

*Д. Ю. Брагинский\**

**ПРОКОФЬЕВ И СТРАВИНСКИЙ.  
ШКОЛА РИМСКОГО-КОРСАКОВА  
НА ЕЛИСЕЙСКИХ ПОЛЯХ\*\***

Статья посвящена теме многостороннего общения Сергея Сергеевича Прокофьева с Игорем Федоровичем Стравинским, с юности Прокофьева до его последних дней. Главной целью автора статьи стало создание панорамы содружества обоих великих российских композиторов в рамках их биографий, наполненных разнообразными творческими событиями. Раскрытие темы их взаимного общения включает в себя обращение к самым разнообразным источникам, в круг которых входят дневники, мемуары и письма. В статье освещается аспект их творческого сотрудничества с руководителем труппы «Русские балеты» Сергеем Дягилевым и такой малоизвестный эпизод из жизни обоих великих композиторов, как участие в работе жюри конкурса искусств, проходившего в рамках VIII Олимпийских игр, состоявшихся в Париже летом 1924 года.

**Ключевые слова:** Сергей Прокофьев, Игорь Стравинский, Сергей Дягилев, Олимпийские игры 1924 года, опера «Игрок», балет «Игра в карты», улица Елисейские Поля, труппа «Русские балеты».

*D. Yu. Braginsky*

*PROKOFIEV AND STRAVINSKY.*

*THE RIMSKY-KORSAKOV SCHOOL ON THE CHAMPS ELYSEES*

The article is devoted to the topic of communication between Sergei Sergeevich Prokofiev and Igor Fedorovich Stravinsky, from Prokofiev's youth to his last days. The main goal of the

---

\* Брагинский Дмитрий Юрьевич, кандидат искусствоведческих наук, преподаватель, Средняя специальная музыкальная школа Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова; Русская христианская гуманитарная академия; dmi-braginsky@yandex.ru

\*\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20–011–00859 «Творчество С. Прокофьева как феномен отечественной и мировой культуры».

author of the article was to create a panorama of the creative community within the biographies of both great Russian composers. The disclosure of the topic of their mutual communication includes an appeal to a wide variety of sources, which include diaries, memoirs and various letters. The article highlights the aspect of creative collaboration with Sergei Diaghilev and such a little-known episode from the life of both great composers as participation in the jury of an art competition held as part of the VIII Olympic Games held in Paris in the summer of 1924.

**Keywords:** Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky, Sergei Diaghilev, 1924 Olympic Games, opera *The Gambler*, ballet *Playing Cards*, the Champs Elysees street, the “Russian ballets” troupe.

Одним из главных центров российского музыкального обучения во второй половине XIX и начале XX века стала Санкт-Петербургская консерватория, основанная в 1862 году. Главой ее композиторской школы по праву стал Николай Андреевич Римский-Корсаков, имя которого консерватория носит сегодня. Среди учеников Римского-Корсакова было около двухсот известнейших музыкантов — композиторов, дирижёров и музыковедов, в том числе Антон Аренский, Мелитон Баланчивадзе, Александр Глазунов, Михаил Гнесин, Александр Гречанинов, Михаил Ипполитов-Иванов, Михаил Кузмин, Анатолий Лядов, Николай Малько, Николай Мясковский, Отторино Респиги, Николай Черепнин, Максимилиан Штейнберг, Николай Мясковский...

Последними студентами Римского-Корсакова стали Игорь Стравинский и Сергей Прокофьев. Отношения обоих великих композиторов всегда оставались непростыми: «С разницей в девять лет Прокофьев порой проявлял в адрес своего старшего товарища дерзости. Известно, что в 1913 году, послушав в исполнении Стравинского на рояле вступление к балету “Жар-птица” (хотя стоит сказать, что, безусловно, такое исполнение сильно проигрывало по сравнению с оркестровым звучанием), Прокофьев заявил автору: “Здесь нет музыки”. На что Стравинский страшно обиделся, о чем писал в письмах, сохранившихся в семейных архивах, к своей супруге Екатерине, а позже упомянул этот случай в “Хронике моей жизни”. Однако Игорь Федорович умел в нужных ситуациях быть самым великодушным. После приглашения руководителем труппы «Русские балеты» Сергеем Дягилевым Прокофьева в Рим, Стравинский писал: “В этот... приезд имел возможность ближе сойтись с замечательным музыкантом, огромное значение которого признано теперь во всем мире”» [4, с. 74].

Так случилось, что в начале жизни они даже проживали в Санкт-Петербурге по соседству, недалеко друг от друга: «Мария Григорьевна Прокофьева поселилась с сыном на съёмной квартире на Садовой улице, пересекающей, точнее опоясывающей весь центр Петербурга — от Летнего сада и Марсова поля до устья Фонтанки, что у Старо-Калинкина моста: в той её части, что была не так далеко от Крюкова канала, на котором прошло детство Стравинского» [3, с. 29].

В юности Прокофьев обитал на Покровской площади, в самом центре исторического петербургского района Коломна. Словно в знак воспоминания об этом Стравинский в 1922 году написал оперу «Мавра», основанную на сюжете поэмы Пушкина «Домик в Коломне». Там были строки, прямо отсылавшие к петербургской площади, на которой начинал свою петербургскую жизнь и Прокофьев:

Жила-была вдова,  
Тому лет восемь, бедная старушка,  
С одной дочерью. У Покрова  
Стояла их смиренная лачужка  
За самой будкой.

Сближало Прокофьева и Стравинского многое, в том числе и жгучая любовь к игре в карты. В апреле 2010 года Международная ассоциация интеллектуального спорта приняла в свои ряды Международную федерацию покера (IFP), что стало важной отметкой в истории покера. Данное решение приравнивало покер к шахматам, шашкам и бриджу, благодаря чему он стал одним из видов спорта, участвовавших во Всемирных интеллектуальных спортивных играх, прошедших в 2012 году в Лондоне, одновременно с Олимпийскими играми. Если бы это произошло во время жизни Сергея Прокофьева и Игоря Стравинского, обоих композиторов в полной мере можно было бы считать полноценными профессиональными спортсменами. Прежде всего потому, что как Прокофьев, так и Стравинский сами уделяли много времени игре в покер, и потому, конечно, что они написали сочинения, тематически связанные с азартными играми.

Как отмечал Йохан Хейзинга в своем трактате "Homo Ludens", «в двадцатом веке история словно совершила парадоксальный поворот», возродив «древний игровой фактор» [13, с. 223], так как отношение к игровой культуре заставило двадцатое столетие повернуться к своим историческим истокам, к культуре античной Эллады, многие сферы которой были пронизаны агональной идеей.

В искусство XX века игровые и спортивные образы ворвались как часть новой урбанистической реальности. Ключевым сочинением, ознаменовавшим рождение новой темы, стал одноактный балет Клода Дебюсси с символическим названием «Игры», премьера которого ознаменовала появление тенниса на театральных подмостках.

Игровая стихия нашла выражение в альбоме Эрика Сати «Спорт и развлечения», спортивный динамизм наполнял и музыку его балета «Парад» (либретто Жана Кокто), поставленного в 1917 году в Париже труппой «Русские балеты». Сценическое оформление балета «Парад» не случайно выполнил Пабло Пикассо.

С Дягилевым обсуждал идею создания спортивного произведения и Морис Равель, признававшийся: «Мечтаю о футболе, музыкально услышанном» [5, с. 195]. Артур Онеггер не мог пройти мимо спортивной темы. Главными героями его «роликового» балета «Каток» («Skating-Rink», 1922), созданного по сценарию выдающегося парижского киноведа Риччото Канудо, стали конькобежцы, кругами вращавшиеся по стадиону. Упомянем также оркестровую пьесу А. Онеггера «Регби» («Rugby», Симфоническое движение № 2, 1928) и симфоническое рондо Б. Мартину «Хафтайм» («Half-time», 1924), отражающее перипетии футбольного матча.

Музыкальный театр XX века не прошел мимо идеи шахматной игры. Эту тему использовал английский композитор Артур Блисс в своем балете «Шах и мат» («Checkmate», 1937), персонажами которого являлись шахматные фигуры, а основой декораций, по замыслу композитора, выступала гигантская

шахматная доска. Шахматные мотивы получили отражение и в джазовом балете Богуслава Мартину «Шах королю» («Echec au Roi», 1930). Сюжет этого театрального произведения причудливо сочетал ход шахматной партии с реалиями игры в кости и в карты.

Игровая идея пронизывала многие произведения Прокофьева и Стравинского, как инструментальные, так и сценические. Само название игра, например, появилось уже в первом балете Стравинского «Жар-птица» — номер «Игра царевен с золотыми яблочками», использовалось оно и в балете «Весна священная» — номер «Игра двух городов».

Вершинами ее развития в музыкальном театре Прокофьева и Стравинского стали «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», ор. 21 — одноактный балет в шести картинах с пятью антрактами Прокофьева на либретто композитора и Дягилева по мотивам русских народных сказок А. Н. Афанасьева, а также его игровой балет «Трапеция».

Прокофьеву очень нравилось предложенное балетмейстером Якуловым название балета «Стальной скак» как «Урсиньоль» (фр. Ursiniol). С одной стороны, это название напоминало официальную аббревиатуру Советского Союза — URSS, с другой стороны, это была своего рода «шпилька», юмористический выпад в адрес Игоря Стравинского по поводу названия его оперы «Соловей» (фр. «Le Rossignol» — «Le Ursiniol»).

Балеты Стравинского «Аполлон Мусагет», «Игра в карты» и «Агон» были наполнены пафосом игровой состязательности. Балет «Аполлон Мусагет» стал в творчестве Стравинского самым красноречивым доказательством идеи Хейзинги о повороте к культуре античной Эллады. Агональной идеей, пронизывающей произведение, стало «Соревнование муз» — Каллиопы, Полигимнии и Терпсихоры. По сути, этот мотив в балете «Аполлон Мусагет» стал своеобразным прообразом Олимпийских игр по искусству.

Действующие лица балета Стравинского «Игра в карты» — карточные фигуры, разыгрывающие партию в покер. Сам композитор вспоминал: «Боле чем за десять лет до создания “Игры в карты” у меня возникла мысль о балете, в котором танцоры в костюмах, изображающих игральные карты, танцевали бы на фоне задника из зеленого сукна, знаменующего игральный стол. Мне всегда нравились карточные игры (и карточные гадания), и я всю жизнь был заядлым игроком» [11, с. 318].

Стравинский признавался: «Если бы счел нужным указать время и действие балета, то назвал бы Баден-Баден романтической эпохи, и для полноты картины следует вообразить, что откуда-то доносятся мелодии Россини, Мессаже, Иоганна Штрауса...» [11, с. 319].

Стивен Уолш считает: «Балет Игра в карты был вдохновлен в том числе и книгой Льюиса Кэрролла “Алиса в стране чудес”» [15, р. 397]. Действительно, среди персонажей, с которыми сталкивается Алиса, встречаются такие фигуры, как Дама червей, Король червей, Валет червей и карточные стражи.

В то же время обращение Прокофьева и Стравинского к теме игры в карты обнаруживает глубинные связи с российской культурой XIX века. По мысли Юрия Лотмана, «карты в России — определенная культурная реалья. Карты и карточная игра приобретают в конце XVIII — начале XIX в. черты универ-

сальной модели — Карточной Игры, становясь центром своеобразного мифообразования эпохи» [5, с. 177].

Оперу Прокофьева «Игрок» и балет Стравинского «Игра в карты» можно трактовать сквозь призму стихотворных строк Лермонтова:

Что ни толкуй Волтер или Декарт,  
Мир для меня — колода карт,  
Жизнь — банк; рок мечет, я играю.  
И правила игры я к людям применяю.

Диапазон интерпретаций темы карточной (в широком смысле азартной игры) в российском художественном творчестве весьма широк. Оперу Прокофьева «Игрок» и балет Стравинского «Игра в карты» можно поставить в один ряд с такими произведениями, как повесть «Пиковая дама» Пушкина и одноименная опера Чайковского, поэма «Тамбовская казначейша» Лермонтова и опера Асафьева с таким же названием, пьеса Гоголя «Игроки» и неоконченная опера Шостаковича на этот текст.

Тема карт неоднократно появлялась в творчестве Стравинского. Впервые она возникла в его сочинении 1918 года «Сказка о беглом солдате и чёрте». Мотив игры в карты с дьяволом появляется и в опере «Похождения повесы», когда Том Рейкуэлл определяет свою судьбу во время игры с Ником Шедоу.

В балете «Игра в карты» героями становятся сами игральные карты: тузы, дамы, короли и валеты, а также джокер. Сами карты уподобляются аллегорическим персонажам-маскам. Сюжет балета — это партия в покер, разыгрываемая в трех сдачах, с постепенно нарастающим азартом. Решающая роль в развитии сюжетной драматургии балета принадлежит ловкому Джокеру. Он осложняет игру коварными интригами, вносит общую сумятицу и неразбериху. Обладая правом превращаться в любую карту, он включается в различные комбинации, стремится утвердить свое господство, но все-таки оказывается побежденным. В первой сдаче один из игроков проигрывает, а двое других остаются с равным счетом. Во второй выигрывает Джокер, потому что становится тузом, и четыре дамы биты. В третьей партии Джокера побивают три масти, но в самом конце побежденный шут вновь как ни в чем не бывало появляется на сцене, символизируя бесконечность самой игры.

В результате складывается динамичная композиция балета, устремленная к финалу. В каждой из трех сдач (аналогов трех сцен) отсутствует деление на отдельные номера. Но в то же время этот, казалось бы, стихийный процесс строго организован в соответствии с закономерностями форм классического балета. Каждая из трех сдач открывается вступительной маршевой интрадой, под которую карты появляются на сцене.

Опера Прокофьева «Игрок» основана на одноименном романе Достоевского, темой которого являлась всепоглощающая страсть к азартной игре. А его же опера «Любовь к трем апельсинам» также тесно связана с карточной темой: главный персонаж оперы носит имя Король Треф, а одна из центральных сцен оперы представляет собой партию игры в карты, которую ведут такие персонажи, как Маг Челий и ведьма Фата Моргана. Сюжет балета Стравинского «Игра в карты» основан именно на розыгрыше партии в покер.

Увлечение Прокофьева и Стравинского спортом имело не любительский характер — к спорту композиторы относились очень серьезно, их спортивные занятия носили систематический и постоянный характер.

В юности Прокофьев активно занимался гимнастикой в Российском гимнастическом обществе «Сокол». Это общество возникло и оформилось как «гимнастическое движение» в 60-х гг. XIX века в ряде славянских стран — Чехии, Словении, Болгарии, Польше, Хорватии, Сербии. Первая «сокольская» организация в России появилась в Петербурге в 1879 году, а в Москве в 1883-м (Л. Н. Толстой и А. П. Чехов впоследствии вошли в ее ряды).

Тема гимнастики, спортивных занятий в разных контекстах и разных формулировках буквально пронизывает «Дневник» композитора: «...решил зимой усиленно делать сокольскую гимнастику...» [7, с. 237]; «Вечером был в “Соколе” и с большим удовольствием делал гимнастику. В эту зиму я буду исправно посещать “Сокол”, он приносит много пользы» [там же, с. 349]; «Вечером в “Соколе” делал гимнастику. С непривычки устал страх как» [там же, с. 350]; «“Вольные игры разведают печаль, нас унесут в беспросветную даль...” — как поется в сокольской песне. За чаем сказал маме, что несколько “соколов” собираются в Гельсингфорс и предлагают мне сделать компанию» [там же, с. 361]; «Вечером был в “Соколе” и с удовольствием изламывался на кольцах и “козлах”» [там же, с. 366]; «Вечером не без удовольствия был в “Соколе”» [там же, с. 368]; «Вечером “Сокол”...» [там же, с. 269]; «Сегодня, идя в “Сокол”...» [там же, с. 373]; «...я решил идти в “Сокол”, а завтра послушать “Кармен”. В “Соколе” в этой очереди мало народу, поэтому заниматься пришлось много. Изломали во как!» [там же, с. 375]; «Вечером был в “Соколе” с Николаем Штембер» [там же, с. 434]; «Вечером пошел в “Сокол”, в котором не было целых две недели. Хорошая вещь “Сокол”» [там же, с. 435]; «...я устал от репетиций и вернулся домой в скверном расположении духа, которое, впрочем, без остатка было выгнано “Соколом”» [там же, с. 535].

Спорт и музыка в жизни Прокофьева были тесно связаны. Для гимнастического общества «Сокол» композитор написал марш в мае 1913 года, о чем оставил воспоминания в «Дневнике»: «Швейцар передал мне записку от “сокола” Бориславского, просившего меня зайти в “Сокол-3” по поводу моего марша. — В прошлом году на слова одного из “соколов” были сочинены марши Шолларом и даже маститым Кюи. Когда мне их показали, я сказал, что оба дрянь. На это мне резонно возразили, что ругаться-то я умею, вот лучше написал бы сам. Я ответил: и напишу! Сочинил им марш, очень глупый и вороватый, но страшно бойкий и с приятной, понятной мелодией. Марш понравился, я его подарил Бориславскому и забыл о нем. Теперь Бориславский, сообщая о том, что образовался “Сокол-3”, просил меня придти туда переговорить о марше с тем, чтобы сделать его официальным маршем “Сокола-3”. Я охотно согласился; теперь марш надо провести через комитет, а пока меня записали в члены этого “Сокола”. (Прежде я очень исправно делал гимнастику в “Соколе-1”, но эту зиму не был ни разу и совсем отстал)» [там же, с. 283].

Гимнастический марш Прокофьева исполнялся регулярно, о чем можно прочитать в «Дневнике» композитора: «Провел вечер в “Соколе”. Вчера маршировали под мой сокольский марш, который пользуется успехом» [там же, с. 353].

Прокофьев и Стравинский всегда находились в спортивном тоне и подерживали хорошую физическую форму. Татьяна Юрьевна Стравинская, в 1920-е годы посетившая Игоря Федоровича за рубежом, так вспоминала о встрече с ним: «Дядя очень следит за собой и до того себя развил физически, что весь покрыт мускулами. Он очень силен и свободно поднимает одной рукой полтора собственных веса. Каждое утро он и тетя принимают ванну, а затем делают гимнастику» [10, с. 50].

Упоминания о спорте появлялись в ряде интервью Стравинского, причем порой в качестве неожиданных и парадоксальных параллелей: «Каждый раз, когда Вагнера соблазняла мысль о создании чистой музыки, он постоянно разбивал себе здесь нос. Хороший боксер может вследствие некоторых обстоятельств проиграть матч, но если бои проигрываются несколько раз, то он невольно должен признать свой низкий профессиональный уровень». [11, с. 42]. В другом интервью, размышляя об актуальности жанра фортепианного концерта, Стравинский иронично замечал, что он принадлежит к «типу концерта, который популярен на Олимпийских фортепианных играх» [там же, с. 78].

Говоря об Олимпийских играх, Стравинский, можно сказать, выступал с позиций знатока. В его биографии, так же как и в биографии Прокофьева, есть такой малоизвестный факт, как совместное участие в жюри конкурса искусств на Олимпийских играх 1924 года, проходивших в Париже.

Дело в том, что на Олимпийских играх с 1912 по 1948 год проходили не только спортивные соревнования, но и Олимпийские конкурсы искусств. Эту идею в свое время выдвинул легендарный барон Пьер де Кубертен, основатель современного олимпийского движения. Кубертен, в свою очередь, заимствовал эту идею у Олимпийских игр античности. Его желанием была демонстрация гармоничного сочетания спорта с искусством, именно поэтому он предложил ввести в программу Олимпийских игр не только состязания атлетов, но и художественные конкурсы. Правда, все произведения искусства, выдвинутые для участия в Олимпийских играх, по замыслу Кубертена должны были быть тематически связаны со спортом.

Олимпийские конкурсы искусств проходили с 1912 до 1948 год в пяти номинациях: архитектура, скульптура, живопись, литература, музыка. В официальной энциклопедии Олимпийского движения, изданной в Лондоне в 2012 году, указано, что в состав жюри по категории «Литература» VIII Летних Олимпийских игр 1924 года в Париже входили такие известные писатели, как лауреаты Нобелевской премии Сельма Лагерлёф и Морис Метерлинк, а в категории «Музыка» членами жюри стали Барток, Онеггер, Равель, Прокофьев и Стравинский [14, р. 215].

История сохранила имена восьми композиторов, принимавших участие в Олимпийском конкурсе искусств 1924 года. Первые премии решено было не присуждать, а дипломы об участии получили неизвестные ныне авторы. Их имена ничего сегодня нам не говорят, например «французский композитор Анри Тьер за фортепианную пьесу “Олимпийский марши”, австралийка Джина Рейнольд-Льюис» [ibid., р. 217].

У обоих композиторов было немало общего в отношении к развитию оперного жанра. Как отмечает исследователь, «в целом в произведениях Стра-

винского и Прокофьева конца 1910–1920-х годов (здесь наряду с “Маврой” и “Апельсинами” необходимо назвать “Царя Эдипа”, “Игрока”, “Огненного ангела”) запечатлелся важный, исторически значимый момент в движении оперы XX века» [1, с. 489].

В то время, когда опера стала полем активных экспериментов, Стравинский предложил две модели — камерную, буффонную и оперно-ораториальную; Прокофьев же, в свою очередь, акцентировал внимание на связи оперы, с одной стороны, с драматическим театром, а с другой — с экспрессионистской оперой-драмой, обозначив выдвижение на авансцену музыкального театра определенных жанровых лидеров, композиторы наметили перспективы собственной творческой эволюции и предвидели важнейшие пути развития современного оперного искусства.

Выходцы из школы Римского-Корсакова, Прокофьев и Стравинский имели немало общего в плане организации творческой работы. Обоих отличали педантизм, точность, аккуратность ведения нотной графики, характерные для метода их великого наставника, — это, конечно, нужно рассматривать как непосредственное влияние их мастера. К сожалению, Римский-Корсаков почти не оставил письменных воспоминаний о последних учениках. Единственный раз он упомянул только Стравинского, описывая праздничный семейный вечер: «За ужином, когда разлили шампанское, раздалось пение из гостиной: оказалось, что Игорь [Стравинский. — Д. Б.] сочинил хор в мою честь. Хор недурен». [12, с. 271].

Именно в классе Римского-Корсакова произошла и самая первая встреча Прокофьева и Стравинского: «Познакомиться со Стравинским я очень интересовался, ибо его сочинения, к которым я года два назад относился почти враждебно, теперь нравились мне больше и больше; к тому же Дягилев расхваливал его с необычайной горячностью. Самого его я помню довольно давно, лет девять тому назад, когда он на репетициях концертов появлялся с Римским-Корсаковым и другими корсаковскими учениками; я тогда начинал Консерваторию. Затем я помню его весной 1910 года на вечере новой музыки в «Аполлоне», где я играл Сонату, Ор. 1, а Стравинский отрывки из «Жар-Птицы», которые мне не понравились. Возможно, что мы в этот вечер познакомились. Дягилев даже утверждает, что я сказал Стравинскому какую-то дерзость, но я этого абсолютно не помню. Как бы то ни было, мы теперь встретились чрезвычайными друзьями» [7, с. 48].

Фамилия Стравинского появилось и среди имен, имевших важнейшее значение для Прокофьева: «Я родился в 1891 году. Четыре года назад умер Бородин, пять лет назад — Лист, восемь — Вагнер, десять — Мусоргский. Чайковскому оставалось два с половиной года жизни; он кончил пятую симфонию, но не начал шестой. Римский-Корсаков недавно сочинил “Шехеразadu” и собирался приводить в порядок “Бориса Годунова”. Дебюсси было двадцать девять лет, Глазунову — двадцать шесть, Скрябину — девятнадцать, Рахманинову — семнадцать, Равелю — шестнадцать, Мясковскому — десять, Стравинскому — девять, Хиндемит не родился совсем. В России царствовал Александр III, Ленину был двадцать один год, Сталину — одиннадцать» [там же, с. 7].

Начавшись на Театральной площади в Санкт-Петербурге, на занятиях Римского-Корсакова, контакты Прокофьева и Стравинского продолжились



в Париже, на центральной его улице Елисейские Поля, где оба они неоднократно присутствовали на спектаклях труппы «Русские балеты» Сергея Дягилева.

Как отмечает исследователь, «творческий треугольник — Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев и — в качестве “арбитра” — Сергей Дягилев — похож на еще одну великую тройцу — Пабло Пикассо, Анри Матисс и Гертруда Стайн. Они расходятся в следующие параллели: Пикассо — это Стравинский, Матисс — Прокофьев, и связано это в первую очередь с их отношением к своему творчеству. Прокофьев — композитор гораздо более жизнерадостный, органический и увесистый, и в этом его сходство с Матиссом, а Стравинский — рациональный и острый, и точно так же, как у Пикассо, часто менявший свои творческие установки. Но отношения между двумя композиторами были такими же напряженными, как между Пикассо и Матиссом» [4, с. 74].

В искусство XX века спектакли Дягилева на музыку Прокофьева и Стравинского ворвались как часть новой урбанистической реальности, насыщенной гулом современности. Париж, одна из признанных культурных столиц мира, стал своеобразной ареной, на которой Дягилев впервые выступил в качестве лидера музыкального искусства. Решающую роль в его академическом дебюте сыграла антреприза «Русские балеты» — почти каждый ее спектакль становился символом современных художественных исканий.

Ключевым сочинением, ознаменовавшим рождение новой эпохи, стал балет Стравинского «Весна священная», поставленный труппой Дягилева в 1913 году на сцене Театра Елисейских Полей. Вацлав Нижинский, выступивший как хореограф и исполнитель главной партии, сыграл ведущую роль в кристаллизации замысла «Сцен языческой Руси».

Влияние музыки Стравинского на Прокофьева отмечали многие, в том числе и сам Прокофьев: «Вообще вкусы Дягилева и безобразия Стравинского в его “Соловье” уже оказали на меня своё влияние, и мне как-то мелко и тесно в аккуратненьком блюдецке глазуновской логики. Мой балет будет большим прыжком в модернистском смысле по сравнению с моими предыдущими сочинениями». [7, с. 464].

Дягилев очень ценил Прокофьева, откровенно признаваясь ему: «После Стравинского в России остался только один композитор: Вы. Больше там нет никого. Неужели же страна, которая дала столько национальных композиторов как Бородин, Мусоргский, Даргомыжский, совсем иссякнет? В Петрограде у вас не умеют ценить ничего русского, это болото, из которого вас обязательно надо вытащить, иначе оно вас засосёт» [там же, с. 531].

Балет Прокофьева «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» стал вторым сочинением после балета «Ала и Лоллий», созданным Прокофьевым по непосредственному заказу Дягилева, но первым произведением композитора, поставленным антрепризой «Русские балеты» Дягилева. В 1915 году менеджер встретился с композитором в Риме для прояснения степени готовности балета «Ала и Лоллий», но по ряду причин отказался от его премьер и заказал Прокофьеву новое сочинение. Дягилев сам участвовал в разработке либретто «Шута» и определил молодого композитора под опеку более опытного Игоря Стравинского.

Еще до отъезда за рубеж, обитая в Петербурге — Петрограде, Прокофьев задумал создать уникальный альбом, основанный на собрании автографов

самых знаменитых людей искусства того времени — артистов, художников, литераторов, музыкантов, шахматистов. Для этого по его заказу была специально изготовлена особая книга небольшого размера, названная по замыслу Прокофьева «Деревянная книга». Уникальность ее заключалась в том, что ее переплет состоял из двух настоящих деревянных досок, пробитых мощными гвоздями. Внешний вид «Деревянной книги» был задуман автором не случайно: нарочито грубый вид должен был разительно контрастировать с изящным драгоценным содержанием.

По замыслу Прокофьева, каждый человек, оставивший автограф в его альбоме, получал почетное звание «Кавалер Деревянной книги». Такими «кавалерами» стали многие выдающиеся люди своего времени, среди них были композиторы Раймонд Глиэр и Николай Мясковский, писатели Константин Бальмонт, Алексей Ремизов и Владимир Маяковский, шахматисты Александр Алехин и Рауль Капабланка, музыканты Федор Шаляпин и Артур Рубинштейн. Каждый из них должен был ответить на простой вопрос: «Что вы думаете о солнце?»

Записи в ней очень остались совсем разные по объему. Композитор Николай Мясковский, например, не захотел писать развернутый текст и оставил краткую запись: «Ах, Солнце! Мясковский. 11/IV 1916 г. в Петрограде». Автограф знаменитого пианиста Артура Рубинштейна был таков: «Лучше всего я постигаю Солнце благодаря нескольким гениальным личностям, с которыми имею счастье быть знакомым. Король-Солнце сказал: “Государство — это я!” Вы, мой дорогой Прокофьев, могли бы сказать: “Солнце — это я!”»

«Деревянная книга» Сергея Прокофьева — это уникальный документ эпохи Серебряного века. Константин Бальмонт, в стихах не раз обращавшийся к «солнечной» теме, написал в «Деревянной книге» сонет под названием «Ребенку богов, Прокофьеву». Владимир Маяковский процитировал отрывок из своей поэмы «Облако в штанах».

Среди авторов «Деревянной книги» оказался и Игорь Стравинский. В ответ на вопрос «Что вы думаете о солнце?» Стравинский написал: «Очень глупо, что по-немецки солнце женского, а не мужского рода» [8, с. 137].

Прокофьев всегда воспринимал Стравинского как своеобразного соперника, даже конкурента, поэтому особенно чувствительно относился к его участию в проекте. Они встретились в мае 1920 года в Париже, на Елисейских Полях, куда Прокофьев приехал по приглашению Сергея Дягилева участвовать в постановке балета «Стальной скок».

В 1929 году Дягилев скоропостижно умер в Венеции, но и после этого контакты Прокофьева и Стравинского не прерывались вплоть до середины тридцатых годов. Их последняя встреча состоялась в 1935 году в Париже, в Театре Елисейских Полей. После возвращения Прокофьева в СССР композитор оказался за «железным занавесом» и уже не имел возможности выехать за рубеж. В конце 1930-х, после начала Второй мировой войны, Стравинский эмигрировал из Франции в Соединенные Штаты Америки, а когда он посетил Москву и Ленинград в 1962 году, их встреча уже не могла состояться, так как Прокофьев умер 5 марта 1953 года. Так случилось, что Елисейские Поля оказались последним местом, где два великих композитора могли спокойно встретиться и общаться.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Баева А. Опера XX века: Стравинский и Прокофьев // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания. — М., 2016.
2. Боулт Дж. Э. Лев Бакст и Вацлав Нижинский // Русский авангард 1910–1920-х годов и театр. — СПб., 2000.
3. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. — М., 2009.
4. Козаченко-Стравинская А. В четыре руки для итальянских футуристов // Музыкальная жизнь. — 2021. — № 6. — С. 74–77.
5. Лотман Ю. Александр Сергеевич Пушкин: биография писателя. — Л., 1983.
6. Мартынов И. Морис Равель. — М., 1979.
7. Прокофьев С. Дневник. 1907–1933. — М., 2017.
8. Прокофьев С. Деревянная книга. — М., 2009.
9. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах. — Т. 3. — М., 1975. — С. 224.
10. Стравинская К. Ю. О И. Ф. Стравинском и его близких. — Л., 1978.
11. Стравинский И. — публицист и собеседник / Ред.-сост. В. Варунц. — М., 1988.
12. Римский-Корсаков Н. А. Дневник (1904–1907). — М., 1955.
13. Хэйзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. — М., 2004.
14. Encyclopedia of the Modern Olympic Movement / ed. by John E. Findling. — Greenwood Press, Westport, Connecticut, 2004.
15. Walsh S. Stravinsky: The Second Exile: France and America, 1934–1971. — University of California Press, 2008.