

УДК 78.03

И. Ф. СТРАВИНСКИЙ — С. С. ПРОКОФЬЕВ:
НАЧАЛО ДРУЖБЫ «СЫНОВЕЙ» С. П. ДЯГИЛЕВА

*Епишин А. В.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье ставится проблема контактов И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева в жизни и творчестве — одна из сложнейших и дискуссионных в исследованиях биографий двух величайших гениев XX столетия. В научный оборот вводятся новые документы, в первую очередь прокофьевский «Дневник». Их тщательное изучение послужило основой для предлагаемого опыта музыкально-исторической реконструкции взаимоотношений «сыновей» С. П. Дягилева в максимально возможной полноте. Уточняются некоторые подробности совместных встреч, исправляются фактологические ошибки исследователей, которые опирались на поздние воспоминания, подверженные аберрации памяти. Показано, как Дягилев, преследуя цель привлечь внимание молодого Прокофьева к русской стилистике, привлек в помощники Стравинского и породил дружбу между композиторами на долгие годы. Обоюдная необходимость общения гениев обуславливалась огромным потенциалом их творческого взаимообогащения, несмотря на порождение острых конфликтов и соперничества в достижении единоличного композиторского лидерства; Прокофьев, в частности, оказал влияние на восстановление Стравинским аксиологического статуса оперы в творчестве 1920-х годов.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, И. Ф. Стравинский, С. П. Дягилев, русский музыкальный стиль, балет «Шут».

STRAVINSKY AND PROKOFIEV:
THE BEGINNING OF FRIENDSHIP OF DIAGHILEV'S "SONS"

*Epishin A. W.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

In this article, the contacts between Diaghilev's "sons" Prokofiev and Stravinsky are investigated and reconstructed. The newest documents are used for arguments. Diaghilev with Stravinsky wanted to change Prokofiev's stylistic orientation from modernism to Russian nationalism. Two "brothers" became friends for many years.

Keywords: Prokofiev, Stravinsky, Diaghilev, the Russian musical style, 'The Buffon' (Chout) ballet.

В 1991 году В. П. Варунц в сборнике «Прокофьев о Прокофьеве» опубликовал статью «Прокофьев о Стравинском», в которой с максимальной для того времени полнотой привел и прокомментировал известные документы о творческих взаимоотношениях двух великих композиторов, наиболее привлекавших его исследовательское внимание [1]. Варунц подробно осветил и обратный взгляд Стравинского на Прокофьева. Однако Варунц не располагал важнейшим документом жизни Прокофьева — его «Дневником», опубликованным в трех томах в 2002 году. Именно к нему в первую очередь и следует обратиться для аргументации существования соперничества между Прокофьевым и Стравинским за воцарение на композиторском Олимпе [2]. Вышедшие в последние годы небольшие статьи с заголовками о соперничестве двух русских новаторов XX столетия затрагивают лишь частные эпизоды и содержат фактологические и прочие ошибки. В этом ряду, по мнению автора [3], находятся публикации А. И. Козаченко-Стравинской [4] и З. Э. Алиевой. Последняя приписала Прокофьеву неизвестный балет «Чнут» [5, с. 46] (предположительно, «Шут») и запуталась в географии и хронологии, поскольку объявила, что Стравинский и Прокофьев «...родились недалеко друг от друга и по своему времени и месту...» [5, с. 44].

Автор монографии о Прокофьеве И. Г. Вишневецкий утверждает, что Стравинскому и Прокофьеву судьба уготовила «...долгие годы странной дружбы-соперничества, когда каждый из них неизбежно соизмерял сделанное с работой и успехами другого» [6, с. 56]. В интервью исследователь уточнил: они «...постоянно оглядывались друг на друга. Первый из опасения, что младший соотечественник потеснит и переиграет его по известности и славе; Прокофьев же, зная, что многому может поучиться у старшего коллеги» [7]. Примерно так же, но с меньшей детализацией мотивов заинтересованности, трактовал их взаимоотношения американский музыковед М. Х. Браун [8]. В. П. Шестаков в своей статье о балетах Прокофьева для «Русских сезонов», разносторонне раскрывая тему, частично затрагивает вопрос о «сложности» отношений двух «крестников» импресарио: «...интуитивно Прокофьев стремился найти себе место в окружении Дягилева, хотя хорошо знал, что место композитора уже было прочно занято... Стравинским» [9, с. 75]. Также Шестаков ошибочно утверждает, что «...в "Диалогах" Стравинского Прокофьеву уделено одно-единственное критическое упоминание» [9, с. 76]. Из этого следует, что анализировалось лишь русское издание 1971 года, а не оригинал на английском и статья В. П. Варунца, в которой впервые, через двадцать лет после

выхода русского издания «Диалогов», опубликован перевод фрагмента о Прокофьеве, ранее опущенного из-за обилия резких и неприязненных слов в его адрес [1, с. 245–246]. Невозможно согласиться и с тем, что «...о творческих контактах... Дягилева и ...Прокофьева нет книг на русском языке» [9, с. 75]. Работы И. В. Нестьева, И. Г. Вишневецкого и Е. Б. Долинской [6; 10; 11] не являются специальными, но содержат весьма обширный материал по данному вопросу. Вряд ли корректен предлагаемый двойной перевод с английского источника [9, с. 77], когда опубликованы русские оригиналы: переписка Стравинского, две «Автобиографии» и «Дневник» Прокофьева [2; 12; 13]. Неверны утверждения ученого о заказе Дягилевым оперы «Любовь к трем апельсинам», о сочинении Прокофьевым «в это время “Классической симфонии”» [9, с. 78].

Фактов, подтверждающих опасения Стравинского в том, что в профессиональном отношении его может потеснить Прокофьев, нет. Вероятно, по этой причине авторитетнейший американский исследователь жизни и творчества Стравинского Р. Тарускин оставил без внимания тему соперничества двух русских гениев [14]. Но самолюбивому и амбициозному Прокофьеву, начиная с 1920-х годов, Стравинский постоянно переходил дорогу и потому казался главным соперником. По меткому и тонкому замечанию В. А. Юзefовича, «...имя Стравинского возникает в письмах Прокофьева то и дело, по самым разным поводам, но всегда с подсознательным, быть может, стремлением, ни на йоту не отстать от него — будь то творчество, концертные гастроли или умение водить автомобиль...» [15, с. 243].

Как известно, «сыновьями» Дягилева становились исключительно композиторы: именно они обладали наиболее высоким статусом творца в мире музыкального театра. Стравинский по старшинству оказался первым, его младший «брат» Прокофьев — вторым, В. А. Дукельский — третьим. Вот в какой форме (показавшейся в записи Прокофьева от 25 марта 1925 года «ядовитостью») преподнес мысль о своем «потомстве» Дягилев: «У меня, как у Ноя, — три сына: Стравинский, Прокофьев и Дукельский. Вы, Серж, извините меня, что вам пришлось оказаться вторым сыном! (намек на Хама). Я отвечал: “Подождите, когда вы напьетесь, посмеюсь я над вами!”» [2, т. 2, с. 312]¹.

Знакомство со Стравинским «...состоялось в день дебюта Прокофьева в Петербурге 18 декабря 1908 года в “Вечерах современной музыки” (концерт проходил в зале Реформатского училища), где начинающий композитор исполнил рад своих фортепианных пьес» [1, с. 237]. Стравинский ошибочно датирует первую встречу с Прокофьевым раньше, «...зимой 1906–1907 годов...» (абер-

¹ О «сыновьях» Дягилева см. также: [16, с. 251].

рацию его памяти установил Варунц) [1, с. 237; 245]. В «Дневнике» Прокофьева Стравинский появляется с 1910 года, когда оба (вместе с Л. В. Николаевым и В. Г. Каратыгиным) 10 апреля оказались участниками авторских выступлений на закрытом вечере журнала «Аполлон». Сосредоточенный исключительно на себе (наиболее красноречива фраза: «Я имел успех больше всех остальных...»), Прокофьев ничего не написал о музыке коллег и своей реакции на нее [2, т. 1, с. 119]. Реакция, между тем, по отношению к Стравинскому оказалась чрезвычайно резкой в выражении неприятия. Позднее, в 1915 году, Сергей Сергеевич написал об этой встрече с «братом» куда более определенно: «...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. ...Дягилев даже утверждает, что я сказал Стравинскому какую-то дерзость, но я этого абсолютно не помню» [2, т. 1, с. 555]. На том же концерте состоялась премьера Двух песен на стихи С. М. Городецкого для меццо-сопрано и фортепиано. «Весна (монастырская)» и «Росянка (хлыстовская)» прозвучали в исполнении Е. Ф. Петренко с сопровождением автора (см.: [13, т. 1, с. 452; 17, с. 142]). Эта музыка, по-видимому, проскользнула бесследно мимо внимания Прокофьева.

Лишь в краткой «Автобиографии», написанной почти на 30 лет позднее описываемых событий, Сергей Сергеевич привел-таки свои слова: «Со Стравинским я уже встречался... года два назад в Петербурге. Он играл на фортепиано вступление к “Жар-птице”, которое без оркестра очень теряло. Я сказал, что во вступлении нет музыки, а если есть, то из “Садко”. Стравинский обиделся...» [12, с. 33–34]. Оскорбительное и несправедливое высказывание о «Жар-птице» и есть та самая забытая «дерзость», упомянутая в «Дневнике», содержание которой, надо полагать, позднее «отец» напомнил «сыну». Неточность заключается лишь в хронологии: обида была нанесена не «два года назад», а целых пять лет, как было записано по горячим следам. Однако бесцеремонная резкость манеры суждений и оценок, касающихся творчества собеседника (самой чувствительной, порой до болезненности, темы), на долгие годы осталась источником напряжения во взаимоотношениях Прокофьева со «старшим братом».

Первый (и положительный) отклик на музыку Стравинского зафиксирован 21 мая 1913 года и посвящен сюите из «Жар-птицы», точнее, лишь одному номеру, услышанному, по-видимому, в Павловском вокзале: «“Поганный пляс” прямо хорош» [2, т. 1, с. 289]. А уже в июне того же года, находясь в Париже, Прокофьев «с величайшим любопытством» слушал «Петрушку» и получил сильнейшее впечатление, правда, преимущественно визуальное: «Сценическая его часть меня привела в восторг, инструментовка тоже, остроумие тоже — мое внимание ни на минуту не ослабевало, так все то было занято;

но музыка... Я о ней много думал и решил, что она все-таки ненастоящая, хотя и есть явно талантливые места. Но Боже, какая уйма рамплиссажу, не нужной музыки для музыки, а нужной для сцены. Мое более подробное мнение и приговор над Стравинским я высказал в письме к Мясковскому...» [2, т. 1, с. 301].

Оценка в письме самому близкому по духу корреспонденту, композитору Н. Я. Мясковскому более противоречивая: «“Петрушка” до последней степени забавен, жив, весел, остроумен и интересен. Музыка — с массой движения и выкриков — отлично иллюстрирует малейшие детали сцены (точно так же, как и на сцене очень удачно иллюстрирует мельчайшие фразки оркестра). Инструментовка прекрасна, а где препотешная. ... Стравинский... в самых интересных моментах, в самых живых местах сцены пишет не музыку, а нечто, что могло бы блестяще иллюстрировать момент. Это нечто есть не что иное, как рамплиссаж. Но раз он в самых ответственных местах не может сочинить музыку, а затыкает их чем попало, то он музыкальный банкрот» [18, с. 107]. За деликатностью французского слова «рамплиссаж» скрывается серьезная претензия, подразумевающая, при русском переводе, пустоту многословного изложения.

Еще более противоречивы фразы с чередованием восторгов и уничижений о двух первых дягилевских балетах «брата» содержались в письме Мясковскому от 25 июня 1914 года: «Как ослепительны... краски в оркестре, какая изобретательность во всех заковырках и гримасах, как искренна эта изобретательность и как живо все это выходит! Я ни на минуту не поддался обаянию самой музыки. Какая там музыка! — одна труха. Но это так интересно, что я непременно пойду опять» [18, с. 116–117].

24 ноября 1913 года на концерте, устроенном на Бестужевских курсах, состоялась еще одна встреча со Стравинским и его музыкой. Прокофьев «...сыграл “Сказку”, „Гавот“, “Прелюд” и скерцо из Сонаты. ...на бис 4-й Этюд и “Ригодон” и был поражен визгом и бисами; кто-то требовал Сонату... с меньшим успехом — следовали странные романсы Стравинского в исполнении его брата и порой не лишённые остроумия штучки Каратыгина» [2, т. 1, с. 379].

Упоминание о поющем романсы в 1913 году брате Игоря Федоровича имеет принципиальное значение для датировки последнего свидания с ним. Несомненно, речь идет о Гурии Федоровиче (1884–1917), который к тому времени выступал на сцене театра Народного дома в Петербурге. Стравинский вспоминает о нем в «Диалогах»: «Дягилев... считал Гурия хорошим певцом. У него был баритон, похожий на голос отца, но не такой низкий. Я сочинил для него романсы на стихи Верлена и всегда жалел, что он не дождался возможности исполнить их на эстраде ... Я не видел Гурия с 1910 года, но все же после его смерти почувствовал себя очень одиноким» [19, с. 27]. Таким образом, из свидетельства Прокофьева вытекает, что с Гурием Игорь Федорович

встречался значительно позже обозначенной им даты и выступал с ним дуэтом в концертах (произошла обычная аберрация памяти). Весьма вероятно, что автор впервые публично исполнил с братом Два стихотворения П. Верлена для баритона и фортепиано, правда, для ограниченной (по существу закрытой и исключительно женской) аудитории².

Возможно, резкие или отстраненно-холодные оценки музыки Стравинского Прокофьевым были своеобразной компенсацией и самозащитой начинавшего карьеру композитора, интуитивно осознававшего двуединство в становлении своей музыкальной стилистики: он не мог отгородиться от влияния «брата» и одновременно должен был растворить «чужое» в индивидуально-авторском преломлении. «Отец» подогревал (пусть косвенно) гневные выпады «сына» и проявил глубокое понимание процесса формирования неповторимо яркого стиля: «В искусстве вы должны уметь ненавидеть, иначе ваша собственная музыка потеряет всякое лицо» [12, с. 34]. Но неполное отрицание, ограниченное отдельными сторонами, даже при перерастании в ненависть может амбивалентно сочетаться с притяжением и подражанием. И. В. Нестьев писал, подражая Стравинского: «...этот дерзновенный новатор окажет значительное воздействие на развитие прокофьевского дарования» [10, с. 64].

Проблема опасностей влияний на творческую индивидуальность для того времени становилась все более актуальной для художественного мира, а в особенности — для парижского. Г. Аполлинер передавал высказывания А. Матисса в 1907 году: «Я никогда не избегал влияния других. Я счел бы это трусостью и самообманом. ...индивидуальность художника развивается и утверждается в противоборстве с другими индивидуальностями. Если схватка оказалась роковой, если индивидуальность не сумела себя сохранить, значит такова ее судьба» [20, с. 373]. Матисс оставался открытым для влияний со стороны других художников, включая своего будущего соперника П. Пикассо, которому он поначалу покровительствовал и умел в своих картинах оригинально преломить и преодолеть чужие идеи (без заметных потерь в уготованном судьбой единоборстве).

Между тем Стравинский во втором десятилетии XX века находился в творчески плодотворном увлечении русским фольклором и олицетворял русскую национальную традицию и школу, устремленную в прошлое, к архаике. «Старший сын» Дягилева по воле «отца» сумел приобщить к этой стилистике «младшего». Прокофьев, несмотря на принадлежность к общей с «братом» композиторской школе Н. А. Римского-Корсакова и обучение в ее цитадели — Петербургской консерватории (которую миновал Стравинский), до общения

² В. П. Варунц выяснил, что в дуэте братьев Стравинских романсы на стихи Верлена прозвучали для широкой публики 7 февраля 1914 года в Петербурге [13, т. 1, с. 232].

с «отцом» в Париже приверженности к национальной традиции не испытывал, а придерживался новаторских устремлений на основе общеевропейского музыкального языка.

В 1914 году Стравинский доставил гораздо больше позитивных впечатлений Прокофьеву, хотя поначалу краткая ремарка свидетельствовала об обратном: «...репетировал оркестр для “Японской лирики” Стравинского (дрянь пьесы)» [2, т. 1, с. 404]. Отрицание достижений коллеги дало повод для самовосхваления: «Несомненно, что со временем меня будут считать самым заядлым классиком...» [2, т. 1, с. 408].

Немного позднее Прокофьев писал: «“Весну священную” Стравинского... слушал с обостренным вниманием. ...произведение это живо и почти увлекает. От “Восхваления земли” я пришел в восторг. Но так крикливо сделано, а в иных тихих местах такая безудержительно-фальшивая музыка, что удивляешься, как это у талантливого и изобретательного Стравинского не хватает какого-то винта!» [2, т. 1, с. 413]. Полное понимание пришло не сразу, а лишь спустя годы и только при личном творческом контакте.

В 1915 году наступил пик взаимных восторгов. Дягилев тщательно подготовил почву для творческого и дружеского притяжения двух композиторов, не забывая о нанесенной пять лет назад «младшим» отпрыском обиде Игорю Федоровичу и упреждая возможное повторение «дерзостей». «Отец» добился того, чтобы «старший брат» всерьез взялся за художественно-эстетическую «опеку» над «младшим»: «Я его привезу к тебе, и необходимо его целиком переработать, иначе мы его навеки лишимся» [13, т. 2, с. 314]³. И в последующие дни посылал «старшему сыну» телеграммы с требованием встречи в Милане и даже отправил деньги [13, т. 2, с. 317–318]. Для удобства общения «отец» поместил «сыновей» в соседние номера с общей внутренней дверью.

Дягилев в беседах с Прокофьевым целенаправленно подводил его к мысли о необходимости сочинять в русском стиле вместо интернационального, условно общеевропейского, тонко чувствуя переориентацию парижской и французской публики на подъем национального духа во время мировой войны. «Отец» требовал: «...пишите такую музыку, чтобы она была русской. А то... в вашем гнилом Петербурге разучились сочинять по-русски» [12, с. 34]. «...дойлой патетизм, долой пафос, долой интернационализм. Из меня делают самого что ни на есть русского композитора», — так прямолинейно и с легкой иронией сформулировал композитор в письме преданному другу поворот в своих стилевых приоритетах [18, с. 133]. Успех первых трех «русских» балетов «старшего сына» должен был по плану Дягилева помочь Прокофьеву обрести новое и своеобразное «лицо» — в нужном направлении музыкальной стили-

³ Другой вариант перевода послания Дягилева см.: [21, с. 124–125].

стики, но лишь в общих чертах, без подражательного погружения в «чужое».

На примере балетов Стравинского молодой композитор также усвоил, что любимый им с детства жанр оперы для импресарио, находившегося под влиянием идей А. Н. Бенуа и его единомышленников, неприемлем. Отвергая идею «второго сына» написать оперу «Игрок» по Ф. М. Достоевскому, Дягилев так наставлял молодого композитора: «...оперная форма отмирает, а балетная расцветает, поэтому надо писать балет» [12, с. 32].

Бенуа в 1908 году заявлял: «...балет, быть может, самое красноречивое из зрелищ, так как он позволяет выявляться таким двум превосходнейшим проводникам мысли, как музыкальный звук и... жесты, во всей их полноте и глубине, не навязывая им слов, всегда сковывающих мысль, сводящих ее с неба на землю. В балете заключена ...литургичность... церковная литургия разыгрывает во время обедни величайшую драму танцую, т. е. совершая ряд прекрасных переходов и жестов. Эти же два начала были в тесной связи в мистериях древних и в первоначальных трагедиях» [22, с. 85]. Опираясь на вагнеровскую идею превращения оперы в храмовое действо, Бенуа мечтал о подобном чисто хореографическом жанре (без вербального текста).

Опера воспринималась приверженцами нового балета как феномен якобы устаревший, излишне рассудочный и «реальный» из-за связи со словом, сковывавшим свободу выражения художественной фантазии. Надежды на грядущую новую эру в театральном искусстве возлагались на стихийно-иррациональный и более приспособленный к чистым эмоциям балет. «Старший брат» объяснял публике в 1912–1913 годах: «Меня интересует хореографическая драма, единственная форма, в которой я вижу движение вперед. Опера — это ложь, претендующая на правду, а мне нужна ложь, претендующая на ложь. ...Я питаю отвращение к опере. Музыка может быть обручена или с жестом, или со словом. Но если и с тем и другим — то это уже двоеженство» [23, с. 11–12]. Нетрудно усмотреть в обручении музыки с жестом, противопоставляемым слову, балетные идеи Бенуа.

Прокофьев такой эстетический взгляд категорически отвергал, вступая порой в бурную полемику с «отцом» и «старшим братом», и переключался на оперы за пределами дягилевской труппы, а к предложению сочинить балет в русском стиле отнесся с энтузиазмом, получив мощный прилив творческого вдохновения.

Стравинский за прошедшие пять лет после нанесения «братом» глубокой обиды остыл лишь внешне, ничего не забыл, что подтвердил впоследствии своими резкими высказываниями о Прокофьеве. Но он, чувствуя притяжение творческого дара Прокофьева, выполнял возложенную на него «отцом» миссию и в совместных беседах и музицировании взял инициативу в свои руки. Прокофьев вряд ли догадывался, что открытость, заинтересованность и любезное ве-

ликодушные «брата» — отнюдь не спонтанное влечение по эмоциональному порыву, а результат целенаправленного воздействия «отца» с предварительной договоренностью и даже небольшим материальным обеспечением.

Как констатировал И. В. Нестьев, «...установились тесные контакты Прокофьева со Стравинским...» [10, с. 110]. В прокофьевском «Дневнике» записано: «...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. ...мы теперь встретились чрезвычайными друзьями. ...Услышав мой 2-й Концерт, “Токкату” и 2-ю Сонату, Стравинский стал чрезвычайно восхищаться, заявляя, что я настоящий русский композитор и что кроме меня русских композиторов в России нет. ...я был искренне очарован его новыми “Прибаутками”, которые он презабавно исполнял. Затем в присутствии футуристов мы сыграли в четыре руки “Весну священную”. Я ее до сих пор слышал всего один раз в концерте Кусевицкого и весьма неясно понял. Теперь, садясь с автором играть ее в четыре руки перед большим обществом, я форменно трусил, так как знал, что это вещь неимоверно трудная. Стравинский, всегда маленький и малокровный, во время игры кипел, наливался кровью, потел, хрипло пел и так удобно давал ритм, что “Весну” мы сыграли с ошеломляющим эффектом. Я совершенно неожиданно для себя увидел, что “Весна” — замечательное произведение: по удивительной красоте, ясности и мастерству. Я искренне приветствовал автора, а он в ответ расхваливал мое чтение. Идею писать (“Шута”) он очень одобрил» [2, т. 1, с. 555].

Эта цитата — ключевой аргумент для установления истины в недомолвках, неточностях и противоречивых заявлениях Прокофьева и Стравинского в более поздний период. Для сравнения приведем другую цитату. Почти через 30 лет в «краткой» «Автобиографии» Сергей Сергеевич вспоминал: «“Весну священную” я ...слышал в концерте, но не понял. ...поджидая его [Стравинского. — А. Е.], Дягилев опасался, как бы не вышла плохая встреча со мной. Но Стравинский был благожелателен, хвалил Второй концерт, и мы в четыре руки играли “Петрушку” для футуристов» [12, с. 33–34].

Итак, вместо «Весны», сыгранной для футуристов и указанной в «Дневнике», спустя десятилетия называется «Петрушка». Это расхождение представляется опять-таки обычной аберрацией памяти. Доверять, разумеется, нужно непосредственной фиксации в дневниковых записях. К счастью, они подтверждаются в интервью Прокофьева.

Американской публике в 1918 году Сергей Сергеевич говорил: «В 1915 году, когда я много общался со Стравинским в Милане и мы ...спорили об искус-

стве, о музыке, он очень увлекался теориями Маринетти и итальянским футуризмом. Мы в доме Маринетти играли для небольшой группы слушателей его четырехручное переложение “Весны священной”» [24, с. 28]. В следующем году читателям бостонской газеты он сообщал, вспоминая футуристов: «...мы играли со Стравинским в 4 руки “Весну священную”. ... Общение со Стравинским оставило на меня неизгладимое впечатление. Я читаю с листа достаточно быстро и хорошо, но Стравинский постоянно толкал меня локтями, делая при этом замечания. Мы прекрасно исполнили “Весну”. Мне нравится это сочинение...» [24, с. 32]. Незадолго до отъезда в Америку, в 1918 году Сергей Сергеевич оставил косвенное свидетельство о «Весне» без упоминания партнерства в игре со Стравинским в интервью японскому музыковеду М. Оотагуро: «Когда я слушал ее в первый раз, я ничего не понял. Только когда мы встретились в Милане, и я слушал ее в четырехручном переложении, я понял это сочинение» [25, с. 304]. Из приведенных цитат явствует, что лишь после совместного проигрывания «младший брат» в полной мере распознал архаическую мощь ритуальной «Весны» с ее эпохальным ритмическим новаторством. Но и позднее открытия ее глубин продолжались: от исполнения в 1921 году «...впечатление было огромным, я был прямо потрясен и от души обнял Стравинского» [2, т. 2, с. 161].

Однако Стравинский спустя более 40 лет после миланских событий не подтвердил факт четырехручного исполнения. «Познакомился с Прокофьевым я ... в Милане во время [Первой мировой] войны. Дягилев был одержим идеей свести его с футуристами и вообще с “левыми” кругами. ... “Весна священная” во время миланского визита была только предметом разговора. Он обожал “Весну” и по прошествии долгого времени был совершенно не способен придти в состояние равновесия от того впечатления, которое она на него произвела» [1, с. 245]. Стравинский, по-видимому, запомнил эпизод ансамблевой игры с Прокофьевым, поскольку всецело был поглощен лишь указаниями для преодоления технических сложностей в интерпретации музыки, с которой успел сжиться, и не испытывал восторга от ее открытия — в отличие от партнера. Фраза «только предметом разговора» — еще одно проявление аберрации памяти.

К сожалению, ошибка Прокофьева в указании названия совместно исполненного балета со Стравинским надолго застряла в музыкознании. Понятно, что в 1973 году Нестьев не мог знать об аберрации памяти у своего героя повествования, когда писал в монографии о Прокофьеве, что оба композитора исполняли «... в четыре руки всю музыку “Петрушки”» [10, с. 110]. Но в 2005 году И. Я. Вершинина в комментариях к «Хронике моей жизни» Стравинского опять процитировала фрагмент «Автобиографии» с указанием на «Петрушку» без необходимых корректировок, хотя прокофьевский «Дневник» фигу-

рирует среди использованных ею источников [26, с. 168]. В 2021 году аналогичное недоразумение произошло с А. И. Козаченко-Стравинской [3, с. 77; 4]. Но в монографии Вишневецкого (2009) балет назван верно: «Весна» [6, с. 116].

Одобрением замысла «Шута» «старший брат» не ограничился и указал на сказку про шута в одном из пяти томов «Русских народных сказок А. Н. Афанасьева» как подходящий балетный сюжет. С легкой руки Стравинского избранная им шуточная сказка послужила основой либретто, разработанного Л. Ф. Мясиним совместно с Прокофьевым и Дягилевым. Сюжет предопределил и «братскую» связь в стилистике и поэтике «Шута» с «Петрушкой» (вплоть до несколько ограниченного использования фольклора в скерцозно-юмористическом, скоморошьем ключе). В письме «брату» от 3 июня 1915 года Прокофьев признавался: «Перелистывание русских песен открыло мне массу интересных возможностей» [13, т. 2, с. 331]. Вишневецкий тонко подметил определенное сходство поэтики «Шута» еще и с «Весной священной» благодаря ритуально-языческой архаике в балаганном действе, особенно в «...потешной свадьбе козлухи-Шута и Купца...» [6, с. 250]. «Отец» со «старшим братом» убедили молодого композитора в том, что его «...стиль — гротеск, гротеск и гротеск» [2, т. 1, с. 553]⁴.

Скорее всего, по причине поэтико-стилистического родства Игорь Федорович впоследствии исключительно высоко оценивал этот балет, отчасти им самим инициированный. В октябре 1920 года при очередной встрече в Париже Стравинский «...играл мне свой новый Квартет, очень интересный, хотя ...с массой царпанний. Я ему играл “Шута”, которого он расхвалил. Я просил указать поправки в инструментовке, но он ограничился исправлением некоторых лиг у деревянных духовых для получения большей рельефности. ...похвалы Стравинского и Дягилева меня очень обрадовали, и я был горд». Позднее Стравинский признался, что «Шут» — «...единственная современная вещь, которую он слушает с удовольствием», и остался верен своему первому впечатлению спустя несколько лет, поскольку «...всегда считал его моею удачейнейшей вещью» [2, т. 2, с. 118; 160; 412].

В «Хронике моей жизни» «Шут» назван «замечательным произведением», а в «Диалогах» примечательна фраза: «Из балетов Прокофьева, ставившихся у Дягилева, я отдаю предпочтение “Шуту”, хотя считаю, что “Блудный сын”, поставленный Баланчиным, с хореографической точки зрения самый замечательный» [26, с. 215; 1, с. 246]. Стравинский, обладавший острым критическим чутьем, нечасто высказывал одобрение музыки своих современников,

⁴ Впоследствии Прокофьев, протестуя против применения к своей музыке слова «гротеск», «...предпочел бы заменить его термином “скерцозность” или ... тремя русскими словами, дающими градации его: шутка, смех, насмешка» [12, с. 32].

так что похвалы дорогого стоили. А восторженные оценки, иногда высказываемые по отношению к Прокофьеву, по мнению Варунца, «...вообще крайне редко встретишь у Стравинского...» [1, с. 244].

С 1915 года настало время интенсивных воздействий и своеобразных, косвенных «уроков» Прокофьева у Стравинского. В частности, в своем Втором концерте молодой автор «по совету Стравинского ...разделил каденцию первой части на две половины возгласом валторны, и, кажется, это выходит недурно (впоследствии эту переделку я отменил)» [2, т. 1, с. 558]. Но Сергей Сергеевич не оставил без внимания полиладовые и сложнейшие ритмические сочетания, особенно яркие в потрясшей его «Весне», которые повлияли на буйную мощь вакханалии и архаические бездны, запечатленные в стилистике своей Скифской сюиты «Ала и Лоллий», сочиненной по следам отвергнутого «отцом» одноименного балета, — из-за сложностей его «интернационального» и новаторского языка⁵.

Представляется важным редкое и хотя бы косвенное признание благотворного воздействия творений коллеги-«брата» на собственное композиторское мышление: «Вообще вкусы Дягилева и безобразия Стравинского в его “Соловье” уже оказали на меня свое влияние, и мне как-то мелко и тесно в аккумулятивном блюдечку глазуновской логики» [2, т. 1, с. 485]. В том же году из-под пера Прокофьева появилась благожелательная, изумительно лаконичная и емкая по содержанию рецензия на исполнение в Петрограде Трех песенок (из воспоминаний юношеских годов) Стравинского [24, с. 17].

Исключительно позитивные и творчески вдохновляющие настроения отражены в письме Мясковскому из Милана от 3 апреля 1915 года: «Со Стравинским я очень подружился и на взаимных сочинительских симпатиях, и так. Его новые “Прибаутки” с оркестром превосходны» [18, с. 132]. Ощущение радостного ожидания от музыки «брата» не изменилось и спустя четыре года, поскольку Прокофьев «Прибаутки» «...с большим интересом слушал ... на репетиции и по мере возможности помогал оркестру разобраться в них. Многое звучит прелестно. ...Требуя биса, я отхлопал все руки и откричал все горло так, что на меня даже оборачивались» [2, т. 2, с. 56; 57]. Более того, как явствует из письма «брату» от 19 декабря 1919 года из Нью-Йорка, Прокофьев содействовал успеху исполнения «Прибауток»: «Я пошел на репетицию и постарался растолковать, что было нужно. Мне лично больше всего понравились: 1) отыгрыш “Корнилы”..., где бульканье бутылкой Вы изобразили кларнетом с блеском истого алкоголика; 2) “Наташка”..., особенно последние пять тактов с прелестным воркованием духовых; 3) “Полковник”... чириканье гобоев; 4) ...в последней [песне]

⁵ О контексте и последствиях появления скифской темы в творчестве Прокофьева см. [6, с. 146–149].

...начало заключительного отыгрыша... Прекрасно! Нагло!» [13, т. 2, с. 469]. Дневниковая запись, посвященная крупному оркестровому опусу — в сходном тоне: «Симфония (Es-dur. — А. Е.) Стравинского совсем мила» [2, т. 1, с. 565].

Незадолго до этого Прокофьев с энтузиазмом воспринял фразу Дягилева: «После Стравинского в России остался только один композитор: вы. Больше там нет никого» [2, т. 1, с. 551]. Нахождение на втором пьедестале среди русских творцов музыки на парижском Парнасе его устраивало. Но лишь до поры.

Чувствуя в себе музыкально-критический и публицистический дар, Прокофьев стремился в своих статьях и интервью привлечь внимание к русской музыке — творчеству своих учителей и современников. Стравинскому в этих материалах 1918–1919 годов уделено едва ли не самое значительное по объему место, включая замечания о его стилистике и эстетических привязанностях. Сергей Сергеевич публично признал: «Второй балет Стравинского “Петрушка” создал ему мировую славу. Но в этом балете открылись такие новшества и дерзновения, что те, которые... провозглашали его продолжателем Римского-Корсакова, в страхе отшатнулись... Следующий балет, “Весна священная”, явился произведением более глубоким ...как по материалу, так и по изложению, но также и более передовым в своем дерзновении». Фиксировалось также, что «Стравинский не обращается к гигантскому оркестру. ...Подчеркнуть красоту и значение каждого инструментального тембра — вот основа его оркестровой реформы» [24, с. 37; 28]. Однозначно позитивная оценка подкрепляется редким по отношению к творчеству «брата» словом «красота».

К 1920 году во взаимоотношениях двух русских парижан установился светский лоск внешне дружественных отношений с братскими поцелуями и объятиями, совместными застольями, беседами, поездками в гости и на развлечения, оказанием взаимных услуг, исполнениями собственных сочинений, профессиональными дискуссиями, порой — театрально-шумными и нарочито крикливыми (не только со стороны Прокофьева). Весьма выразительны следующие дневниковые записи: «...за обедом Стравинский, с которым расцеловались и вообще встретились очень горячо ... пил алкоголь с увлечением. Говорил, что я единственный его любимый русский композитор из живых, и советовал мне печатать сочинения у Честера в Лондоне. Я страшно был счастлив снова быть в компании Дягилева и Стравинского, хотя это не мешало во многом расходиться и с остервенением пикироваться, когда они признавали только ярко-национальную музыку и отрицали Скрябина как композитора и оперу как форму». К тому же «брат» «...обещал устроить мне рояль» [2, т. 2, с. 98–99].

Свидетельство Прокофьева об отрицании Стравинским (солидарным с «отцом»), оперы как актуального для современности жанра весьма важно для понимания причин неожиданных поворотов в эволюции эстетических взглядов Стравинского. Приоткрываются побудительные мотивы, из-за которых Стра-

винский оказался не в состоянии достойно оценить оперу «Любовь к трем апельсинам», сыгранную автором в Париже, «...отозвался очень резко и не пожелал слушать дальше первого акта. В некоторых отношениях он был прав: первый акт наименее удачный. Но в этот день я горячо защищал оперу, и разговор перешел в громогласный спор» [12, с. 52–53].

Прокофьев был порой незаменим в оказании профессиональной помощи «брату». «Стравинский попросил меня прокорректировать увертюру ...балета “Pulcinella”, ...он хвастался, что у него нет ошибок, я выудил пару. Балет написан в старинном стиле, и это преинтересное совпадение, — что я три года назад написал “Классическую” Симфонию, а Стравинский, не зная об этом, написал классический балет... Дягилеву и Стравинскому больше всего понравилась 3-я “Сказка” и 15-я “Мимолетность”». Обратим внимание, что Прокофьев не претендует на исключительный приоритет своей идеи возвращения к классицизму, а отмечает лишь ее «совпадение». Балет «Песнь соловья» Стравинского Сергей Сергеевич «...слушал с большим интересом, особенно инструментовку, что касается музыки — то там много и интересного, но и много ненужного царпанья» [2, т. 2, с. 100].

Иногда Прокофьев, вопреки своей склонности к дерзкому и бесцеремонному поведению, становится деликатным и чувствительным: «Заходил к Стравинскому, чтобы поговорить с ним о вчерашнем балете, а то вчера я ничего ему не сказал и выходило неловко. ...Стравинский очень хорошо относится к моей музыке и считает меня единственным русским композитором (после него, конечно), однако смотрит на меня с какой-то особенной точки зрения, исключительно национальной, которую я ценю, но не разделяю в такой исключительной мере, как Стравинский. ...играл ...свой “Rag-time”, очень занятный по ритмам, ... Сыграл Стравинскому все двадцать “Мимолетностей”, из которых пять он нашел совсем хорошими, а остальные написанными между прочим. Я никогда не могу догадаться заранее: что Стравинскому понравится» [2, т. 2, с. 103]. Вероятно, Прокофьев еще долго поражался непредсказуемости эстетических реакций Стравинского, их неожиданной изменчивости, в первую очередь — по отношению к своей музыке.

В 1921 году редкие в устах Стравинского хвалебные отзывы о музыке «брата» продолжались прежде всего по отношению к тем опусам, которые так или иначе соприкасались с его собственными новаторскими исканиями или преломляли их. 29 апреля после парижской премьеры «...“Скифской сюиты” ...Стравинский пришел в ложу после второй части и все время похваливал». И «Классическую» симфонию «...Стравинский ... всю расхвалил...! ...нашел, что она ловко сделана и что в ней сплошь свежие модуляции» [2, т. 2, с. 157; 162].

«Старший брат», однако, по-прежнему предлагал загадки и ребусы для композиторского мышления «младшего» и будоражил его творческую рабо-

ту. «Слышал я перед отъездом Симфонию для одних духовых Стравинского... под управлением Кусевицкого. Не все понимаю, особенно двуголосицу, но надо еще послушать. Монашескую идею написать для одних духовых, пожалуй, улавливаю» [2, т. 2, с. 163].

Тщательные приготовления С. П. Дягилева породили дружбу «сыновей» на долгие годы. Вдохновившись современными и совершенными образцами национальной стилистики в творчестве «брата», Прокофьев сумел выработать отличительные композиторские установки и, не впадая в подражание, раскрыл свое ярко оригинальное и темпераментное композиторское «лицо». Но принадлежность обоих гениев к общим стилистическим корням исторически предопределила неизбежность возникновения творческого соревнования и соперничества между ними. В дальнейшей эволюции Прокофьев оказался гораздо более прочно связанным с национальной традицией, чем способствовавший этому переходу «старший брат».

Дружеские споры «с остервенением» между «сыновьями» Дягилева не прошли бесследно и для Стравинского, который, вопреки своему «отвращению к опере», после затянувшегося окончания «Соловья» (1908–1914) сочинил сначала «Мавру» (1922), а затем оперу-ораторию «Царь Эдип» (1927). Прежде, чем перейти к «чистой» опере, он долго работал над смешанным жанром и, несмотря на декларируемые ранее остроумные рассуждения о неприемлемом для него «двоеженстве музыки, обрученной с жестом и словом» в одновременности, явил миру после многолетних усилий «русские хореографические сцены с пением и музыкой» — «Свадебку» (1914–1923).

Разумеется, переоценка Стравинским своих ранних жанровых предпочтений происходила с учетом всей европейской музыкальной практики тех лет. Но пример яростного сопротивления Прокофьева взглядам Дягилева вряд ли остался незамеченным. С кем еще из композиторов Стравинский мог не отказать себе в удовольствии «с остервенением» поспорить? Трудно представить, что он решил попытать счастья в опере без хотя бы косвенного влияния творческих устремлений Прокофьева. Сергею Сергеевичу подобная эстетическая победа вряд ли прибавляла радости, так как в дорогом ему театральном жанре набирал силы мощный конкурент.

Острота напряжения в их отношениях и творческое соперничество нарастали в 1920-х годах, а пик наступил ко времени создания и премьеры балета «Блудный сын» (1929). Практически на всем протяжении композиторской карьеры до окончательного возвращения на Родину Прокофьев сверял собственное направление творческой эволюции с непредсказуемо (на его взгляд) меняющимся фарватером стилистики Стравинского. Поначалу «младший брат» в значительной степени следовал за старшим и лишь к 1930-м годам бесповоротно отделился в совершенно независимом творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Варунц В. П.* Прокофьев о Стравинском // Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью / Ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. С. 236–253.
2. *Прокофьев С. С.* Дневник. 1907–1933: в 3 т. Париж: sprkfv, 2002. Т. 1. 813 с.; Т. 2. 890 с.
3. *Епишин А. В.* Что играли в четыре руки Стравинский с Прокофьевым? // Мариинский театр. 2021. № 3–4. С. 16–17.
4. *Козаченко-Стравинская А. И.* В четыре руки для итальянских футуристов. О друзьях-соперниках – Игоре Стравинском и Сергее Прокофьеве // Музыкальная жизнь. 2021. № 6. С. 74–77.
5. *Алиева З. Э.* Творческое соперничество С. Прокофьева и И. Стравинского // Искусство и образование. 2019. № 2. С. 44–50.
6. *Вишневецкий И. Г.* Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 703 с.
7. *Бавильский Д.* Игорь Вишневецкий: «Чистым композитором Прокофьев не был». [Интервью] // Частный корреспондент. 2011. 24 янв. [Электронный ресурс]. URL: http://www.chaskor.ru/article/igor_vishnevetskij_chistym_kompozitorom_prokofev_ne_byl_35. (дата обращения: 30.01.2022).
8. *Brown M. H.* Stravinsky and Prokofiev: Sizing up the Competition // Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist / ed. by J. Pasler. Berkeley: Univ. of California Press, 1986. P. 39–50.
9. *Шестаков В. П.* Балеты Сергея Прокофьева для «Русских сезонов» Сергея Дягилева // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 4 (13). С. 75–80.
10. *Нестьев И. В.* Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 661 с.
11. *Долинская Е. Б.* Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012. 374 с.
12. *Прокофьев С. С.* Автобиография // Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М.: Музгиз, 1956. С. 9–77.
13. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами / Сост., текстолог. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. Т. I. 551 с.; 2000. Т. II. 800 с.
14. *Taruskun R.* Stravinsky and the Russian traditions: a biography of the works through Mavra. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 1996. Vol. I–II. 1757 p.
15. Сергей Прокофьев – Сергей Кусевицкий. Переписка 1910–1953 / Подготовка текста и коммент. В. А. Юзефовича, науч. ред. М. П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2011. 536 с.
16. *Дукельский В. А.* Об одной прерванной дружбе // История и современность: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Климовицкий, Л. Г. Ковнацкая, М. Д. Сабина. Л.: Сов. композитор, 1981. С. 244–260.
17. *Стравинский И. Ф.* Хроника. Поэтика. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
18. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. М.: Сов. композитор, 1977. 598 с.

19. Стравинский И. Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 413 с.
20. Матисс А. Записки живописца. СПб.: Азбука., 2001. 636 с.
21. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. М.: Изобраз. искусство, 1982. 574 с.
22. Бенуа А. Н. Беседа о балете // Театр: Книга о новом театре: сб. ст. М.: ГИТИС, 2012. С. 79–100.
23. Игорь Стравинский — публицист и собеседник / Ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1988. 504 с.
24. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью / Ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.
25. Якубов М. А. Прокофьев в Японии. Отречение от футуризма // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания. М.: Композитор, 2016. С. 289–316.
26. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005. 464 с.

REFERENCES

1. Varuncz V. P. Prokof'ev o Stravinskom // Prokof'ev o Prokof' eve. Stat`i, interv`yu / Red.-sost. V. P. Varuncz. M.: Sov. kompozitor, 1991. S 236–253.
2. Prokof'ev S. S. Dnevnik. 1907–1933: v 3 t. Parizh: sprkfv, 2002. T. 1. 813 s.; T. 2. 890 s.
3. Epishin A. V. Chto igrali v chety`re ruki Stravinskij s Prokof'evy`m? // Mariinskij teatr. 2021. № 3–4. S. 16–17.
4. Kozachenko-Stravinskaya A. I. V chety`re ruki dlya ital`yanskix futuristov. O druz`yax-sopernikax — Igore Stravinskom i Sergee Prokof' eve // Muzy`kal`naya zhizn`. 2021. № 6. S. 74–77.
5. Alieva Z. E`. Tvorcheskoe sopernichestvo S. Prokof'eva i I. Stravinskogo // Iskusstvo i obrazovanie. 2019. № 2. S. 44–50.
6. Vishneveczkij I. G. Sergej Prokof'ev. M.: Molodaya gvardiya, 2009. 703 s.
7. Bavit`skij D. Igor` Vishneveczkij: «Chisty`m kompozitorom Prokof'ev ne by`l». [Interv`yu] // Chastny`j korrespondent. 2011. 24 yanv. [E`lektronny`j resurs]. URL: http://www.chaskor.ru/article/igor_vishneveczkij_chistym_kompozitorom_prokofev_ne_byl_35. (data obrashheniya: 30.01.2022).
8. Brown M. H. Stravinsky and Prokofiev: Sizing up the Competition // Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist / ed. by J. Pasler. Berkeley: Univ. of California Press, 1986. P. 39–50.
9. Shestakov V. P. Balety` Sergeya Prokof'eva dlya «Russkix sezonov» Sergeya Dyagileva // Mezhdunarodny`j zhurnal issledovaniy kul`tury`. 2013. № 4 (13). S. 75–80.
10. Nest`ev I. V. Zhizn` Sergeya Prokof'eva. M.: Sov. kompozitor, 1973. 661 s.
11. Dolinskaya E. B. Teatr Prokof'eva. M.: Kompozitor, 2012. 374 s.
12. Prokof'ev S. S. Avtobiografiya // Prokof'ev S. S. Materialy`, dokumenty`, vospominaniya. M.: Muzgiz, 1956. S. 9–77.

13. *Stravinskij I. F.* Perepiska s russkimi korrespondentami / Sost., tekstolog, red. i komment. V. P. Varuncza. M.: Kompozitor, 1998. T. I. 551 s.; 2000. T. II. 800 s.
14. *Taruskun R.* Stravinsky and the Russian traditions: a biography of the works through Mavra. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 1996. Vol. I–II. 1757 p.
15. Sergej Prokof'ev – Sergej Kuseviczkij. Perepiska 1910–1953 / Podgotovka teksta i komment. V. A. Yuzefovicha, nauch. red. M. P. Raxmanova. M.: Deka-VS, 2011. 536 s.
16. *Dukel'skij V. A.* Ob odnoj prervannoj družbe // Istorija i sovremennost': sb. st. / red.-sost. A. I. Klimoviczkij, L. G. Kovnaczkaya, M. D. Sabinina. L.: Sov. kompozitor, 1981. S. 244–260.
17. *Stravinskij I. F.* Xronika. Poe'tika. M.: Centr gumanitarny`x iniciativ, 2012. 368 s.
18. S. S. Prokof'ev i N. Ya. Myaskovskij. Perepiska. M.: Sov. kompozitor, 1977. 598 s.
19. *Stravinskij I. F.* Dialogi. L.: Muzy`ka, 1971. 413 s.
20. *Matis A.* Zapiski zhivopiscza. SPb.: Azbuka., 2001. 636 s.
21. Sergej Dyagilev i russkoe iskusstvo. T. 2. M.: Izobraz. iskusstvo, 1982. 574 s.
22. *Benua A. N.* Beseda o balete // Teatr: Kniga o novom teatre: sb. st. M.: GITIS, 2012. S. 79–100.
23. Igor` Stravinskij – publicist i sobesednik / Red.-sost. V. P. Varuncz. M.: Sov. kompozitor, 1988. 504 s.
24. Prokof'ev o Prokof'eve. Stat`i, interv`yu / Red.-sost. V. P. Varuncz. M.: Sov. kompozitor, 1991. 285 s.
25. *Yakubov M. A.* Prokof'ev v Yaponii. Otrechenie ot futurizma // S. S. Prokof'ev: k 125-letiyu so dnya rozhdeniya. Pis`ma, dokumenty`, stat`i, vospominaniya. M.: Kompozitor, 2016. S. 289–316.
26. *Stravinskij I. F.* Xronika moej zhizni. M.: Kompozitor, 2005. 464 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Епишин А. В. – канд. искусствоведения, доц.; pescini@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Epishin A. V. – Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; pescini@mail.ru