры. Да и Куликов, по крайней мере, не даром будет работать. Письмо к нему пришлите на мой адрес. 4) «Майская ночь» переделана, как хотел Богданов⁴, переписана и сдана в цензуру, она уже была бы у Вас, да на мое горе в четверг был праздник, и заседания цензурного не было, так что ее отложили до понедельника 12-го, т. е. до завтра. Завтра я ее получу, а послезавтра вышлю на Ваше имя.

«Что за милая столица» запрещена цензурой.

Вот пока все, тороплюсь кончить письмо, чтобы сегодня же оно отправилось к Вам, на днях буду писать подробней. В комитете пьес решительно нет никаких, напомните Владимиру Петровичу⁵, что у них три мои пьесы лежат без употребления: «Против течения», «Врачи» и «Сверчок домашнего очага». Ими бы можно воспользоваться при настоящей бедности.

Весь Ваш

Виктор Крылов

В 1866 году 11-е число приходилось на воскресенье в сентябре и декабре, но к декабрю все пьесы Крылова, упомянутые в тексте, были уже либо поставлены, либо отвергнуты. Следовательно, письмо относится к сентябрю.

³ Упомянуты следующие инстанции: Дирекция императорских театров, Театрально-литературный комитет и Драматическая цензура.

⁴ Александр Федорович Богданов (ум. 1877) – московский режиссер.

⁵ Владимир Петрович Бегичев (1828–1891) – драматург, управляющий Императорскими Московскими театрами. Крылов постоянно упоминает его в переписке, по-разному сокращая имя и отчество.

«Майская ночь» (одна из многочисленных инсценировок повести Гоголя) была разрешена цензурой в 1866 году. По-видимому, она готовилась для ежегодного осеннего бенефиса Богданова, но не была поставлена из-за неготовности музыки. Лишь в 1881 году она увидела свет рампы как «комедия в 3 д[ействиях] с пением, хорами и малороссийскими плясками».

Комедия в пяти действиях «Что за милая столица – развеселый Петербург» (после переделок по требованию цензуры – «Что за милая столица распрекрасный Петербург») была написана Крыловым и запрещена Драматической цензурой в 1866 году.

Драма из крепостного быта «Против течения» впервые сыграна в Малом театре 10 сентября 1865 года. Это был московский дебют Крылова. Упоминание ее в числе «лежащих без употребления», вероятно, связано с ее быстрым исчезновением из репертуара. Премьера фарса «Врачи» состоялась только 25 апреля 1875 года. «Сверчок домашнего очага» (инсценировка рассказа Диккенса) был поставлен уже 11 ноября 1866 года.

С таким плодовитым, энергичным, но не чуждавшимся мелких интриг и подтасовок драматургом предстояло сотрудничать Бородину.

Среда 14-го [сентября 1866 г.]

Вчера сдал я в почтамт цензурованный экземпляр «Майской ночи» – сегодня он, вероятно, отправлен в Москву. Поручаю его Вам. По моему мнению, вот какого рода номера следует сделать. 1) Увертюра с хоровой интродукцией. 2) Женский хор. 3) Мужской хор финальный. 4) Антракт. 5) Хор за сценой. 6) Антракт с мелодрамой – по моему мнению, тихая музыка необходима сплошь от поднятия занавеса до балета. 7) Балет с мелодрамой.

Касательно постановки, особенное внимание обращаю на Левко. Он, по моему мнению, ни в коем случае не должен быть ба-

нальный *jeune premier*⁶, лучше пусть будет неуклюж, но не лакированный господин. Я бы эту роль дал либо Рябову, либо Федотову⁷. Не нужно, чтобы Левко был певец, он только бренчит на бандуре, но необходимо, чтобы он умел хорошо и задушевно прочесть свои монологи, особенно сказку в I-м действии. Относительно других лиц пускай решают, как знают. Я бы писаря дал Никифорову, а Каленика Степанову⁸. Также утопленница важнее Ганны, Ганну может играть, кто угодно, была бы только хорошенькая, а утопленница должна говорить монологи.

Касательно последней сцены фантастической я хорошо знаю, что Москва сделает всё, что от нее возможно, но не могу не подумать о том, как бы великолепно она вышла, если б не только панночка, но и весь балет производился тенями. Хотя, может быть, это потребует большого количества зеркал, и потому невозможно.

Ну, кажется, покамест всё. Если что нужно будет, отпишите. Главное, чтобы поскорей музыка была готова. Итак, пока до свиданья, мой любезнейший.

Весь Ваш

В. Крылов

Пожалуйста, сообщите, как пойдут дела.

Если что будет нужно, напишите, я всегда готов, Вы знаете, ко всяким услугам. Да право, не грешно бы вспомнить про «Против течения» и «Врачей».

Письмо говорит о пунктуальности Крылова, отправившего «Майскую ночь» из Петербурга в Москву ровно в тот день, в какой обещал.

[конец сентября 1866 г.]

[...] хорошо послужить какому-нибудь бенефицианту.

Моя «Что за милая столица», как известно, запрещена, но я вошел с вопросом в цензуру, мне указали пункты, я пьесу переде-

⁶ Герой-любовник, первый любовник.

⁷ Павел Яковлевич Рябов (1837–1906), Александр Филиппович Федотов (1841–1895) – московские актеры.

⁸ Николай Матвеевич Никифоров (1805–1881), Петр Гаврилович Степанов (1806–1869) – московские актеры.

лал и снова представил. Если пройдет цензуру в новом виде, я Вам тотчас сообщу.

Сегодня я буду в цензуре и, если узнаю еще про какую-нибудь пьесу, отпишу.

Немецкий театр тоже крайне беден репертуаром, даже и французский.

К концу Октября я представлю в Дирекцию комедию в 4 д[...] [...] я Вам сообщу. Не знаю, что Ваши дела с Куликовским⁹, я у него с неделю не бывал, вял он, мне кажется, немного. За «Пророка»¹⁰ я, конечно, не принимался и, вероятно, не примусь. Если он необходим, напишите сейчас же. Мы сделаем запрос цензуре заранее, пропустят ли его, и если ответят, что пропустят, то переведем вдвоем с Куликовским.

Пока прощайте, до свиданья. Целую Вас за Ваши хлопоты и крайне интересуюсь работой Гербера, потому что она покажет, насколько возможно и другое наше пред[...]

Фрагмент письма, написанного между первым и вторым (окончательным) запретами комедии «Что за милая столица».

Частые визиты петербуржца Крылова в Драматическую цензуру позволяли москвичу Савицкому оперативно узнавать о том, какие новые пьесы поступили на рассмотрение. Давая, как правило, отрицательные отзывы о чужих сочинениях, Крылов в то же время не забывал предлагать свои пьесы. В данном письме речь идет об одной из двух комедий в четырех действиях, написанных им в 1860-е годы – «Неземных созданных» и «На хлебах из милости».

Скрипач оркестра Большого театра Юлий Густавович Гербер (1831–1883) известен как автор ряда балетов. Ему также принадлежит музыка для комедий с куплетами «Битва жизни» (1855), «Женитьба

⁹ Вероятно, имеется в виду Куликов, печатавшийся под псевдонимом «Н. Крестовский».

¹⁰ Если речь идет об опере Мейербера, то она впервые была поставлена на русском языке в 1869 году в Мариинском театре, под названием «Иоанн Лейденский», в переводе Петра Ивановича Калашникова (1828–1897).

по приказу» (1856), комической оперетки «66» (1859) и музыкального фарса «Мнимая Арто» (1868). Первые три пьесы являются переводами французских, шедших в Москве с новой музыкой. Упоминание Крыловым имени Гербера говорит о том, что режиссер и драматург в это время уже думали о сочинении оригинальной русской оперетты и подыскивали для нее композитора. В итоге «синице в руке» (Герберу и другим «проверенным» авторам) Крылов предпочел «журавля в небе» (Бородина). Все же осенью следующего года Герберу пришлось принять участие в доведении до сцены «Богатырей», сочинив песенку Алеша Поповича «Ах, если бы можно буйным ветром стати».

[сентябрь – начало октября 1866 г.]

Милейший мой Николай Петрович!

Слышал я про Ваши невзгоды. Запретили Вам «Синюю Бороду», значит, не я один страдаю. Можете представить, что я переделал «Милую столицу» согласно требованию цензора, и все-таки мне ее вторично запретили. Цензура просто немилосердна. Режет всё, как опьянелый или угорелый солдат. «Синяя Борода», сколько мне известно, запрещена «временно», вследствие того, что тут есть свадебный кортеж, который ввиду свадьбы Наследника неудобен¹¹. Во всяком случае, я бы на Вашем месте взял назад деньги с Вильде¹².

Что же Вы, родной, не пишете, что у Вас делается. Пойдет ли «Сверчок», и если пойдет, то когда... Что подельывает «Майская ночь»? Напишите, пожалуйста, потому что, сообразуясь с этими вещами, я думаю побывать в Москве. Теперь понемногу попринаваливают пьесами, но в большинстве они пропадают в Главном управлении по делам печати.

Еще одну просьбу, родной. Посоветуйтесь с Владимир[ом] Петровичем и еще с кем-нибудь да напишите мне так называемые вопросы дня Московские. Я на днях в цензуру отдам новости для

¹¹ Будущий Александр III женился 28 октября 1866 года.

¹² Николай Евстафьевич (Карл Густавович) Вильде (фон Вильденау, 1832–1896) – московский актер и драматург.

«Орфея», куплеты и проч., так заодно [буду] делать что-нибудь и для Москвы. Анекдоты какие-нибудь, вроде Мазуриной¹³, тотчас по выпуске из цензуры я их пришлю к Вам, чтобы Вы могли обновить «Орфея». Нет ли у Вас каких новых заведений, скандалов и проч. Будьте так добры, напишите, но напишите сейчас же. Если Вам нужно здесь сделать какую-нибудь справку, требуйте, я к Вашим услугам.

Виктор Крылов

Парижская премьера оперетты Оффенбаха «Синяя Борода» состоялась 5 февраля 1866 года. Таким образом, русский перевод был выполнен Вильде весьма оперативно.

Затянувшаяся эпопея с постановкой «Майской ночи», вероятно, убедила Крылова в том, что впредь не следует поручать Московской дирекции самостоятельно подыскивать композитора.

Московская премьера оперетты Оффенбаха «Орфея в аду» в переводе Виктора Крылова состоялась 25 ноября 1865 года. Спектакль пользовался огромным успехом и не сходил с афиш в обеих столицах. По-видимому, именно переводы для пения «Орфея» и «Прекрасной Елены» Оффенбаха позволили Крылову насладиться триумфами, подобных которым ему больше не довелось пережить.

[сентябрь – начало октября 1866 г.]

Добрейший Николай Петрович,

Прилагаю Вам при сем требуемое официальное письмо. Не знаю, насколько оно по форме. Я нарочно употребил слово «оригинальная» пьеса, потому что это влияет на поспектакльную плату. Если бы кто-нибудь на этот счет сделал какое замечание, передайте, что, сколько мне известно, в театре нет рубрики пьес, переданных из повестей, есть только две рубрики: оригинальные пьесы

¹³ В июле 1866 года во время помолвки московской купчихи Мазуриной ее брат убил ювелира, пришедшего в дом с большой суммой денег.

и переводные. Да оно иначе и быть не может, потому что если б эта третья рубрика была, то ничего бы не стоило автору умолчать о том, что сюжет заимствован, и дать иное заглавие пьесы, она бы и сошла за оригинальную. Примеры подобные бывали, так назыв[аемая] драма «Владимир Заревский»¹⁴ целиком взята из рассказа Ж. Санд «Мельхиор», а известный «Жених из долгового отделения» есть рабская переделка из одного рассказа Диккенса¹⁵. В случае, если б вопрос этот возник, для Вас тут достаточно сильные доводы, чтобы отстоять мои права.

Когда же думают ставить «Сверчка», напишите, пожалуйста, и какова обстановка, та ли, про которую мне говорил Самарин¹⁶, т. е. Джон – Самарин, его жена – Никулина, Калёб – Шумская, его дочь – Федотова, Таклетон¹⁷ – Живокини, М. Филдинг – Васильева, ее дочь – Мухина, Молод[ой] чел[овек] – Вильде.

Письмо написано в преддверии московской премьеры «Сверчка домашнего очага» и показывает трактовку Крыловым понятия «оригинальная пьеса». Неудивительно, что «оригинальное» либретто «Богатырей» представляет собой русифицированную версию сюжета «Прекрасной Елены» Оффенбаха. Конечно, Крылова до некоторой степени оправдывает огромная популярность в России французских оперетт, чьи сюжеты и отдельные мотивы проникали во многие литературные произведения. Так, рассказы Чехова «Сапоги» и «Мои жены (письмо в редакцию – Рауля Синей Бороды)» (1885) непосредственно связаны с опереттой «Синяя Борода». В дальнейшем связь становится

¹⁴ Пьеса Кондратия Дмитриевича Ефимовича (1815/16–1847).

¹⁵ Пьеса Егора Ивановича Чернышева (1833–1863) была написана в 1858 году. В 1984 году переиздана как оригинальное произведение [9, 192–216]. По-видимому, факт заимствования Чернышевым сюжета у Диккенса остался неизвестным литературоведам.

¹⁶ Иван Васильевич Самарин (1817–1885) – московский актер, драматург и режиссер. Далее перечислены артисты Малого театра Надежда Алексеевна Никулина (1845–1923), Шумская (видимо, малолетняя дочь Сергея Васильевича Шумского Елизавета), Гликерия Николаевна Федотова (1846–1925), Василий Игнатьевич Живокини (1805–1874), Васильева (Лаврова) Екатерина Николаевна (1829–1877), Мария Петровна Мухина и уже упоминавшийся Николай Евстафьевич Вильде.

¹⁷ Теклтон.

опосредованной: «Строки, темы и герои оперетт Оффенбаха питали воображение Чехова. Однако влияние Оффенбаха на Чехова-драматурга стало значительно ярче, когда корпус опереточных аллюзий впитался в его писательское подсознание и стал использоваться скорее интуитивно. Образ Елены Андреевны, который впервые появляется в “Лешем” и затем переходит в “Дядю Ваню”, представляет собой модификацию, даже своего рода пародию на Елену Прекрасную, какой она предстает у Оффенбаха» [12, 462].

[сентябрь – начало октября 1866 г.]

[...] Еще я попрошу моего имени на афише не выставлять, просто, мол, сюжет заимст[вован] из святочных рассказов Диккенса.

Впрочем, довольно обо мне. Теперь на Ваш вопрос. Здесь, кроме глуши¹⁸, было захоlustье¹⁹. Глуши я не видал, но захоlustье такая дрянь, какой я другой давно не запомню. Кроме того, новых пьес поставлено 2 – «Любишь кататься, люби сан. возить», Степанова пьеса так себе мужицкая²⁰, не без достоинств, но вялая, и притом всё мужики, которые нам особенно плохо удаются, особенно эта влюбленность мужика в мужичку, мне всегда это смотрится картонной любовью. Впрочем, пьеса имела некий успех. 2) «Смерть Кромвеля», с двумя актами госпитальных сцен, т. е. в одном сплошь умирает дочь Кромвеля, а в другом сам Кромвель²¹. Скуновата, как все немецкие истор[ические] драмы совре[менных] писателей, но за неимением лучших сойдет.

¹⁸ «В глуши», комедия в трех действиях. Вильде. Премьера состоялась 16 августа 1866 года на открытии сезона Александринского театра и ознаменовалась провалом.

¹⁹ «Захолустье», картина провинциальной жизни в четырех отделениях С.Н. Вечеслова. Премьера состоялась в Александринском театре 31 августа того же года.

²⁰ «Любишь кататься, люби и саночки возить», простонародная драма в четырех действиях. Петра Ивановича Степанова (1812–1876).

²¹ «Смерть Кромвеля», историческая драма, заключительная часть трилогии «Кромвель» Эрнста Раупаха (1784–1852).

«Грузинки» Оффенбаха отложены до половины Октября²². Прелестная музыка, глупейшее либретто, скабрёзная постановка, дорого стоит, успех будет. 2) «Гражданский брак», пьеса острогилистическая, у нас, вероятно, провалится, у вас, вероятно, будет иметь успех²³. 3) «Спектакль с благотв[орительной] целью» (напечатан в сборнике «Луч» за нынешний год), пойдёт в бенефис Федоровой²⁴, пьеса вполне безызвестная, без всякого содержания. 4) «Князь Серебряный», передел[ка] из романа, в бенеф[ис] Бурдина²⁵, не знаю, что за пьеса, не хвалят, Бурдин взял, за неимением ничего другого.

Вот Вам и всё. Рекомендовать могу пока только маленьку[ю] 2-хактную пьесу «Ряженые», Лейкина²⁶, которая продана в Дирекцию, стало быть, Вы ею можете очень [...]

Основная часть письма, от которого сохранился только фрагмент, по-видимому, продолжала тему предыдущего послания Крылова: насколько «оригинален» «Сверчок домашнего очага».

[конец 1866 г.]

Родной мой Николай Петрович, спешу написать Вам несколько строк с просьбой, на днях будет у Вас мой брат и принесет Вам ноты «Куплеты Арк[адского] принца» – примите один экз. себе, один передайте Владимиру Петр. и поспособствуйте, голубчик,

²² Оперетта Оффенбаха, в русском переводе Куликова (1866) – «Грузинки, или Женский бунт».

²³ Премьера пьесы «Гражданский брак» драматурга-дебютанта Николая Ивановича Чернявского (1840–1871) первоначально была назначена на 13 октября 1866 года, но по цензурным причинам отложена до 25 ноября. Вопреки предсказанию Крылова, в Петербурге пьеса имела большой успех.

²⁴ «Спектакль с благотворительной целью», провинциальные сцены в двух действиях Степана Николаевича Федорова (1834–1869). Учено-литературный сборник «Луч» явился продолжением закрытого «Русского слова». Вышел однократно в 1866 году и тоже был запрещен. Екатерина Федоровна Федорова (Федорова первая, 1830–1868) – петербургская актриса.

²⁵ «Князь Серебряный», картина русских нравов в 5 отделениях – инсценировка повести Алексея Константиновича Толстого, сделанная С. Добровым (псевдоним Виктора Антоновича Дьяченко, 1818–1876). Федор Алексеевич Бурдин (1826/27–1887) – петербургский актер и драматург.

²⁶ «Ряженые», сцены из петербургской жизни (1866) Николая Александровича Лейкина (1841–1906).

чтобы ноты эти продавались в кассе Большого театра, чтобы всякий покупающий билет сейчас в окне видел их, как это здесь у нас делается.

Кстати, об этих куплетах, я слышал, Вы до сих пор не сменили лентя Садовского²⁷. Если это правда, и до сих пор роль Стикса пропадает в величии Олимпийского актера, Вы меня просто убиваете. У нас положительно для одних куплетов принца множество народу ходит на «Орфея». Передайте это Владимиру Петров. и попросите, чтобы он или передал роль, или как-нибудь упросил Садовского выучить остальные куплеты. Кстати, передайте, пожалуйста, Вл. Петр., что я был у Борха²⁸ и испытал истину его совета. Между прочим, Борх заметил, что, как кажется, Бегичева любят в Москве, что я, конечно, подтвердил. Сейчас иду в Дирекцию, которая должна пропустить новые куплеты и сцену, если успею, приложу их к этому письму.

До свиданья, на днях буду писать подробно.

В. Крылов

Вместе с сим Вы получите письмо для передачи Корской²⁹. Я забыл ее адрес, а письмо это для меня довольно нужное, а потому сделайте дружбу, перешлите его сейчас же по получении.

Попеняйте нашим богиням, что они обманщицы, все обещали прислать мне портретики в костюмах, и ни одна не прислала. Особенно в этом виноваты Савина, Мухина и Гельцер³⁰, это нехорошо.

Как и вся корреспонденция конца 1866 года, письмо посвящено новым текстам для оперетты «Орфей в аду». Изданный в том же году номер Джона Стикса «Когда я был Аркадским принцем», действительно, завоевал в Петербурге (и по всей России) громадную популярность. В нём 16 куплетов. Неудивительно, что Садовский пел со сцены лишь некоторые.

²⁷ Пров Михайлович Садовский (Ермилов, 1818–1872) – московский актер.

²⁸ Александр Михайлович Борх (1804–1867) с 1862 года был директором Императорских театров.

²⁹ Актриса Малого театра.

³⁰ Актрисы Малого театра А.П. Савина, Мария Петровна Мухина и Вера Федоровна Гельцер (в замужестве Голицына).

Новые тексты Крылов не успел приложить к этому письму и отправил их со следующей запиской, за которой последовала еще одна, также об «Орфее».

[конец 1866 г.]

Пишу к Вам, мой родной, опять наскоро, потому что Дирекция задержала. Вы не можете себе представить, что она со мной делает, эта милая Дирекция. Мне бы очень хотелось, чтобы после Нового года сцена в 4-ой картине со стихами Гебы заменилась прилагаемой. Тут же, кстати, встретите несколько новых куплетов. Дождусь ли я этого счастья, чтобы их исполняли, не знаю.

До свиданья, голубчик, мой поклон Владимиру Петровичу и всем нашим богам и богиням.

В. Крылов

[конец 1866 г.]

Добрейший Николай Петрович,

Я к Вам, голубчик, с моею величайшей просьбой. Вот уже две недели с лишком здешняя контора театральная писала в московскую, дабы сия последняя переслала мне деньги за представ[ления] «Орфея» в Москве сюда. Нельзя ли Вам услужить мне великую услугу и попросить там, кого следует, переслать деньги. Простите, что Вас беспокою, но кроме Вас мне об этом просить некого.

Надеюсь, что Вы получили от моего брата экземпляр «Орфея».

Весь Ваш

Виктор Крылов

Мой поклон Владимиру Петровичу.

Переписка Крылова и Савицкого возобновилась весной 1867 года. Среди ее многочисленных тем отчетливо выделилась главная: «Богатыри». Успех «Орфея в аду» привел драматурга к мысли о создании русской оперетты – более оригинальной, нежели «66» Оффенбаха в

переводе И. В. фон Менгдена и Бегичева с новой музыкой Гербера. Преемственность по отношению к «Орфею» почеркнута даже на афише «Богатырей», где вместо фамилии или псевдонима драматурга указано: «Текст сочинения автора русской переделки оперетты “Орфей в аду”» [3, 88].

[конец апреля – начало мая 1867 г.]

Милейший Николай Петрович,

Я в настоящее время сижу за работой русской оперы-фарса под назв[анием]: «Богатыри», или «Русские богатыри», что-нибудь в этом роде. Ручаюсь, что вещь будет еще смешней «Орфея», по крайней мере, люди, которым я здесь читал написанное, так и покатывались. Насчет музыки позабочусь, чтобы соответствовала тексту. Не далее, как на будущей неделе надеюсь представить ее в цензуру и, если пропустят, сейчас извещу Вас.

Теперь же извещаю, ибо хотелось бы от Вас словечко сочувствия иметь.

Вот приблизительно афиша.

Богатыри

Музыкальная хроника в пяти бытовых картинах, и проч.

Карт. I – Богатырское сватовство

----- 2 – Кража

----- 3 – Терем Милитрисы

----- 4 – Фома победитель

----- 5 – Пир у Соловья

Лица

Густомысл – князь

Милитриса Кирбитьевна – жена его

Забава Путятишна – их племянница

Задира – их племянник, женская роль, enfant terrible пьесы

Аника-воин, Алеша Попович, Кит Китыч, Авось, Небось (братья хлебосолы) – богатыри

Фома Беренников

Соловей Будимирович – чужестранный богатырь, влюбленный в Забаву

Жрец Перуна

Его помощник

Голендуха Змеевна – богатырша, красавица лесная, ходит в звериной шкуре, подпоясана кожаным поясом.

И проч. и проч. и проч.

До свиданья, в конце мая я буду в Москве.

Весь Ваш

В. Крылов

Покамест до поры храните это как тайну. Что разглашать, пока не пропущено.

Драматическая цензура выдала разрешение на постановку «Богатырей» 18 мая 1867 года [3, 90]. Судя по письмам за предыдущий год, работала она споро, и рассмотрение пьесы заняло считанные дни.

Имя Бородина пока не называется, но он явно был среди петербуржцев, которые «покатывались» при чтении пьесы, имевшей на данном этапе два жанровых определения: «опера-фарс» (так будет указано на афише) и «музыкальная хроника».

Список действующих лиц уже близок к окончательному. Наиболее заметное отличие – иное имя главной богатырши (Голендуха вместо Амелфы). Оно позволяет уточнить датировку всех сохранившихся экземпляров либретто «Богатырей».

Ламм и Попов упоминают два экземпляра либретто: чистовой (с цензурным разрешением от 18 мая) и черновой, который был в распоряжении Бородина, «так как текст, использованный для музыки, ближе всего подходит именно к тексту этого экземпляра» [3, 90]. Мартынова приводит сведения уже о трех вариантах либретто – московском, кратком (по Ламму, «черновом») и петербургском (по Ламму, «чистовом») [4, 212]. Московское либретто характеризуется ею как «бедное», лишенное многих деталей. В то же время оно включает

«танцы богатырш» («Танец амазонок»), музыку которых сочинил в последние дни перед премьерой сценограф и механик Большого театра Карл Федорович Вальц (1846–1929). Таким образом, московский экземпляр относится к осени 1867 года, является позднейшим из трех и содержит купюры, сделанные в театре при подготовке спектакля.

Богатырша Голендуха присутствует только в кратком (черновом) варианте либретто, причем только в первых картинах. В финале ее уже зовут Амелфой (Амельфой). Переименование произошло до сдачи пьесы в цензуру, то есть до середины мая. «Некоторые детали дают основание предполагать, что над кратким вариантом либретто Крылов и Бородин работали вместе <...>. Так, в кратком либретто появляются фразы, связанные с музыкой и музыкальным искусством. <...> Кроме того, один из вариантов имени помощника жреца, появляющийся в кратком либретто – Иван Порфирович; возможный намек на самого Бородина», – пишет Мартынова [4, 212–213]. Подобные детали не оставляют сомнений в том, что в начале мая (или в конце апреля) композитор и драматург вместе обсуждали либретто будущего произведения. Музыкально-критические пассажи делают оперетту Бородина предшественницей сатирических опытов Мусоргского. Однако затем эти пассажи ушли в купюры.

[первая половина мая 1867 г.]

Милейший Николай Петрович,

Спасибо Вам за скорый ответ и вдвое за добрый совет. Вы угадали, хотя только отчасти. Действительно, хлебосолами я хотел намекнуть на известный Вам факт, но намек этот – последняя спица в колеснице и без всякого ущерба для пьесы может быть выкинут, что я и сделаю при переписке пьесы. Имена Авось и Небось я оставлю и героям этим придам типичность того значения, которое имеют эти слова для русского народа. Авось, выдержит мост!

Небось! ступай! И т. п. Воровства у меня в пьесе немало, но кроме помянутого, что я уничтожу, остальное до известных хлебосолов не относится. Напр., Соловей крадет невесту, Алёша крадет ожерелье. Пьеса кончена, и на будущей неделе я ее представлю в цензуру, тогда напишу подробней, а пока, чур, секрет.

Жму Вашу руку,

Виктор Крылов

Письмо появилось между написанием чернового и чистового экземпляров либретто и содержит ответ на скорый отклик Савицкого на присылку проекта «Богатырей». Однако то, что для Савицкого было очевидным – а именно, что за вороватые личности подразумевались Крыловым под «братьями хлебосолами» – пока выяснить не удалось.

Интересно, что Бородин отнюдь не усматривал в сюжете «Богатырей» пародии на «Руслана и Людмилу» Глинки, где также имеет место похищение девушки (как, впрочем, и в его собственной опере «Князь Игорь»).

[после 18 мая 1867 г.]

Добрейший, милейший и проч. Николай Петрович,

Вы, вероятно, удивлены, что так долго не получали от меня ответа на Ваше второе письмо, но, видите ли, дело в том, что мои «Богатыри» кончены, и не только кончены, но и переписаны, не только переписаны, но и сданы в цензуру, не только сданы, но и рассмотрены, не только рассмотрены, но и пропущены целиком с самыми ничтожными вымарками, словом, так, как я и не надеялся, что пропустят. Вещь вышла крайне смешна и довольно ловка, вот Вам более определенная афиша.

Богатыри

Музыкально-драматическая хроника в пяти
бытовых картинах

К. 1 – Сватовство богатырское.

К. 2 – Кража немалая.

К. 3 – Терем Милитрисы Кирбитьевны.

К. 4 – Фома победитель.

К. 5 – Пир у Соловья.

Лица

Густомысл – князь, существо неповоротливое, оправдывающее свое имя. Важен и глуп, говорит, запинаясь на каждом шагу и то и дело вставляя слово «того»... – Живокини.

Милитриса Кирбитьевна – его жена, держит мужа в руках и помогает ему, где он запинаяется, баба важная и увесистая, поет – Акимова или Колосова³¹.

Забава – их дочь, девочка хорошенькая, роль неважная.

Задира – их сын, мальчик, женская роль, enfant terrible пьесы, роль богатая и живая, он ко всем пристаёт, всех задирает, нужна хорошая актриса, которая бы к тому могла петь. Никулина была бы превосходна, если она может хоть немножко петь.

Соловей Будимирович – чужестранный богатырь, певец, любовник, влюблен в Забаву.

Аника-воин, представитель грубой силы и знатности;

Алёша Попович, хитрец и мошенник;

Кит Китыч, самодур купецкий;

Авось, Небось, близнецы;

– богатыри княжеские, все поют понемножку, в так называемом *Morceaux d'ensemble*³².

Фома Беренников – богатырь сатирический, вроде Иванушки-дурачка, везде он выигрывает, благодаря удаче. Роль Горбуновская³³, большая и без пения.

Кострюк – жрец Перуна, поет куплеты, вроде купл[етов] Арк[адского] принца, [из] которых каждый будет кончаться словами:

Чем бы дитяtko не тешилось,

Тoлько б дитяtko не плакало.

³¹ Софья Павловна Акимова (Ребристова, 1824–1889), Александра Ивановна Колосова (1834 – октябрь 1867).

³² Ансамбль. Имеется в виду номер «Представление богатырей».

³³ Иван Федорович Горбунов (1831–1895/96) – московский писатель и актер.

Стрига Калиныч – его помощник.

Амелфа – богатырша, красавица, одета в звериные шкуры, не поет, может быть Мухина.

Ксения – ее подруга, одета так же, поет, может быть Корская.

Швигеркрам – механик.

Режиссер.

Народ; войско; сенные девушки; богатырши – все одеты, как Амелфа; Калики перехожие в длинных белых балахонах, с сумками, в лаптях, с медными палицами и колоколами вместо шапок; и проч. и проч.

Действие происходит до поры, до времени в земле куруханской.

Письмо проясняет стоявшую перед Бородиным задачу: ему предстояло сочинить вокальные партии «Богатырей» для драматических актеров, которые «могут хоть немножко петь».

При распределении ролей в театре пожелания Крылова были учтены в отношении главных героев: в первом и единственном спектакле действительно выступили Живокини, Акимова и Мухина.

[конец мая 1867 г.]

Вы удивляете меня, мой милый, насчет Вашей просьбы касательно бенефиса. Если я Вам первому пишу, и никто об этом не знает, то, конечно, этим уже довольно показывается, что я был бы очень рад, если бы вещь пошла в Ваш бенефис.

Что касается музыки, то откровенно скажу Вам, вещь настолько удалась мне, что даже комитет цензурный хохотал и интересовался об музыке, а потому я из кишок бьюсь, чтобы музыка вышла никак не хуже либретто. Потому я вошел в некоторое сношение с некоторым господином, коего музыкальное творчество мне знакомо. Конечно, мне было бы выгоднее взять кого другого, но мне хочется, чтобы вся пьеса вышла аховая, и потому я уже с ним до некоторой степени сталкивался. Я надеюсь, что он оправдает мои надежды, по крайней мере, один хор, который проэктирован, до того ловок, что я над голой музыкой хохотал, как угорелый.

Если ничто меня не задержит, я надеюсь выехать в пятницу вечером или в субботу на будущей неделе в Москву. Пьесу, пропущенную цензурой, я привезу с собой, мы прочтем и поговорим обстоятельней.

Во всяком случае, Вы хорошо бы сделали, если бы написали мне полуофициальное письмо, что де Вы мою пьесу «Богатыри» читали, что хотели бы, чтобы она шла в Ваш бенефис, и просите меня известить Вас, когда она будет представлена в комитет театральный, дабы заявить об этом по начальству. Такое письмо мне нужно, потому что пьеса не была еще в комитете театральном, а этих господ надо припугнуть известностью пьесы, дабы они не сделали какой каверзы, ибо в пьесе есть насмешки над «Рогнедой» и над исторической эпидемией, заразившей наш Александр[инский] театр.

Итак, до свидания.

Целую Вас,

Виктор Крылов

Владим. Петров. мой поклон.

Савицкий не только сразу одобрил замысел «Богатырей», но и выбрал оперетту для своего ноябрьского бенефиса. Таким образом, к началу лета 1867 года дата премьеры была назначена.

Данное письмо опровергает идущее от Ламма и Попова предположение, что Крылов якобы «ухватился» за мысль Бородина подобрать для оперетты уже готовую музыку [3, 91]. С каждой последующей работой оно постепенно перерастало в уверенность: «Крылов, надо думать, обрадовался этому предложению» [7, 161]; «Крылову понравилась мысль использовать уже существующую музыку» [4, 213]. Напротив, предложение Бородина должно было стать для драматурга тяжелым ударом. Ведь он изначально поступился собственной выгодой, поскольку хотел получить именно музыку «некоторого господина». Так что вряд ли Крылов «обрадовался», читая в письме этого господина: «если в Вашем интересе лежит, главнейшим образом, скорейшая постановка, и Вы не гонитесь за свежою и оригинальною му-

зыкаю – Вам, вероятно, можно будет подобрать кой-какую из готового, старого театрального репертуара. Оно будет менее художественно, но зато хлебнее: раньше получите барыши, и не придется отдавать половину их мне» [5, 97]. Но и отложить спектакль драматург был уже не властен.

Какие сочинения Бородина были в 1867 году знакомы Крылову? Помимо ранних вещей, он мог слышать в авторском исполнении Первую симфонию и, предположительно, «Спящую княжну». Но, вероятно, на драматурга наибольшее впечатление производили фортепианные импровизации Александра Порфирьевича. Не позднее мая был симпровизирован («проектирован») один хор – по-видимому, Идоложертвенный хор (№ 6), пародирующий сцену из «Рогнеды» (1865) Александра Николаевича Серова. В окончательной версии «Богатырей» он оказался наиболее «бородинским» номером, и даже его «голая музыка», действительно, смешна.

«Полуофициального» письма драматургу Савицкий явно не написал, поскольку Крылов впоследствии снова его об этом просил. Напиши он такое письмо, это, возможно, изменило бы судьбу пьесы. Театральная цензура состояла из двух инстанций. 18 мая «Богатыри» прошли одну ступень – Драматическую цензуру, но впереди оставалась другая – Театрально-литературный комитет. Крылов предчувствовал каверзу, и недаром.

20-го Июня [1867 г.] Москва

Любезнейший Николай Петрович,

Мне таки пришлось обратиться к Вам с превеликой просьбой.
Дююи решительно свинья, который на словах сулит горы золо-

тые, а на деле и нет ничего³⁴. Потрудитесь, голубчик, во имя нашей взаимной привязанности отыскать этого господина во что бы то ни стало. Если он не в Париже, то где-нибудь недалеко в окрестностях. Найти его можно или чрез театр *du Gymnase*³⁵, где он играл до отъезда в Питер, или в известном Вам кафе на углу бульвара Madelaine и улицы de la Paix, коего содержатель ему приятель. Adolphe Dupui – артист императ[орских] С[анкт-]П[етербургских] театров (*NB* не смешайте с другим Dupui, который в театре *Variété*³⁶). Найдя этого злопакастного толстяка, Вы ему отрекомендуетесь режиссером Моск[овского] Больш[ого] театра (это непременно, я на это имею свои причины). Потом скажете, что получили от меня письмо, в котором я, извещая Вас о том, что ждал известия от Dupui до 20 И[юня] (он обещал к 15-му) о пьесе, мною ему врученной, прошу его не кидать дела, которое он сам мне предложил. Что я твердо верую в его любезность истого француза и вполне полагаюсь на его обещание. Что если ему почему-нибудь нельзя меня известить, чтобы он передал Вам, как [об]стоят дела, и Вы меня известите. Что это тем более важно, что могут встретиться в пьесе места, непонятные для французского автора, коему предстоит обделать пьесу, дать ей французский лоск, что для разъяснения их не мешало бы мне побывать в Париже. Зная, что пьеса пойдет, что об ней сговорено с автором и директором театра, я готов кинуть рублей 200 на поездку в Париж, в надежде, что эти деньги окупятся, но так бросить их мне теперь трудно. Вообще, как он не понимает необходимость мне быть в Париже во время самой переработки пьесы, чтобы переговорить обо всем, об mise en scene и проч., а для этого мне необходимо известие, я ему дал 4 конверта с моими адресами, а он не пишет, это свинство. Будьте друг, исполните все это, да попросите его подробный адрес, чтобы я мог ему потом и лично написать.

Об «Майской ночи» переговорил с Вашим господином музыкантом. «Мост вздохов» начал переделывать. В начале Июля постараюсь быть в Питере и ждать Вас там. Если Влад. Петр. захочет помочь нам, может быть, мы взаимными силами одолеем свинью,

³⁴ Адольф Дюпюи (Dupuis, 1824–1891) – французский актер, в 1860–1877 годах играл в Петербурге на сцене Михайловского театра.

³⁵ Театр du Gymnase в Париже.

³⁶ Жозеф-Ламбер Дюпюи (Dupuis, 1833–1900) – бельгийский актер, работавший в Париже. Выступал в опереттах Оффенбаха.

именуемую комитет. Я скачу к Майкову, Милюкову и Зуброву³⁷, вы оба повидаете остальных, и протащим «Богатырей». Между тем постараюсь повидать моего музыканта и упробить сочинять пока, хотя бы и не пища ноты. Если Ваш бенефис в ноябре, а в Июле мы протащим пьесу, то я надеюсь поспеть. Август и Сентябрь останетса на отработку, а Октябрь – на репетиции.

Итак, вот Вам три вещи в виду – только больше энергии, больше энергии.

Смотрите же, тотчас известите на кв. Боткина, когда Вы будете в Питер³⁸.

Весь Ваш

Виктор Крылов

Дайте, пожалуйста, тотчас ответ, что получили письмо – в Москву на этот адрес.

Около месяца отделяет это письмо от предыдущего. Савицкий успел уехать в Париж, Крылов – прибыть в Москву, а либретто «Богатырей» еще не покинуло Театрально-литературного комитета.

К 20 июня Бородин также прибыл из Петербурга в Москву и поселился в Голицынской больнице, в напоминающей «курятник» [5, 95] квартирке своей тещи Екатерины Алексеевны Протопоповой. Вопреки всем предположениям исследователей, оказывается: сымпровизировав один хор, Бородин не намеревался приступать к сочинению музыки до окончательного разрешения пьесы. К чему сочинять музыкальные номера, которые, быть может, будут вымараны цензорами, если пьесу вообще допустят до сцены? О его методе сочинения –

³⁷ Аполлон Николаевич Майков (1821–1897) – русский поэт, в 1867 году – младший цензор Комитета иностранной цензуры. Александр Петрович Милюков (1816–1897) – петербургский писатель и критик. Петр Иванович Зубров (1822–1873) – петербургский актер. Все трое – члены Театрально-литературного комитета.

³⁸ Крылов в это время не имел постоянного адреса в Петербурге и вел переписку через своих сестер Анастасию – жену Сергея Петровича Боткина и Марию – жену другого врача, Алексея Герасимовича Полотебнова.

сначала импровизировать, затем записывать – Крылову уже было известно.

Волнуясь за судьбу «Богатырей», Крылов одновременно хлопотал о постановке одной из своих драматических пьес в Париже. По-видимому, Савицкий выполнил просьбу отыскать «злопакостного толстяка», поскольку поездка Крылова во Францию состоялась (см. дальнейшие письма). Однако никаких сведений о постановках его пьес в театрах Парижа обнаружить не удалось. Равным образом остается неизвестным имя московского музыканта, с чьей помощью Крылов снова пытался довести до сцены «Майскую ночь». В то же время в качестве запасного варианта на случай неудачи с «Богатырями» он взялся переводить либретто оперетты Оффенбаха «Мост вздохов». В 1868 году это либретто было разрешено цензурой под названием: «Корнарини, дож венецианский», опера-фарс в четырех действиях.

[15 и 16 июля 1867 г.]

Меры моего терпения окончательно лопнули, Вы были правы, когда предупреждали меня, что я напрасно рано радуюсь. Комитет оказался гнуснее, чем я думал, можете себе представить, сегодня прихожу – только три члена: Юркевич³⁹, Мол[неразб.], Воронин, прошу подписать – не тут-то было. Мы, говорят, снова должны все пересмотреть. Подлец не может быть доверчив, они воображают, что я что[-то] еще вставил; я упрасивал, насколько мог – ничего не помогло; я до того взбешен был, что вот уже три часа, как я ушел оттуда, и все-таки опомниться не могу. Я не могу больше. Мне обещали выдать пьесу не раньше, как в субботу через 2 недели, т. е. 29, а я в это время уеду.

Итак, мой милый, делайте, как хотите. Я чувствую, что если я останусь, то будет хуже, я способен наделать сотню глупостей. Итак, вот что я придумал: в понедельник отсылаю Вам переписанные на отдельных листках №№, доставьте их тотчас Бородину. Ес-

³⁹ Петр Ильич Юркевич (ум. 1884) – писатель, драматург, переводчик и критик, председатель Театрально-литературного комитета.

ли его застанете в Москве, упрсите начать работать, я боюсь, потом он заторопится и не успеет. Уверьте его, что комитет уже согласился на изменения и не хотел их только проверить, потому что мало было членов. Что Бегичев будет здесь в тот день, как будут проверять, словом, что работа его не пропадет, только бы начал. Если не застанете, узнайте от тещи его Г-жи Протопоповой, когда он вернется, и тогда вторично побывайте, а то он затянет работу, и вещь не успеет.

Я должен уехать, если я останусь, будет глупо, я только надеюсь вздору и потеряю последнее здоровье. Теперь всё поручаю Вам, напишите мне тотчас же, кому поручить хлопоты здесь. Не приедете ли Вы на одну эту субботу, т. е. через две недели, если выедете в пятницу в 2¹/₂ часа, в субботу в 8 утра Вы здесь, в 12 часов будьте в конторе директора, там комитет, Вам отдадут пьесу в руки, и в 6 часов Вы уедете, и в 6 часов в воскресенье будете в Москве. Пожертвуйте собой, это почти необходимо, потому что здесь никого не будет, как мне досадно, что я не удержал Вас, может быть, мы вместе бы и придумали кое-что толковое, а теперь переписывайся за 600 верст. Если увижу Бегичева в Берлине, упрошу его тоже быть в этот день здесь. Отвечайте мне сейчас же, возможно ли, чтобы Вы приехали, тогда я передам здесь, чтобы Вам лично отдали пьесу. Если же невозможно, то не хотите ли кому поручить взять пьесу? Напишите.

Воскресенье. Всё сие писал я вчера под первым впечатлением и взбешенный донельзя, сегодня я немножко успокоился, хотя все еще не могу вполне прийти в себя. Я не думаю, чтобы комитет хотел вторично мне сделать пакость, я еще раз повидаю Милюкова и Майкова и уеду, оставя заботы по пьесе Ватсону⁴⁰. Если найдете нужным приехать, приезжайте, но, вероятно, дело обойдется и так. Главное теперь только уговорить Бородина, чтобы он поскорей начал работу. Влад. Петр. я, вероятно, встречу в Берлине, расскажу ему подробно всё дело, может быть, он и согласится сам взять пьесу и привезет ее к Вам. Во всем деле пострадаю только я, потому что путешествие мое отравлено. Итак, голубчик, тотчас по получении посылки Вы снесите ее в Голицынскую больницу, найдите там Г-жу Протопопову и спросите, приехал ли Александр Порфирович Бо-

⁴⁰ Эрнст Карлович Ватсон – петербургский ходатай по делам.

родин. Если приехал, повидайте его и отдайте лично пакет, объясните ему, что комитет рассматривал вторично пьесу и обещал ее пропустить, что пропуск должен состояться 29 в субботу. Если в случае чего будет Бородин сомневаться, что не успеет к I-му Октября, ему можно еще недельку прикинуть и сделать бенефис в половине Ноября, но, словом, когда я вернусь сюда, и у меня под рукой будет и автор, и все, я буду распоряжаться непрерывно, я хочу только, чтобы он поскорей начал, чтобы ему не пришлось после торопиться, и чтобы он не скомкал конец. Письмо это сожгите, чтобы имени Бородина не было у Вас. Во всяком случае, по возвращении из-за границы я тотчас еду к Вам в Москву, и вместе обсуживаем обстоятельно, что и как делать. Работа Бородина к тому времени должна быть сделана вполвину. Если бы даже я и не получил Вашего ответа, все-таки перед отъездом я еще раз напишу Вам. Впрочем, вообще не унывайте, только бы подлецы нам хоть в субботу-то отдали экземпляр.

Отвечайте скорей,

Ваш В. Крылов

Помните во всяком случае, что при самом скверном исходе в три дня даже «Корнарино» будет готов.

Впервые в переписке прозвучало имя Бородина – под строжайшим секретом. Из этого можно заключить, как важно было профессору Императорской медико-хирургической академии сохранить инкогнито. При этом Крылов называет Александра Порфирьевича «Порфировичем». Такое обращение встречается в письмах к Бородину от малограмотных корреспондентов. Вероятно, он и сам так себя в шутку называл. Этот вариант отчества даже попал в черновой вариант либретто (см. выше).

Указаны предполагаемые сроки премьеры (первая половина ноября) и сдачи в театр нот (1 октября). В целом авторам удалось их выдержать: премьера состоялась 6 ноября, а последние ноты Бородин выслал в Москву 13 октября.

Называет Крылов и дату выдачи окончательного разрешения на постановку «Богатырей»: суббота 29 июля. Ламм и Попов, ссылаясь на визу Юркевича на цензурованном экземпляре либретто, указали другую дату: 29 июня [3, 91]. Сегодня уже нельзя установить, имела ли место описка Юркевича или неверное чтение, поскольку виза не сохранилась: «Возможно, эта надпись была заклеена при частичной реставрации рукописи» [4, 211].

Согласно всем биографиям, Бородин, прибыв в июне 1867 года в Москву и поселившись у тещи, должен был усидчиво работать над «Богатырями». Однако, по сведениям Крылова, не только сочинение не начиналось до середины июля, но и композитора, возможно, подолгу не было в Москве. «Мы иногда уезжаем, в окрестности», – говорится в письме Бородина от 26–27 июня, отправленном Балакиреву [5, 95]. Текст письма Крылова скорее предполагает длительную отлучку.

Сам же Крылов все еще доделывал стихи для отдельных номеров и только собирался выслать их композитору.

[17 июля 1867 г.]

Вместе с этим письмом я высылаю Вам отдельно переписанные № для передачи Бородину (Голицынская больн[ица], у г-жи Протопоповой). Теперь я значительно поуспокоился. Глупо всё это, потому и бесит. Задержать пьесы они не могут, это было бы слишком пошло, не могут же они признаться, что у них семь пятниц на неделе; скверно только то, что они оттягивают и оттягивают из-за пустяков, это меня бесит, и я готов наговорить дерзостей каждому из них. Потому, повторяю, лучше мне уехать, всё сделается без меня, только не давайте пока [знать] Бородину, чтобы дело шло вперед.

Постараюсь всеми силами увидеть Влад. Петр. в Берлине, ежели же это не удастся, то, во всяком случае, напишу подробное ему письмо и оставлю в его доме.

До свидания.

Весь Ваш

Виктор Крылов

Записка прилагалась к текстам музыкальных номеров «Богатырей», которые Крылов намеревался выслать «в понедельник», то есть 17 июля.

На обороте листка карандашом написаны слова арии Владисла из оперы Катерино Альбертовича Кавоса на либретто Ивана Андреевича Крылова «Илья богатырь»:

*Я слышу голос громкой Славы,
Иду, лечу на бой кровавый,
Или (вариант: Хочу) врагов моих попру (варианты: побью, побить),
Или с мечом моим (вариант: в руках) умру.*

[17 июля 1867 г.]

Вы, кажется, меня сейчас ужасно похвалите. Я решил остаться в Питере до 29 Июля, до субботы, в которую окончательно решится участь пьесы. Я рассудил так. По отпуску я могу выехать только – в нынешнюю субботу, но тут мне выгода уже невелика, одна неделя не расчет, тем более, что я наверное знаю, что Дююи будет в Париже до 20-х чисел Августа.

Август – время прелестное для Парижа. Дело только в том, что вернусь несколько позже, но во всяком случае около 5-го Сентября буду в Питере. Между тем, меня, конечно, никто не заменит здесь. Не буду я настаивать – не соберется комитетская сволочь, и опять отложат дело. Итак, вот мой план.

1) Я уезжаю из Питера в самую субботу решения в 6 часов вечера.

2) Если Влад. Петров. в это время будет здесь, я ему передам пьесу, во всяком случае, запечатанную пьесу оставлю ему, а Вас немедленно извещу.

3) В остающуюся неделю на всякий случай напишу «Мост вздохов» и нарядный экземпляр тоже отдам Вл. Петр. Будете его ставить или нет, это все равно, но пьеса тоже будет под рукой, и в случае надобности будет оставаться только переписать 2 экземпляра и послать по начальству под именем Булкина, что ли.

4) Я возвращаюсь около 5-го, в это время автор музыки «Богатырей» будет в Питере, мы вместе пересмотрим все, что до этого времени будет у него готово, и около 10-го Сентября я надеюсь быть в Москве с половиною оперы. Засим, пробыв у Вас недельку и окончательно переговора о ролях и костюмах, уеду в Питер, чтобы не спускать глаз с работы музыканта и во что бы то ни стало поставить пьесу, самое позднее, около 10-го Ноября.

С Вашей стороны я попрошу: а) не полениться сходить несколько раз к автору музыки и поторапливать его, б) написать мне об этом подробно, с) ответить мне, хорошо ли придуман мой план, д) написать сейчас же Влад. Петр., что хорошо было бы, если б в субботу 29-го он был уже в Питере. Я сам вместе с этим пишу ему письмо, но Ваша просьба тут была бы крайне нелишняя.

Итак, до свидания.

Весь Ваш

Виктор Крылов

17-го Июля

Вопреки обыкновению, Крылов поставил дату в конце письма и довольно неясно: ее можно прочесть как «14», «17» или «24». По контексту 17-е число наиболее вероятно.

Вопреки планам, 29 июля Крылов еще не уехал за границу и к 5 сентября не вернулся. Но и Бородин вернулся в Петербург после каникул значительно позже, чем обычно: «Лето 1867 года Бородины проводили в Москве; в конце этого лета Александр Порфирьевич заболел, вследствие чего ему пришлось задержаться с возвращением в Петербург, куда он приехал только 24 сентября», – сообщает Сергей Александрович Дианин [1, 65]. Источника сведений о болезни и о дате возвращения он не раскрыл (возможно, исследователь пользовался не

дошедшими до нас материалами архива Бородина). Поэтому невозможно судить, была ли болезнь единственной причиной задержки, или сыграла роль срочная работа над «Богатырями», начавшаяся в те самые июльские дни, когда Крылов из Петербурга засыпал Савицкого письмами. Вскоре режиссер получил еще одно.

[21 июля 1867 г.]

Чёрт знает, как эти письма ходят долго, я получил Ваше от 18[-го] в Ильин день 20-го, вечером. Сегодня 21-е, и я пишу скорей, чтобы сегодня же оно пошло к Вам. Вы уже, вероятно, получили мое письмо, в котором я извещаю, что решился выждать до субботы, так что я сам отошлю Вам пьесу. Главное теперь с музыкой, сообщайте мне о ходе дела подробно в Париж до 20-го Августа русского стиля, т. е. до 20-го можете посылать в Париж, а после 20-го пишите в Берлин, даже дольше можете писать в Париж, так до 23, с 1-го же Сентября – в Петербург. Я же буду в Москве около 10-го. Теперь на всякий случай, чтоб было чем поугатать их, напишите мне письмо следующего содержания.

М[илостивый] Г[осударь] В[иктор] А[лександрович], в бытность мою в Петербурге Вы известили меня, что комитет согласился на представленные Вами изменения в Вашей пьесе «Богатыри», и обещали выслать мне пьесу тотчас по подписании. Так как я уже много говорил директору про эту пьесу и вообще хлопочу об ней для моего бенефиса, то не будете ли Вы так добры хлопотать о наивозможно скорейшем окончательном разрешении пьесы. Если это возможно, я бы попросил Вас отложить несколько Вашу поездку за границу, чтобы наконец-таки покончить это дело, которое так давно держит меня в напрасном ожидании.

До свидания, и проч.

Это письмо я покажу кое-кому из членов. Ведь тем они и сволочь, что лето по дачам живут, не соберешь их. Оттого-то я и остался выжидать. Писание «Моста вздохов» я, вероятно, отложу, чтобы написать его под свежим впечатлением поездки за границу, но,

может быть, кое-что настрочу для «Орфея». Может, Вам и пригодится, если с открытием придется разок-другой его поставить⁴¹.

Целую Вас в уста сахарные.

Виктор Крылов

Савицкий побывал в Петербурге в первой половине июля, на пути из Парижа в Москву. Без сомнения, он заходил в Дирекцию императорских театров, поэтому в Театрально-литературном комитете должны были знать о его июльском посещении столицы.

Наконец, «Богатыри» были окончательно одобрены, но пакет с пьесой задержался на почте. Для постоянно общавшегося с Бородиным Савицкого всякое промедление было уже смерти подобно.

[начало августа 1867 г.]

Помилуйте, мой миленький, что я за дурак, чтобы Вас надуть, и какая мне польза. Пьеса одобрена 29-го в субботу, я в ту же минуту свез ее в почтамт и сдал, и расписка у меня, я ее на всякий случай оставил у сестры. Но я послал пьесу на адрес в контору Московск[их] имп[ераторских] театров. Мне сказали, что она пойдет в понедельник, во вторник пришла, да пока распоряжаются, да пока отсылают, время-то и идет. Отослана в книге за № 296. Справьтесь в почтамте, если же нет, по тому же адресу, как и мне, напишите сестре, Марье Александр[овне] Полотебновой, 5 угл[ов], д. Лап[ина], кв. Ботк[ина]. Я ей оставил расписку почтамта, и она справится.

Вернусь я в Питер около 10-го Сентября, это самый поздний срок, вероятно, раньше, этак 7-го, 6-го. В Москве буду около 13, 14, 15. Вы можете сговориться с автором музыки, и то, что он будет писать в Питере, пришлете со мной. Милый мой, само собой, что мне выгоднее, чтобы пьеса пошла раньше, но я боюсь, что музыка не поспеет, или, пожалуй, в ней скажутся следы торопливости. Помните одно, если автор вдруг заявит Вам: «Не успею», – заставьте его прямо писать партитуру и, тотчас передавая каждый № кому-нибудь из москвичей, закажите фортепьянную партию по пар-

⁴¹ В значении «исполнить».

титуре. Это сильно может убавить механическую работу автора и даст выиграть время. За эту работу мы заплатим из его гонорара, потому что, собственно говоря, это его дело. Но, конечно, Вы этого ему не предлагайте, пока он сам не заявит, что времени мало. Пишу Вам это на всякий случай, заранее обдумывая всё самое скверное. Я и ему писал, что если устанет, мы в Питере найдем сотрудника. Отдавайте тотчас переписывать № в №, впрочем, всё остальное Вы знаете.

Берегите здоровье и не хандрите, мне кажется, до моего приезда Вас некому в руки взять. Если я не увижу Вл. Петр., передайте ему, что знаете, об «Неземн[ых] создан[ьях]», и скажите, что я привезу пьесу с собой. О Гедеонове слухи различны, с одной стороны, что он недоступен и к русским театрам не ласков, с другой, что он правдив крайне⁴².

Целую Вас.

Весь Ваш

Виктор Крылов

Крылов снова отложил поездку в Париж. К этому моменту он, по-видимому, уже получил письмо Бородина с подсчетами страниц партитуры и клавира и необходимого на работу времени. Это письмо датировано Дианиным концом августа – началом сентября [5, 95], Ламмом и Поповым – началом июля 1867 года [3, 90]. Ламм и Попов исходили из неверной даты цензурного разрешения (29 июня). Более вероятно, что письмо написано Бородиным в конце июля.

Вопреки упомянутым выше утверждениям, Крылов на данном этапе отнюдь не поддержал предложение Бородина заменить оригинальную музыку коллажем, а постарался уговорить его сочинять дальше, параллельно ища способ ускорить процесс, например, поручив фортепианное переложение другому музыканту. Никаких признаков того, что такое переложение действительно кто-то выполнил, об-

⁴² Историк и искусствовед Степан Александрович Гедеонов (1816–1878) в 1867 году сменил Александра Михайловича Борха на посту директора Императорских театров.

наружить не удалось: «Ввиду краткости времени до постановки, клавираусцуга “Богатырей”, по-видимому, не делали» [3, 92].

Берлин 9-го [августа 1867 г.]

Среда

Пишу к Вам, душечка мой, под самым живым впечатлением, только что вернувшись из театра в прекраснейшем расположении духа. Надо Вам сказать, что я наконец-то вздохнул свободно, выбравшись из любезного отечества, в котором так много пакостей пришлось испытать в последнее время. Погода за мной по-прежнему ухаживает не хуже самой любящей девы, дни стоят превосходные, даже несколько излишне жаркие, ночи – чудо. Можете ли представить себе, что сегодня, как нарочно, поехал в театр в прекраснейшую погоду, и в то время, как был там, шел проливной дождь, выхожу – погода еще лучше, свежа, воздух чистый, прелесть и прелесть.

Видел я сейчас, что бы Вы думали, *La vie parisienne*⁴³ на немецкой сцене, и нахожу 1) что, вероятно, в Париже она исполняется хуже, чем здесь; 2) что здесь из нее сделано всё, что из этой тупой штуки сделать можно; 3) что с удовольствием пошел бы и еще раз поглядел; 4) что музыка премилая, но в высшей степени зависит от манеры – не столько петь, сколько высказывать куплетцы; 5) что наши актеры в таких ролях действительно мужики в сравнении с заграничными.

Трудно это передать в письме, но Вы-то меня поймете, напр., здесь есть в последнем действии дуэт перчаточницы и бразильянца, он весь ведется скороговоркой, актриса (если можно так выразиться) так прелестно проворковала его, что дуэтик заставили повторить 4 раза. Напр., тут есть ее фраза: “Ach gehen sie schlimmer Brazilianer von der kleinen Handschu-macherin”⁴⁴. Говорит она это, отходя от него с такой грацией, так легко, так без всякой натяжки, как будто и не поет. Слово “Handschu-macherin” она как-то так выговаривает, как будто чихает, но это выходит до того мило, и смешно, и игриво, что прелесть. Конечно, это пустяки, но они оживляют пьесу, придают ей пикантность.

⁴³ Оперетта Оффенбаха «Парижская жизнь» (1866).

⁴⁴ «Ах, отойдите, скверный Бразилец, от маленькой Перчаточницы».

Я это пишу Вам, между прочим, чтобы напомнить Вам, как важна игра в подобной вещи, и как важно для нас иметь Задирой Никулину, если только есть возможность ей исполнить роль⁴⁵. Мне многое, между прочим, пришло в голову касательно «Богатырей», и Вы не попеняете мне, что я поехал за границу, эта поездка будет нам не без пользы.

Вообще и относительно других персонажей надо много подумать об обстановке, наше распределение было вообще прелестно, но если придумаете для жреца кого-нибудь получше Владыкина, хорошо бы помнить, что у жреца современные куплеты⁴⁶. Также не знаю я, кто Анику играть будет, его надо сделать генералом. Когда буду в Питере, я протащу ему через цензуру всякую команду, напр., «смирно!», «руки по швам» и проч.

Но, впрочем, довольно об этом, теперь поздно, и скоро пора ложиться спать. Бегичева я не застал не только в Питере, но даже здесь. Закутил наш Влад. Петр., хотя в гостинице Вашей ждут его со дня на день. Я уезжаю отсюда послезавтра в пятницу, в субботу буду в Париже. У некоторого знакомого здесь не бывал, потому что еще не хорошо оброс бородой и в неизящном виде не хотел представиться, а отложил визит до обратного посещения.

До свиданья, будьте веселы и берегите здоровье, чтобы опять не хандрить. Следите за музыкой, пригревайте моего автора.

Целую Вас, сотый раз.

Виктор Крылов

Кланяйтесь всем, кому нужно.

Это первое из трех сохранившихся писем Крылова из-за границы. Он обдумывает дополнения для либретто «Богатырей» – значит, полагает, что времени на подготовку премьеры пока достаточно.

⁴⁵ Роль Задиры на премьере исполнила воспитанница Елена Щепина.

⁴⁶ Владимиру Михайловичу Владыкину (1830–1887) – военному инженеру, актеру и драматургу – на премьере досталась роль Фомы Беренникова. В роли Главного жреца Кострюка Сидорыча выступил певец-баритон и композитор Константин Николаевич Божановский.

Париж, 17-го Авг[уста 1867 г.]

Два раза заходил на почту справляться, нет ли писем от Вас, но писем не оказалось. Видел «Елену Прекрасную» и «Герцогиню Герольштейнскую»⁴⁷, и обе-то вещи такая-то гадость, особенно «Герольштейнская», всё, что в ней есть смешного, принадлежит либретто, но музыка – повторение старого, местами просто скучна. Понравилось мне только – куплеты Голландской газеты да признание в любви во 2-й картине. Пожалуй, еще хорик женский чтения писем, и только. Удивляюсь я Владиславлеву⁴⁸, что он нашел такого прекрасного в этой музыке, право, он пристрастен ради громкого имени Герольштейнской княгини. Я готов об заклад биться, что у нас эта вещь только тогда бы могла иметь успех, если б сквозь нее пропустить как можно больше сатиры на наших военных, на нашу родную любовь к игре в солдатики, но это решительно нецензурно. Я уверен, что цензура скорей примирится с выходами самой Герцогини, действительно напоминающей покойных Императриц, чем с сатирой на христолюбивое воинство. А при банальном переводе пьеса шлепнется как нельзя лучше. Во всяком случае, я кое-что намотал на ус, и «Богатырей» надо будет еще перебрать по косточкам.

Что же Вы не пишете, как у Вас идут дела с музыкой. Маршировка у нас должна выйти презабавная. Мысль автора музыки сопровождать выход каждого богатыря одним барабанным боем выйдет прелестно, мы их заставим делать на караул перед Густомыслом дубинами. Напомните автору, что военные эволюции ужасно курьезно характеризуются в музыке трубой – сигнальной, он даже может употребить где-нибудь мотив того или другого сигнала, особенно в битве Фомы и Амелфы. Еще к числу музыкальных курьезов, чем ярче будут в музыке краски ужаса, торжественности, величия, тем лучше, особенно эффектный переход от величия к самой пошлой плясовой. Бога ради, поставим пьесу без канкана, у

⁴⁷ Оперетта Оффенбаха «Прекрасная Елена» (1864) исполнялась в Петербурге на французском языке с 1866 года, в русском переводе Крылова – с 1868-го. «Герцогиню Герольштейнскую» (1867) Крылов, по-видимому, не переводил. На русских сценах она позднее шла под названиями «Наследственная сабля», «Сабля моего отца», «Меч папаши».

⁴⁸ Михаил Петрович Владиславлев (1825/27–1909) – московский артист оперы (баритон, драматический тенор).

нас свой трепак стоит канкана, да уж и слишком пошлая эта манера вздр[...]ванья публики, предоставим это балаганным бл[...]м.

Прочтите эти замечания автору музыки, может быть, они и не нужны ему, та поистине изумительная ловкость, с которой он сумел угадать, в чем именно юмор пьесы, и воссоздать ее (?), даст нам право быть уверенным[и] в необычайно комической оркестровке, но, может быть, иначе и не придет в голову.

Еще раз прошу Вас позаботится об Анике. Эту роль надо отде- лать по возможности лучше, это нечто среднее между Марсом («Орфей»), Ахиллом («Елена») и генералом Бумом («Ге- рольшт[ейнская]»). Это будет у нас генерал-фельдмаршал, а пото- му нужен порядочный и всем порядочный актер, по крайней мере, расторопный. Есть, знаете, тьма мимических сцен, которая сильно помогала бы слову, для них нужен актер, хотя, конечно, не Колосс Родосский, вроде мирового чуда Садовского, который не ударит палец о палец, чтобы постараться.

Надеюсь быть к 15-му Сентября в Москве, хотя и не наверно. Пожалуйста, погодите переписывать пьесу и роли, это было бы пропащий труд, но музыку переписывайте по мере появления, что- бы это дело было сделано и выгадать время потом.

Ну, покамест прощайте, целую Вас премного и проч.

Видел ляжки знаменитой Г-жи Лагран, одобряю⁴⁹. Но какие, батенька, они все безголосые, прости им Бог, да и что за хор, у нас все чинятся, а здесь всего 15 женщин и столько же мужчин.

Между прочим, скажите Автору, что если он найдет нужным там или сям вставить иные речи, даже целые арии, целые морс⁵⁰ – пускай ставит и сам сочинит какие-нибудь слова, их всегда можно будет изменить и написать под музыку новые.

Ну, еще раз прощайте. Поклонитесь Влад. Петр., как только его увидите, мне было очень жаль, что не удалось его видеть в Бер- лине, хотя я заходил к нему раза четыре.

Весь Ваш

Виктор Крылов

⁴⁹ Парижская актриса Берта Легран (1850–1910) исполняла в «Герцогине Героль- штейнской» роль Изы.

⁵⁰ Ансамбли (morceaux d'ensemble).

Бросается в глаза высочайшая степень доверия, которое Крылов питал к соавтору. Он действительно во что бы то ни стало хотел получить музыку именно Бородина. Находит объяснение появлению в оперетте трепака: он призван заменить французский канкан. Оказывается, в Выходе богатырей (начало № 7) Бородин воспользовался идеей Крылова: сцена сопровождается соло не только малого барабана, но и трубы.

Некоторые детали текста вызывают вопросы. Почему Крылов – сам офицер Финляндского саперного батальона – так желал в «Герцогине Герольштейнской» дать сатиру на военных? Откуда драматургу было известно об оркестровом мастерстве Бородина, если окончена на тот момент была только Первая симфония, и та еще не исполнялась?

[начало сентября 1867 г.]

Я нарочно зашел на почту, собираясь писать к Вам, и действительно, застал Ваше второе письмо. Вы, кажется, беспокоитесь насчет расплаты с музыкантами, но, надеюсь, Вы меня знаете, и конечно, мы с Вами никого не обидим и ни у кого в долгу никогда не останемся. Мне бы только очень любезно было, чтобы оркестровка делалась тоже немножко под присмотром Б., он ведь отличный оркестратор. Насчет сочиненных им №, ведь уж они готовы и даже карандашом написаны, отчего же он не положительно их отстаивает (?) ?

Со мной случилось маленькое несчастье, я опоздал в четверг на поезд и должен был отложить мою поездку на целых три дня, так что я не буду в Петербурге ранее 15 Сентября. Комиссии Ваши исполню, хотя не могу дать сейчас известие о продаже фотографий, потому что пишу к Вам у почты, а Корещ[енко] на бульварах⁵¹.

Насчет изменений с лучком, с перцем, конечно, вздор, можно и заменить чем другим, и изменение слов всё пустяки, было бы мило сделано в музыкальном отношении. Жаль будет несказанно,

⁵¹ Вероятно, имеется в виду Николай Иосифович Корещенко, представивший на Парижской выставке 1867 года «Русский трактир».

если пародии на «Рогнеду» не будет, пьеса проигрывает ужасно. Впрочем, только бы мне вернуться.

Спешу кончить письмо, потому что некогда. Напомните Вл. Петр. о «Неземных созданиях», к 20-му он будет иметь экземпляр, который, вероятно, сам привезу в Москву.

Целую Вас.

До свидания,

В. Крылов

Упоминание о бульварах и о купце Корещенко заставляет предполагать, что письмо отправлено из Парижа (незадолго до отъезда домой).

На этом этапе в работе над «Богатырями» принимают участие уже не менее трех музыкантов, причем становится ясно, что Бородин снял с себя наиболее трудоемкую часть – написание оркестровой партитуры.

Что за изменения в тексте, связанные «с лучком, с перцем», предложил Бородин, и почему предполагалось отказаться от пародирования «Рогнеды», непонятно. В окончательном варианте «Богатырей» пародируются и слова, и музыка оперы Серова. «С пятидесятих годов XIX столетия Вагнер и его творчество сделались излюбленной мишенью разного рода фельетонистов, пародистов, сатириков. Такова уж природа пафоса: он с неизбежностью притягивает к себе комическое в самых разных его формах» [2, 75]. Вагнерианская опера Серова также не избежала пародирования.

Самая же большая загадка этого текста – содержание и судьба тех номеров, которые «готовы и даже карандашом написаны». Крылов явно имеет в виду слова из единственного сохранившегося письма к нему Бородина: «У меня сочинена и набросана карандашом музыка 1 и 2 картин» [5, 95–96]. Никаких следов этих карандашных эскизов до сих пор не обнаружено. Ламм и Попов упоминают нотный листок

«в одном из частных архивов в Ленинграде» с наброском музыки, «относящейся к 4-й картине (хор богатырей), с датой: “9 сентября 1867 г.”» [3, 92]. Местонахождение этого листка сегодня неизвестно, какой именно номер четвертой картины имеется в виду, непонятно, к тому же цитированное письмо Бородина было отправлено задолго до 9 сентября.

С другой стороны, если ноты «Богатырей» были частично написаны Бородиным в Москве, а частично отосланы Савицкому 13 октября, каким образом с ними позднее знакомились некоторые близкие композитору люди? «Есть основание полагать, что Бородин не забывал и впоследствии “Богатырей” и кое-что оттуда показывал своим знакомым. Так, например, Н. П. Дианин, поступивший в университет и познакомившийся с Бородиным около половины 70-х годов, знал всех главных действующих лиц “Богатырей” и кое-какие напевы оттуда», – свидетельствует Сергей Александрович Дианин, племянник Николая Павловича [1, 71]. Играл ли Бородин по памяти, или какие-то ноты у него оставались?

Охладел ли Бородин в процессе работы к замыслу оперетты? Судя по его увлеченному, полному новых идей письму Савицкому от 13 октября [5, 97–99], вряд ли охладел. С другой стороны, не так много оригинальной музыки сочинено в период с середины июля до 24 сентября 1867 года: ария Милитрисы с хором (№ 5b), начало Марша богатырей (№ 7), фрагменты финала второй картины («Всё пропало, всё погибло», «Тише едешь – дальше будешь, торопитесь не спеша!») и куплеты Кострюка (№ 12). Идоложертвенный хор (№ 6) был симпровизирован еще в мае, а финал пятой картины (куплеты Соловья и казачок-трепачок «Куруханская вакханалия») написаны в начале октября. Может быть, слишком много времени пришлось провести в московской Нотной конторе, подбирая фрагменты для пародиро-

ванных сцен. А может быть, взявшись вплотную за работу над текстами Крылова, Бородин понял, что они заслуживают именно такой музыки: коллажа из чужих сочинений, дробы малого барабана и «лакейски-мещанских» [5, 98] песен и плясок.

6 ноября 1867 года Бородин отсутствовал на первом и единственном представлении «Богатырей» в Большом театре. То ли он боялся раскрыть инкогнито, то ли позднее возвращение после каникул (24 сентября) и накопившиеся дела в Медико-хирургической академии не позволили так скоро вновь отлучиться в Москву.

Основной причиной провала оперетты принято считать вышедший накануне в «Московских новостях» анонс премьеры [3, 89]. Его автор писатель и журналист Николай Михайлович Пановкий (1797/1802–1872) упомянул, что в основе сюжета лежит некое происшествие в одном из подмосковных ресторанов. Учитывая интерес Крылова к «так называемым вопросам дня Московским», можно предположить, что в утверждении Пановского могла быть доля истины. Но либо он ошибся, либо намек на премьеру «не прочитался». В любом случае, для провала спектакля явно недостаточно анонса, неверно настроившего публику.

Часть вины лежит на Крылове. 20 октября 1867 года его комедия «Неземные создания» была впервые сыграна в Москве в Малом театре – и с треском провалилась. Всего же на сцене Малого в разное время было поставлено 64 (!) пьесы Крылова. Почти все они – однодневки, причем большинство из них – инсценировки и переводы. Даже богатыря Анику Крылов лепил с героев Оффенбаха!

Виновата в провале и музыка. Указание на афише: «Музыка частью оригинальная, частью пародирована из разных опер г. ***; аран-

жирована для оркестра гг. Мертенем и Бюхнером⁵²», – отнюдь не влекло в театр меломанов и не настраивало публику на внимательное слушание.

Если бы члены Театрально-литературного комитета не разъехались по дачам и разрешили бы пьесу не в субботу 29 июля, а в четверг 29 июня (как полагали Ламм и Попов) или в понедельник 29 мая (как надеялся Крылов), облик и судьба «Богатырей», как и вообще судьба русской оперетты, могли оказаться иными. Бородин имел бы возможность внести большой вклад в отделку либретто и трудиться над музыкой, следуя словам Густомысла: «Тише едешь – дальше будешь, торопитесь не спеша!» Кстати, эти слова вложил в уста князю сам композитор [4, 219]. Но собрать кворум для Театрально-литературного комитета всегда было проблемой. Так, в сезоне 1856–1857 годов из 25 заседаний члены-литераторы посетили от 12 до 24-х; члены-артисты из 12 назначенных для них собраний являлись трое – каждый раз, пятеро – от двух до пяти раз, трое – ни разу [6, 188–189]. Александр Николаевич Островский считал комитет одним из главных препятствий для развития русской драматургии и прямо называл его «лишней инстанцией» [8, 176]. В судьбе русской оперетты комитет, как выясняется, сыграл роковую роль.

Савицкий как бенефициант получил свою часть сбора. Поскольку после премьеры других представлений не было, Крылов и Бородин не получили ничего. Бородин больше не сочинял музыкальных комедий. Крылов же пошел по пути наименьшего сопротивления, подсказанному композитором, поставив на сцену несколько пьес со сборной музыкой. Это оперетта-фарс «Все мы жаждем любви» (1870),

⁵² Эдуард Н. Мертен – дирижер Большого и Мариинского театров. Фердинанд Бюхнер (1823–1906) – немецкий флейтист и композитор, солист оркестра Большого театра.

фарс «В погоню за Прекрасной Еленой» (1872) и оперетта-фарс «После свадьбы дочери мадам Анго» (1874). Неудача с одной из самых серьезных работ драматурга – оперой-балетом «Млада» (1872), либретто которой целиком не сохранилось, однако реконструировано Альбрехтом Гаубом [11, *xxxi–xlvi*], – только способствовала тому, что драматург охладел к музыкальному театру и направил свою неумную энергию в иное русло.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дианин С.А.* Бородин. Жизнеописание, материалы и документы. М.: Государственное музыкальное издательство, 1960.
2. *Енукидзе Н.И.* Романтическая опера в кривом зеркале пародии: из истории комической вагнерианы // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2018. № 4 (27). С. 75–85.
3. *Ламм П.А., Попов С.С.* «Богатыри» // Советская музыка. 1934. № 1. С. 87–94.
4. *Мартынова С.С.* Комментарии // *Бородин А. П.* «Богатыри». Переложение для пения с фортепиано П.А. Ламма. М.: ДЕКА-ВС, 2004. С. 211–223.
5. Письма А. П. Бородина. С предисловием и примечаниями С.А. Дианина. Выпуск I (1857–1871). М.: Государственное издательство, Музыкальный сектор, 1927–28.
6. *Романова А.В.* И.А. Гончаров в комитете, учрежденном для рассмотрения пьес к столетнему юбилею русского театра, и в Театрально-литературном комитете // Русская литература. 2018. № 2. С. 171–194.
7. *Сохор А.Н.* Александр Порфирьевич Бородин. М.–Л.: Музыка, 1965.

8. Тихомиров В.В. А.Н. Островский – адвокат русского театра // Тихомиров В.В. От А. Н. Радищева до Л.Н. Толстого. Статьи о русской литературе и литературной критике. Кострома: Костромской государственной университет, 2015. С. 174–188.

9. Чернышев И.Е. Жених из долгового отделения // Русская драма эпохи А. Н. Островского. М.: Издательство МГУ, 1984. С. 192–216.

10. Щукинский сборник. Вып. 1–10. М.: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, Синодальная типография, 1902–1912.

11. [Krylov V.] Text and Translation // // Mlada (1872). Scenes from a Collaborative Opera-Ballet by César Cui, Modest Musorgskii, Nikolai Rimskii-Korsakov, and Aleksandr Borodin. Ed. by Albrecht Gaub. Middleton, USA: A-R Editions, 2016. P. xxxi–xlviii.

12. Senelick L. Offenbach and Chekhov; Or, La Belle Yelena // Theatre Journal. Vol. 42, No. 4 (Dec., 1990). Pp. 455–467.

REFERENCES

1. Dianin S.A. Borodin. Zhizneopisanie, materialy i dokumenty [Biography, materials and documents]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo [State Music Publishing House], 1960.

2. Enukidze N.I. Romanticheskaya opera v krivom zerkale parodii: iz istorii komicheskoy wagneriany [Romantic opera in the crooked mirror of parodies: from the history of comic Wagneriana] // Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnessinykh [Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music]. 2018. № 4 (27). Pp. 75–85.

3. Lamm P.A., Popov S.S. “Bogatyrī” [Heroic Warriors] // Sovetskaya muzyka. 1934. № 1. Pp. 87–94.

4. Martynova S.S. Kommentarii [Comments] // Borodin A.P. “Bogatyrī”. Pereložhenie dlya penia s fortepiano P. A. Lamma [Heroic War-

riors. Piano score by P.A. Lamm]. Moscow: “DEKA-VS”, 2004. Pp. 211–223.

5. Pisma A.P. Borodina [A.P. Borodin’s Letters]. Vol. I. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo, Muzykalny sector [State Publishing House, Music Sector], 1927–28.

6. Romanova A.V. I.A. Goncharov v komitete, uchrezhdennom dlya rassmotrenia p’es k stoletnemu jubileyu russkogo teatra, I v Teatralno-literaturnom komitete [I. A. Goncharov in the Committee established to review plays for the centenary of the Russian theater, and in the Theater and Literature Committee] // Russkaya literature [Russian literature]. 2018. № 2. Pp. 171–194.

7. Sokhor A.N. Alexandr Porfir’evich Borodin [Alexander Porfirievich Borodin]. Moscow-Leningrad: Muzyka [Music], 1965.

8. Tikhomirov V.V. A.N. Ostrovsky – advocate russkogo teatra [A.N. Ostrovsky as an advocate of Russian theatre] // Tikhomirov V.V. Ot A.N. Radishcheva do L.N. Tolstogo [From A.N. Radishchev to L.N. Tolstoy]. Kostroma: Kostromskoy gosudarstvenny universitet [Kostroma State University], 2015. Pp. 174–188.

9. Chernyshev I.E. Zhenikh iz dolgovogo otdelenia [A bride-groom from a Debt department] // Russkaya drama epokhi A.N. Ostrovskogo [Russian drama of A.N. Ostrovsky’s epoch]. Moscow: Izdatelstvo MGU [Moscow State University Publishing House], 1984. Pp. 192–216.

10. Shchukinsky sbornik [Shchukinsky collection]. Vol. 1–10. Moscow: Tovarishchestvo tipografii A. I. Mamontova, Sinodalnaya tipografia [A.I. Mamontov Printing House Association, Synodal Printing House], 1902–1912.

11. [Krylov V.] Text and Translation // // Mlada (1872). Scenes from a Collaborative Opera-Ballet by César Cui, Modest Musorgskii, Nikolai

Rimskii-Korsakov, and Aleksandr Borodin. Ed. by Albrecht Gaub. Middleton, USA: A-R Editions, 2016. P. xxxi–xlviii.

12. *Senelick L.* Offenbach and Chekhov; Or, La Belle Yelena // Theatre Journal. Vol. 42, No. 4 (Dec., 1990). Pp. 455–467.





Елена Георгиевна Польшаева

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ: НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ 20-х ГОДОВ

Писать о возможном, но не сбывшемся – сомнительная задача. Предмет как таковой отсутствует, есть только домыслы и предположения, которые легко как подтвердить, так и опровергнуть. Тем не менее, подобные вопросы неизменно привлекают внимание исследователей. Филологи давно уже составляют списки ненаписанных сочинений (у писателей склада Достоевского они могут быть очень длинными), искусствоведы анализируют «бумажную» (т.е., так и оставшуюся на уровне проекта) архитектуру, с помощью реставраторов вскрывают закрашенные на полотнах слои, музыковеды же штудируют тетради с эскизами, черновики и либретто несостоявшихся опер. Все это сегодня представляется важным для целостного творческого облика художника, очерчивает логику его мысли, напрямую связано с проблематикой творческого процесса и потому не может оставаться без внимания.

В поле зрения исследователей Прокофьева уже попадали оперные планы композитора, в частности, «Рассказ о простой вещи» по повести Б. Лавренева, «Хан Бузай» по казахским народным сказкам, «Расточитель», «Далекие моря», «Вас вызывает Таймыр» по пьесам Н. Лескова, В. Дыховичного, А. Галича и К. Исаева (они представлены в статьях Н. Бабаташ, Н. Лобачевой, а еще прежде – М. Сабининой [1; 7; 15]). В центре внимания предлагаемой работы оказываются не-

осуществленные замыслы композитора 20-х годов, так называемого «зарубежного» или «европейского» периода, который продолжался приблизительно с 1919 по 1933 год.

Прокофьевские 20-е

Время, в которое композитор оказался сначала в Америке и потом в Европе, сопровождалось для него необыкновенным творческим подъемом, было сопряжено с исключительной интенсивностью переживания событий – как художественных, так и внешних. Молодого человека, покинувшего революционную Россию на пороге своего будущего, переполняли новые идеи, предчувствия иных горизонтов, открытий и высот. Все это известно как бы а priori и не требует специальных доказательств. На страницах дневника периодически появляется: «очень много замыслов» и «планов масса». Каких же именно?

Здесь и кроется первое противоречие, так как прямой ответ на этот вопрос отсутствует. Казалось бы где, как не в собственном дневнике, они должны быть рассыпаны гроздьями, где еще композитор мог поделиться ими, в первую очередь, с самим собой? Тем не менее, о замыслах своих он, в лучшем случае, разве что оговаривается или проговаривается. Планы и намерения представлены в виде намека, главное остается за семью печатями, надежно сокрытое от посторонних глаз. Что мы знаем об опере «Газовый завод по Жюль Верну»? Ничего, кроме того, что она один раз упоминается в письме к П.П. Сувчинскому от 21 апреля 1922 года [2, 52]. О «сонате для хора»? Существует лишь единственное описание, появившееся как отклик на репетицию испанского хорового коллектива. Каждое новое впечатление вызывало мгновенную реакцию: «Очень интересно. А что – написать сонату, для хора, без слов? Особенно если много стакато и вообще, если хорошо инструментовать голосовую звучность», – записывает

Прокофьев 22 марта 1920 года [12, 88]. Примеры можно продолжать. К счастью, переписка и дневник дополняют и частично проясняют друг друга, путем сопоставления разрозненных упоминаний вырисовывается некоторая общая картина, на основании которой можно попытаться сделать какие-то выводы.

«Движелище» П. Сувчинского

Из всех прокофьевских замыслов этого времени, пожалуй, самый необычный и неожиданный принадлежит даже не ему самому, а его другу – Петру Сувчинскому. Последний сейчас уже не нуждается в специальном представлении, он занял прочное место в биографии Прокофьева как его советчик, корреспондент и (несостоявшийся) соавтор. Будучи на год младше Прокофьева, Сувчинский вел себя по отношению к нему как старший, в частности, считал своим долгом приобщать композитора к новым явлениям в искусстве. Сувчинский слыл человеком знающим и искушенным, чувствующим смысл своевременного в искусстве и духовной жизни вообще (неслучайно его имя значится среди основателей евразийства). Он не был композитором, как Стравинский, и не решал судьбу произведений, как Дягилев, держался скорее обособленно, немного в стороне, как частное лицо, наверное, поэтому Прокофьеву было проще позволить себе открытость в общении с ним. Слова композитора «в остроту взгляда его я верю», записанные в дневнике 27 ноября 1922 года [12, 208], свидетельствуют о значительной степени доверия. Сувчинский также охотно делился своими идеями, благо у него всегда было их в избытке. С 1921 по 1925 год, во время своего пребывания в Берлине, он активно интересовался театром, писал сценарии, один из которых особенно понравился Прокофьеву. «Человеческое / Автоматическое солнце» – названия, очевидно, рабочие, под которыми сценарий фигурирует в

переписке. «Движелище», «Вертелище», а также «Лицедейство», судя по описаниям, относятся скорее к его жанру или общему характеру действия.

И об этом проекте, к сожалению, известно не больше, чем можно почерпнуть со страниц переписки и дневника. «Сувчинский читал мне свое “Движелище”, сценарий оперы, задуманной в самом что ни на есть современном стиле. Очень интересно, хотя грандиознейшая работа. *А я еще Ангела не кончил*» [курсив мой – Е.П.], – эта запись датируется 25 февраля – 23 ноября 1922 года [12, 207].

Создание оперы «Огненный ангел» с многочисленными переработками и редакциями растянулось на период с 1919 года по 1927-й, стоила композитору немалых затрат времени и сил, была сопряжена с серьезными сомнениями, разочарованиями и даже размышлениями о том, не стоит ли поступить с ней так, как это сделал Н.В. Гоголь со вторым томом «Мертвых душ», а именно «бросить... в печку»¹. Здесь можно задаться риторическим вопросом «что было бы, если...», хотя ответ лежит на поверхности: Прокофьев определенно «примеривал» сценарий Сувчинского для своей гипотетически новой оперы.

«Дорогой Петр Петрович, только что получил Ваше пузатое письмо. В Вашем “вертелище” название – О человеческом солнце и пр. – превосходно. Содержание, с Вашим анафемским почерком, еще не осилил», – пишет Прокофьев в открытке с атлантического побережья Сан-Бревен-ле-Пен 22 августа 1921 года [2, 43]. «Пузатое письмо» в тщательно упорядоченном архиве композитора отсутствует (как и другие, наиболее интересные и содержательные), о чем приходится в очередной раз сожалеть, в литературе о Сувчинском об этом сценарии так же нет ни слова. Некоторые дополнительные штрихи, поясняющие характер спектакля, складываются по строкам прокофьевских писем:

¹ Запись в дневнике от 28 сентября 1926 года [12, 439].

Ваше действие прочел с очень большим интересом. Более подробное обсуждение впоследствии².

Я, закрутившись перед отъездом из Европы, не написал Вам, как хотел, про Ваше Лицедейство, которое мне очень понравилось, только не убедительно начало, т.к. Еремий в глазах публики будет только нелепым, а между тем он ведь целая философия³.

Надеюсь, Вы поправились и лежание в кровати использовали на обдумывание и развитие Движелища⁴.

А что автоматическое солнце? Вы никогда мне про него не пишете. Я ведь у Вас не из вежливости спрашиваю⁵.

Движелищем я интересовался и продолжаю интересоваться. Если удастся выровнять его в стройное целое, завершить его не умозрительным концом, т.е. концом, не роняющим интереса к действию, и нафаршировать бездною сценических эффектов (которые мы оба так любим), то выйдет чрезвычайнейшая опера. И уж, конечно, если писать, то как оперу, а не как представление со случайной музыкой⁶.

Поздравляю Вас с окончанием Человеческого солнца. С «цельной и обдуманной» постановкой согласен. С дополнительными шумами и звуками тоже, но их надо точно определить и почти нотировать, так сказать, внести в партитуру, хотя бы и не как музыку, а например, как Ганс Закс [башмачник, герой оперы Р. Вагнера Нюрнбергские мейстерзингеры – *Е.П.*] колотит молотком: будто и не в такт, но все же, и ритм, и качество шума точно указаны⁷.

Следующие два письма, сохранившиеся со стороны обоих адресатов, приближают нас еще на шаг к этому несостоявшемуся проекту,

² Здесь и далее на с. 115 цитируются письма Прокофьева Сувчинскому по изданию: [2]. Письмо от 15 сентября 1921 года [2, 43]. Далее при цитировании данного источника: письмо.

³ Письмо от 7 ноября 1921 года [там же, 44].

⁴ Письмо от 6 апреля 1922 года [там же, 48].

⁵ Письмо от 21 апреля 1922 года [там же, 53].

⁶ Письмо от 17 июня 1922 года [там же, 60].

⁷ Письмо от 6 сентября 1922 года [там же, 67].

на этот раз к его творческо-технологической стороне. Редко, когда прямым текстом проговариваются столь важные вопросы. Из письма Сувчинского:

Занимаюсь крюками – вот что мне пришло в голову: мне кажется, есть два типа музыкально-словесного интонирования – роспев и речитатив. Речитатив – разворачивается в оперно-драматическую музык[альную] декламацию. – Основанием (как бы основным слагающим элементом) – в речитативе и муз[ыкально]-драматической декламации – служит слово – в его логическом и фонетическом значении. Отсюда эмоциональность этого типа творчества и отсутствие мономерности + (слова мешают общему музыкально-пластическому развитию и движению).

В роспеве же – основополагающим элементом является слог. Это возвращает примат музыкальной пластике, лишает слово его эмоциональности, усиливает значение тембра и интонации и, наконец, позволяет «перекладывать на музыку» – все что угодно, любое философское рассуждение наприм[ер]. Ведь на этом построен весь знаменый роспев. Распевая основание слога – в стихирах дается вся православная догматика, глубочайшие философские концепции. И они (т.е. богословские концепции) предстают в совершенно объективном виде, без психологизма и эмоциональности, составляя действительно монолитные музыкально-линейные построения. Получается странная парадоксальность – деградация слова – во имя слога, но восполнение этого в пластичности периода. Иначе говоря, от слога к периоду, помимо инстанции слова. Понятно ли это?

Рассматривая знам[енный] роспев – я ужаснулся, насколько мы все потеряли понимание тембра интонаций. Это топорное вокальное деление по диапазонам – ужасно! Ведь в старинном пении была своя вокально-хоровая оркестровка и, в сущности, каждый слог распевался несколько иначе, другим тембром, иной интонацией.

Все-таки слово и музыка – звук – два самоначатных явления. И их сочетание (напр[имер] в опере) требует какой-то системы, подхода. Я боюсь, что в Вашей идее мелодекламации – как раз утверждается не «слоговое» начало, а «словное», и тут возможны

всяческие перебои и интерфузии музыки и слова. Впрочем, все это только отрывочные мысли...⁸.

Ответ Прокофьева:

Крюки – это очень интересно. Я тоже думаю о крюках, хотя в несколько иной плоскости. Что если создать драму с музыкой на всем протяжении, т.е. создать – да простите за мерзостное слово – мелодекламацию, но такую, у которой все слова приделаны «крюками» к музыке, т.е. произносятся в строгий ритм, фиксирующий (но, храни Бог, не порочащий) декламацию? Т.е. вся драма – это речитативы без нот, но с хвостами этих нот, указывающими ритм. К такой вещи как Движелище, не подошло бы это больше, чем оперный прием?⁹

Очевидно, что Сувчинский и Прокофьев говорят в данном случае о разных вещах. Композитор размышляет о способах записи речитатива, о том, что вошло в начале XX века в музыкальный театр и вокальное творчество в целом как *Sprechstimme* или *Sprechgesang*, активно применялось в современной на тот момент немецкой музыке, в том числе в творчестве А. Шенберга и А. Берга, коих Прокофьев не баловал своим вниманием. Для него, в отличие от нововенцев, была важна полная точность нотации, включая так называемые импровизационные эпизоды с «шумовой музыкой». Сувчинский исходит из своего опыта в области церковной музыки. Мысль о приоритете слога над словом основывается на практике распевания стихир, а особое внимание к тембру интонаций подчеркивает индивидуальность каждой из попевок гласов.

Совместная работа Прокофьева с Сувчинским над «Движелищем»/ «Человеческим солнцем» не сложилась, и не только по причине занятости композитора «Огненным ангелом». Далекое не все свои

⁸ Письмо Сувчинского Прокофьеву от 3 марта 1924 года [2, 112].

⁹ Письмо Прокофьева Сувчинскому от 14 марта 1924 года [там же, 111].

проекты Сувчинский смог довести до завершения. Так, мелькнувший однажды на страницах писем «Савонарола», например, не появится больше ни разу. Прокофьев видел в Сувчинском единомышленника, разделявшего его взгляды на музыкальный театр, был готов и хотел работать с ним вместе. Никто иной как Сувчинский мог стать автором либретто «Стального скока», и с причинами, по которым он отказался работать над ним (невозможность сделать балет нейтральным, а не исключительно политизированным: «белым» или «красным»), композитор, судя по всему, не согласился. Таков уж был этот человек, не пожелавший многого довести до конца. «Чистоплотный Понтий Пилат! Пилат, наверное, потому умыл руки, что боялся микробов от иудейской черни. Так, вероятно, он объяснит, если потребовать его дух к ответу», – отреагировал Прокофьев в дневнике 12 июля 1925 года [12, 339]. Впоследствии либретто к балету написал он сам, обсуждая детали с художником-сценографом первой постановки Г. Якуловым и отвергнув всех кандидатов в либреттисты, с которыми не хотел иметь дела.

Что касается «Человеческого/ Автоматического солнца», нам ничего не остается, кроме как провести параллель с первой русской футуристической оперой М. Матюшина, К. Малевича, А. Крученых «Победа над солнцем», а также с индивидуальным прокофьевским «солнечным» мифотворчеством, простирающимся от финала «Скифской сюиты» с его «шествием Солнца» до знаменитой «Деревянной книги», в которой молодой композитор побуждал своих друзей и современников высказаться о солнце [11].

Размышления о мелодекламации

Прокофьев, между тем, свою идею не оставил, «мелодекламация» (в кавычках и с оговорками на счет вызывающего у него раздражение слова) занимала его в течение последующих лет.

Я обдумывал новую форму «музыкальной драмы», которая может родиться из мелодекламации. Только декламации надо рифмовать и записать нотными крючками, чтобы строго координировать с музыкой. Впрочем, можно даже не очень строго – лишь бы сильные части были вовремя (а то речь будет слишком скованна). Кроме того, можно указывать повышение и понижение голоса и писать его на трех линейках (без какого бы то ни было отношения к тону). Таким образом вся драма будет крепко связана с музыкой. Главная трудность – это неприятный звук говорящего голоса на фоне музыки, но тут, я думаю, можно выучиться оркестровать так же, как выучились оркестровать фортепианные концерты, в которых тоже легко нарваться на неприятные сопоставления. Надо еще подумать и «выносить» эту идею¹⁰.

В одном из дневниковых пассажей речь идет о целом «плане»:

Развивал М[арии] В[икторовне] Боровской, жене пианиста А. Боровского, урожденной Барановской, давней приятельнице композитора – Е.П.] план моей новой формы «музыкальной драмы» – она ведь занималась с Мейерхольдом и даже читала лекцию про театр...¹¹

Слух Прокофьева как локатор вылавливал из посторонних музыкальных впечатлений то, что было созвучно его идеям:

Вечером со Сталем были на «Царе Давиде», оратории Онеггера, в которой, между прочим, введено чтение и даже есть моменты мелодекламации. Последнее меня как раз очень занимает¹².

¹⁰ Здесь и далее до с. 134 включительно цитируются записи из дневника Прокофьева 1919–1933 гг. по изданию: [12].

Запись от 28 февраля 1924 года [там же, 243].

¹¹ Запись от 12 марта 1924 года [там же, 245].

¹² Запись от 19 марта 1924 года [там же, 246].

По дороге [в поезде в Марсель] читал Вавилон Мережковского [«Тайна Трех: Египет и Вавилон» (1925) – *Е.П.*] и очень увлекался мифом Гельгамеша [так! – *Е.П.*]. Вот на что можно было бы написать ораторию, как Онеггер, – и насколько это интересней! Только без промежуточных чтений, а только с мелодекламацией! *Была бы денежная возможность*, [курсив мой – *Е.П.*] – и я бы еще вернулся к этой мысли¹³.

Подобное Прокофьев замечает и в «Истории Солдата» И. Стравинского: «Очень здорово то место, где черт в ритм декламирует под музыку. Это то, о чем я думаю»¹⁴. Через четыре года в связи с «Орестеей» Д. Мийо: «Вспомнил о проекте говора с музыкой»¹⁵.

Очевидно, отказавшись от чисто речевой драмы, Прокофьев был готов интегрировать занимавший его прием в оперу:

А вообще пора писать новую оперу [курсив мой – *Е.П.*]. Много думал о принципах оперного письма. Каждая сцена должна иметь форму, т.е. иметь не только сценическое, но и чисто музыкальное оправдание. Голоса должны петь, но и не только петь, но часто ритмическое начало должно быть перенесено в пение. Ювелирная (слишком мелкая) отделка пропадает и смазывается: важнее верность и изобретательность больших линий¹⁶.

Сидя в поезде, обдумывал судьбы и пути оперы. И Дягилев, и Стравинский кричат, что довольно, пора кончать с декламационным стилем в опере; если уж писать оперу, то в старых формах – с номерами, ариями, ансамблями. Мне стало совершенно ясно, что это совершенно неверно. Писать надо так, чтобы музыка все время усиливала впечатление по сравнению с тем, если б это была простая драма без музыки. Либретто должно быть составлено так, чтоб никакой служебной музыки не было. Отсюда «Женитьба» Мусоргского – на ложном пути. Неважно, будет ли опера написана в ариозном или декламационном стиле, но важно, чтобы ария или ансамбль вызывались сценой, а декламационный момент требовал

¹³ Запись от 20 марта 1924 года [там же, 246].

¹⁴ Запись от 25 апреля 1924 года [там же, 253].

¹⁵ Запись от 3 июня 1928 года [там же, 631].

¹⁶ Запись 21 ноября – 12 декабря 1929 года [там же, 737].

музыку для усиления впечатления. В моих операх есть много промахов в этом направлении, потому что я не вполне ясно отдавал себе отчет, но сегодня, я считаю, я этот вопрос разрешил и впредь буду действовать соответственно. В «Игроке» и «Огненном ангеле» я слишком зависел от текста. В будущем надо брать только идею сюжета, а разрабатывать ее надо гораздо свободнее – подчиняясь сегодняшним принципам¹⁷.

«А вообще пора писать новую оперу», – записывает композитор в дневнике спустя два года после окончания «Огненного ангела». Кажется, что именно ее не хватает в списке сочинений композитора этого времени. Оперный жанр всегда стоял во главе интересов Прокофьева, в полемике с Дягилевым на тему «опера или балет» композитор яростно отстаивал приоритет первой. Какой она могла быть? В духе режиссерского, синтетического театра начала XX века? В русле, очерченном театральной музыкой Ф. Шрекера, Э. Кшенека, И. Стравинского, иными словами, краткой, экспериментальной? В ней нашлось бы место всем тем приемам, о которых композитор так интенсивно размышлял, и она стала бы своего рода продолжением линии «Апельсинов».

Мог ли Прокофьев обратиться к лирическому сюжету, к которому мысленно возвращался с 1919 года, посмотрев в Нью-Йорке, во время работы над «Апельсинами», чикагскую постановку «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси? Или он рассматривал в качестве литературной основы сочинение современного русского писателя? («Мережковский показывал свой новый роман из жизни древнего Крита. Поговорили о том, чтобы я написал оперу на этот роман»¹⁸). Русскую классику? Она всегда была у Прокофьева «в активе», летом 1927 года он прочел «Новь» – либретто по И.С. Тургеневу, предложенное ему в Москве пи-

¹⁷ Запись от 22 января 1924 года [там же, 235–236].

¹⁸ Запись от 4 марта 1924 года [там же, 244].

сателем Н.А. Крашенниковым, но от сочинения отказался («Не интересно, ни как либретто, ни как пьеса»¹⁹). Интересовал ли композитора советский сюжет? Весной 1932 года Прокофьев, находясь в Париже, многократно встречался с советским драматургом и литератором А.Н. Афиногеновым, автором завоевавшей популярность пьесы «Страх». Композитор получил от него книгу в подарок, прочитал ее, после чего состоялось обсуждение «предстоящей оперы»²⁰:

Афиногенов сказал, что хотел бы написать со мной оперу. Это встречается с моими желаниями: пора сделать советскую вещь. К тому же, кажется, у Афиногенова есть знание сцены.

Я сказал:

– Но непременно конструктивного, а не разрушительного характера.

Воскресла мысль сделать не оперу, а пьесу с ритмованной декламацией, сопровождаемой музыкой, как это я задумывал еще в 1924 году²¹.

В записи 1932 года, пожалуй, впервые опера отделена от спектакля с «ритмованной декламацией», и это то, что Прокофьев обсуждал в переписке с Сувчинским в начале 20-х годов.

Сюжет Афиногенова в конце концов был отвергнут. Прочитав подаренный автором экземпляр, композитор записал в дневнике: «Для моего либретто мне хотелось бы от Афиногенова меньшей чеховщины и большей пружинности, большей подобранности, чтобы сущность пьесы в большей мере зависела от сценического действия, чем от слова»²².

Опера «Страх» не состоялась, пройдет еще семь лет, прежде чем увидит свет первая советская опера Прокофьева «Семен Котко».

¹⁹ Запись от 19 июля 1927 года [там же, 574].

²⁰ Запись от 22 июня 1932 года [там же, 805].

²¹ Запись от 16 июня 1932 года [там же, 803].

²² Запись от 5 июля 1932 года [там же, 810].

По заказу С. Дягилева

В дневниковой заметке, записанной в поезде по дороге в Марсель, промелькнуло: «Была бы денежная возможность...»²³. Большинство сочинений этого периода было вызвано к жизни конкретными заказами. Опера «Любовь к трем апельсинам» создавалась для Чикагского театра, квартет – для Библиотеки конгресса в Вашингтоне, одноактный балет «Трапеция» – для Б. Романова и его Русского романтического театра, «На Днепре» – для С. Лифаря, с 1930 года возглавившего балетную труппу Парижской Grand opéra. Четвертый фортепианный концерт для левой руки Прокофьев писал в расчете на пианиста П. Витгенштейна. «Фантазия для виолончели с оркестром» задумывалась с Г. Пятигорским в начале 30-х годов, но поскольку тот не мог заплатить, в своем окончательном виде сочинение предстало в 1952 году как Симфония-концерт ор. 125, «соавтором» которой был уже М. Ростропович.

Хотелось бы мне написать нонет для духовых инструментов с контрабасом, чтобы сразиться со Стравинским и его октетом, но большая вещь – между делом не закончу. Вот если б кто-нибудь заказал!..»²⁴

Не все сочинения имели официальный договор и оплачивались. Те, что были написаны по просьбе друзей, как например, Пять песен без слов для голоса с фортепиано ор. 35 для Н. Кошиц, также можно считать своего рода «заказами», т.к. писались они не в стол, а для конкретных концертных программ. Подобный заказ для певицы В. Янокопулос (и ее мужа А. Сталя) после ссоры с обоими естественным путем сошел на нет, но при других обстоятельствах вполне мог бы состояться:

²³ Запись от 20 марта 1924 года [там же, 246].

²⁴ Запись от 11 января 1924 года [там же, 232].

Сталь очень хочет, чтобы я написал для Дивы романсы с аккомпанементом квартета. Он уже давно говорит мне об этом. Сегодня я кое-что сочинил...²⁵

Немного набрасывал пьесы со струнным квартетом. Та, которую я набросал в квартире Боровского, никуда не годится²⁶.

Проще назвать, какие сочинения были написаны без заказа, и в первую очередь это опера «Огненный ангел», по поводу которой композитор высказался, что «приступить к большой работе, не имея для нее перспектив, было легкомысленно» [10, 47].

Заказчики не только оплачивали работу, но и в известной степени гарантировали ее исполнение. При этом неизбежно накладывали собственный отпечаток, озвучивая свои интересы и условия, с которыми нельзя было не считаться. Главным из них для Прокофьева был, вне сомнения, Grand Maître русского балета за рубежом С. Дягилев. Как руководитель предприятия «Русские сезоны» маэстро должен был действовать практически, большинство его замыслов успешно выходило на сцену, даже если с некоторым опозданием, как это получилось с балетом Прокофьева «Шут». Оконченный к 1915 году, он был поставлен во второй редакции только весной 1921-го, что, разумеется, не пошло спектаклю на пользу. Фатальной ошибкой Дягилева было и отказаться от первого прокофьевского балета «Ала и Лоллий». Превращенный в «Скифскую сюиту», он стал своего рода «визитной карточкой» нового стиля композитора. Сотрудничество Прокофьева с Дягилевым выходило за деловые рамки. Последний как «законодатель стиля» определял не только внешние жанровые формы, но и стилистические, самое направление актуального искусства. Вплоть до смерти Дягилева Прокофьев мысленно «сверял» с ним свои

²⁵ Запись от 17 февраля 1924 года [там же, 240].

²⁶ Запись от 9 апреля 1924 года [там же, 250].

представления о «современности», бесконечно спорил, в частности, по поводу отрицания Дягилевым (и Стравинским) оперы как формы, место которой в жанровой иерархии руководителя «Русских сезонов» занял балет.

Прокофьевские сценические замыслы, «адресованные» Дягилеву и рассчитанные на его антрепризу, чаще всего диктовались самим импресарио или рождались в процессе непосредственного обсуждения, исходили из формальных, практических условий и задач. В любом случае, именно эта сторона сочинения, как правило, обсуждалась в первую очередь:

Дягилев заговаривал со мной о коротком балете без сюжета, т.е. о «танцевальной симфонии» длиной минут в двенадцать, к которой будут придуманы танцы. Это интересовало меня²⁷.

Тем удивительнее, что со стороны Дягилева, определенно предпочитавшего балет, поступило предложение написать оперу по поэме М.Ю. Лермонтова «Тамбовская казначейша». Полноценным замыслом ее считать не приходится: практически каждый сюжет Прокофьев «тестировал» на пригодность для либретто, и от этого он отказался практически сразу же:

Казначейшу прочел и отставил; не потому что на 1820 нельзя писать, а на 1920 можно, а просто не годится. Да и очень уж унижительно, что Кохно пишет либретто. Если возьмусь за Жюль Верна, то опера будет называться «Газовый завод»²⁸.

Упоминание секретаря и либреттиста Б. Кохно в контексте нежелания иметь с ним дела – лишь одна из незначительных, но показательных черт, свидетельствующих о том, как много составляющих присутствовало в дягилевском предприятии.

²⁷ Запись от 25 февраля – 23 ноября 1922 [12, 205].

²⁸ Письмо Прокофьева Сувчинскому от 13 мая 1922 года [2, 52].

К этой же серии – «промелькнувшего в мыслях» – можно отнести замысел балета «Ключ скрипичный и ключ от сардинок». Его действующими лицами были бы ноты, паузы, ключи, а все представление задумывалось как легкое карнавальное действие в духе сказки или арлекинады «Апельсинов». Сюжет, детально выписанный в дневнике 26 мая 1925 года [12, 322], интереса у Дягилева не вызвал.

Следующий балетный сюжет, уже после смерти Дягилева, Прокофьев обсуждал с Идой Рубинштейн. Расставшись с дягилевской труппой после двухлетнего в ней пребывания, танцовщица и актриса на собственные средства создала антрепризу, поставив себя таким образом в условия конкуренции с самим Дягилевым. В 1928 году эта антреприза разрослась до интернациональной балетной труппы, для которой были написаны «Поцелуй феи» и «Персефона» И. Стравинского, «Болеро» М. Равеля, «Жанна д'Арк на костре» А. Онеггера и другие сочинения. Переговоры относительно балета начались летом 1928 года, хотя предварительные прошли еще раньше – в январе 1924 года:

Позвонила по телефону Ида Рубинштейн, она готовит через год балетный сезон и спрашивает, не напишу ли я ей балет. У меня всегда была к ней *rancune* [обида, фр.] за «Юдифь» Демази, (в сущности, слава Богу, что не написал), но раз она сама звонила и была скромна, я решил быть корректным и поехал к ней разговаривать. Я сказал, что не отказываюсь, что предпочел бы сюжет библейский и двадцать восьмого [июля] написал, запросив за балет в двадцать пять-тридцать минут пять тысяч долларов²⁹.

Рубинштейн пригласила для дальнейших переговоров. Как же библейский сюжет? Я сказал: вот, построение храма Соломона. Рубинштейн взволновалась, сказала, что это и ново, и увлекательно. Обещала подумать и посоветоваться – как это можно реализовать³⁰.

²⁹ Запись, датированная июлем 1930 года [12, 778].

³⁰ Запись от 26 мая 1932 года [там же, 800].

К 1932 году вопрос о переезде в СССР для Прокофьева был внутренне уже решен, соответственно, и свои замыслы он теперь проверял на пригодность в новых условиях.

Меня беспокоит, как я примирю построение храма Соломона с Советской Россией. Т.е. даже примирять нельзя, ибо в этом зародыш неискренности. Можно лишь тогда писать, когда есть явная, без двурушничества, точка зрения. Ездил к Graham [одному из учителей, практикующих «Христианскую науку» – *Е.П.*] беседовать.

Но для него вопрос ясен: строят и во имя идеала, идеала божеского, хотя и материально истолкованного. Чем духовней я буду истолковывать идеал строительства, тем больше пользы от моей работы³¹.

Между тем идея «построения храма» постепенно модифицировалась в «Сады Семирамиды», что у Прокофьева энтузиазма не вызвало.

Она [Ида Рубинштейн] с Валери додумалась до Семирамиды. Я в ужасе. Но тут же Серт [Хосе Мария Серт – художник-декоратор, работавший в Русских балетах с Дягилевым – *Е.П.*], который подробно объясняет, как он все видит. Кончается пьеса тем, что Ида Рубинштейн восходит на башню и оттуда говорит стихи Валери. Разумеется, это так для нее заманчиво, что тут ничего не поделаешь. Тем не менее, я решил поехать к Валери объясняться. Писать Семирамиду мне никак не хочется³².

Говорил с Валери. Он совсем не так увлечен Семирамидой, но ему сделать ее легче, чем что-либо другое, так как над Семирамидой он уже думал раньше и многое продумал. Услышав, что я квалифицирую ее отрицательным сюжетом, он сразу предложил другой: рождается на свет душа и входит в контакт с другими индивидуумами, но каждый индивидуум являет собой двойник – с одной стороны – его видимость, с другой – его душа. Это исходный пункт, на основании которого можно плести какие угодно соприкоснове-

³¹ Запись от 1 июня 1932 [там же, 800].

³² Запись от 23 июня 1932 [там же, 805].

ния и конфликты. Я сразу сказал, что эта идея мне в десять тысяч раз привлекательней Семирамиды. Валери обещал подумать...³³

Валери опять сдал позиции и готов делать Семирамиду. Мне он сказал: «Не думайте, что это будет живописная Семирамида Древнего Востока, которая всех отталкивает: меня интересует психологическая и духовная сторона». Я не стал сопротивляться. Надо получить заказ, а за сюжет пусть отвечает Валери.

У меня есть материал для 6-й сонаты, которую я никак не соберусь сделать. Этот материал я использую для Семирамиды, но так, что буду иметь ввиду и сонату. Вернее, сонату я буду иметь больше ввиду, чем Семирамиду³⁴.

И. Рубинштейн от своей идеи не отказалась, перепоручив весь замысел Онеггеру, который и написал годом позже одноименный балет-пантомиму с речитативами по либретто П. Валери.

Некоторые особенности работы с материалом

Прокофьев не раз прямым текстом говорил о своем отношении к музыкальному материалу и его взаимосвязях с сюжетом. В соответствии с композиторским методом, материал и «идеи» у него существовали как бы параллельно, независимо друг от друга, в разных плоскостях (что позже так шокировало советских критиков). Этот метод позволял ему адаптировать свои темы из «запасников» к любым сюжетам и жанрам и даже использовать их многократно. Один из показательных примеров – история создания балета, заказанного С. Лифарем, который позже получит название «На Днепре»:

Установили основное настроение, как мягко-лирическое, и разметив номера с точки зрения хореографической и музыкальной. Таким образом балет сидел на крепком скелете, а как мы

³³ Запись от 25 июня 1932 года [там же, 805].

³⁴ Запись от 2 июля 1932 года [там же, 809].

завяжем и развяжем сюжет, т.е. кто кого полюбит и кто покинет
– это в конце концов не так важно³⁵.

Важна музыкальная «конструкция», однако, при всей своей второстепенности, определенным требованиям сюжет все-таки должен удовлетворять. Прокофьевский «запасник» – записные книжки, фиксирующие пришедшие в голову темы, – кажется таким же неисчерпаемым, как и сформировавшееся вокруг него музыковедческое поле деятельности, направленное на установление того, что и откуда взялось и как было трансформировано. Темы сначала записывались и только потом использовались, нередко через многие годы. Свое применение находил самый ранний материал, вплоть до детских сочинений. Так, например, для второй части Второй симфонии была взята тема 1919 года, появившаяся одновременно с оперой «Любовь к трем апельсинам», для третьего фортепианного концерта – темы 1918 года, задуманные сначала совсем для другого: «...Сочинял финал Концерта, используя темы, написанные в Японии и по дороге из Японии в Америку (две первые, “белые”, сначала предназначались для “белого квартета”³⁶)³⁷.

Не использованный в симфониях материал входил в сюиты, ничего не пропадало, действовал своего рода принцип комбинаторики и «закон сохранения (творческой) энергии».

При этом сам композитор не оставался прежним, значительные изменения с ним произошли именно в середине 20-х годов. Стилистический поворот не случился в одночасье и представлял собой длительный процесс, продолжавшийся годы. Однако точкой отсчета считается 1924 год, точнее – момент появления в жизни композитора

³⁵ Запись, датированная августом 1930 года [там же, 780].

³⁶ Замысел 1916–1917 года, оставшийся неосуществленным; сочиненные темы вошли в другие сочинения.

³⁷ Запись, датированная июнем 1921 года [там же, 164].

«Христианской науки», которая отразилась как на его творческих намерениях, так и на стилистике. Особенно сильно этот «перелом эпох» сказался на «Огненном ангеле»: за годы работы над оперой композитор успел измениться внутренне, а к 1927 году старый сюжет начал его порядком тяготить. На страницах дневника постоянно появляются мысли об усталости от «Огненного ангела»:

...Я совсем отошел от этого сюжета, и всякая припадочность и чертовщина меня более не привлекает. У меня уже раньше были мысли: не проще ли вообще бросить сюжет, от которого отошел... Но жалко музыку. Да и теперь я больше подхожу к работе музыкально, а не сюжетно³⁸.

Масса убухано хорошей музыки на сюжет, за который я теперь ни за что бы не взялся <...>. «Игрок» и «Ангел» принадлежат к тому моему периоду, из которого я вышел.

Честно приведу в порядок обоих и затем долой из этого черного мира – сначала к веселой комедии, как передаточному пункту, затем к сонетам, к светлой симфонии, а потом, может быть, и к более крупным замыслам³⁹.

Опера начата десять лет тому назад, когда взгляды у меня еще не установились, и что теперь я мало-помалу вырабатываю мой новый оперный стиль⁴⁰.

Хочется писать светлую симфонию. Вообще планов масса⁴¹.

В конце 20-х годов Прокофьев не редко сожалел, что раньше сочинял больше. Причин тому – множество, но одна из них: если бы не «Огненный ангел», поглотивший, по словам самого композитора, «уйму времени, сил и материала», возможно, в списке появились бы другие, новые сочинения. Тем не менее, в 1927 году, только окончив

³⁸ Запись от 30 июля 1926 года [там же, 425].

³⁹ Запись от 9 августа 1927 года [там же, 579].

⁴⁰ Запись от 5 февраля 1930 года [там же, 753].

⁴¹ Запись от 16 августа 1927 года [там же, 581].

«Огненного ангела», Прокофьев принимается за переделку оперы «Игрок».

«Кантата к двадцатилетию октября» и «Движелище»

И все-таки идею «мело- и ритмической декламации» нельзя считать полностью нереализованной. У Прокофьева не пропал не только тематический материал, но и идеи. Спустя несколько лет декламация появилась вновь, причем там, где ее меньше всего можно было бы ожидать, а именно в одном из самых необычных его сочинений – в «Кантате к двадцатилетию октября» (первоначальное название «Кантата о Ленине»). В нем Прокофьев вплотную приблизился к «большой музыке» или «большому стилю», о котором объявил в статье для «Известий» 1934 года и повторил в «Краткой автобиографии» («музыку надо сочинять большую» [10, 73]). Вместе с тем, как это отмечает И. Вишневецкий и другие исследователи [4, 437; 9, 403], генеалогия кантаты прослеживается вплоть до «Скифской сюиты». В ней слышны хтонические заклинания из «Семеро их», мистика «Огненного ангела», апокалиптический гул Второй симфонии, которую сам композитор охарактеризовал как «симфонию из стали и железа», а также механика «Стального скока» (вариантов названия балета было множество, «Le pas d'acier», предложенный Л. Мясиним, на русский перевел сам композитор, со свойственной ему иронией). Те же диссонантные «железные массы» ударных и медных инструментов в низком регистре приходят в движение в его юбилейной кантате.

Конечно, сейчас мы неизбежно вступаем на тонкий лед из области предположений. Тем не менее, возникает впечатление, что в «Кантате к двадцатилетию октября» присутствуют отголоски ненаписанного «Движелища» / «Человеческого солнца» Прокофьева-Сувчинского. Что связывает «октябрьско-ленинскую» кантату с не-

осуществленным проектом более, чем пятнадцатилетней давности? В первую очередь – фигура соавтора. Роль Сувчинского в процессе отбора и компановки строк классиков марксизма-ленинизма выявилась далеко не сразу. Никто не был знаком с фундаментальными трудами теоретиков и идеологов коммунизма лучше евразийца Сувчинского, который не раз оказывался в шаге от решения вернуться в СССР. О своей причастности к тексту кантаты он, в частности, сообщал в переписке более позднего периода, например, в письме к музыковеду Малкольму Брауну от 6 марта 1975 года: «В сущности, это я предложил Сергею Прокофьеву, по его просьбе, те тексты, которые легли в основу первой версии кантаты (вступление „Призрак бродит по Европе...“; „Философы...“, „Мы идем...“). Я также подсказал ему идею разделения хора на две части, чтобы показать полемику между большевиками и меньшевиками...» [5, 82].

Еще одним советчиком в подборе текстов Прокофьева был французский адвокат и коммунист Жак Садуль, вступивший в российскую коммунистическую партию в 1918 году и близко общавшийся с Лениным. Его причастность к этому замыслу подтверждает Сувчинский в цитированном выше письме. Несмотря на то, что точные сведения о дате начала работы над кантатой отсутствуют, большинство исследователей склоняется к тому, что таковой можно считать 1932 год, – время, когда Прокофьев активно общался как с Садулем, так и Сувчинским. Безусловно, оба повлияли на первый вариант текста кантаты. Впоследствии Прокофьев обратился за помощью к своему давнему другу, литератору Б. Демчинскому (известному не с лучшей стороны по переработкам либретто оперы «Огненный ангел»), но в итоге остановился на собственном варианте текста и построения в целом.

Одно из самых необычных, в каком-то смысле, «авангардных» сочинений композитора, «Кантата к двадцатилетию октября» содер-

жит множество экспериментальных эпизодов. В исполнительском составе, помимо академического смешанного хора и большого симфонического оркестра, присутствуют военный оркестр, самодеятельный хор, группа гармошек, мощно расширена группа ударных инструментов и, наконец, чтец, голос которого усилен мегафоном. Партия оратора появляется в шестой, кульминационной части кантаты, нотирована она, как и значится в письмах начала 20-х годов, только ритмически, крестами, вместо головок нот. Хоры, в свою очередь, также не только распевают, но и декламируют, вокальные партии содержат все многообразие речевых приемов, включая кластеры и сонористику. Во второй части («Философы») мужской хор «проговаривает» текст в речитативной манере, и на него наслаивается широкая распевная мелодия женского хора.

В партитуре выписаны шумовые эффекты, своего рода «конкретная музыка» – канонада, треск пулеметов, велика роль пересмысленной ударной группы с дополнительными эффектами, включая топанье ногами. Кажется, в партитуре кантаты ожили инструменты итальянских футуристов, с которыми Прокофьев познакомился в начале 1915 года в Италии, приехав к Дягилеву (позже он написал о них статью, опубликованную в журнале «Музыка» [14, 16–17]).

Композитор представлял себе исполнение кантаты на Красной площади усиленным составом (чуть ли не до 500 человек), в связи с чем трудно не вспомнить «Симфонию гудков» А. Аврамова, осуществленную в 1922 году в Баку и годом позже в Москве, как раз в день празднования Октябрьской революции. Споры по поводу этого сочинения не утихают по сей день, исследователи не могут определиться, как его понимать и трактовать. В кантате переплетаются разные стилистические и жанровые пласты, присутствует ярко выраженная «оперность». Если «большая музыка» призвана соответствовать

духу новой эпохи, то параллельно ей идет пласт, происходящий из того времени, когда композитор думал и обсуждал приметы «самого что ни на есть современного стиля», «с дополнительными шумами и звуками» с Сувчинским, так и не доведшим до конца этот необычный проект под рабочим названием «Человеческое / Автоматическое солнце». В каком-то смысле этот пласт кантаты можно воспринимать как *hommage* своему старому другу и идеям, которые их когда-то объединяли.

Вместо заключения

Что же помешало Прокофьеву осуществить свои замыслы? Как ни странно, его же «сильные стороны».

Одной из них был бесконечный перфекционизм. В каких-то случаях он начинал вносить правки и изменения, еще не дописав сочинение до конца, на стадии оркестровки, редактуры или переложения. Корректуры – неизменная часть, по поводу которых композитор сетовал, что «лучше бы это время употребить на сочинение чего-нибудь нового»⁴², но сделать ничего не мог, – никто другой не проверил бы материал так, как он сам. Прокофьев постоянно перерабатывал, корректировал, редактировал свои сочинения, создавал переложения и оркестровые сюиты из балетов и опер. Он продолжал заниматься этим, даже когда внутренне отходил от мира переделываемого произведения, как это произошло с операми «Игрок» и «Огненный ангел». Привычка не только доводить все начатое до конца, но и продолжать шлифовать, была столь устойчивой, что, казалось, он мог улучшать свои сочинения бесконечно. В балансе между новым, еще не написанным, и уже созданным, но требующим переработки, чашу ве-

⁴² Запись от 21 мая 1926 года [12, 404].

сов перетягивало второе. Писал он настолько быстро, что переработка занимала больше времени, чем собственно сочинение.

Сказывалось и внутреннее убеждение Прокофьева, что «все впереди», ничего не пропадет, всему найдется свое достойное место и у него еще будет множество возможностей воплотить задуманное.

И все-таки, если позволить себе беллетристическую сентенцию, немного жаль, что балет «Семирамида» с пантомимой и речитативами на либретто П. Валери принадлежит Онеггеру, а не Прокофьеву, что в списке его сочинений нет новой «светлой» симфонии середины 20-х годов, нет оперы «Человеческое солнце» в соавторстве с Сувчинским, а от проекта музыкальной драмы осталось совсем немного, да и то, большей частью написанное между строк, включая оратора с мегафоном в руках из «Кантаты к двадцатилетию октября»

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бабаташ Н.А.* Оперный театр С.С. Прокофьева: от сюжета к оперному плану // С.С. Прокофьев. К 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания / ред.-сост. Е.В. Власова. М.: Композитор, 2016. С. 246–263.

2. В музыкальном кругу русского зарубежья. Письма к Петру Сувчинскому / вст. статья, публикация и комм. Е.Г. Польдяевой. Berlin: Osteuropa-Förderung, 2005. – (Zwischen Orient und Okzident. Bd. 7, Quellen und Studien zur russischen Musikgeschichte).

3. *Вишневецкий И.Г.* Евразийское уклонение в музыке 1920-1930-х годов. Статьи и материалы. История вопроса. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

4. *Вишневецкий И.Г.* Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. – (Жизнь замечательных людей).

5. *Дорохова Е.А.* «Кантата к двадцатилетию Октября» С. Прокофьева: история создания // OPERA MUSICOLOGICA. 2011. №1 [7]. С. 77–98.

6. *Заворохина Е.А.* «Кантата к Двадцатилетию Октября» С. Прокофьева: опыт музыкального прочтения документальных источников // С.С. Прокофьев. К 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания / ред.-сост. Е.В. Власова. М.: Композитор, 2016. С. 364–377.

7. *Лобачева Н.А.* Оперный театр С.С. Прокофьева на примере «Повести о настоящем человеке» и незавершенных замыслов 1940-х годов. Автореф. дисс. ... на соискание ученой степени канд. искусствоведения. М., 2010.

8. *Нестьева М.И.* Сергей Прокофьев. М.: Аркаим, 2003.

9. *Нестьев И.В.* Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973.

10. *Прокофьев С.С.* Автобиография. Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С.И. Шлифштейна. — М.: Госмузиздат, 1956.

11. *Прокофьев С.С.* Деревянная книга. Альбом Сергея Прокофьева / Факсимильное издание. С параллельным текстом на рус., англ., фр. и нем. языках / отв. ред. А.Л. Дмитренко. СПб.: Вита Нова, 2009.

12. *Прокофьев С.С.* Дневник. Т. 2 (1919–1933) / Предисл. Святослава Прокофьева. Paris: sprkfv [DIAKOM], 2002.

13. Прокофьев С.С. и Мясковский Н.Я. Переписка / Вступ. ст. Д.Б. Кабалевского; сост. и подг. текста М.Г. Козловой и Н.Р. Яценко; комм. В.Л. Киселёва; предисл. и указатели М.Г. Козловой. М.: Советский композитор, 1977.

14. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / Ред.-сост., комм. и пер с англ. В.П. Варунц. М.: Советский композитор, 1991.
15. *Сабина М.Д.* Об опере, которая не была написана // Советская музыка. 1962. №8. С. 41–48.
16. Pierre Souvtchinski: Cahiers d'études. Paris: edition par E. Humbertclaude, L'Harmattan, 2006.
17. (Re)Lire Souvtchinski, textes choisis par E. Humbertclaude. La Bresse: É. Humbertclaude, 1990.
18. *Souvtchinsky P.* Un siècle de musique russe (1830–1930). Glinka, Tchaïkovsky, Moussorgsky, Stravinsky et autres écrits Pierre Souvtchinsky / Éd. et présentation Franck Langlois. Arles: Actes Sud; Association Pierre Souvtchinsky, 2004.

REFERENCES

1. *Babatash N.A.* Opernyj teatr S.S. Prokof'eva: ot syuzheta k opernomu planu [Opera theater by S.S. Prokofiev: from story to opera plan]// S.S. Prokof'ev. K 125-letiyu so dnya rozhdeniya. Pis'ma, dokumenty, stat'i, vospominaniya [S.S. Prokofiev, on the 125th anniversary of his birth. Letters, documents, articles, memories] / Red.-sost. E.V. Vlasova [Ed. by E.V. Vlasova]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2016. Pp. 246–263.
2. V muzykal'nom krugu russkogo zarybez'h'ya. Pis'ma k Petru Suvchinskomu [In the musical circle of Russian emigration. Letters to P. Souvtchinsky] / Vst. stat'ya, publikaciya i komm. E.G. Pol'dyaevoj [Introductory article, publication and comments by E.G. Poldyaeva]. Berlin: Osteuropa-Förderung, 2005. – (Between Orient and Occident. Vol. 7, Sources and Studies on Russian Music History).
3. *Vishnevetsky I.G.* Evrazijskoe uklonenie v muzyke 1920–1930-kh godov. Stat'i i materialy. Istoriya voprosa [The “Eurasianist Tendency“

in the Music of the 1920s and 1930s]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [New literary review], 2005.

4. *Vishnevetsky I.G.* Sergej Prokof'ev [Sergei Prokofiev]. Moscow: Molodaya gvardiya [Young guard], 2009. – (ZHizn' zamechatel'nyh lyudej [The lives of wonderful people]).

5. *Dorokhova E.A.* „Kantata k dvadcatiletiju Oktyabrya“ S. Prokof'eva: istoriya sozdaniya [Cantata for the 20th Anniversary of the October Revolution by Sergei Prokofiev: history of creation] // OPERA MUSICOLOGICA. 2011. №1 [7]. Pp. 77–98.

6. *Zavorokhina E.A.* [Cantata for the 20th Anniversary of the October Revolution by Sergei Prokofiev: experience of musical reading of documentary sources // S.S. Prokof'ev. K 125-letiyu so dnya rozhdeniya. Pis'ma, dokumenty, stat'i, vospominaniya [S.S. Prokofiev. On the 125th anniversary of his birth. Letters, documents, articles, memories] / Red.-sost. E.V. Vlasova [Ed. by E.V. Vlasova]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2016. Pp. 364–377.

7. *Lobacheva N.A.* Opernyj teatr S.S. Prokof'eva na primere „Povesti o nastoyashchem cheloveke“ i nezavershennykh zamyslov 1940-h godov [Opera theater by S.S. Prokofiev on the example of „The Story of a Real Man“ and unfinished works of the 1940s]. Avtoref. diss. ... na soiskanie uchenoj stepeni kand. iskusstvovede-niya [Abstract of the dissertation of a Candidate in Art Studies]. Moscow, 2010.

8. *Nesteva M.I.* Sergej Prokof'ev [Sergei Prokofiev]. Moscow: Arkaim, 2003.

9. *Nestiev I.V.* Zhizn' Sergeya Prokof'eva [The life of Sergei Prokofiev]. Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1973.

10. *Prokofiev S.S.* Avtobiografiya. Materialy, dokumenty, vospominaniya [Prokofiev S.S. Autobiography. Materials, documents, memories] / sost., red., primech. i vstup. st. S.I. SHlifshtejna [compil., ed., notes and in-

trod. article by S.I. Shlifstein.]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State Music Publishing House], 1956.

11. *Prokofiev S.S. Derevyannaya kniga. Al'bom Sergeya Prokof'eva* [Wooden book. Album by Sergei Prokofiev] / Faksimil'noe izdanie. S parallel'nym tekstom na rus., angl., fr. i nem. Yazykah [Facsimile edition. With parallel text in Russian, English, French and German]. Saint-Petersburg: Vita Nova, 2009.

12. *Prokofiev S.S. Dnevnik* [Diary]. T. 2 [Vol. 2] (1919–1933) / Predisl. Svyatoslava Prokof'eva [Foreword by Svyatoslav Prokofiev]. Paris: sprkfv [DIAKOM], 2002.

13. Prokofiev S.S. and Myaskovsky N.Ya. *Perepiska* [S.S. Prokofiev and N.Ya. Myaskovskij. Correspondence] / Vstup. st. D.B. Kabalevskogo; sost. i podg. teksta M.G. Kozlovoj i N.R. YAcenko; komm. V.L. Kiselyova; predisl. i ukazateli M.G. Kozlovoj [Introd. article by D.B. Kabalevsky; compil. and prepar. of the text by M.G. Kozlova and N.R. Yatsenko; comments by V.L. Kiseleva; preface and indexes by M.G. Kozlova]. Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1977.

14. *Prokof'ev o Prokof'eve. Stat'i i interv'ju* [Prokofiev about Prokofiev. Articles and interviews] / Red.-sost., komm. i per s angl. V.P. Varunc [Ed., compil., comments and transl. from English by V.P. Varunz]. Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1991.

15. *Sabinina M.D. Ob opere, kotoraya ne byla napisana* [About an opera that was not written] // *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. 1962. №8. Pp. 41–48.

16. Pierre Souvtchinski: Study notebooks. Paris: edition by E. Humbertclaude, L'Harmattan, 2006.

17. (Re)Lire Souvtchinski, texts chosen by E. Humbertclaude. La Bresse: É. Humbertclaude, 1990.

18. *Souvtchinsky P.* A Century of Russian Music (1830–1930). Glinka, Tchaikovsky, Moussorgsky, Stravinsky and other writings Pierre Souvtchinsky / Ed. and presentation by Franck Langlois. Arles: Actes Sud; Pierre Souvtchinsky Association, 2004.





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, вернулся 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. Эпilog. 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 своё 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 мудрёнее 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^й 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:

Сереза 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 Сереза 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 Серези, но и всего нашего искусства, что в нем Сереза 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 Сереза 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 театральных «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 опытнейший 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.

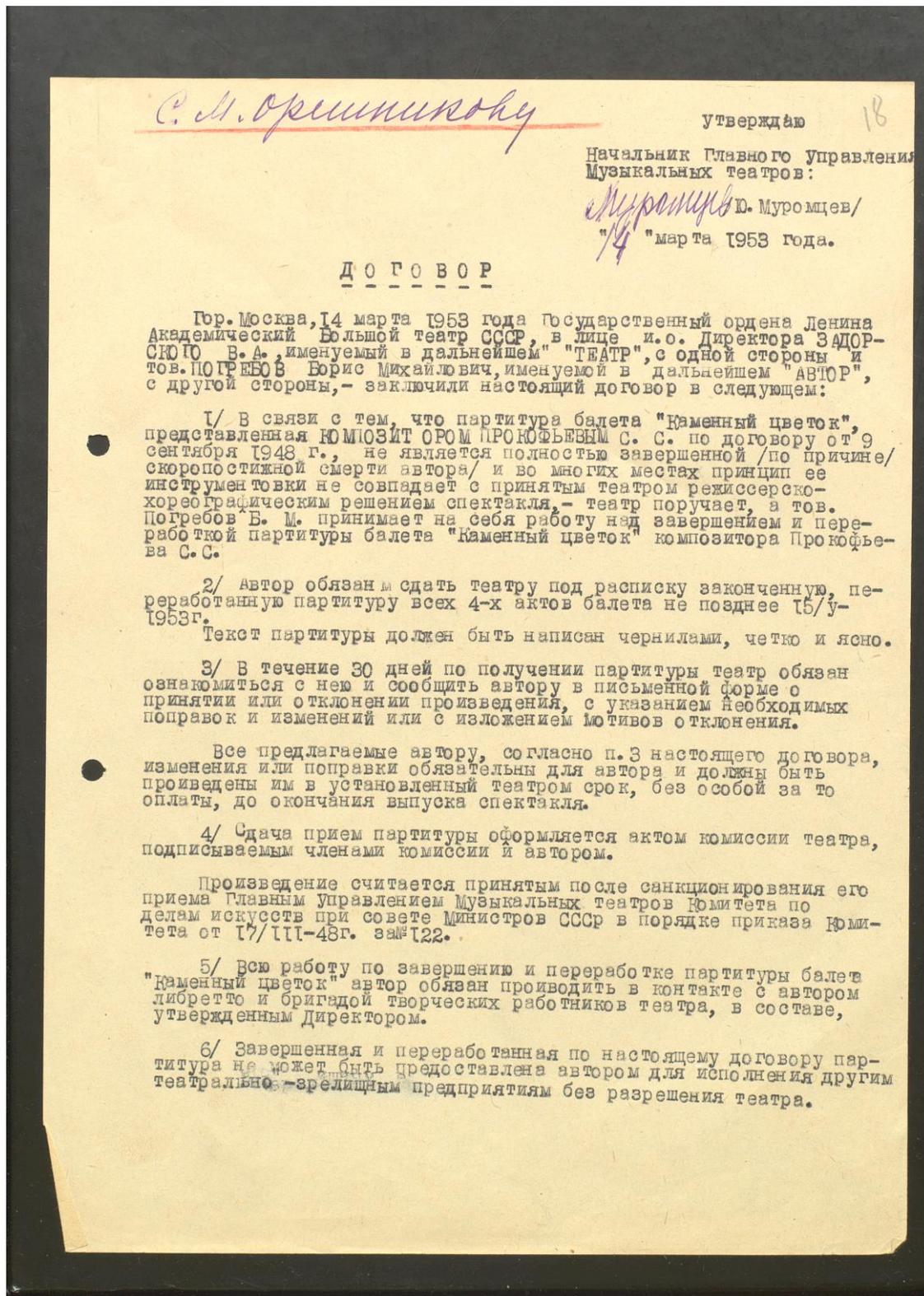


Иллюстрация 1. Договор ГАБТа с Б.М. Погребовым (л. 1)

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 «ремесленной 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 надоел 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 движенья 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 дожидаясь 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, дождался сцены и просуществовал 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'evе) [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'evе. 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

ekzemplaryarah 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.





СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И АННОТАЦИИ

Лащенко Светлана Константиновна
– доктор искусствоведения, заведующая
Сектором истории музыки Государственного
Института искусствознания.

Svetlana K. Laschenko is Doctor in Art
Studies, Head of the Music History Sector of the
State Institute of Art Studies.

E-mail: vreikh@mail.ru



М.И. ГЛИНКА И ЕГО РУССКИЕ УЧЕНИКИ В ЕВРОПЕ: ОПЫТ КОНТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА ОДНОЙ ЗАБЫТОЙ ИСТОРИИ

Аннотация. В статье анализируется роль М.И. Глинки в подготовке и стажировке в Европе русских певцов: П.М. Остроумова-Михайлова и С.С. Гулака-Артемовского. На основании исторических документов характер работы Глинки с молодыми исполнителями изучается в сравнении с опытом подготовки и стажировки в Европе русского певчего Н.К. Иванова, ставшего признанным европейским оперным премьером.

Освещается кратко биография Остроумова-Михайлова и Гулака-Артемовского до момента начала их учебы у Глинки. Подчеркивается сформировавшееся у Глинки понимание необходимости избавить певцов от государственной зависимости. Реконструируется процесс поиска Глинкой меценатов, способных поддержать певцов в годы их европейской стажировки. Впервые открывается участие М.Д. Волконского и П.Н. Демидова в организации учебы Остроумова-Михайлова и Гулака-Артемовского. В научный обиход вводятся сведения об условиях их учебы, анализируется характер финансирования

стажировки музыкантов, особенности европейских выступлений русских певцов, их участия в ряде оперных постановок в Италии.

Существенное значение приобретает анализ опыта профессиональной работы с русскими исполнителями европейских педагогов и его сравнение с той методикой работы с вокалистами, что была характерна для Глинки. Немалое внимание уделяется осмыслению причин, по которым стажировка у европейских педагогов так и не позволила Остроумову-Михайлову и Гулаку-Артемовскому укорениться в европейской оперной культуре. Подчеркивается роль Россини, продвигавшего Иванова на европейскую сцену и отсутствие подобного наставника у молодых русских певцов, пагубным образом сказавшееся на их европейской судьбе.

Прослеживается история возвращения Остроумова-Михайлова и Гулака-Артемовского в Россию, а также их дальнейшая карьера в императорских театрах.

Ключевые слова: М.И. Глинка, П.М. Остроумов-Михайлов, С.С. Гулак-Артемовский, Н.К. Иванов, учеба, Европа

MIKHAIL GLINKA AND HIS RUSSIAN DISCIPLES IN EUROPE: CONTEXTUAL ANALYSIS OF A FORGOTTEN HISTORY

Abstract. The article analyzes the role of M.I. Glinka in training Russian singers—P.M. Ostroumov-Mikhailov and S.S. Gulak-Artemovskiy—as preparation for their internship in Europe. Based on historical documents, the article compares the nature of Glinka's work with young musicians with the training the Russian chorister N.K. Ivanov received in Europe, where he later became an established lead opera singer.

The article provides a brief biographical overview of Ostroumov-Mikhailov and Gulak-Artemovskiy before their studies with Glinka. It emphasizes Glinka's understanding for the need to free singers from their dependence on the state. The article traces back Glinka's search for the patrons of art who could support singers during their European internship. The work provides the first mention of the role of M.D. Volkonsky and P.N. Demidov in organizing the studies of Ostroumov-Mikhailov and Gulak-Artemovskiy. It is the first attempt to describe the conditions of their study. It analyses the sources of financing the internship, the peculiarities of performances made by Russian singers in Europe and their participation in a number of opera performances in Italy.

It is crucial to analyse and compare professional approaches of European teachers to training Russian performers with Glinka's methodology of working with vocalists. The article explores the reasons why an internship with European teachers did not allow Ostroumov-Mikhailov and Gulak-Artemovskiy to take root in European opera culture. The article highlights the

role of Rossini, who promoted Ivanov on the European stage. Russian singers did not have such a mentor, which had a detrimental effect on their career in Europe.

The article traces back the return of Ostroumov-Mikhailov and Gulak-Artemovsky to Russia as well as their further careers in imperial theaters.

Key words: M.I. Glinka, P.M. Ostroumov-Mikhailov, S.S. Gulak-Artemovsky, N.K. Ivanov, internship in Europe.



Булычева Анна Валентиновна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Anna V. Bulycheva is a Candidate in Art Studies and an Associated professor at Western European Music History Division of Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

E-mail: alphise@yandex.ru



«Я НАД ГОЛОЙ МУЗЫКОЙ ХОХОТАЛ, КАК УГОРЕЛЫЙ...». ОПЕРЕТТА БОРОДИНА «БОГАТЫРИ» В ПИСЬМАХ ВИКТОРА КРЫЛОВА НИКОЛАЮ САВИЦКОМУ

Аннотация. В статье впервые публикуются тексты 22 писем драматурга Виктора Александровича Крылова режиссеру московской оперной труппы Николаю Петровичу (Пантелеймоновичу) Савицкому, обнаруженные в 2020 году в фондах Государственного исторического музея. При подготовке к публикации проведена датировка писем, а их тексты откомментированы.

Письма относятся к 1866–1867 годам. Наибольшая их часть посвящена оперетте Александра Порфирьевича Бородина на либретто Крылова «Богатыри» (1867). Благодаря обнаруженным документам удастся проследить историю создания оперетты, начиная с возникновения у Крылова ее замысла. Уточнена хронология работы Крыловым над

либретто, а Бородин – над музыкой «Богатырей». Раскрываются некоторые ранее неизвестные детали композиторского замысла.

Благодаря подробному описанию Крыловым стадий прохождения пьесы через две обязательные ступени театральной цензуры удалось установить верную дату окончательного разрешения пьесы Театрально-литературным комитетом: 29 июля, а не 29 июня, как считалось ранее. Этот факт объясняет, почему Бородин не успел написать для оперетты полностью оригинальную музыку и был вынужден во многих сценах прибегнуть к пародированию сочинений других композиторов.

Ключевые слова: Бородин, Виктор Крылов, Большой театр, оперетта, Оффенбах, Диккенс

**“I LAUGHED LIKE A MADMAN AT THE MUSIC ALONE...”
BORODIN’S OPERETTA HEROIC WARRIORS IN VICTOR
KRYLOV’S LETTERS TO NIKOLAY SAVITSKY**

Abstract. The article is the first publication of 22 letters by playwright Viktor Krylov to Nikolay Savitsky, Stage Director of the Moscow Opera Company. The letters were discovered in 2020 in the State Historical Museum. The preparation of the article included dating and commenting on the letters.

All the letters date from 1866 to 1867. Most of them are devoted to *Heroic Warriors* (1867), an operetta by Alexander Borodin based on the libretto by Krylov. The discovered documents allow to trace back how the operetta was composed, beginning with the emergence of Krylov's idea. The article clarifies the chronology of Krylov's work on the libretto as well as Borodin's work on the music of *Heroic Warriors*. It also reveals some previously unknown details of the composer's concept.

Krylov writes in detail about passing two stages of theatrical censorship. It allows to establish the correct date of the final approval by the Theater and Literature Committee: July 29, not June 29 as previously thought. This fact explains why Borodin did not have enough time to compose fully original music for the operetta as well as why he was so often forced to parody works of other composers.

Keywords: Borodin, Victor Krylov, Bolshoi Theatre, operetta, Offenbach, Dickens



Польдяева Елена Георгиевна – кандидат искусствоведения, Ганноверская высшая школа музыки, театра и медиа, Ганновер, Германия

Elena G. Poldiaeva is a PhD, Hochschule für Musik, Theater und Medien, Hannover, Germany

E-mail: polidi@web.de



СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ: НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ 20-Х ГОДОВ

Аннотация. В предлагаемой статье рассматриваются неосуществленные замыслы С. Прокофьева 20-х годов, в частности, проект музыкальной драмы, построенной на основе речевой декламации по тексту друга и единомышленника композитора Петра Сувчинского «Человеческое/ Автоматическое солнце» (так же «Движелище» или «Вертелище»). Проблематика соотношения слова, музыки и драмы обсуждается в их переписке, размышления композитора представлены также на страницах его дневника (оба источника подробно цитируются). В это время композитора занимала форма мелодекламации, что на первый взгляд может показаться неожиданным, но по сути продолжает его искания в области оперы. С мелодекламацией была связана идея «новой формы музыкальной драмы», которую композитор все это время тщательно обдумывал.

В статье также представлены нереализованные идеи, обсуждаемые с руководителем «Русских сезонов» С. Дягилевым: например, опера по М. Лермонтову «Тамбовская казначейша», по Жюль Верну «Газовый завод», несостоявшийся балет-пантомима с речитативами «Семирамида» для интернациональной балетной труппы И. Рубинштейн «Семирамида», опера на советский сюжет «Страх» по либретто А. Афиногенова. Рассматриваются некоторые особенности сочинения «на заказ» и без заказа, также в связи с композиторским методом Прокофьева, стилистические изменения, произошедшие с ним в середине 20-х годов и следствия, отразившиеся на сочинениях, растянувшихся на долгие годы, в частности на опере «Огненный ангел».

В заключение очерчиваются некоторые причины, по которым многочисленные замыслы остались нереализованными, а также проводятся параллели с более поздними сочинениями, в которых звучат некоторые отголоски, в частности – «Человеческое/ Автоматическое

солнце», неожиданным образом проявляющееся в «Кантате к двадцатилетию октября».

Ключевые слова: Сергей Прокофьев, 1920-е, ненаписанные сочинения, Петр Сувчинский, Сергей Дягилев

SERGEI PROKOFIEV: UNFULFILLED IDEAS OF THE 1920s

Abstract. This article deals with the artistic plans that Sergei Prokofiev had for the 1920s, but failed to implement. In particular, the article focuses on the project of a musical drama *Human / Automatic Sun*, based on the text by Pyotr Suvchinsky, a friend of Prokofiev's. In detailed correspondence, they discuss the relationship between the word, music and drama. Prokofiev also shares his reflections in his diary. The article cites both sources. At that time, the composer's focus was on the art of melodeclamation. It may seem unexpected, yet, it was a follow-up to his quest in the field of opera. Melodeclamation was associated with the idea of a "new form of musical drama", which the composer had been carefully considering for a long time.

The article also explores the unfulfilled ideas that Prokofiev discussed with Sergei Diaghilev, the impresario of the Ballets Russes. In particular, the opera *Tambov Treasurer* based on Mikhail Lermontov's works, *Gas Factory* by Jules Verne, the ballet-pantomime with recitatives from *Semiramis* for I. Rubinstein's ballet group that was never performed, the opera *Fear*, based on a Soviet plot and the libretto by A. Afinogenov. The article analyses some features of the compositions written "on commission" and independently. As regards the composer's method, the article also focuses on the stylistic changes of the mid-1920s that had long-term consequences for his works, e.g., the opera *The Fiery Angel*.

In conclusion, the article outlines some of the reasons why numerous ideas have remained unfulfilled. It also draws parallels with later works that echo earlier ideas, e.g., *Human / Automatic Sun*, which unexpectedly manifested itself in *Cantata for the 20th Anniversary of the October Revolution*.

Keywords: Sergei Prokofiev, 1920s, unwritten compositions, Pyotr Suvchinsky, Sergei Diaghilev



Петухова Светлана Анатольевна,
кандидат искусствоведения, старший
научный сотрудник Сектора истории музыки
Государственного института
искусствознания.

Svetlana Petukhova is a Candidate in Art
Studies and a Senior Researcher at Music History
Department of State Institute for Art Studies.

E-mail: sapetuch@yandex.ru



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

Аннотация. В статье впервые предпринята попытка воссоздания истории возникновения и раннего бытования финального балета Прокофьева. Над этим сочинением композитор работал с июля 1948 года до последнего дня своей жизни. Этапы зарождения замысла, становления идейной основы и особенностей хореографии данного спектакля рассмотрены с привлечением документальных свидетельств разного рода, в совокупности не входивших в научный обиход. Это наброски либретто и музыкального тематизма, партитуры и фортепианные переложения, дневниковые заметки, письма, деловые документы, наконец, стенограммы театральных обсуждений балета уже после смерти Прокофьева. Изучение источников позволяет с уверенностью констатировать, что на всех этапах формирования спектакля он представлялся своим создателям перспективным и значительным шагом вперед. Очередная интерпретация русской национальной тематики предполагала отчётливо прописанную социальную основу, эффектные сценические «чудеса» и трогательную лирическую линию, что уже на стадии утверждения проекта обещало успех.

Тем не менее премьера «Сказа о каменном цветке» не стала событием. Он выдержал всего 17 представлений на сцене Большого театра (от премьерного 12 февраля 1954-го – до последнего 28 апреля 1955-го). Литература о балете скудна; немногочисленные исследования, рецензии и мемуарные свидетельства в целом оставляют ощущение творческой неудачи. Поразительно, но об этом спектакле, неуклюжем и тяжеловесном, не сохранилось даже околотеатральных легенд и обычных «приколов». Возможно, что необходимый библиографический пласт просто не успел сформироваться, так как впечатления от премьеры были в скором времени вытеснены чрезвычайно яркой, эффектной,

новаторской второй постановкой (1957, Кировский театр), которая действительно стала эпохальной.

Для того, чтобы разобраться в причинах происшедшего, обращения лишь к истории появления музыкального текста явно недостаточно. Прокофьев, работавший в тесном контакте с хореографом Л.М. Лавровским, сочинил и инструментовал только первую редакцию партитуры. Композитор ушёл из жизни накануне возникновения тех изменений, что обычно превращают цельное музыкальное полотно в балетный спектакль, где музыка играет далеко не главенствующую роль. Нюансы его подготовки, на протяжении десятилетий остававшиеся за рамками музыковедческого интереса, в данном случае выведены на первый план.

Ключевые слова: «Сказ о каменном цветке», балет, Прокофьев, Лавровский, партитура, изменения, оркестровка, премьеры, пантомима.

PROKOFIEV'S BALLET *THE TALE OF THE STONE FLOWER*: IDEA, CREATION, PREMIERE

Abstract. The article is the first attempt to recreate the history of the emergence and early existence of the final ballet by Prokofiev. The composer worked on this opus from July 1948 until the last day of his life. The article analyses the conception, the formation of the ideological basis and choreography of the ballet based on a range of documentary evidence that has never been studied before. It includes sketches of the libretto and musical themes, scores and piano transcriptions, diary notes, letters, business documents as well as transcripts of theatrical discussions of the ballet after Prokofiev's death. The evidence clearly shows that the creators of the performance perceived it at all the stages of development as a promising and significant step forward. Another interpretation of the Russian national theme had a clearly defined social backbone, spectacular stage "miracles" and a touching lyric thread. All these promised success even at the stage of project approval.

Nevertheless, the premiere of the *The Tale of the Stone Flower* did not create much hype. The Bolshoi Theater ran only 17 performances of the ballet—the premiere on February 12, 1954, the last performance on April 28, 1955. The literature on the ballet is scarce. A few studies, reviews and memoirs generally leave an impression of a creative failure. It may seem surprising, but this clumsy and ponderous performance did not give way to any theatrical legends or usual "jokes". Possibly, the necessary bibliographic layer simply did not have time to form, since the impressions of the premiere were soon supplanted by an extremely bright, spectacular, and innovative second production (1957, the Kirov Theater), which really became a landmark event.

To understand the reasons for what happened, it is not enough to trace the appearance of the musical text. Prokofiev, who worked in close

collaboration with the choreographer L.M. Lavrovsky, composed and instrumentalized only the first edition of the score. The composer passed away on the eve of those changes that usually turn an integral musical canvas into a ballet performance, where music plays a far from dominant role. Thus, of special interest for us are the details of how the ballet was written. For decades, these data have been outside the scope of musicological research.

Keywords: *The Tale of the Stone Flower*, ballet, Prokofiev, Lavrovsky, score, modifications, orchestration, premiere, pantomime.

