

ПРОКОФЬЕВ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА



УДК 78.071(470)

Любовь Алексеевна Серебрякова

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: serebriakova08@mail.ru. ORCID: 0000-0002-1963-6055. SPIN-код: 5937-0863

Лариса Владимировна Кордюкова

Кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой музыкально-компьютерных технологий, кино и телевидения Российского государственного профессионально-педагогического университета (Екатеринбург, Россия). E-mail: kordu@mail.ru. ORCID: 0000-0002-6089-1103. SPIN-код: 5970-2802

С. ПРОКОФЬЕВ И РУССКИЙ АВАНГАРД 1910-Х ГОДОВ. ХАЛДЕЙСКОЕ ЗАКЛИНАНИЕ «СЕМЕРО ИХ»¹

Статья посвящена взаимодействию С. Прокофьева с русским художественным авангардом 1910-х годов как стилеобразующим контекстом творческого формирования. Первый раздел статьи основан на отзывах российской прессы о ранних произведениях Прокофьева, собранных самим композитором, хранящихся в его фонде в РГАЛИ и частично изданных в предшествующих собраниях материалов. Они создают документированную картину восприятия современниками раннего творчества Прокофьева в контексте русского художественного авангарда 1910-х годов, в постоянном сопоставлении с наиболее «левой» живописью и поэзией, преимущественно с новаторскими исканиями футуристов. Во втором разделе анализируется одно из самых «авангардных» и практически неисследованных сочинений Прокофьева – халдейское заклинание «Семеро их» – в заданном смысловом контексте, в аспекте претворения в нем специфических языковых новаций футуристического искусства. Предлагается авторская методика анализа стилизованных черт футуризма в специфических для музыки формах: в логике формообразования, звуковысотности, фактуре, ритме; в трактовке жанра (заклинания-заклятья), образности (пространства-времени-движения) и др. Выявляются новаторские звукотехнические приёмы, предвосхищающие завоевания будущего европейского музыкального авангарда 1950–1970-х годов.

Ключевые слова: раннее творчество Прокофьева, русский художественный авангард, футуризм, халдейское заклинание «Семеро их», «квантующееся» время, многомерное пространство («многотональная гетерофония»), «канон сдвинутой конструкции», «принцип симультанизма».

Для цитирования: Серебрякова Л. А., Кордюкова Л. В. С. Прокофьев и русский авангард 1910-х годов. Халдейское заклинание «Семеро их» // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 21. – С. 6–21.

Исследование русского художественного авангарда из темы некогда запретной в последние десятилетия превратилось в активно развива-

ющееся научное направление, связанное как с открытием новых имён, так и с осмыслением подлинной глубины, многообразия и значения

¹ Статья впервые была опубликована, см.: Кордюкова Л. В., Серебрякова Л. А. С. Прокофьев и футуризм: халдейское заклинание «Семеро их» // Вопросы истории культуры. Екатеринбург : Банк культурной информации, 1997. С. 113–120. В настоящем издании текст представлен в переработанном и дополненном варианте.

общего вклада отечественного искусства начала XX века в развитие европейского и мирового художественного процесса. Вместе с тем, несмотря на решительный сдвиг в изучении этого пласта, на очевидную актуальность и даже моду на данную тему, эпоха всё ещё содержит в себе немало нераскрытого. В особенности это касается музыкального искусства, позднее других открывающего имена и произведения своих выдающихся авангардистов¹. В то же время на Западе уже довольно давно изменён взгляд на историю развития европейской музыкальной культуры начала XX столетия и роль русской школы в этом процессе, и отечественный музыкальный авангард 1910-х годов «по своему значению для судеб современной музыки приравнивается к нововенской школе» [7, 148]².

Всё это открывает перспективы для дальнейших исследований, в том числе для переоценки наследия уже известных мастеров, по-новому предстающих в философско-духовном и художественно-стилевом контексте эпохи. Сказанное касается и такого новатора, как Сергей Прокофьев.

Художественное наследие Прокофьева 1910-х годов так же многолико в образном и стилевом отношении, как и сама эпоха, которой оно принадлежит. Композитор с активной направленностью творческого сознания на ярчайшие новации, а не на развитие и завершение традиций, он ответил едва ли не на все ведущие стилевые тенденции своего времени, среди которых *постромантизм* (фортепианные пьесы ор. 4, особенно квазишумановские «Воспоминание», «Порыв» и «Отчаяние»), *импрессионизм* («Сны», «Осеннее»), *символизм* («Маддалена», романсы на стихи поэтов-символистов ор. 23 и ор. 36), *неоклассицизм* (Первая и Вторая сонаты, Первая («Классическая») симфония), *неопримитивизм* (балет «Сказка про Шута») и др.

Вместе с тем его творчество значительно шире рамок каких-либо «измов», и индивидуальная прокофьевская интонация всегда слышнее всех претворенных влияний. Отбирая в многообразии эпохи созвучное себе, ассимилируя и по-своему претворяя черты того или иного новейшего направления в искусстве, композитор переплавлял их в новое художественное целое, имя которому – стиль С. Про-

кофьева. Сказанное, заметим, вовсе не означает отсутствия взаимодействия с ведущими стилевыми тенденциями времени – напротив, *именно эта связь прежде всего была услышана современниками, но затем прочно забыта в советское время*. И даже ещё недавно можно было прочесть следующее: «При всей актуальности творчество Прокофьева всегда, начиная с самых ранних опусов, существовало и как бы вне конкретных, „текущих“ стилистических направлений, вне господствовавших в данный период философских и художественных идей. Иными словами, в Прокофьеве-композиторе действовал своеобразный иммунитет против каких бы то ни было влияний, могущих поколебать стройность его собственного видения мира» [16, 84].

Думается, однако, что с таким категоричным отрывом композитора от эпохи его формирования вряд ли можно согласиться. Потому сейчас, в изменившейся научной ситуации последних десятилетий, по-новому раскрывающей духовную, научную и художественную атмосферу Серебряного века, в том числе яркого развития русского художественного авангарда, данные характеристики прокофьевского творчества требуют пересмотра.

Факты взаимодействия Прокофьева с художниками-авангардистами известны по многим материалам. Ещё во время обучения в консерватории юный музыкант был частым посетителем кабаре «Бродячая собака» – пристанища «левой» артистической молодежи. Личные отношения связывали Прокофьева с М. Ларионовым, Н. Гончаровой, А. Родченко, Г. Якуловым и другими художниками.

Отдельную страницу в увлечениях композитора модными течениями составляет связь с *футуризмом* и его представителями, наиболее полно зафиксированная в документах его жизни и творчества. Думается, не будет преувеличением сказать, что футуризм как самое представительное и радикальное авангардное направление в России (где он имел четыре объединения) в 1910-е годы стал для молодого музыканта питательной и даже *стилеобразующей художественной средой*, что имеет подтверждение как в его жизненной событийности и творчестве, так и в оценках современниками испол-

нительской и композиторской деятельности Прокофьева.

Так, известно знакомство Прокофьева с главой западноевропейского футуризма Филиппо Томазо Маринетти, которое произошло в 1914 году во время гастрольной поездки итальянца в России. В 1915 году в ходе путешествия по Европе композитор вновь встречался с Маринетти в его доме в Милане, где они со Стравинским играли в четыре руки «Весну священную» [21, 555] и вели жаркие споры о футуризме, которым Стравинский горячо увлекался. Общался Прокофьев также с другими футуристами и присутствовал на демонстрации в Милане *intonarumori* Луиджи Руссоло, о чём по возвращении в Россию написал статью «Музыкальные инструменты футуристов» для журнала «Музыка» (№ 219, 1915 г.)³. По поводу встреч с Маринетти Прокофьев писал в «Автобиографии»: «Это было ново и необычайно для меня, я даже испытывал чувство гордости, что общаюсь с таким ужасно „передовым“ человеком, но теории его проходили мимо меня» [18, 34]. Последнее замечание дало повод многим исследователям для рассуждения на тему о неприятии Прокофьевым идей футуризма⁴. Однако зная, как в молодости композитор бурно реагировал на всё, что ему не нравилось, можно предположить, что «передовые» идеи Маринетти и Руссоло всё же импонировали ему своими новациями. Так, в письме к Е. Звягинцевой от 19 августа 1915 г. он писал: «Крайне сочувствую тому, что Вы киснете. Право, Вам надо почитать книжку о футуризме Маринетти, чтобы обрести бодрость» [цит. по: 17, 17]. И статья об *intonarumori* отличается отнюдь не критическим, а объективно-описательным тоном, её создатель сожалеет лишь о технических несовершенствах инструментов, которые всё же, по его мнению, к симфоническому оркестру «могут прибавить любопытные краски» [19, 204].

Более тесные отношения Прокофьева отражают зафиксированные в многочисленных документах факты его общения с **русским кубофутуризмом**, особенно с членами группы «Гилея», с которыми его связывали нити подлинного творческого взаимопонимания. «Я имел несколько интересных встреч с Маяковским

и его окружением – Бурлюком, Василием Каменским и др., – писал Прокофьев в «Автобиографии», – с Маяковским я был знаком уже год по его выступлению в Петрограде, произведшему на меня сильное впечатление. Теперь знакомство углубилось, я довольно много играл ему, он читал стихи и на прощание подарил свою „Войну и мир“ с надписью „Председателю земного шара от секции музыки – председатель земного шара от секции поэзии. Прокофьеву Маяковский“» [18, 83]. Отметим в этой надписи самобытную лексико-семантическую конструкцию «Председатель Земного Шара», изобретённую В. Хлебниковым, планировавшим создать общество подобных председателей по образцу платоновского государства философов. Надо полагать, что Прокофьев был осведомлён как о значении этого термина, так и о проблемах творчества самих футуристов. Тогда же Маяковский оставил в знаменитом прокофьевском «Альбоме высказываний о солнце» свой автограф. Общение с футуристами продолжалось и позже. О встречах с Маяковским в 1922 году в Берлине композитор писал: «...мы провели несколько интересных вечеров. В один из них у Маяковского разгорелся с Дягилевым страстный спор о современном искусстве, в другой Маяковский читал свои стихи, которым мы все внимали с увлечением» [18, 53].

Вероятно, в этих страстных спорах о современном искусстве и обнаруживалась внутренняя творческая близость Прокофьева и эпатировавших «во весь голос» публику русских «будетлян» – ниспровергателей традиций. Об их взаимопонимании свидетельствуют и известные строки в книге В. Каменского «Путь энтузиаста», посвящённые вечеру в московском кафе в Настасьином переулке:

«В один из вечеров в „Кафе поэтов“ явился молодой композитор Сергей Прокофьев.

Рыжий и трепетный, как огонь, он вбежал на эстраду, жарко пожал нам руки, объявил себя убеждённым футуристом и сел за рояль.

Я заявил публике:

– К нашей футуристической гвардии присоединился великолепный мастер – композитор современной музыки – Сергей Прокофьев.

Публика и мы устроили Прокофьеву предвзвешенную овацию.

Маэстро для начала сыграл свою новую вещь „Наваждение“.

Блестящее исполнение, виртуозная техника, изобретательская композиция так всех захватили, что нового футуриста долго не отпускали от рояля.

Ну и темперамент у Прокофьева!

Казалось, что в кафе происходит пожар, рушатся пламенеющие, как волосы композитора, балки, косяки, а мы стояли готовыми сгореть заживо в огне неслыханной музыки.

И сам молодой маэстро буйно пылал за взъерошенным роялем, играл с увлечением стихийного подъёма.

Пёр напролом.

<...> В те годы Прокофьева, конечно, тоже не признавали критики.

Ну, а мы торжественно окрестили Прокофьева сразу гением, и никаких разговоров» [4, 257–258].

Тогда же, по свидетельству поэта, «пока Прокофьев играл, Володя [Маяковский] набросал в альбом превосходный портрет композитора», сделав на нём надпись: «Сергей Сергеевич играет на самых нежных нервах Владимира Владимировича» [5, 200]. Сам же Маяковский в разделе «Музыка» своих «Парижских очерков» писал, противопоставляя двух нашумевших русских композиторов – С. Прокофьева и И. Стравинского: «Он [Стравинский] числится новатором и возродителем „барокко“ одновременно. Мне ближе С. Прокофьев дозаграничного периода. Прокофьев стремительных, грубых маршей» [11, 229].

Ценные свидетельства сохранились и в воспоминаниях Б. Асафьева. Он рассказывал, что однажды поэт «крайне подозрительно» оглядывал его, принимая, вероятно, за «академического сухаря», охранителя музыкальной старины: «Что такое ваши Бетховены! Всю старую музыку готов отдать за одного Прокофьева», – сердито рычал Маяковский [цит. по: 14, 161]. В статье «Симфония» Асафьев пишет: «Маяковский говорил: „Воспринимаю сейчас музыку только Прокофьева – вот раздались первые звуки и – ворвалась жизнь, нет формы искусства, а жизнь – стремительный поток с гор или такой ливень, что выскочишь под него и закричишь – ах, как хорошо! ещё, ещё!“» [15, 79].

Или в другом воспоминании: «Помню, когда летом 1917 года мне пришлось беседовать с Маяковским – на ком из композиторов текущего момента остановиться для обоснования темы радости в современной музыке... Маяковский требовал сделать упор на творчество Прокофьева» [20, 299–300].

Возникает вопрос: каким же образом эта близость могла отразиться (и могла ли не отразиться) в музыке Прокофьева? Ответ на него сначала попытаемся найти в высказываниях очевидцев, находящихся непосредственно в круговороте художественных событий, течений, идей, определявших облик предоктябрьского десятилетия.

Критика тех лет, представленная именами И. Глебова, В. Каратыгина, В. Держановского, Н. Мясковского, Л. Сабанеева, Н. Бернштейна, Ю. Энгеля, А. Амфитеатрова, Г. Прокофьева, Ю. Коломийцева, Н. Коптяева, В. Беляева и ряда других авторов, поначалу сопоставляла творчество Прокофьева с самыми дерзкими новациями авангардистов вообще и характеризовала его музыку как «образец отечественного музыкального модернизма», «последний крик нашей ультрамодернистской музыкальной литературы», «музыка футбольного поколения» и т. п.

Однако уже к 1913 году – к моменту «взрыва» русского кубофутуризма – за молодым автором прочно закрепляется звание «музыкального футуриста». С этих пор газеты пестрят названиями: «На концерте фортепианного кубиста и футуриста в Павловске», «„Сверхмузыка будущего“ в концерте Зилоти», «Скандал в благородном семействе»⁵. Л. Сабанеев, отличавшийся крайним неприятием прокофьевской музыки, писал: «Футуризмом веет и от молодого Прокофьева, который являет собой тип новой формации – „развязного“ композитора»⁶. «Появились музыкальные почти футуристы, изошряющиеся в изобретении гармонических и иных аттракционов», – читаем в той же рецензии⁷. Для журналистов и публики «юный композитор числится в рядах футуристов»⁸, а его произведения представляют собой «нечто ультрафутуристическое»⁹ и «необъяснимы как

„поэзотворчество“ футуристов»¹⁰. Такая стлевая характеристика настолько утвердилась за Прокофьевым, что в 1916 году Б. Асафьев писал о «ставшем уже испошленным титуле футуриста» [18, 162] по отношению к молодому композитору.

Более того, в ряде рецензий прямо указываются имена футуристов, с чьим творчеством резонировала прокофьевская музыка: «У него есть острота, он будоражит, он заинтересовывает. Но ему мешает озорство, мальчишество, маяковничанье»¹¹. Одному из критиков Прокофьев напоминает «...Игоря Северянина, с которым сближает его и кое-что другое: оба буйны, хлестки, громокипящи; обоим все, что не они, трын-трава; оба – „эксцессеры“ – до озорства, до смешных претензий „плюнуть солнцу в глаза“. Оба без стеснения валят в кучу всяческие архаизмы, неологизмы и даже просто „нигилизмы“ – попросту чепуху; оба, *давая даже талантливое*, далеко не всегда дают *хорошее*, но разница в том, что у Северянина есть яркий уклон в сторону всяческих quasi-культурных сюсюкающих деликатесов, вроде „шампанского в лилиях“. Прокофьев же здоровее, кражистее, прямо „варвар“»¹².

Какие же черты музыки Прокофьева позволили современникам столь настойчиво соотносить её именно с футуристическим направлением авангарда?

Первая среди них – **принципиальная установка на радикальное обновление художественного языка** и в связи с этим – **на акционный эпатаж слушателей**. Во всех опусах юного Прокофьева критика слышала «дерзостный вызов всем музыкальным традициям»¹³ и отмечала, что в них сильно «бросается в глаза, а вернее в уши слишком принципиальная „левость“ направления»¹⁴. Подобный же отзыв принадлежит Ю. Энгелю, которого поражала «неоднократная очевидность слишком уже бьющего в глаза „заранее умышленного намерения“ в приёмах Прокофьева»¹⁵. Как самое главное критиком выделялось: «Стремление к „новизне“ – не мыслей и переживаний, а форм и средств»¹⁶. «Новатор до самых резких крайностей» – так охарактеризовал ещё Я. Витоль своего 18-летнего консерваторского ученика в годы его обучения [14, 57].

Следует признать, что в ранних прокофьевских опусах очевидно не только стремление к новизне, но также и действительно имевшее место «заранее умышленное намерение» эпатаживать публику. В той же «Автобиографии» композитор не раз сознавался в «желании дерзить» начиная с консерваторского периода и в более зрелые годы (как, например, исполнение аккорда ударом кулака (*col legno*) в первой части Шестой сонаты, предписанное им «для устрашения бабушек» [19, 534]). С явным удовольствием вспоминает он и об одном из скандальных концертов (16/29 января 1916 года, Прокофьев дирижировал в Петрограде в концертах Зилоти своей «Скифской сюитой»), во время которого литаврист пробил литавру насквозь, а Глазунов, как прежде на премьере Второго фортепианного концерта в Павловске, «во второй раз вышел из себя – и из зала» [19, 153–154]. «Публику надо „брать“ приступом – лобовой атакой на королевском фланге», – утверждал композитор [3, 264].

Эпатажную направленность прокофьевских дерзаний сразу же почувствовали критики. Л. Сабанеев писал в 1913 году: «От футуризма он перенял рекламные приёмы, переходящие в прямое шарлатанство»¹⁷. А. Амфитеатров упрекал Прокофьева в том, что он «публику в грош не ставит и над нею издевается, играя на *vis* Бог знает что... Но всегда, во всём – какая исключительная способность и какая мальчишеская охота внезапно высунуть публике язык, показать нос или кукиш»¹⁸.

Как известно, в 1920-х годах в творчестве композитора произошло «смягчение нравов» [18, 38]. Он пересмотрел наиболее эпатажные приёмы ряда сочинений 1910-х годов (Второго фортепианного концерта, оперы «Игрок»), создав их новые редакции. Так, при повторной работе над «Игроком» композитор, по его выражению, «выкидывал» те места, которые казались ему «модерным рамплиссажем, прикрывавшимся страшными аккордами», упорядочил вокальные партии и облегчил оркестровку [18, 56, 62]. Этот факт следует не упускать из виду, чтобы эпатажность, «левизна» музыкального языка и приёмов раннего прокофьевского творчества не оказалась забытой.

Довольно часто в 1910-е годы появлялись рецензии, отмечавшие, что прокофьевская музыка имеет «нарочитый» характер, и её «не подведёшь ни под единство нового, ни под утоншение старого, ни под что бы то ни было другое, кроме „я так хочу!“»¹⁹. Такие высказывания сопрягают творчество Прокофьева с пафосом абсолютной, ничем не скованной свободы творчества авангардистов и с их манифестами «ячества». Кроме того, в ряде публикаций мы найдём *те же обвинения композитора* в шарлатанстве, надувательстве, дилетантизме и непонятности, *которые сопровождали выступления футуристов*. Прокофьева критиковали за «недоступную форму изложения и совершенную непонятность для публики»²⁰, указывали на то, что в нём «пугает... полное нежелание идти на компромисс со слушателями»²¹ и вместе с тем «всё время кажется, что автор несерьёзно относится к делу, что он только „играет в композитора“, шалит музыкой»²² – «Садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши, не то пробовать, какие из них звучат повыше или пониже... В публике недоумение... „К чёрту всю музыку этих футуристов!.. Такую музыку нам кошки могут показывать дома“» [18, 29–30].

Последнее высказывание очень показательное для эпохи – настолько радикальной была ломка эстетических представлений и языковых норм в «новом» искусстве, что ни публика, ни критика не успевали осмыслить происходящее. Недоумение и скандалы вызывало то, что в раме на холсте, например, оказывалось нечто, как будто бы не стоящее автору никакого труда, – например, знаменитые «Крест», «Чёрный» или «Красный» квадраты К. Малевича, или неопримитивистские серии работ М. Ларионова. То же самое происходило при восприятии современниками «заумной» поэзии футуристов и, как мы видим, многих ранних сочинений Прокофьева. Воспринималось лишь разрушение старых канонов, но ещё не наступило осознание новых, непривычных конструктивных закономерностей. Публику пугала «звуковая некрасивость» музыки молодого автора: «Несносны, например, прокофьевские каденции, в них столько музыкальной грязи, что можно подумать, что они созданы по капризу опрокинувшейся на нотной бумаге чернильницы»²³.

И хотя неприятие творчества композитора современниками – довольно частое явление в истории музыки, обращает на себя внимание факт совпадения в основных положениях критики «левой» поэзии и живописи с рецензиями на произведения молодого Прокофьева.

В ряде прокофьевских произведений 1910-х годов ясно ощутима ориентация на авангардный *антипсихологизм* и *новый эмоциональный модус*. Объективация его лирики находится в одном русле с общей тенденцией авангарда к отказу от воссоздания душевной жизни человека (К. Малевич, например, провозглашал: «Мир мяса и кости ушёл в предание старого археолога. Ему на смену пришёл мир бетона, железа. Железо-машинно-бетонные мышцы уже двигают наш обновляющийся мир», и др.). Именно поэтому, особенно если учитывать музыкальный контекст пышно цветущего позднего и пост-романтизма, *новая лирика Прокофьева* так долго не получала признания. Прозорливым критиком, тонко почувствовавшим эту особенность музыки своего друга, был Н. Мясковский, в одной из рецензий как бы мимоходом обронивший фразу о «беспредметном лиризме» «Мимолётностей» и охарактеризовавший образность некоторых миниатюр как «безвольное погружение в потустороннее» [12, 195]. Но и сами эти слова Мясковского раскрывают свой смысл лишь в соотнесении с поэтикой «левой» живописи, из арсенала которой, собственно, и взят эпитет «беспредметный».

Не всем критикам были понятны прокофьевские «звукосозерцания» и «умозрения», зато активно подчёркивалось «отсутствие души». Так, например, К. Эйгес писал: «Общая физиономия его композиций – безжизненность, сухость»²⁴, а Л. Сабанеев отмечал, что сочинения Прокофьева отличаются «несравненной грубостью, полным отсутствием всякого... одушевления». И даже высказывался ещё более резко: «Его музыка мне напоминает манекен человека – движущийся, даже разговаривающий, но не живой»²⁵. Деперсонализация и наиндивидуальность некоторых прокофьевских музыкальных образов служила причиной для их распространенных определений как «неодушевлённых» и «варварских».

В музыке Прокофьева поражало «отсутствие всякой мягкости, гибкости, вообще всего возвышенного, глубокого. Грубая, прыгающая, она верно отражает психологию „футбольного поколения“. Что-то в ней есть бессмысленное и „крепколюбое“»²⁶. В газетах писали, что композитор – «это какой-то дикий крепыш, мустанг на подножном корму»²⁷, «беспощаднейший музыкальный анархист»²⁸, «музыкальный дикарь»²⁹, а его музыка объявлялась «грубо-некультурной»³⁰. Вспомним, что именно в разрушении всех традиций обвинялись футуристы, а эпитеты «бессмысленное» и «анархическое» постоянно сопровождали творчество художников-авангардистов. Широкую известность приобрёл призыв надеть на молодого композитора смиренную рубашку³¹, но вместе с тем Прокофьева называли «певцом силы, здоровья», «на редкость крикливым и здоровым птенцом»³².

Идея движения как генеральная для футуризма имела и для Прокофьева первоочередное значение. Все авторы, писавшие о Прокофьеве, отмечали в его сочинениях 1910-х годов **преобладание быстрых темпов**. В 1913 году один из критиков сетовал: «Хотелось бы большего разнообразия темпов (г. Прокофьев имеет пристрастие к быстрым, стремительным темпам)»³³. Н. Мяковский указывал на существование в раннем прокофьевском творчестве «полосы стремительного – сломя голову – бега» и на характер мировоззрения композитора, основанного на представлении о том, что «вселенная проявляет себя в сногшибательных вихрях» [12, 195].

Характеристика В. Каратыгина, анализирующего историко-психологические предпосылки новых концепций движения в музыке, перекликается с декларациями футуристов: «Ускорение темпа человеческой жизни, железные дороги, телеграф, телефон, автомобиль, аэроплан, так резко убыстрившие прежние, первобытные способы людских сообщений и сношений, вызвали и убыстрение темпа наших переживаний. Они утратили прежнюю длительность, выдержку, устойчивость, уклонились в сторону некоторой калейдоскопичности и кинематографичности» [6, 273]. И сам Прокофьев высказывался в подобном ключе:

«Дух времени должен, конечно, наложить отпечаток и на оперу. И если лет сто – сто пятьдесят назад наши предки увлекались всякой пасторалью и музыкой Моцарта и Рамо, а в прошлом веке были поклонники серьёзного и медленного темпа, то *в наше время в музыке, как и во всём другом, предпочитают быстроту, энергию и натиск*» [18, 64]. Прокофьевское заключение звучит почти как манифест Маринетти (или «Пощёчина общественному вкусу» русских футуристов): «Старая литература воспевала лень мысли, восторги и бездействия. А вот мы воспеваем *наглый напор, горячий бред, строевой шаг, оплеуху и удар кулака*» [10, 7; 12, 160] (курсив наш. – Л. С., Л. К.). Сходство весьма красноречиво, особенно если вспомнить о том, что «удар кулака» Прокофьев применял не только в метафорическом, но и в буквальном смысле.

Надличный характер многих страниц прокофьевской музыки во многом создаётся благодаря особенностям его **ритма**, который резко выделяется среди всех индивидуальных композиторских стилей начала XX века. Создаваемая всеми средствами акцентность и регулярность, оформленная в знаменитые прокофьевские квадратные синтаксические структуры, вызвала к жизни самые различные, но большей частью также негативные, оценки. Например: «вульгарная, отталкивающая ритмика»³⁴, которая «оголена, сама по себе довлеет, стихийно колет, рубит, режет»³⁵; «в борьбе ритма и метра у него часто одерживает верх последний, и оттого целые страницы... кажутся рублеными, грубо разграфлёнными в клетку»³⁶. Однако в ином ключе выдержаны рецензии Б. Асафьева, который в это же время писал: «В творчестве Прокофьева один из самых существенных моментов – наличие сильной, напряжённо стремящейся к себявыявлению воли. Противиться её захвату невозможно: ведь она влияет на слушателя через железный прокофьевский ритм» [18, 162]. Таким образом, при противоположных эстетических оценках ритмики Прокофьева, все рецензенты отличали её «железный», антипсихологический характер. В аспекте авангардной направленности творчества молодого бунтаря можно говорить о том, что Прокофьев в своих ранних сочинениях приближался к воплощению в музыке футуристической програм-

мы «самодовления ритмов и темпов» и стремления футуристов к «материальности», «вещности» художественной материи, к тому, что они называли «тугой фактурой».

То же касается и прокофьевской *гармонии*. С увеличением исторической дистанции и учётом перспективы развития музыки в XX веке тенденции в гармонии 1910-х годов воспринимаются сейчас как явления закономерные, понятные, изученные. Такова хрестоматийно известная эмансипация диссонанса, таковы же и многократно описанные случаи различных полисочетаний у Прокофьева – полигармония, полиладовость, полимодальность и политональность. Однако в восприятии их современными музыкантами и слушателями того времени есть существенная разница, и сегодня лишь с улыбкой можно читать следующие строки о каденции Второго фортепианного концерта, написанные выдающимся критиком-теоретиком В. Г. Каратыгиным после премьеры сочинения в 1914 году: «Леденящий ужас охватывает слушателя, волосы дыбом становятся на голове, когда медные берут заключительные аккорды концерта: трезвучие as-moll, лежащее на трезвучии g-moll в одной октаве» [6, 274].

Но привлекает внимание тот факт, что перечисленные гармонические новшества Прокофьева анализировались не иначе, как в сопоставлении с «левой» живописью. Тот же критик, например, сравнивал «многотональную „гетерофонию“» композитора с плоскостной «гетерографией» кубистов³⁷. И, отмечая в авангардном искусстве то, «что на первый взгляд есть сплошная дикость, варварство, грубость, сознательный выверт либо бессознательное пробуждение атавистических художественных инстинктов пещерного человечества», приходил к прозорливому выводу: **«на наших глазах формируется некая новая эстетика лапидарности, монументальности, стихийной первозданности»** [19, 305] (курсив наш. – Л. С., Л. К.).

Итак, футуристическая тенденция в раннем творчестве С. Прокофьева, существование которой позднее оспаривалось многими исследователями, была очевидна для современников, усматривавших в поэтике и стилистике его музыки параллели с дерзновенным искусством русских кубофутуристов. Поэтому представ-

ляется парадоксальным, что тема «Прокофьев и футуризм», столь ярко звучавшая в эпоху, до настоящего времени не подвергалась специальному исследованию. Несомненно, её постановка сопряжена с немалыми трудностями, главная из которых – поиск особой методики анализа стиливых черт футуризма в специфических для музыки формах, что связано с сопоставлением разных видов искусства и выработкой соответствующего подхода к интерпретации музыкального материала. Осознавая всю сложность задачи, попытаемся предпринять попытку в данном направлении.

В избранном нами для рассмотрения малоизученном и редко исполняемом произведении – халдейском заклинании «Семеро их» – футуристические черты отчётливо проступают и в стихотворном тексте, переработанном композитором, и в музыке: в форме, оркестровке, ритме, гармонии.

Сам Прокофьев относил халдейское заклинание к числу своих «хроматических» и «новаторских» сочинений [19, 149], при этом под «новаторством» автор понимал стремление к освоению наиболее «левых» средств музыкальной техники. Заклинание в этом плане отличает предельная даже для прокофьевской музыки тех лет концентрация приёмов, рассчитанных на исключительный эффект.

«Семеро их» написано Прокофьевым на стихи К. Бальмонта [1, 73–74] осенью 1917 года. Уже само сочетание имён в контексте времени, казалось бы, создает узел явных противоречий. Название сочинения с ярко выраженной числовой символикой, жанр заклинания, автор текста – известный поэт-символист – всё это на первый взгляд определяет стиливую принадлежность «Семеро их» к символизму. С другой стороны, оно написано в тот период, когда Прокофьев «объявил себя убеждённым футуристом», а гилейцы, в свою очередь, приняли его «в свою футуристическую гвардию». В связи с этим комплекс проблем взаимоотношения символизма и футуризма – их декларируемой противоположности, но вместе с тем очевидного сходства и преемственности – требует отдельного рассмотрения. На наш взгляд, именно футуристиче-

ская, а не символистская ориентация формирует образно-стилевое решение этого произведения.

«Заклинательная образность» чаще всего рассматривается в контексте символистской традиции. Однако жанр заклинания играет важную роль и в творчестве футуристов, что в немалой степени обусловлено общими закономерностями развития русского искусства начала XX века. Для обоих направлений характерны стремление к ритуальности и мифологизму, гиперболизация миссионерских задач творчества. Эксперименты в области художественного языка были связаны с поиском магических, суггестивных возможностей речи, хотя стиливые решения поставленных задач были различны. В такой ситуации становится понятной актуализация жанра заклинания в символизме и футуризме: можно отметить поэзию «Заговоров и заклинаний» А. Блока, многочисленные заклинания К. Бальмонта, – а также вокальный цикл «Заклинания» находившегося в центре будетлянского движения А. Лурье или «Заклятье смехом» В. Хлебникова. Корни традиционного отнесения жанра заклинания исключительно к символизму лежат, думается, в общей недооценке *социально-утопической природы русского футуризма и его мифологической основы*. По той же причине в литературе об «искусстве будущего» не акцентировалась и скифская тематика, имевшая для самих гилейцев первоочередное значение [9, 506; 2, 83]. Иначе говоря, жанр заклинания и скифская тема не противоречат футуристической эстетике, но, с другой стороны, сами по себе и не являются решающими для стиливого определения кантаты.

Бальмонтовский текст был переработан композитором в соответствии с новым замыслом произведения. Три строки с характеристиками семерых демонов, сочиненные Прокофьевым, радикально изменили его образно-эмоциональный строй. Облик злых великанов приобрёл космический масштаб, приблизившись к гиперболизированным образам раннего Маяковского и Хлебникова. Текст Бальмонта был переосмыслен Прокофьевым в духе скифской тематики русского футуризма: главным для композитора оказалось воплощение колоссальных стихийных сил, управляющих миром, а также мифопоэтическая концепция

победы над силами тьмы. Из отрешённого, суггестивно-завораживающего магического акта заклинание Бальмонта в трактовке Прокофьева превратилось в грозное заклинье – в масштабное по своему звучанию и значению действо, преобразующее вселенную. Текст приобрёл черты, приблизившие его к эстетике футуризма: фразы стали короче и жёстче, интонация – восклицательно-повелительной, ритм – резко акцентным и активно-наступательным. Ещё более ярко направленность «от символизма к футуризму» представлена в музыке кантаты.

Характерные для футуризма черты содержатся уже в *логике формообразования*. «Семеро их» можно определить как свободную композицию монтажного типа, где конструкция намеренно обнажена, подчеркнутые «швы» и «стыки» напоминают столкновение объёмов и плоскостей в живописи кубофутуристов, а внезапная смена неповторяющихся эпизодов может быть уподоблена программным установкам футуристов, которые призывали к нарушению «линейности» течения мысли сдвигами смысловых планов, отказу от традиционной архитектоники и причинно-следственных связей в построении сюжета.

Важнейший принцип футуристического искусства – его «вещность», «весомость, грубость, зримость» – буквально спроецирован Прокофьевым на музыку халдейского заклинания и воплощён в *почти материально осязаемую густоту и плотность звуковой массы*. Гиперболизированным скифским образам стихотворения отвечает гиперболическая громоздкая звучность, создаваемая средствами четверного состава оркестра с восемью валторнами, расширенной группой ударных, громоподобными *tutti* и разветвленными *divisi*. Тембры за редким исключением не дифференцированы, а оркестровые партии функционально равноправны, что рождает трудноразличимый в подробностях поток звучания, обобщённо воспринимаемый как темброкраска предельной силы и яркости. Общая эмоциональная напряжённость, экстазичность вкупе с «варварским» звучанием перекликается с напряжённым тоном поэзии раннего Маяковского, заявившего о новой эстетике «во весь голос», и вызывает ассоциации с требованиями К. Малевича, высказанными в пись-

ме к М. Матюшину: «Побольше взрыва и стопа земли, где огонь, а также метания цилиндрических звуков, прощемляющих железо, медь и артиста. О, как рисуется всё мощно, сильно!» [22, 9]. Насыщение партитуры плотной хроматической диссонантностью, подчеркнутое внимание к артикуляционно-произносительной стороне слова, интерес к ударной группе, шумовым и звукоизобразительным эффектам – всё это можно соотнести с *принципом «тугой фактуры»* в живописи и с концентрацией труднопроизносимых согласных в поэзии футуристов³⁸.

В целом музыкальный стиль произведения представляется возможным, хотя и неожиданным по отношению к Прокофьеву, определить как *сонористический, точнее – основанный на сонористических приёмах, на оперировании тембросочными звучностями-сонорами* и возвращающий слушателя к переживанию изначальной магии фонизма (напомним, что именно это качество поэтического слова выдвигалось футуристами на первый план в концепциях «заумной» речи).

Наиболее «левыми» по музыкальному языку в халдейском заклинании являются эпизоды, будто предвосхищающие алеаторическую технику. В ряде страниц прокофьевского заклинания приём фактурного оформления материала совпадает с техникой контролируемой алеаторики 1950–1960-х годов и отличается от неё лишь тщательной выписанностью оркестровых голосов. Поэтому, строго говоря, их можно назвать квазиалеаторическими образованиями. Подобно повышению роли графико-моторных элементов в поэзии гилейцев, в «алеаторических» эпизодах «Семеро их» также заметен подчеркнутый интерес к графической стороне партитуры. Фактурное оперирование одинаковыми элементами в сочетании со структурной симметрией (как чисто музыкальной – симметричный лад со звукорядом тон-полутон, ракоходный вариант и точная реприза темы, так и графической – двойная симметрия относительно горизонтальной и вертикальной осей в партитуре) – всё это вызывает ассоциацию с попытками моделирования некоего «заумного» живописно- или графико-поэтического единства в некоторых «стихокартинах» футуристов. Достаточно сравнить, например, 3–4 и 5–6 такты ц. 14 партитуры халдейского заклинания³⁹ и стихотворение «Повелика» А. Кручё-

ных:

и			к
	к		и
		о	л
	ли	ка	ве по
	л	п	о л
		е	о е
	в	в	в
		е	
		л	
		и	

Основополагающей для футуризма была *идея движения, определявшая собой новую концепцию времени-пространства*. На смену символистскому времени-пребыванию пришло физически осязаемое, дискретное, «квантующееся» время-вектор. Отражением этой концепции стала будетлянская программа «Самодовления ритмов и темпов». Не исключено, что Прокофьев, живо интересуясь искусством футуристов, был с ней знаком. Едва ли не непосредственным её претворением в «Семеро их» стал токкатный эпизод, основанный на ритмическом остинато (2 такта до ц. 9). В это движение последовательно включаются всё новые и новые фактурные пласты, образующие несколько рядов с разными единицами метрической пульсации (многоплановый и концентрированный метр). Постепенно насыщенность звуковой ткани достигает предела, и огрублённый, прямолинейный, акцентно-метризованный ритм выдвигается на первый план, реализуя идею всеобщего движения в его микро- и макрокосмическом масштабах. Данный эпизод можно назвать апофеозом движения.

Поиск новой интерпретации центральных для эпохи идей времени-пространства-движения был не случаен, он вызван изменившимися знаниями об устройстве мира. Глубокая мировоззренческая (образно-концептуальная) *связь футуризма с новейшими научными открытиями и философскими учениями* своего времени до настоящего времени недостаточно освещена в научной литературе, тогда как для самих гилейцев она была программной и во многом определяющей в их творчестве. Так, новому «квантующемуся» времени отвечало «искривленное», искаженное движением художе-

ственное пространство, создаваемое футуристами на основе манифестируемого «обретения свободы от законов всемирного тяготения». «Канон сдвинутой конструкции»⁴⁰ обусловил деформацию всех элементов художественного произведения, начиная от композиции и кончая уровнем микроструктур. В живописи это коснулось прежде всего самого изображаемого объекта, в поэзии принцип сдвига переносился на структуру слова и речи («слова на свободе», «заумный язык»).

В музыке, где пространственные представления обычно связываются со звуковысотной организацией и фактурой, также имеется зависимость последней от существующей в сознании художника картины мира. Один из лидеров Второго музыкального авангарда Пьер Булез охарактеризовал мировидение прошлого и современности через антиномию тональность-атональность: «Классическая тональная мысль основана на представлении о вселенной, определяемой гравитацией и притяжением, серийная же мысль – на гипотезе постоянно расширяющейся вселенной» [8, 39].

«Обретение свободы от законов всемирного тяготения» произошло и в «Семеро их», где художественное пространство определяется *новой логикой гармонического мышления*. Прокофьев, вошедший в историю музыки как композитор, всеми средствами утверждающий тональность (чаще всего в новом, современно-усложнённом и расширенном варианте), лишь в некоторых произведениях 1910-х годов обращался к свободной атональности. Среди них халдейское заклинание – едва ли не единственный случай, когда на протяжении всего сочинения (а не его части) последовательно отвергается «метафизическое пространство» классической тональности с её непрекращаемой логикой функциональных отношений. В большинстве случаев аккордовые последовательности трактованы как сонорные, темброкрасочные звучания: например, т. 1 – скольжение кластера; ц. 9 – многократное сопоставление мажорных трезвучий; ц. 14; ц. 34; ц. 35 – квартаккорд у литавр и струнных *col legno*.

Одним из основных в футуристической поэтике был *принцип симультаннизма*, в соответствии с которым художник стремился к од-

новременному воспроизведению мыслимого и зримого, запечатлению предмета с разных точек зрения и в разные моменты времени. Отвечающими этому принципу следует признать многоплановые синхронные сочетания, появляющиеся в кантате как полигармонические или полимодальные наложения, тем более что ещё современники проводили параллель между прокофьевской музыкой и новейшей живописью (напомним: между «многотональной „гетерофонией“» композитора и плоскостной «гетерографией» кубистов).

Вероятно, в тексте халдейского заклинания можно обнаружить и другие черты футуризма. Однако уже выявленные закономерности позволяют высказать предположение, что стилизованное решение «Семеро их» не случайно, его трудно объяснить художественным контекстом «ультрамодернизма» или авангардизма вообще. Последовательное воплощение принципов «искусства будущего» наталкивает на мысль о том, что композитор поставил перед собой *творческую задачу стилизованной интерпретации футуризма в музыке*. В ауре этого направления рождался целый ряд произведений Прокофьева 1910-х годов, и современная композитору критика не без основания усматривала родство «Наваждения», «Сарказмов», «Скифской сюиты», Первого и Второго фортепианных концертов с терпким и красочным искусством гилейцев.

* * *

Итак, в 1910-е годы авангард являлся для Прокофьева актуальным духовно-художественным контекстом творчества. Влияние его оказалось тем более значительным, что общение с ним, прежде всего с футуристической средой, происходило в период становления и самоопределения молодого композитора, и многие черты «искусства будущего» импонировали его дерзновенной, авангардно ориентированной творческой индивидуальности. Многосторонне освоенные в сочинениях разных жанров, они наложили отпечаток и на дальнейшее творчество композитора.

Думается, что к самому Прокофьеву можно отнести его пронизательное и точное высказывание о Стравинском. Не считая возможным

полностью причислить композитора к лагерю футуристов, он всё же выделяет в его музыке 1910-х годов некоторые футуристические черты: «В 1915 году, когда я много общался со Стравинским в Милане, и мы много спорили об искусстве, о музыке, он очень увлекался теориями Маринетти и итальянским футуризмом. <...> Футуристы относились одобрительно к Стравинскому, так как из всех современников он наиболее близко подошёл к их идеям. Сомневаюсь, что Стравинский мог бы назвать себя футуристом, хотя его музыка в известной степени отражает доктрины футуризма и их идею „здоровья, движения и отказа от эмоций“» [17, 28].

Разумеется, музыка Прокофьева раннего периода не укладывается в границы какого-либо одного стилевого направления и в целом не может быть причислена к авангарду, хотя и несёт на себе несомненный и яркий отпечаток «левизны». Однако в его сочинениях обнаруживаются футуристические черты, которые были для него не просто маской, эпатажной прихотью юности, преходящей творческой манерой, но сформировали сущностные доминанты самого прокофьевского стиля. Именно в претворении стилевых черт «будетлянского» искусства откристаллизовались такие особенности его композиторской техники, как активная («жёсткая») регулярно-акцентная ритмика, монтажно-кадровое построение композиции, приёмы «тугой фактуры» и оркестровки, «канон сдвинутой конструкции» в наложении и сочетании различных пластов, характерные черты мелодики и гармонии и другие.

В этом контексте сошлёмся на более позднее мнение С. Эйзенштейна, подтверждающее, что и в последующие годы динамичная музыка Прокофьева воспринималась как созвучная новой, индустриально-технической эре:

«И везде – искание: строгое, методическое, роднящее Прокофьева с мастерами раннего

Возрождения, где живописец одновременно и философ, а скульптор – неразрывно математик.

Везде свобода от импрессионистического „вообще“ и приблизительности мазка или размазанного цветового „пятна“.

Не произвол кисти, но ответственность обьектива чудится в его руках.

Место его не среди декораций, иллюзорных пейзажей и „головокружительной покатоности сцены“, но прежде всего в среде микрофонов, вспышек фотоэлементов, целлулоидной спирали плёнки, безошибочной точности хода зубчаток киносъёмочной камеры, миллиметровой точности, синхронности и математической выверенности длин и метража фильма...» [19, 492].

Таким образом, внимательное рассмотрение раннего творчества Прокофьева в художественном контексте эпохи и в восприятии его современников, по закону связи текста и контекста, позволяет расширить представление о формировании композитора в атмосфере Серебряного века, во взаимодействии с активно развивающимся отечественным авангардом, увидеть хорошо известное под новым углом зрения. И утвердить область русского музыкального авангарда не только как яркой и самобытной страницы мировой художественной культуры, но и как явления, в которое были вовлечены и сделали свой вклад крупнейшие композиторы, ставшие в будущем классиками искусства XX столетия.

Результаты исследования позволяют прийти к выводу и о том, что в русской музыке 1910-х годов, в частности, в «Семеро их» шёл процесс формирования ряда звукотехнических новаторств и направлений будущего европейского музыкального авангарда, которые ранее связывались с развитием западной музыки в послевоенные годы, а в отечественном искусстве – с авангардными течениями конца 1950–1970-х годов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., напр.: *Холопов Ю. Н.* Кто изобрёл 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. М., 1983. С. 34–57. (Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных; вып. 70); *Холопов Ю. Н.* Николай Рославцев: волнующая страница русской музыки // Н. Рославцев. Сочинения для фортепиано. М., 1989. С. 5–12; *Чинаев В.* Русские давидсбюндлеры // Музыкальная жизнь. 1990. № 10. С. 4; № 11. С. 9; *Нестьев И.* Из истории

русского музыкального авангарда // Советская музыка. 1991. № 1. С. 75; № 3 С. 66; *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991; *Холопов Ю.* Артур Лурье и его фортепианная музыка // А. Лурье. Произведения для фортепиано. М., 1993. С. III–XVI; *Польдяева Е.* Русский музыкальный авангард 10-х годов. К вопросу об истоках «новой музыки» XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993; *Польдяева Е., Старостина Т.* Звуковые открытия раннего русского авангарда // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М., 1997; *Вышнеградский И.* Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2. М., 2001; *Гойови Д.* Новая советская музыка 20-х годов. М., 2006; *Воробьев И.* Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов. Изд. 2-е, испр. СПб., 2006; *Воробьев И., Синайская А.* Композиторы русского авангарда. Михаил Матюшин, Артур Лурье, Владимир Щербачев, Гавриил Попов, Александр Мосолов. СПб., 2007; *Воробьев И.* Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917). К 100-летию русского авангарда. СПб., 2008; *Высоцкая М., Григорьева Г.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М., 2011; *Лобанова М. Н. Н. А.* Рославец и культура его времени. СПб., 2011, и др.

² См.: *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи [7, 148]. Автор ссылается на сборник статей зарубежных исследователей: «Alexander Skrjabin und Skrjabinisten» // Musik-Konzepte. München: Bechtle Verlag, 1983–1984. Bd. 1 (№ 32/33). 286 S.; Bd. 2 (№ 37/38). 248 S.

³ Оpubл. в: [19, 203–204].

⁴ Напр.: [14, III; 17, 16 и др.].

⁵ *Некритик.* На концерте фортепианного кубиста и футуриста в Павловске // Театральное эхо. 1913. 25 авг.; *Сверхмузыка будущего в концерте Зилоти* // Петербургские ведомости. 1916. 18 янв.; *Скандал в благородном семействе* // Музыка. 1916. 30 янв.

⁶ *Сабанеев Л.* В стане молодых // Московская газета. 1913. 30 сент.

⁷ Там же.

⁸ Вечернее время. 1916. 22 мая.

⁹ *Двинский (Керман)* [Рецензия] // Вечерняя биржевая газета. 1916. 12 мая.

¹⁰ *Бернштейн Н.* [Рецензия] // Петербургская газета. 1915. 5 июня.

¹¹ *Зритель* [Рецензия] // Петербургский листок. 1916. 2 дек.

¹² *Энгель Ю.* [Рецензия] // Русские ведомости. 1917. 10 февр.

¹³ *Браудо И.* [Рецензия] // Аполлон. 1916. Дек.

¹⁴ *Сабанеев Л.* [Рецензия] // Голос Москвы. 1914. 24 янв.

¹⁵ *Э. Ю. [Энгель Ю.]* [Рецензия] // Русские ведомости. 1914. 25 янв.

¹⁶ *Сабанеев Л.* В стане молодых // Московская газета. 1913. 30 сент.

¹⁷ Там же.

¹⁸ *Амфитеатров А.* [Рецензия] // Русская воля. 1917. 18 янв.

¹⁹ *Энгель Ю.* [Рецензия].

²⁰ *Евгений М.* [Рецензия] // Рампа и жизнь Москвы. 1912. 5 авг.

²¹ *Прокофьев Гр.* [Рецензия] // Русские ведомости. 1912. 27 июля.

²² *Сабанеев Л.* [Рецензия] // Московская газета. 1914. 17 февр.

²³ *Некритик.* На концерте фортепианного кубиста...

²⁴ *Эйгес К.* [Рецензия] // Утро России. 1914. 25 янв.

²⁵ *Сабанеев Л.* В стане молодых.

²⁶ *Сабанеев Л.* [Рецензия] // Голос Москвы. 1914. 24 янв.

²⁷ *Энгель Ю.* [Рецензия].

²⁸ См.: *Некритик.* На концерте фортепианного кубиста...; *Чечотт В.* [Рецензия] // Обозрение театра. 1917. 14 июля.

²⁹ Вечерняя биржевая газета. 1916. 16 янв.

³⁰ Русская музыкальная газета. 1914. № 6.

³¹ *Берн Н.* [Рецензия] // Петербургская газета. 1912. 5 авг.

³² Музыкальный современник. 1916. 24 янв.

³³ Театр и искусство. 1913. 1 сент.

³⁴ *Прокофьев Гр.* [Рецензия] // Русская музыкальная газета. 1914. № 6.

³⁵ *Энгель Ю.* [Рецензия].

³⁶ *Каратыгин В.* [Рецензия] // Музыкальный современник. 1916. 24 янв.

³⁷ «Любопытно, например, проследить аналогию между многотональной „гетерофонией“ многих прокофьевских вдохновений и той „гетерографией“, которая приводит многих художников-новаторов к разложению предметов на отдельные плоскости и к совмещению на одном полотне разом нескольких систем

графических и красочных планов. Но это вопросы слишком сложные для разработки их в небольшой заметке», – писал В. Каратыгин в рецензии «Камерные сочинения С. Прокофьева» («Речь», 1916, № 330).

³⁸ Укажем и на возникающую параллель с первой кантатой близкого Прокофьеву в то время И. Стравинского «Звездолик» (1912), написанной также на «космический» текст Бальмонта, представляющий поэтический пересказ отдельных мотивов Апокалипсиса. В ней грандиозность космогонических и эсхатологических образов текста также выражена соответствующей грандиозностью исполнительского состава и музыкального звучания (с таким же четверным составом оркестра с восемью валторнами, там-тамом, челестой, двумя арфами и мужским хором), при продолжительности произведения всего в шесть минут. Созданная в период авангардных исканий раннего творчества Стравинского (когда, напомним, итальянские футуристы считали его «своим»), кантата и в дальнейшем оставалась для композитора «самым „радикальным“ и трудным сочинением» [19, 93].

³⁹ Здесь и далее обозначения даны по изданию: Прокофьев С. Семеро их: Кантата для драматического тенеора, смешанного хора и большого оркестра. Соч. 30. Партитура / сл. К. Бальмонта («Зовы древности»). М., 1922.

⁴⁰ Термин Б. Лившица, см.: [9, 338].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт К. Д. Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних. Египет, Мексика, Майя, Перу, Халдея, Ассирия, Индия, Иран, Китай, Океания, Скандинавия, Эллада, Бретань; Костры мирового слова; Изъяснительные замечания. Санкт-Петербург: Пантеон, 1908. 192 с.
2. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. 1990. № 11. С. 67–73.
3. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. Москва: Сов. композитор, 1973. 285 с.
4. Каменский В. В. Путь энтузиаста. Пермь: Перм. кн. изд-во, 1968. 240 с.
5. Каменский В. В. Жизнь с Маяковским. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1940. 212 с.
6. Каратыгин В. Г. Избранные статьи. Москва; Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1965. 352 с.
7. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва: Музыка, 1991. 166 с.
8. Леви-Стросс К. Из книги «Мифологическое. I. Сырое и вареное» // Семиотика и искусствометрия / сост. и ред. Ю. М. Лотмана и В. М. Петрова. Москва: Мир, 1972. С. 26–49.
9. Лившиц Б. К. Полутороглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Ленинград: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1989. 718 с.
10. Манифесты итальянского футуризма: Собрание манифестов Маринетти, Биччьони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан. Москва: тип. Рус. т-ва, 1914. 77 с.
11. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 4. Москва: Гослитиздат, 1957. 451 с.
12. Н. Я. Мясковский: Статьи. Письма. Воспоминания. Т. 2 / ред., сост. и примеч. С. Шлифштейна. Москва: Сов. композитор, 1960. 588 с.
13. Называть вещи своими именами: программа выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. / сост. Л. Г. Андреев. Москва: Прогресс, 1986. 637 с.
14. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Сов. композитор, 1973. 660 с.
15. Очерки советского музыкального творчества / ред. коллегия: Б. В. Асафьев, А. А. Алышванг и др. Москва; Ленинград: Музгиз, 1947. 320 с.
16. Павлинова В. Смолоду на своём языке // Советская музыка. 1986. № 4. С. 84–87.
17. Прокофьев С. С. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью. Москва: Сов. композитор, 1991. 285 с.
18. С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. Москва: Музгиз, 1956. 468 с.
19. С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. 2-е изд., доп. Москва: Музгиз, 1961. 707 с.
20. Сергей Прокофьев: Статьи и материалы / сост. и ред. И. В. Нестьева и Г. Я. Эдельмана. 2-е изд., доп. и перераб. Москва: Музыка, 1965. 400 с.
21. Сергей Прокофьев. Дневник: 1907–1933. В 2 ч. Ч 1: 1907–1918. Paris: sprkf, 2002. 815 с.
22. Чинаев В. Русские давидсбюндлеры // Музыкальная жизнь. 1990. № 11. С. 4–6.

Lyubov A. Serebryakova

Urals Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: serebriakova08@mail.ru.
ORCID: 0000-0002-1963-6055. SPIN-код: 5937-0863

Larissa V. Kordyukova

Russian State Vocational Pedagogical University, Yekaterinburg, Russia. E-mail: kordu@mail.ru.
ORCID: 0000-0002-6089-1103. SPIN-код: 5970-2802

PROKOFIEV AND THE RUSSIAN AVANT-GARDE OF THE 1910S. CHALDEAN SPELL “SEVEN, THEY ARE SEVEN”

Abstract. This article focuses on Prokofiev's interaction with the Russian avant-garde of the 1910s as a form of a style-forming context of creative formation. The first section of the article is based on the reviews of the Russian press about the early works of Prokofiev, collected by the composer himself, stored in his foundation in the Russian State Archive of Literature and Art and partially published in previous collections of materials. Together they create a documented picture of contemporary perceptions of Prokofiev's early work in the context of the Russian avant-garde of the 1910s, in constant comparison with the most “left-wing” painting and poetry, mainly with the innovative searches of the futurists. The second section analyzes one of Prokofiev's most “avant-garde” and almost unexplored works – the Chaldean spell “Seven, They Are Seven” – in the given semantic context, in the aspect of transubstantiation specific language innovations of futuristic art. The author's method of analyzing the style features of futurism in music-specific forms is proposed: in the logic of form formation, pitch, texture, rhythm; in the interpretation of the genre (spells-enchancements), figurativeness (space-time-movement), etc. Innovative sound techniques that anticipate the gains of the future European musical avant-garde of the 1950–1970s are revealed.

Keywords: Prokofiev's early works; Russian avant-garde; futurism; Chaldean spell “Seven; They Are Seven”; “quantized” time; multidimensional space (“multitone heterophony”); “canon of shifted construction”; “principle of simultanism”.

For citation: Serebryakova L. A., Kordyukova L. V. S. *Prokofiev i russkiy avangard 1910-kh godov. Khaldeyskoe zaklinanie «Semero ikh»* [Prokofiev and the Russian Avant-garde of the 1910s. Chaldean Spell “Seven, They Are Seven”], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2020, iss. 21, pp. 6–21. (in Russ.).

REFERENCES

1. Balmont K. D. *Zovy drevnosti. Gimny, pesni i zamysly drevnikh. Egipet, Meksika, Mayya, Peru, Khaldeya, Assiriya, Indiya, Iran, Kitay, Okeaniya, Skandinaviya, Ellada, Bretan'; Kostry mirovogo slova; Iz'yasnitel'nye zamechaniya* [Calls from the past. The ancients' hymns, songs and intentions. Egypt, Mexico, the Maya, Peru, Chaldea, Assyria, India, Iran, China, Oceania, Scandinavia, Hellas, Brittany; Fires of world literature; Explanatory notes], St. Petersburg, Panteon, 1908, p. (in Russ.).
2. Groys B. *Russkiy avangard po obe storony «chernogo kvadrata»* [The Russian avant-garde on either side of the “Black Square”], *Voprosy filosofii*, 1990, no. 11, pp. 67–73. (in Russ.).
3. Delson V. Yu. *Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokof'eva* [Prokofiev's pianism and piano oeuvre], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1973, 285 p. (in Russ.).
4. Kamensky V. V. *Put' entuziasta* [An enthusiast's path], Perm, Permskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1968, 240 p. (in Russ.).
5. Kamensky V. V. *Zhizn' Mayakovskogo* [Mayakovsky's life], Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoy literatury, 1940, 212 p. (in Russ.).
6. Karatygin V. G. *Izbrannye stat'i* [Selected articles], Moscow, Leningrad, Muzyka, Leningradskoe otделение, 1965, 352 p. (in Russ.).
7. Levaya T. *Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi* [The Russian Music of the Beginning Twentieth Century within the Artistic Context of the Epoch], Moscow, Muzyka, 1991, 166 p. (in Russ.).

8. Levi-Strauss C. *Iz knigi «Mifologicheskoe. I. Syroe i varenoe»* [Excerpts from “Mythologiques. I. The Raw and the Cooked”], Yu. M. Lotman, V. M. Petrov (comp., eds.), *Semiotika i iskusstvometriya*, Moscow, Mir, 1972, pp. 26–49. (in Russ.).
9. Lifshitz B. K. *Polutoroglazyy strelets: Stikhotvoreniya. Perevody. Vospominaniya* [One-and-a-half-eyed Sagittarius: Poems. Translations. Memories], Leningrad, Sovetskiy pisatel', Leningradskoe otделение, 1989, 718 p. (in Russ.).
10. *Manifesty ital'yanskogo futurizma: Sobranie manifestov Marinetti, Bichch'oni, Karra, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Sen-Puan* [Italian futurist manifestos: Collection of manifestos by Marinetti, Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Saint-Poin], Moscow, Tipografiya Russkogo tovarishchestva, 1914, 77 p. (in Russ.).
11. Mayakovsky V. V. *Polnoe sobranie sochineniy. V 13 t. T. 4* [Complete set of works, in 13 vols. Vol. 4], Moscow, Goslitizdat, 1957, 451 p. (in Russ.).
12. Shlifshteyn S. (ed., comp.) N. Ya. Myaskovskiy: *Stat'i. Pis'ma. Vospominaniya. T. 2* [Articles. Letters. Memoirs. Vol. 2], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1960, 588 p. (in Russ.).
13. Andreev L. G. (comp.) *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: programma vystupleniya masterov zapadno-evropeyskoy literatury XX v.* [Calling a spade a spade: program of performances of masters of Western European literature of the XX century], Moscow, Progress, 1986, 637 p. (in Russ.).
14. Nestiev I. V. *Zhizn' Sergeya Prokof'eva* [Sergei Prokofiev's Life], 2nd ed., rev. and augm., Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1973, 660 p. (in Russ.).
15. Asafiev B. V., Alshvang A. A. etc. (eds.) *Ocherki sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva* [Essays on Soviet musical art], Moscow, Leningrad, Muzgiz, 1947, 320 p. (in Russ.).
16. Pavlinova V. *Smolodu na svoem yasyke* [Speaking One's Native Tongue from the Young Days], *Sovetskaya muzyka*, 1986, no. 4, pp. 84–87. (in Russ.).
17. Prokofiev S. S. *Prokof'ev o Prokof'ev: Stat'i i interv'yu* [Prokofiev about Prokofiev: Articles and interviews], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1991, 285 p. (in Russ.).
18. Shlifshteyn S.I. (ed., comp.) S. S. Prokof'ev: *Materialy, dokumenty, vospominaniya* [S. S. Prokofiev: Materials, documents, memoirs], Moscow, Muzgiz, 1956, 468 p. (in Russ.).
19. Shlifshteyn S.I. (ed., comp.) S. S. Prokof'ev: *Materialy, dokumenty, vospominaniya* [S. S. Prokofiev: Materials, documents, memoirs], 2nd ed., augm., Moscow, Muzgiz, 1961, 707 p. (in Russ.).
20. Nestiev I. V., Edelman G. Ya. (eds., comp.) *Sergey Prokof'ev: Stat'i i materialy* [Sergey Prokofiev: Articles and materials], 2nd ed., augm. and rev., Moscow, Muzyka, 1965, 400 p. (in Russ.).
21. *Sergey Prokof'ev: Dnevnik: 1907–1933. V 2 ch. Ch. 1: 1907–1918* [The Diaries, 1907 to 1933. Part One: 1907–1918], Paris, sprkfv, 2002, 815 p. (in Russ.).
22. Chinaev V. *Russkie davidshyundlery* [The Russian League of David], *Muzykal'naya zhizn'*, 1990, no. 11, pp. 4–6. (in Russ.).