УДК 782, 729.2
ББК 85.317, 85.334

**Ключевые слова**
Сергей Прокофьев, советский драматический театр 1930-х, московский Камерный театр, Александр Таиров, «музыкальный Египет», Михаил Кузмин, Александр Кастальский, Уильям Шекспир, Александр Пушкин, Бернард Шоу.

*Раку М.Г.*

# Прокофьев и «Египетские ночи» в таировском Камерном театре

Данная публикация представляет собой одну из глав монографии «Время Сергея Прокофьева. Драматический театр: музыка, люди, спектакли, замыслы».
В центре этого фрагмента книги дебют Сергея Прокофьева как композитора драматического театра, состоявшийся в постановке Александром Таировым сценической композиции «Египетские ночи» в московском Камерном театре (1935). Его история восстановлена во многих новых деталях с привлечением ранее не известных архивных источников. В результате их текстологического анализа корректируются и некоторые представления о самом звуковом образе спектакля.
Монография готовится автором к выходу в московском издательстве «Slovo/Слово». Выпуск запланирован на осень 2022 года.



**Key Words**
Sergey Prokofiev, Soviet dramatic theatre of the 1930s, Moscow Kamernïy (Chamber) Theatre, Aleksandr Tairov, ‘musical Egypt’, Mikhail Kuzmin, Aleksandr Kastal’sky, William Shakespeare, Alexander Pushkin, Bernard Shaw.

Marina Raku

## Prokofiev and *The Egyptian Nights* in Tairov’s Chamber Theatre

This publication is one of the chapters of the forthcoming monograph *The Time of Sergey Prokofiev. Dramatic Theatre: Music, People, Performances, Ideas*. The present excerpt is dedicated to Prokofiev’s debut in dramatic theatre: the incidental music for Aleksandr Tairov’s ‘stage composition’ *The Egyptian Nights* at the Moscow Chamber Theatre (1935). Its history has been restored in a number of new details using previously unknown archival sources. As a result of their analysis, some ideas about the very ‘sound image’ of the performance have been corrected.
The monograph is being prepared for publication by the Moscow publishing house Slovo/Slovo. The release is scheduled for autumn 2022.

## 1. Прокофьев и Таиров: преамбула сотрудничества

Дебют Прокофьева как театрального композитора состоялся на удивление поздно: к этому времени он разменял пятый десяток. Предложения поступали, но как-то все не складывалось — то он отказывался от них сам (по недостатку времени или неудовлетворенный драматургическим материалом), то обсуждаемый проект не получал продолжения. Первым из осуществленных стал спектакль «Египетские ночи» в Камерном театре под руководством Александра Таирова. Об обстоятельствах получения этого заказа известно мало. Первое неоспоримое свидетельство — телеграмма Левона Атовмьяна Прокофьеву из Москвы в Ленинград 28 ноября 1933-го:

> ДОГОВОРЕННОСТЬ ТЕАТРОМ ТАИРОВА ДОСТИГНУТА ДВА ПРОЦЕНТА СБОРА ПЯТЬ ТЫСЯЧЬ <sic!> ЕДИНОВРЕМЕННОГО ГОНОРАРА АТОМЯН <sic!>[1].

Однако мы не знаем, когда была достигнута договоренность между самим Таировым и композитором. И лишь приблизительно догадываемся об отношениях, сложившихся между ними к началу творческого содружества. Алиса Коонен, жена и муза Таирова, бессменная прима Камерного вспоминала:

> Познакомились мы с Прокофьевым в Париже, и уже тогда Александр Яковлевич сговаривался с ним о совместной работе[2].

1 Л.Т. Атовмьян — С.С. Прокофьеву. Телеграмма. Оригинал. 28 ноября 1933 // SPA_11364. Публикуется впервые. Здесь и далее документы из собрания композитора Serge Prokofiev Archive в отделе редкой книги и рукописей библиотеки Колумбийского университета (Нью-Йорк) будет обозначаться традиционно принятым в прокофьеведении сокращением SPA.

2 *Коонен А.* Страницы жизни. М.: Искусство, 1975. С. 369.





К началу 1927-го Таиров и Прокофьев уже были знакомы. Приехавшего в СССР композитора режиссер встретил письмом:

> Дорогой Сергей Сергеевич,
> позвольте приветствовать Вас сегодня с первым Вашим концертом в Москве. Спектакль у нас в театре лишает меня возможности сделать это лично. Будем рады видеть Вас в театре и у нас дома.
> Алиса Георгиевна Коонен шлет Вам привет.
> Горячо желаю полного триумфа и не сомневаюсь в нем.
> Жму Вашу руку.
> А. Таиров[3].

Но, судя по тому, что конкретное предложение о сотрудничестве не было зафиксировано на страницах прокофьевского дневника, оно тогда и не было конкретным. А знакомство упрочилось следующими встречами. Так, 16 июня 1929-го в Париже Прокофьев записывает:

> Работал над «Игроком». Вечером — у Самойленок[4]. Был приехавший из Москвы Таиров[5].

Громкий резонанс зарубежных гастролей Камерного театра 1923, 1925 и 1930 годов, по-видимому, не сподвиг Прокофьева на посещение его спектаклей ни в Германии, ни в Париже: во всяком случае в его переписке и дневниках мы не обнаруживаем никаких свидетельств на этот счет. Вообще драматический театр привлекал его внимание лишь во время поездок в СССР, когда он стремился познакомиться с наиболее значимыми новинками театральной афиши.

Между тем сведения Прокофьева о Камерном театре и его сценическом стиле до момента непосредственного знакомства со спектаклями могли быть противоречивыми. Начиная с февраля 1923 года таировская труппа в течение семи месяцев гастролировала по Европе, в том числе выступая в Париже. Таиров привез из поездки восхищенные отклики Фирмена Жемье и Жана Кокто (выдержки из французских рецензий и писем зарубежных адресатов режиссеру, частично приводившихся и в советской прессе[6]). В действительно-

3 А.Я. Таиров — С.С. Прокофьеву. Автограф письма. 24 января 1927 // SPA_4561. Публикуется впервые.

4 Б.Н. Самойленко и его жены Фатьмы Ханум.

5 *Прокофьев С.С.* Дневник: 1919–1933. Paris: sprkfv, 2002. С. 713. Далее вторая книга Дневников Прокофьева будет обозначаться сокращенно как Д-II.

6 См.: *Таиров А.* Записки режиссера. Статьи. Беседы, Речи. Письма. М.: ВТО, 1970. С. 559, 565, 572.

сти же реакция была смешанной: восхищение новизной и смелостью сопровождалось ощущением разрушительности подобного подхода к классике. Немаловажную роль играло и ощущение политического подтекста самого факта гастролей, эстетического манифеста Таирова и его художественных интерпретаций, который напрасно пытался отрицать режиссер. Эстетически же европейский театр заметно отставал от советского в эти годы, что часто признавалось самой западной критикой и было общим местом рассуждений критики советской[7]. Сергей Городецкий писал:

> Европу, театр которой, за редчайшими исключениями, представляет собой, по счастливому выражению одного из наших театральных новаторов, «Корша в десятой степени», сильно встревожили принципы, положенные в основу работы Камерного[8].

Ярким свидетельством этого стал так называемый «Манифест» в защиту Камерного театра[9], чье появление было инициировано Жаном Кокто по окончании серии парижских спектаклей 6–23 марта 1923 года. Под текстом «Манифеста» стояла 21 подпись, в числе которых значились имена Тристана Тцара, Пабло Пикассо, Робера Делоне, Фернана Леже, а также членов французской «Шестерки» — Франсиса Пуленка, Жоржа Орика, Артюра Онеггера, Луи Дюрея и Жермен Тайефер. Как бы то ни было, появление такого документа свидетельствовало о своего рода международном скандале в сфере культуры. И через три года его отголоски не были забыты, когда в разговоре Прокофьева с Дягилевым о проекте «советского балета» (будущего «Стального скока» под тогдашним рабочим названием «Урсиньоль»), кандидатура Таирова, предложенная его частым соавтором художником Георгием Якуловым, была отвергнута под предлогом того, что Таиров «Парижу не понравился»[10].

7 См.: *Абенсур Ж.* Камерный театр в Париже. Сомнения критиков и поддержка деятелей культуры // «...Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра 16–18 декабря 2014 года / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 200–215; *Колязин В.* Экспрессионист ли Таиров? (О восприятии немецкими экспрессионистами гастролей Камерного театра и восприятии Таировым немецкого экспрессионизма) // Там же. С. 44–54; *Эджидио А.* Окно в будущее. Александр Таиров и становление итальянской режиссуры // Там же. С. 216–234.

8 *Городецкий С.* Раскованный театр. Отрывки из неопубликованной книги о Камерном театре / подгот. текста и приложения В. Енишерлова // Наше наследие. 2015. № 112. С. 82. Речь идет о московском Театре Корша как символе устаревшего театрального стиля.

9 Pour le théâtre Kamerny // Comoedia. Paris. 1923. Mars 23. P. 3.

10 Д-II. С. 384. 23 марта 1926.





В первый приезд Прокофьева в СССР его знакомство с Камерным театром вновь не состоялось:

> Вечером нас ждали в Камерном театре, но я был кислый и Пташка[11] отправилась одна[12].

Первого марта в Камерном шла «Любовь под вязами» Юджина О'Нила с Алисой Коонен в главной женской роли[13]. Отчет об увиденном Прокофьевым был несомненно получен, но о его итогах приходится только гадать. Нужно также принять во внимание, что Прокофьев был представителем другого театрального лагеря: в 1927 году в Москве его постоянным спутником являлся Мейерхольд. Бескомпромиссная вражда Мейерхольда с Таировым, имевшая прочные эстетические и идеологические корни, была притчей во языцех московской культурной жизни и в значительной степени содержанием многочисленных театральных диспутов, острота которых была приглушена лишь с появлением в Камерном театре «Оптимистической трагедии» (1934) — спектакля, который Мейерхольд признал. Вместе с тем совместные планы Прокофьева и Мейерхольда в это время выстраивались лишь в сфере балета («Стальной скок») и оперы («Игрок»), а от музыки к «Клопу» композитор уже отказался[14].

Осенью 1929 года в Москве Прокофьев собирался на премьеру в Камерный театр, но опять сорвалось:

> Обед у Гусмана[15]. Мейерхольды хотят непременно попасть на премьеру у Таирова; не прислали, звонят, и Мейерхольду, и Гусману, и на мое имя: не получаем[16].

Загадка с контрамарками объясняется просто: в эти дни решалась судьба первого спектакля Таирова на современную тему — по пьесе советского драматурга Сергея Семёнова «Наталья Тарпова». Премьера действительно состоялась 9 ноября, но на фоне возобновляющихся острых обсуждений пьесы на заседаниях Главреперткома.

11 Домашнее прозвище Лины Кодина-Прокофьевой.

12 Д-II. С. 533. 1 марта 1927.

13 См.: Репертуар московских театров с 1-го по 6-е марта // Театры и зрелища. Приложение к журналу «Жизнь искусства. 1927. № 9. С. 2. «Любовь под вязами» Юджина О'Нила — постановка Александра Таирова 1926 года, сценография Владимир и Георгия Стенбергов, музыка Александра Метнера, хореография Наталии Глан.

14 Д-II. С. 689. 11 апреля 1929.

15 Борис Евсеевич Гусман — советский музыкальный функционер, активно способствовавший возвращению музыки Прокофьева и его самого в СССР.

16 Д-II. С. 730. 9 ноября 1929.

В результате уже в декабре она была снята с репертуара. Очевидно, предчувствуя провал, Таиров не захотел видеть на премьере своего постоянного, весьма агрессивно настроенного оппонента Мейерхольда, равно как и Прокофьева — возможного будущего соавтора. Для композитора же, находившегося в этот приезд в поисках «советского сюжета», мысль о котором занимала его в связи с дальнейшими оперными и балетными планами, ориентированными на СССР, такое посещение представляло особый интерес.

В Камерный театр Прокофьев попал в другой свой приезд — весной 1933 года:

> Днем были на генеральной репетиции «Машиналя»[17] у Таирова (очень ловко преподнесено), вечером на «Свадьбе Кречинского» у Мейерхольда[18].

В продолжение этой встречи за несколько дней перед возвращением из Москвы в Европу чета Прокофьевых обедает у Таирова и Коонен[19]. Можно считать, что начало их творческому союзу было положено.

## 2. Музыка в Камерном театре

Заинтересовавшее Прокофьева в работе Таирова «очень ловкое преподнесение» могло означать то формальное совершенство постановки, которое имело свои источники в подробно разработанной ритмической партитуре спектакля. Таиров писал:

> В первой картине… я хочу дать сценический квартет и затем квинтет. <…> Телефонистка, машинистка, конторщик, счетовод играют по очереди. Все построено на взаимоотношениях между ними; эта связь в результате ритмически и музыкально выливается в квартет, где учтена каждая доля, каждая 32-я, каждая люфтпауза, каждая ударная нота…[20]

Музыкальность и ритмичность были признанным достижением таировского стиля, обретенным с самого начала его режиссерского пути. Актер его театра вспоминал:

17 Пьесы американского драматурга Софи Тредуэлл.
18 Д-II. С. 835. 26 мая 1933.
19 Там же. С. 836. 1–6 июня 1933.
20 Цит. по: *Познер Д. Н.* Америка на сцене Камерного театра. «Косматая обезьяна» (1926) и «Машиналь» (1933). Пер. с англ. П. Кулагиной и Е.Я. Суриц // «…Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. С. 99–100.





> Александр Яковлевич великолепно знал, понимал, чувствовал и любил музыку. Как-то в разговоре даже признался, что одно время мечтал быть симфоническим дирижером[21].

Таиров задумывал театр с определенной программой, полемичной и по отношению к натуралистическому театру жизнеподобия («реалистическому») и по отношению к театру представления и идее актера-марионетки («условному»). Таким образом, его оппонентами были одновременно и Станиславский, и Мейерхольд. Главным тезисом Таирова стала идея синтетического театра:

> Синтетический театр — это театр, сливающий органически все разновидности сценического искусства так, что в одном и том же спектакле все искусственно разъединенные теперь элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка, гармонически сплетаясь между собой, являют в результате единое монолитное театральное произведение[22].

Продвижение к этому идеалу он начал с первых своих театральных шагов. «Обозрение театров» за 1908 год сообщало:

> Интересный опыт был произведен на днях в Общедоступном театре гр. Паниной одним из режиссеров этого театра А.Я. Таировым при постановке чеховского «Дяди Вани». Исходя из теории Фр. Ницше о музыкальном происхождении драмы, А.Я. Таиров ведет репетиции под непрерывный аккомпанемент мелодий Чайковского и Шопена. Этим путем он надеется вызвать у исполнителей совершенно новые, непосредственно глубокие переживания… Результаты опыт дал блестящие…[23]

Проблемы ритма и музыки решались Камерным театром на всем протяжении его существования как практически, так и теоретически. В своей ранней творческой декларации «Записки режиссёра», изданной в 1921 году, Таиров посвятил отдельный раздел музыке в театре. К числу важнейших этапов предварительной работы Таиров относит здесь «оркестровку пьесы и ритмическое разрешение ее»:

21 *Хмельницкий Ю.* Из записок актера таировского театра / предисл. С.Н. Коробкова. М.: ГИТИС, 2004. С. 19.
22 *Таиров А.* Указ. соч. С. 93.
23 Цит. по: *Уварова Е.* Музыкальные и комедийные спектакли Таирова // Режиссерское искусство А.Я. Таирова / ред.-сост. К.Л. Рудницкий. М.: ВТО, 1987. С. 44.

> Ощутить ритмическое биение пьесы, услышать ее звучание, ее гармонию и затем как бы оркестровать ее...[24].

Первый номер журнала «Мастерство театра» (1922), недолго издававшегося Камерным, включал среди прочих статью «О проблеме временно-пространственной ритмизации театральной композиции» Леонида Сабанеева. Автор рассматривал здесь именно роль музыки и музыкальных факторов в сценическом синтезе[25]. В то же время роль эта, по утверждению Городецкого, долгое время оставалась подчиненной:

> Камерный театр... провозгласил необходимость подвести научный базис под театральную работу и установить законы театра как такового. <...> Первым законом он провозгласил единство спектакля во всех его составных частях, от слова до актерского жеста, от декораций до музыкальной иллюстрации[26].

Городецкий, как видим, сводил значение музыкальной составляющей к «иллюстрации». По его констатации, Камерным театром у литературы и музыки были отняты «мандаты на деспотизм». Сочувственно он цитирует в этой связи Сабанеева:

> Музыка всегда честолюбива, всегда склонна к гегемонии. <...> Музыка в Камерном всегда играла особую роль. Она входила интегрально и органически в общий план постановки, она составляла часть спектакля[27].

И суммирует накопленный к 1927 году (времени написания своей неопубликованной работы) опыт:

> Как и с живописью, Камерный делал самые разнообразные опыты с музыкой, прежде чем нашел правильный с точки зрения единого спектакля подход к ней. В Саломее сделан опыт усиления характеристики сценических образов — каждого своим инструментом: Саломее сопутствует гобой, Иоканаану — медные, молодому сирийцу — флейта и т.д. В этом опыте несколько разрывалась цельность музыкального сопровождения. К постановке Фамиры театр привлекает Анри Фортера и уже по его музыке строит сценическую композицию вакханалии. В Брамбилле, наоборот, пантомима сначала разрабатывается на сцене,

24 Цит. по: *Таиров А.* Указ. соч. С. 153.
25 *Сабанеев Л.* О проблеме временно-пространственной ритмизации театральной композиции // Мастерство театра. Временник Камерного театра. 1922. № 1. С. 15–22.
26 *Городецкий С.* Указ. соч. С. 83–84.
27 Там же. С. 88, 89.





> а потом уже на нее пишется музыка. Многочисленные опыты облегчают блестящую победу в переводе музыки Лекока на язык жеста и танца. Жирофле является уже найденным типом единого спектакля в области оперетты. <...> Ритмического синтеза музыки, актерской игры и текста в плане трагедии театр ищет в Антигоне (композитор Шеншин). Здесь театр идет по иному пути, чем в Федре. Режиссерский план берется за основу композитором, но репетиции идут уже на музыке. Иллюстративные задачи не отнимаются у музыки, но основной задачей остается единство музыкальной и режиссерской композиции и ритмизации действия. Музыка и литература примирены в этом спектакле, и они обе — театром[28].

Режиссеру Камерного Городецкий присваивает титул «организатора спектакля». Фигура композитора в такой диспозиции закономерно оказывалась мало заметной: Владимира Поля в индийском эпосе «Сакунтале» и Михаила Кузмина в пантомиме «Духов день в Толедо» сменил скрипач и дирижер Анри Фортер, выпускник Парижской консерватории, поступивший в оркестр Кусевицкого. Уже в 1910 году после появления в московских концертных программах Держановским было отмечено его «несомненное и симпатичное дарование, воспитанное на достижениях ново-французской школы»[29]. Фортер отвечал за музыкальную составляющую спектаклей, ко многим из которых писал музыку[30]. Высочайшая оценка Таировым совместной работы с ним подчеркивала способность композитора к растворению в «самодовлеющем искусстве театра»:

> Такой композитор, конечно, не может ни «поработить» актера, ни, наоборот, «унизить» свою музыку подчинением театру[31].

Примечательна характеристика музыкального стиля работ Фортера в Камерном, сделанная Сабанеевым:

> Фортер весь в остроте диссонанса, в пестрой, ритмически живущей, веселой какофонии звуков, все время отражающих сцену и ни на минуту ее не заслоняющих... Стиль театра нашел отражение в звуках столь же ярких, острых, ритмически четких, остро и эмоционально своеобразных, но лишенных той

28 Там же. С. 89–90.
29 *Держановский В.* Музыка в Москве // Аполлон. 1910. № 11. С. 47.
30 С 1915 по 1920 (год его отъезда из Советской России): «Женитьба Фигаро» и «Сирано де Бержерак» (1915), «Фамира-Кифаред» (1916), «Голубой ковер» и «Король-Арлекин» (1917), «Принцесса Брамбилла» и «Благовещение» (1920).
31 *Таиров А.* Указ. соч. С. 155.

«лирической музыкальности», которая неизбежно опресняла бы сценические впечатления или же давала диссонанс стиля[32].

В 1920-х — начале 1930-х годов Таиров работает с Анатолием Александровым[33], Леонидом Половинкиным[34], Александром Шеншиным[35], Львом Книппером[36]. Музыкальное руководство театра закрепляется за Александром Метнером, автором нескольких театральных партитур[37] и дирижером большинства спектаклей (с его братом Николаем Прокофьева еще в 1910-м познакомил Сергей Танеев, и в консерваторские годы музыка Метнера привлекала постоянное внимание Прокофьева).

В конце 1920-х Городецкий оценивает опыты Камерного в музыкальной области как рубежные не только для театра в целом, но применимые и в музыкальном театре (среди постановок были и собственно музыкальные спектакли, прежде всего оперетты и пантомимы):

> Вся эта работа в корне ломает обычный режиссерский подход к опере. Камерный имеет ключ к новому разрешению оперного спектакля. Так как нельзя предполагать в ближайшее время, что Камерный будет ставить оперы сам, то необходимо весь его опыт в этой области сделать достоянием широкой театральной общественности и применять на сценах специально оперных театров[38].

Однако в отличие от Мейерхольда, Таиров поставил лишь один оперный спектакль — «Демона» Антона Рубинштейна в Оперном театре Совета Рабочих Депутатов в 1919 году в декорациях Аристарха Лентулова. От начатой им в 1933 году постановки «Кармен» на новый текст Михаила Кузмина в ленинградском ГАТОБе он в результате ухода из театра его главного режиссера Сергея Радлова отказался. Путь Таирова-режиссера лежал в обход оперы в направлении синтетического спектакля на драматической сцене — «к работе над новой формой музыкально-танцевального спектакля» с драматическими актерами, как оценивал поиски театра в 1928 году Адриан Пиотровский[39]. Однако уже к началу 1930-х все чаще музыка выходила на первый план, а пластическое начало отходило в тень. Так, «Египетским ночам» в Камерном театре предшествовала «Оптимистическая трагедия» Всеволода Вишневского с музыкой Льва Книппера — композитора, чья оперная премьера «Северный ветер» стала одним из музыкально-театральных событий 1930 года. Музыка здесь одерживала верх над пластическим решением. Эстетизм подчинялся идеологии. И все же, меняясь, Камерный театр сохранял свой образ. По-прежнему верным оставалось его описание, данное современником:

> Как правило, Таиров не повторял самого себя, каждая новая постановка была также и театральным новшеством, желанием дать еще одно неведомое направление искусству сцены, испытать неиспытанное и проверить непроверенное. Но у всех спектаклей Таирова была единая своя тенденция, свой стиль; руку Таирова, приложенную к постановке, всегда можно было узнать, как руку, Вахтангова или Мейерхольда, или Станиславского и Немировича.
>
> Когда мы вспоминаем спектакли Камерного театра, то мы видим перед собой просторную сценическую площадку, щедро освещенную, занятую немногими фигурами, из которых каждая по-своему внушительна. Перед нами зрелище строго организованное, исключающее всякий случайный элемент, светлое и суровое. Сами эти стройность и строгость переживаются нами как высокое достижение, независимо от того, какие именно частные темы, большие или малые, трактуются в спектакле[40].

После громкого успеха «Оптимистической трагедии» Таиров приступил к осуществлению идеи «сценической композиции “Египетские ночи”». В июле 1932 года Таиров пишет письмо Бернарду Шоу о своем намерении поставить спектакль о жизни и смерти Клеопатры на основе двух пьес о ней — самого Шоу и Шекспира[41]. Однако центральным эпизодом композиции стала сцена на текст пушкинского фрагмента «Чертог сиял…» из истории Древнего Египта. Толчком для его творческой фантазии послужил эпизод из книги римского историка Аврелия Виктора «О знаменитых людях города

32 Цит. по: *Уварова Е.* Указ. соч. 1987. С. 45.
33 «Адриенна Лекуврер» (1919), «Ромео и Джульетта» (1921), «Синьор Формика» (1922).
34 «Кукироль» (1925, совместно со Львом Книппером), «Сирокко» (1928).
35 «Антигона» (1927).
36 «Кукироль» (1925, совместно с Леонидом Половинкиным), «Оптимистическая трагедия» (1932).
37 «Святая Иоанна» (1924), «Розита» и «Любовь под вязами» (1926), «Багровый остров» (1928), «Негр» (1929), «Линия огня» (1931), «Неизвестные солдаты» (1932).
38 *Городецкий С.* Указ. соч. С. 90.
39 *Пиотровский А.* Театр. Кино. Жизнь / сост. и подгот. текста А.А. Акимовой, общ. ред. Е.С. Добина, вст. ст. С.Л. Цимбала, примеч. Т.Ф. Селезневой (раздел «Кино») и А.Я. Трабского (раздел «Театр»). Л.: Искусство, 1969. С. 88.
40 *Берковский Н.* Таиров и Камерный театр // *Берковский Н.* Литература и театр. Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 305–306.
41 См.: *Таиров А.* Указ. соч. С. 486–487.

Рима», повествующий о том, что царица Клеопатра продавала свою любовь, требуя взамен жизнь возлюбленного.

Качество музыкальной партитуры, перед которой стояла задача объединения столь драматургически разнородных фрагментов, оказывалось весьма значимым. Выбор Таирова пал на Прокофьева. Когда именно Таиров решил привлечь его к этой работе, неясно. Вполне возможно, что их общение в последние дни перед отъездом композитора за границу месяцем ранее привело режиссера к этой мысли.

Так или иначе из Советской России Прокофьеву поступил заказ на создание музыки к драматическому спектаклю, чей замысел явно отмечен влиянием «декадентского эстетизма», и чья тема нераздельности «Эроса-Танатоса» прочно связана с идеологией предыдущей художественной эпохи. Судьба фактически испытывает Прокофьева: у него появлялся шанс продолжения творческой работы на родине, начатой в 1932-м кинофильмом «Поручик Киже». Но эстетические параметры выполнения не были вполне прояснены — возможность того, что она будет преподана Таировым «конструктивно» и «созидательно», а не «декадирующе», не «эротически», чего так опасался Прокофьев при встрече с заказами экзотического толка, была слишком невелика даже в контексте советской культуры, где Камерному театру приписывалась роль некоторого «эстетического анахронизма», хранителя художественных постулатов, сформулированных в предреволюционные годы, терпимого до поры до времени и зарабатывающего у властей индульгенции постановками советских пьес — более (как легендарная «Оптимистическая трагедия») или менее (как бесславная «Наталья Тарпова») успешными.

Кроме того, у темы Древнего Египта была своя музыкальная традиция, которую Прокофьев не мог совсем не учитывать.

## 3. «Музыкальный Египет» Серебряного века

Непосредственным предшественником Прокофьева в создании образа Египта на драматической сцене оказался волею судеб его первый учитель — Рейнгольд Глиэр: в 1925-м году он написал музыку балета-пантомимы «Египетские ночи» для Пушкинского спектакля Владимира Немировича-Данченко в руководимой им Музыкальной студии МХАТ. Как завершающая часть триптиха (две первых его части — рахманиновская опера «Алеко» и опера-кантата Аренского «Бахчисарайский фонтан») балет шел под названием «Клеопатра»[42].

[42] См.: *Наумов А.* Неизвестный балет Р.М. Глиэра? «Клеопатра» в Музыкальной студии МХАТ (1925) // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2020. № 1 (32). С. 42–51.





Прокофьев не мог увидеть его во время зарубежных гастролей театра: в то время, когда спектакль (с броским заголовком «Любовь и смерть») играли в Нью-Йорке (11–16 января 1926 года[43]), он сам пересекал США из Нью-Йорка в направлении Сан-Франциско с концертами. А по возвращении труппы в Москву спектакль сошел со сцены — в Штатах театр покинула прима театра и исполнительница роли Клеопатры Ольга Бакланова. Впрочем, на такую музыку Прокофьева могли привести только вежливость или ностальгия.

Но египетская тема приобрела особую значимость как раз в те годы, когда начиналась его профессиональная деятельность. Из череды значительных событий, связанных с темой «русского Египта», выделим те, что могли прямо или косвенно воздействовать на будущую — уже советского периода — театральную работу Прокофьева.

Египетская тема была неотъемлемой составляющей оперных и балетных либретто в истории европейского театра (от «Моисея в Египте» Россини и «Крестоносцев в Египте» Мейербера до «Аиды» Верди и «Таис» и «Клеопатры» Массне). Безусловным хитом дореволюционного хореографического репертуара в России оставалась «Дочь фараона» Цезаря Пуни в постановке М. Петипа (1862). В 1900 году композитор Сергей Юферов издал музыкально-драматическую поэму в четырех актах «Антоний и Клеопатра» по одноименной трагедии Шекспира на собственное либретто, пролог к которой был исполнен в 1908 году в Дрездене[44]. В предреволюционные годы автором знаменитых «жестоких романсов» Михаилом Штейнбергом была издана фортепианная импровизация «Египетские ночи», по-видимому, ориентированная на пушкинский фрагмент.

В 1900 году по заказу Дирекции Императорских театров был написан одноактный (и единственный) балет Антона Аренского «Ночь в Египте». В основу его либретто положена новелла французского романтика Теофиля Готье «Ночь Клеопатры». В 1908 году к музыке Аренского обратился Михаил Фокин, вступавший в этот момент на путь реформаторства балетного театра. Поменяв название балета на пушкинское, отчасти переработав либретто, Фокин с особой решимостью приступил к модернизации хореографической лексики, для чего египетская тема оказалась наиболее подходящей. Знаменитое признание Фокина в том, что молодой премьер Мариин-

[43] Протоколы спектаклей гастрольной поездки студии в г. Бостон, Филадельфию, Вашингтон, Кливленд, Чикаго, Нью-Йорк // РГАЛИ. Ф. 2484 (Музыкальная студия МХАТ). Оп. 2. Ед. хр. 23. Л. 629.

[44] *Штейнпресс Б.* Оперные премьеры XX века. 1901–1940. Словарь. М.: Советский композитор, 1983. С. 24.

ского театра придумывал свой будущий пластический язык в залах Эрмитажа, «учась» у египетской вазописи и барельефов, обозначило новую веху русского балетного театра — начало его модернистской эпохи[45]. Революционный отказ от принципа выворотности — основы основ классической хореографической школы, а также предпочтение профильным мизансценам, взаимопроникновение пантомимы и танца закрепили за этим спектаклем славу одного из важнейших балетных манифестов петербургского Серебряного века. Реакция общественности была бурной из-за полярности оценок. При этом нарекания прессы, звучавшие из разных эстетических лагерей, вызывали одновременно и смелость хореографа, и консерватизм композитора. «Египет» Аренского, положенный в основу фокинского хореографического текста, пусть и написанный мастерски, звучал старомодно: марши, вальсы, галопы не покидали пределов типично дивертисментной музыки. По всей вероятности, Прокофьев пропустил эту премьеру: она состоялась в воскресенье, а абонемент в Мариинский театр на сезон 1907/08 годов у Прокофьева-студента был по средам и пятницам[46], в другие дни он этот театр не посещал. Последующие представления нового балета, по-видимому, также не привлекли его внимания: интереса к балетному театру Прокофьев в это время не проявляет совершенно. Не могло привлечь его внимание в этой связи и само имя Аренского, к музыке которого он относился весьма пренебрежительно.

Новую жизнь фокинской постановке «Египетских ночей» уже на европейской сцене попытался дать Дягилев, показав ее в парижском театре «Шатле» 2 июня 1909 года. Сценическая редакция под названием «Клеопатра» обозначала жанр спектакля как хореографическую драму. В главных ролях выступили Ида Рубинштейн, Анна Павлова и Михаил Фокин. Оформление выполнил Леон Бакст. Однако теперь сборной была уже музыка (помимо Аренского, звучали фрагменты из сочинений Танеева, Римского-Корсакова, Глазунова, Мусоргского, Черепнина, Глинки!). Известие об этом музыкальном пастише, собранном Дягилевым для Парижа, не могло не достигнуть консерваторских кругов, представительство которых так значимо в этой партитуре. Однако к «музыкальному Египту» из новых ее соавторов имела отношение лишь музыка непосредственного педагога Прокофьева Николая Черепнина, написавшего специально для Парижа финальный фрагмент «Плач Таор над телом Амуна» (остальные же фрагменты были заимствованы из «Орестеи», «Млады», глазуновских «Времен года», «Хованщины» и «Руслана»). Как становится ясно, задача создания звукового образа Египта не только не была решена дягилевской постановкой, но по сути и не ставилась изначально. Нельзя почувствовать этих намерений и в партитуре Аренского.

45 См.: *Фокин М.* Против течения: воспоминания балетмейстера, сценарии и замыслы балетов, статьи и письма / Сост. Ю. Слонимский и Г. Добровольская. Л.: Искусство, 1981. С. 49.

46 *Прокофьев С. С.* Дневник: 1907–1918. Paris: sprkfv, 2002. С. 44. 12 марта 1908. Далее первая книга Дневников Прокофьева будет обозначаться сокращенно как Д-I.





Все упомянутые образцы «египетской музыки» оставались за пределами интересов молодого Прокофьева, кроме вердиевской «Аиды», изучению партитуры которой в дирижерском классе Черепнина и оперном Осипа Палечека им был отчасти посвящен ноябрь 1913 года: 8 декабря Прокофьев должен был дирижировать в Большом зале консерватории тремя картинами оттуда:

> ...У меня и хор, и балет, и банда[47], и жрецы за кулисами[48].

С годами его тогдашняя оценка партитуры Верди вряд ли изменится:

> ...Музыка и инструментовка необыкновенно просты[49].

Однако Прокофьев несомненно должен был знать о специфической инструментовке оперы: Верди дополнил духовую «банду» шестью так называемыми «египетскими трубами», получившими в истории инструментовки также название Aida-Trompete[50]. Их полетный, пронзительный и блестящий тембр стал знаковым для оркестрового колорита этой оперы. Довольно употребительные в театральной практике благодаря всесветной репертуарности «Аиды», эти трубы все же вряд ли могли наличествовать в консерваторском

47 Сценический духовой оркестр.

48 Д-I. С. 385. 4 декабря 1913.

49 Там же. С. 377. 19 ноября 1913.

50 Специально заказанные Верди для каирской премьеры парижскому изобретателю саксофона Адольфу Саксу, они должны были прозвучать в Триумфальном марше из 2-й сцены II действия, чтобы, по примеру Мейербера, внести аутентичный колорит в партитуру этой «гранд-опера». Внимание Верди привлекло то место из трактата Плутарха «Об Изиде и Осирисе» (гл. 30), где древнегреческий автор писал о том, что звук этих труб напоминает крики осла. Конструируя их, Сакс ориентировался на древнеегипетские изображения прямых натуральных труб, создав разновидности этого инструмента для «Аиды» в строях C, B, H и As, полтора метра длиной, имеющие каждая от одного до трех вентилей.

инструментарии. Прокофьев мог также упустить из виду эту особенность инструментовки, поскольку работал по небрежной копии переписчика в консерваторской библиотеке:

> Партитура рукописная, строчки скрипок наверху, флейты под ними, фаготы между трубами и тромбонами, повторные такты не выписаны, а занумерованы, — словом, трудно себе представить что-нибудь более бестолковое...[51].

Услышать «Аиду» в театре до собственного дебюта он мог бы лишь 28 февраля 1911 года, когда ее постановкой открылись гастроли новой итальянской оперы в Большом зале консерватории — на других театральных подмостках Петербурга она в тот период не шла[52]. Однако в дневнике ничего не сказано о посещении этого спектакля. В то же время небезынтересно, что его дирижерская работа над «Аидой» осенью 1913 года сопровождалась особенно активным общением с соученицей и «павловской поклонницей» Александрой Бушен, которая впоследствии стала одним из немногих советских специалистов по творчеству Верди, автором книг о нем. Правда, в те поры «Шурик» Бушен была, согласно всесильной моде, страстной вагнерианкой.

Интересная попытка прикоснуться к теме «египетской музыки» была осуществлена в 1905 году Александром Кастальским. Его фортепианный цикл «Из минувших веков. Опыт музыкальных реставраций», составивший четыре тетради и издававшийся на протяжении десяти лет, включил в себя музыкальные «портреты» архаической древности: тетрадь I — «Китай», «Индия», «Египет»; тетрадь II — «Иудея», «Эллада», «На родине Ислама»; тетрадь III — «Христиане»; тетрадь IV — «Торжище в старину на Руси: для вокального исполнения на сцене или для фортепиано»[53]. Хотя указанием на театральный характер композиции снабжена только последняя тетрадь, сами они щедро сопровождаются сценическими ремарками, предполагают участие хора и разнообразного инструментария. Таким образом, «опыты музыкальных реставраций» вписываются в некую парадигму творчества и художественной деятельности Кастальского, заметным достижением которого стала реконструкция «Пещного действа»

51 Д-I. С. 377. 19 ноября 1913.

52 Театральная жизнь Санкт-Петербурга и Москвы / Редакторы-составители: Р.Э. Берченко, О.А. Бобрик, А.В. Булычева, А.П. Путилов, Н.И. Тетерина // История русской музыки. Т. 10В. 1890–1917. Хронограф. Кн. I / Под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 491.

53 М.-Лейпциг: П. Юргенсон, 1905–1915.





на основе расшифровки крупнейшим медиевистом-палеографом Василием Металловым крюковой записи обряда (Москва, 1907, 1909). Принципы реконструкции излагаются в преамбулах к каждой из географических зарисовок. Третий номер из первой тетради «Египет» предваряется следующей:

> Подлинных мелодий времен древнего Египта еще не найдено. Но от коптов, признаваемых за потомков древних египтян, записан чрезвычайно характерный храмовый напев, который несомненно сохранил отпечаток старины. Египтяне сопровождали свои религиозные гимны большими многострунными арфами (известными египтянам еще за 4000 л. до Р. Х., по виду напоминавшими почти современные инструменты), длинными хроматическими флейтами (простыми и двойными), дугообразными небольшими арфами и лирами, наконец бряцающим время от времени кемкемом (инструмент, который при встряхиваньи резко звенел своими побрякушками). Вышеупомянутый религиозный напев коптов (впрочем, значительно сокращенный), снабженный безыскусственным аккомпанементом, как бы в подражание примитивному звукопроизводству вышеупомянутых древнеегипетских инструментов, — по нашему мнению, в состоянии вызвать в воображении слушателя звуковую картину древнеегипетской музыки, проникнутой каким-то чуждым для нас величавым спокойствием. Поэтическим выражением предлагаемой музыкальной картины выбран гимн жрецов заходящему солнцу (из песен Манероса), прерываемый похоронной процессией, сопровождающей усопшего на противоположную сторону Нила. По окончании гимна слышатся со стороны Нила песни возвращающихся с дневных работ поселян и напевы нильских водочерпателей[54].

Музыкальная зарисовка «Египет» представляет таким образом картину шествия, где погребальная процессия обрамляется гимном жрецов заходящему солнцу (предваряющим и сменяющим ее), а завершением служит возвращение крестьян с работы (также приближающихся и удаляющихся). Инструментовка, предписанная автором, включает в себя в согласии с исторической справкой флейты, кемкем, несколько арф, в том числе большую, трубы, «ручной барабан» и «звуки лютни». Они появляются постепенно, по мере продвижения и смены процессий. Реестр выразительных средств предсказуем: педали и остинато во всех голосах, глиссандо и многочисленные форшлаги, гармонические переченья и диссонансы, монодийный характер мелодики, трихордовые и тетрахордовые попевки, хроматические пассажи. Любой из композиторов, возна-

54 *Кастальский А.* Из минувших веков. Опыт музыкальных реставраций. Т.I. Китай, Индия, Египет. Для фортепиано. М.-Лейпциг: П. Юргенсон, 1905. С. 4.

меривишихся создать музыкальный образ Древнего Египта не мог, по-видимому, обойтись без подобных приемов. Но возникает вопрос: был знаком с этим по-своему любопытным экспериментом Прокофьев, или, по крайней мере, слышал ли он о нем?

Есть несколько доводов в пользу положительного ответа на второе предположение: вряд ли он мог пройти мимо журнальной полемики, в которой затрагивалось и его имя, а также имя Стравинского, с которым он несомненно внутренне соперничал. «В 1915 году вернувшийся из Италии в Россию Прокофьев принес весть о новом произведении, над которым работал Стравинский. Это была "Свадебка". Заметка "Новые сочинения Игоря Стравинского", очевидно составленная частично со слов Прокофьева редактором журнала "Музыка" Владимиром Держановским, появилась в его журнале 18 апреля (за подписью "D. de R.") и была перепечатана "Русской музыкальной газетой"»[55]. В заметке жанр «Свадебки» трактовался как «действо» и упоминалось имя Кастальского, который работает над такого же рода сочинением «в виде музыкальных картин "Народных празднеств на Руси"»[56]. Имелась в виду четвертая тетрадь «музыкальных реставраций». Осенью 1915 года к той же параллели возвращается близкий друг Прокофьева Асафьев, опубликовав рецензию на цикл Кастальского.

Важной вехой египетской темы в русской музыке мог бы стать вокальный цикл Михаила Кузмина «Александрийские песни» на его собственные стихи[57]. Предъявленный общественности в исполнении автора, по-видимому, впервые в апреле 1906 года на «Вечерах современной музыки», он несколько опередил появление там Прокофьева: его знакомство с устроителями этих вечеров состоится лишь 14 февраля 1908 года. Согласно дневнику Кузмина, впоследствии на «Вечерах» его «Александрийские песни» не исполнялись[58], и до начала 1920-х годов их ноты не были изданы. Вероятность знакомства с этой музыкой Прокофьева весьма невелика: ноты существовали только в рукописи, а Кузмин уже давно отошел к этому времени от консерваторских кругов. Однако событием премьеры «Александрийских песен» стала не столько музыка Кузмина, сколько открытие его как поэта. Именно исполнение цикла у «современников» и живой отклик

55 *Шевеленко И.* Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 255.

56 Цит. по: Там же.

57 *Кузмин М.* Александрийские песни. Для голоса с ф-п. В 2 томах. М.: Гос. музыкальное изд-во. Художественный отдел, 1921.

58 См.: *Кузмин М.* Дневник 1908–1915 / Подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005.





на его поэтическую составляющую предопределил решительный переход начинающего композитора на литературную стезю. Вскоре большая часть стихотворений цикла была опубликована в «Весах» Валерием Брюсовым (1906, № 7), положив начало поэтической славе Кузмина. Как мы увидим дальше, она не прошла мимо внимания Прокофьева.

Звуковой образ египетской древности также конструировался у Кузмина не музыкальным, а поэтическим текстом цикла. Представления о музыке Древнего Египта оставались для обоих питомцев консерватории весьма зыбкими — ко времени их учебы там музыкальная историография располагала по этой теме, по-видимому, в качестве наиболее авторитетных источников лишь историческими трудами Франсуа Жозефа Фетиса (на них ссылался и Кастальский), Рафаэля Георга Кизеветтера и Августа Вильгельма Амброса, относящимися к первой половине XIX века. В разделах описания древних культур эти западные ученые давали общую характеристику Египта, опираясь на сведения, добытые еще в ходе египетской экспедиции Наполеона. Достаточно абстрактные за отсутствием нотных источников представления о ладовой и гармонической ее стороне не давали возможности практикам опереться на эту информацию для музыкальной реконструкции стиля, который в поисках экзотизма — тенденции, неуклонно возраставшей в европейской культуре со второй половины XIX века — вызывал особый интерес у композиторов. Единственная практически полезная информация, которую можно было почерпнуть из этих учебников истории музыки, была связана с инструментарием. На него-то и возлагались основные надежды при обращении к подобной тематике.

По признанию Прокофьева, именно поэтический цикл Кузмина предложил ему решение музыкального воплощения «Египетских ночей»:

> 1-я часть, «Ночь в Египте» родилась из одного стихотворения М. Кузмина о Египте, где среди ночи издали неслись звуки флейты[59].

Речь идет о начальной строфе второго стихотворения цикла «Александрийские песни»:

> Когда мне говорят: «Александрия»,
> Я вижу белые стены дома,

59 С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / сост., ред., примеч. со вст. ст. С.И. Шлифштейна. М., Госмузиздат, 1961. С. 192.

Небольшой сад с грядкой левкоев,
бледное солнце осеннего вечера
и слышу звуки далеких флейт.

На страницах цикла Кузмина Прокофьев мог вычитать и другие тембровые подсказки, порой более специфичные для восточной или древней музыки. У Кузмина упоминаются «пастуший рожок», «тамбурин Кибелы великой, подобный дальнему грому», «звук трубы перед боем», арфа, «струны лиры», «звуки звонкого систра». Флейта ни разу не возникает у Кузмина в единственном числе — Александрия звучит переливами флейт. Флейты, малый корнет (in Es), используемый в верхних регистрах, арфа и разнообразные ударные создают тембровое решение египетской темы.

Набросок тембрового решения предлагает и пушкинский поэтический фрагмент:

Чертог сиял, гремели хором
Певцы при звуке флейт и лир...

Но, конечно, флейтовый тембр весьма отчетливо окрашивает и партитуру вердиевской «Аиды», аналогии с которой, правда, в музыке Прокофьева лишь самые обобщенные. Эмблема вердиевского Египта — выплывающий из мрака, по-змеиному извивающийся напев флейты, прокофьевского — неумолчный пунктир флейтовых «цикад», пронизывающий воздух знойной ночи. Переиначив сравнение Мандельштама, скажем, что эта ее начальная «цикада» — отнюдь не цитата.

Приступив к работе над «Египетскими ночами», Прокофьев сам формировал состав оркестра, подыскивая нужные ему тембры и тем расширяя наличный инструментарий Камерного театра. Недаром напоминание «купить охотничий рог» открывает первые же записи Прокофьева по «Египетским ночам» — хронометраж всех номеров партитуры, записанный в Москве, вероятно, по согласованию с Таировым[60]. Возможно, сыграл свою роль пример вердиевской «Аиды» с ее «египетскими трубами». Там же отмечены наиболее специфичные моменты инструментовки: использование римских «букцин» (латинским словом «букцина», обозначающим изогнутую в виде буквы «С» трубу, издававшую грубые низкие звуки, Прокофьев

60 [Хронометраж музыкальной партитуры спектакля «Египетские ночи»]. 8 ноября 1933. Автограф. // SPA_11315. P. 1. Публикуется впервые.



именует свой охотничий рог), тимпанов, трубы пикколо, арфы. Эти пометки обозначали тембровый абрис будущей партитуры.

Нетривиальное решение сложнейшей задачи создания музыкального образа архаики требовало от Прокофьева точного выбора инструментария с учетом ограниченных возможностей театрального оркестра. Вопросы инструментовки обсуждались и в дошедшей до нас переписке композитора с Камерным театром. 18 декабря он пишет Таирову:

Дорогой Александр Яковлевич,
Вернувшись в Париж, работаю над Египетскими Ночами, в связи с чем возникают некоторые вопросы относительно состава Вашего оркестра:
1. Есть ли у Вас там-там — очень мне необходим, особенно в тех местах, где нужно изобразить грозность цезарева войска и всякие другие страхи;
2. Могу ли я рассчитывать на пятую струну у контрабасов или хотя бы у одного из них? — мне нужны нижние четыре ноты (mi [[бемоль]], re, re [[бемоль]], do);
3. Помните, Вы обещали достать малый Es'ный корнет. Который из Ваших музыкантов будет играть на нем, или же это будет добавочный музыкант? Иначе говоря: могу ли я рассчитывать, что помимо двух валторн, трубы и тромбона будет еще отдельный музыкант для корнета?
Буду очень благодарен, если Вы немедленно протелеграфируете мне ответ, т.к. от него зависит оркестровка.
Сердечный привет[61].

Поскольку мелодический строй партитуры диатоничен, отказ от специфических ладовых красок делал тембровую сторону характеристик определяющей. Так, образы Египта и Рима соотносились, по описанию самого автора уже во Вступлении № 1 («Таинственная ночь в Египте»[62]) как противопоставление «посвистывания флейт» — и звуков «грозной неприятельской букцины»[63]. В длительное ритмическое остинато флейтовых «цикад» (две простейших ритмоформулы), выдержанное почти постоянно на одном звуке на фоне педали оркестрового tutti, вмешивается отдаленный звук римской трубы (Corno da caccia con sordino — охотничьего рога с сурдиной). И однако мотив «ночи в Египте» было бы правильно обозначить как

61 С.С. Прокофьев — А.Я. Таирову. Копия письма. Машинопись. 18 декабря 1933 // SPA_11402. Публикуется впервые.

62 *Прокофьев С.* Египетские ночи: Музыка к сценической композиции А. Таирова по произведениям Пушкина, Шекспира и Шоу; Партитура и переложение для фортепиано (1934). М.: Советский композитор, 1963. С. 8.

63 Там же.

тему сфинкса, поскольку в драматургии спектакля этот образ стал ключевым, найдя свой литературный и изобразительный эквивалент.

На знакомстве труппы с режиссерской экспозицией «Египетских ночей» 2-го марта Таиров говорил:

> Я начну спектакль тем, что в звучании египетской таинственной ночи, выраженном великолепной музыкой Сергея Прокофьева, зритель услышит тему египетского государства и одновременно увидит на сцене сфинкса — символ Египта, который прошел через разные исторические эпохи и все время то поднимается на вершину могущества, как это было в древности, то падает — падение его является длительным; Египет переходит из одних рук в другие... Но последнее слово не сказано, ибо еще заговорят и начинают говорить угнетенные народы Востока! И я кончу пьесу после смерти Клеопатры новым видением того же сфинкса, той же неразгаданной тайной[64].

Не принимая в расчет необходимую для руководителя театра политическую риторику «освобождения угнетенного Востока», осознаем зерно этого высказывания: оно — в идее вечной неразгаданной тайны отдаленных эпох и земель, восхождений и закатов цивилизаций, любви и смерти, человеческих судеб.

Мы не знаем, как Таиров сформулировал свое творческое задание композитору, но указания сценографу — главному художнику Камерного театра Вадиму Рындину — нам известны, а они не могли идти вразрез с музыкальными. Применительно к декорациям Таиров настаивал на «определяющих внешних очертаниях» мест действия — противопоставлении египетских пирамид и римских колонн[65]. Рындин вспоминал:

> В 1934 году, приступая к оформлению спектакля «Египетские ночи» в Камерном театре, я не соглашался в душе с предложениями режиссера, хотя и осуществил тогда в оформлении его замыслы. Таиров, который обычно предоставлял мне на первых порах, в начальной стадии работы над спектаклем полную свободу действий, в данном случае поступил по-иному. Он сразу предложил мне решать декорацию в форме пирамиды.
>
> Мне же казалось, что главной изобразительной темой спектакля должно быть небо. Небо над детально разработанными «римской» и «египетской» площадками для актеров. Мне казалось, что на фоне неба фигуры актеров читались бы пластически выразительно, как античные статуи. Кажется, удалось сохранить характер античной скульптуры в костюмах. Римские тоги и плащи (их сделали весьма неожиданным и остроумным способом — из мохнатых простынь) драпировались тяжелыми складками.
>
> Пирамида появлялась на сцене в различных ракурсах, действие происходило «на ярусах» спрятанной в пирамиду игровой площадки. Римская сцена происходила на фоне замкнутого полукружия колонн — без интервалов. Этот полукруг то размыкался, то смыкался. В его движении, фактуре, масштабах ощущалась массивная мощь, — так же как в костюмах римских воинов и тяжелых щитах, из которых Таиров складывал страшные военные машины.
>
> Я работал над спектаклем с увлечением, но довольно формально. Вероятно, по молодости лет я был особенно захвачен внешней формой пьесы, ее «географией», перенесением действия то в Рим, то в Египет. Сказалось, вероятно, и отсутствие целой пьесы, несколько неорганичное соединение в одном спектакле Шекспира, Шоу и Пушкина[66].

64 Цит. по: *Таиров А.* Указ. соч. С. 557.
65 Там же.





Для Прокофьева задача, пожалуй, оказывалась еще более сложной: необходимо было стилистически увязать между собой три столь разных контекста. Точнее — пять, поскольку, вдобавок, противостоящие образы Египта и Рима требовали каждый своего музыкального couleur locale. В центре прокофьевской интерпретации этой композиции, слепленной из столь разнородных элементов, оказались образы Египта и Клеопатры. И, конечно, он не мог не понимать, что для Таирова этот спектакль был обрамлением величайшего трагического дарования Алисы Коонен. В беседе с режиссерами-выпускниками Института театрального искусства, Таиров вспоминал, что Прокофьев прежде всего показал ему именно тему Клеопатры: «Полторы строчки на нотной бумаге»[67].

Таким образом, «главнейший тематический материал», определивший направление композиторской фантазии, оказался связан все же не с образами Египта и Рима, как это формулировал сам режиссер для своих соавторов, а с любовной историей «на все времена». На сохранившейся архивной записи финальной сцены Клеопатра в последнем содрогании медленно сползает с трона, незаметно сбрасывая с головы свой царственный убор: царица превращается в простую смертную.

MP3 http://archives.colta.ru/docs/21353

66 *Рындин В.* Художник и театр. М.: ВТО, 1966. С. 129–130.
67 *Таиров А.* Указ. соч. С. 557.

## 4. Партитура «Египетских ночей» и ее театральные трансформации

Первый автограф из корпуса материалов к «Египетским ночам», известных нам, это уже упомянутый хронометраж партитуры, датированный 8-м ноября 1933 года. В центре 1-го листа наверху обведена квадратом фраза «музыку к 1 Фев[раля]» (рядом с предыдущей записью о покупке букцины) и тут же — «надо бы все в н[а]ч[а]ле января, т.к. я <дальше нрзб, возможно — «ат[ов]м[ьяну] об[е]щ[ал] до февр[аля]»>[68]. И, наконец, на самом верху запись адреса Камерного театра с пометкой о необходимости отправить музыку «лично А.Я. Таирову». На титульном листе авторизованной копии партитуры рядом с заголовком «Египетские ночи (Музыка для Камерного театра)» рукой Прокофьева проставлена дата «1933»[69]. Работа была завершена, по-видимому, в последние дни уходящего года. Поставленные перед собой сроки Прокофьев выполнил, хотя это оказалось непросто. Он жаловался Мясковскому 23 ноября:

> Вожусь с музыкой для таировского спектакля, никак не могу заставить себя накатать ее по-халтурному, сплеча, а потому уходит масса времени[70].

А завершив работу, сообщал ему же 2 января 1934 года:

> Получилась огромная партитура, впрочем, довольно тщательно отделанная...[71]

Музыкальная партитура «Египетских ночей» включает в себя 44 фрагмента различной длины: от коротких попевок до продолжительной мелодекламационной сцены. Здесь — вступление, антракты, разножанровые пантомимы (лирические, героические, драматические), танцы, «Вакхическая песнь» с хором. Повторения, варьирование (гармоническое, оркестровое или динамическое), комбинирование номеров — это «конструирование» музыкальных деталей, подогнанное под задачи сценического действия, и есть та самая «довольно тщательная отделка», о которой не без гордости писал композитор своему коллеге и другу.

68 SPA_11315. P. 1.
69 *Прокофьев С.* Египетские ночи. Авторизованная копия партитуры. 1933 // SPA_046.
70 С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковский. Переписка / Сост. М.Г. Козлов, Н.Р. Яценко. М.: Советский композитор, 1977. С. 408.
71 Там же. С. 413.





Без сомнения, Прокофьев увлекся этим заказом. Горячка завершенной в сжатые сроки работы ощущается и в том, что 1 января наступившего 1934 года — прямо наутро после встречи Нового года — он отправляет письмо на имя советского посла Валериана Довгалевского, в котором справляется о судьбе купленного им и отосланного в Москву дипломатической почтой «охотничьего рога» (помимо рога, он послал из Парижа и еще два приобретенных им корнет-а-пистона):

> Уважаемый Валерьян Савельевич,
> Прошу Вас извинить меня, что еще раз побеспокою Вас с охотничьим рогом. Дело в том, что у этого инструмента такие тонкие стенки, что малейший удар может вогнуть их и тем нарушить колебания воздушного столба, производящего звук. Поэтому, если дипломатический курьер не сможет уложить его в сундук или чемодан, то нельзя ли попросить его несколько раз обмотать этот рог бумагой, т.к. я боюсь, что тот вид упаковки, в котором мне доставили его из магазина, недостаточно его предохраняет.
> Шлю Вам сердечный привет и еще раз благодарю за Ваше беспокойство.
> Уважающий Вас[72].

Прокофьев сразу же сообщил Таирову о завершении работы. В ответ режиссером была отправлена благодарственная телеграмма:

> ПИСЬМО ПОЛУЧЕНО МОИ ПРИВЕТСТВИЯ И ПОЗДРАВЛЕНИЯ С ЗАВЕРШЕННЫМ ОПУСОМ БЕЗУСЛОВНО БУДЕТ СДЕЛАНО ВСЕ ДЛЯ ВОПЛОЩЕНИЯ ЦЕННОСТИ МУЗЫКИ[73].

24 января Таиров телеграммой подтвердил и получение партитуры[74]. А следующей — 7 февраля — столь драгоценной для Прокофьева «римской букцины», подтвердив полное приятие написанной для его постановки музыки:

> РОГ ПОЛУЧЕН ПАРТИТУРА РАСПИСЫВАЕТСЯ ТОЧКА СЛУШАЛИ МУЗЫКУ С БОЛЬШИМ ВОСХИЩЕНИЕМ И УДОВЛЕТВОРЕНИЕМ ПРИМИТЕ ИСКРЕННИЕ ПРИВЕТЫ ТАИРОВ[75].

72 SPA_11484. Публикуется впервые.
73 SPA_11523. (на франц.) Публикуется впервые. Здесь и далее переводы мои — М.Р.
74 SPA_11531 (на франц.) Публикуется впервые. Телеграмма от 24-го января в архивной описи ошибочно датируется 11-м января (дата на штампе различима).
75 SPA_11635. (на франц.) Публикуется впервые.

В этих условиях удаленной работы особенно ценным было то, что партитуру Прокофьев сопроводил машинописью, озаглавленной как «Примечания к музыке “Египетских ночей” С. Прокофьева». Случай особый, обычно такого рода композиторские указания письменно не фиксируются: драматический театр — это вотчина устной традиции. Подробнейшие комментарии Прокофьева к партитуре были вынужденной мерой, но в результате будущие интерпретаторы его музыки получили в свои руки бесценный документ.

В первых же строках «Примечаний» композитор требовал неукоснительно соблюдать авторские предписания — здесь сквозит ревность родителя, отдающего своего первенца в чужие руки:

> Необходимо, чтобы дирижер тщательно выучил партитуру, точки проставлены у меня с большой точностью, как, если бы я писал партитуру симфонии, и все это сделано для того, чтобы быть исполненным так же тщательно, как оно написано. <…> Когда переписчик будет расписывать партитуру на партии, его надо предупредить, чтобы он внимательно отнесся ко всем оттенкам[76].

Помимо образных характеристик самой музыки, комментарии включают уточнения темпов, указания на распределение реплик внутри музыкального текста, предложения по расположению исполнителей, влияющие на акустические аспекты, а в монологе Клеопатры зафиксирована точная метроритмическая организация мелодекламации всей сцены. Возможно, однако, что это было сделано по просьбе Коонен, которая прибегала к подобному приему и в других своих работах[77].

Сохранившаяся в архиве Камерного театра машинопись «Примечаний» была опубликована реставратором прокофьевской партитуры музыковедом Елизаветой Даттель с некоторыми пропусками — оригинал обгорел. В архиве Колумбийского университета нам удалось обнаружить карандашный автограф черновика этих примечаний, выполненный рукой Прокофьева с характерными для него сокращениями слов, требующими расшифровки. Эти пять страничек не озаглавлены и не датированы[78]. Не датирована и копия машинописи, отправленной Прокофьевым Таирову и также сохранившаяся в этом архиве. Поскольку утраты текста в публикации не восстановлены, а у нас появилась такая возможность, приведем по обнаруженной машинописи «Примечаний» те несколько фрагментов, которые

76 *Прокофьев С.* Египетские ночи. С. 8.
77 Благодарю за это замечание А.В. Наумова.
78 [*Прокофьев С.* Примечания к музыке «Египетских ночей»]. Черновик. Автограф. 1933 // SPA_11472.





не удалось прочитать нашим предшественникам. И заодно это позволит нам получить представление о характере «Примечаний» — уникального в своем роде документа. Итак, утраченный фрагмент комментария к № 10 — Пьесы для арфы:

> Рабыня играет на арфе. Этот кусок я не представляю себе в стиле высокой поэзии, а скорее немного иронически, как и вся сцена у Шоу. Играть очень ритмично. Прервать где угодно, лишь бы успеть сыграть пассаж мелкими нотами (тридцать вторыми)[79].

Интересно отметить, что этот фрагмент мог бы пополнить совсем краткий список сочинений Прокофьева для арфы, став всего лишь 4-й пьесой в нем. Однако эпизод для арфы в спектакле не прозвучал. Первая часть сценической композиции (по пьесе Шоу «Цезарь и Клеопатра») в спектакле включала в себя музыкальные фрагменты № 1–9, но, как отмечала Даттель, «в первоначальном замысле было еще несколько сцен, очевидно, сокращенных в ходе репетиций. Об этом свидетельствуют оставшиеся в партитуре семь номеров музыки С.С. Прокофьева и довольно подробные объяснения к ним в его “Примечаниях”. Номера от 10-го до 16-го явно относились к 1-й части композиции [пьеса Б. Шоу], 2-я часть открывалась чтением поэмы Пушкина о Клеопатре [№ 17 партитуры]»[80]. С № 18 («Вакхическая песнь» в переводе Владимира Луговского) начинался текст шекспировской трагедии. Как комментировал позже этот момент сам Прокофьев:

> <…> урезанный Бернард совсем потерял в весе и превратился в малонеобходимый придаток в начале представления[81].

Из этих семи пьес, купированных постановщиком, именно № 10 и особенно 11 (музыка во дворце Клеопатры) представляют самостоятельный материал (остальные являются повтором или служебными по своей функции вариантами фанфар и военных сигналов).

Но вернемся к уцелевшей машинописи «Примечаний». Утрата комментария к № 41 привела к тому, что в издании партитуры он опущен и в качестве замены ему предложено повторить № 37, по-

79 [*Прокофьев С.*] Примечания к музыке «Египетских ночей». Копия машинописи // SPA_11613. Публикуется впервые.
80 Примеч. Е. Даттель к сценической композиции Таирова // Прокофьев С. Египетские ночи. С. 177.
81 С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 192.

строенный на том же материале. Сам же Прокофьев представлял его заметно измененным и вот что писал о нем:

> Для этого номера я взял исключительно музыку Антония, но с минорной инфлекцией[82]. Дирижер должен обратить внимание, что темп немного медленней и что весь номер играется негромко, в пол-голоса, чтобы под музыку можно было легко говорить. В этом куске указано повторение, можно повторять сколько угодно раз и прервать, где угодно. Т. к. музыка будет вступать несколько раз, то второй раз можно начать от литеры [[A]][83].

Наиболее существенные различия между изданной расшифровкой и найденной машинописью возникают при сравнении фрагмента примечаний к № 17 — пушкинской сцене, построенной на декламации стихотворной строки. В опубликованной машинописи в квадратных скобках предложен следующий вариант расшифровки:

> После слов «негой утомлю» (цифра [[2]]) мы сначала думали обойтись без музыки, но впоследствии я [написал четыре такта] (цифра [[13]]) — ритм для слова снова не указан, но на цифре [[14]] должно придтись слово «богам». Затем четыре такта музыки без декламации, и в пятом такте после [[14]] декламатор вступает: «В роскошном сумрачном покое». Одновременно с этим сцена начинает уплывать. Музыка доигрывает несколько тактов уже после того, как декламатора не видно[84].

В машинописи из зарубежного архива композитора здесь следующий текст:

> После слов «негой утомлю» мы сначала проектировали куски разливанной музыки, но впоследствии я пришел к заключению, что лучше прямо к делу: следует четыре такта тревожного тремоло, затем пауза, во время которой декламатор говорит четыре строки от «Но только» до «глава счастливца отпадет» — и моментально вслед за этим музыка вступает на [[13]]. Первый такт длинный, с ферматой. Во втором такте вступает флейта и за нею декламатор: «И вот уже сокрылся день». Ритм для слов снова не указан, но на цифре [[14]] должно придтись слово «богам». Затем четыре такта музыки без декламации и в пятом такте после [[14]] декламатор вступает: «В роскошном золотом[85]

82 От англ. inflection — интонация.
83 SPA_11613.
84 *Прокофьев С.* Египетские ночи. С. 14.
85 У Пушкина — «сумрачном», и эта ошибка исправлена Е. Даттель.





> покое». Одновременно с этим сцена начинает уплывать. Музыка доигрывает несколько тактов уже после того как декламатора не видно[86].

Эпизоды в жанре мелодекламации выполняли в спектакле особую роль. Обращение к этому, казавшемуся абсолютно старомодным театральному жанру, было смелым шагом Таирова, сообщавшим его постановочному решению дополнительный налет архаики. Впрочем, нельзя с уверенностью утверждать, что это предложение исходило именно от него. Безусловно, его юношеский актерский опыт (еще в Симбирске) включал обращение к мелодекламации. Первые шаги в режиссуре (в Риге) были отмечены сходными пробами: в частности, так он репетировал чеховскую «Чайку», требуя от актеров чтения на музыке. Но и Прокофьева мелодекламация чрезвычайно заинтересовала в качестве возможного решения эпоса о Гильгамеше, предложенного для совместной работы Мережковским весной 1924-го[87], а особенно — после посещения тогда же онеггеровского «Царя Давида». Так или иначе именно мелодекламация определила кульминационные зоны спектакля: № 4 — монолог Цезаря перед сфинксом, после которого происходит его встреча с Клеопатрой; № 8–9 — монолог Клеопатры о Марке Антонии; № 17 — монолог декламатора, а затем и Клеопатры из пушкинской повести, занимающий по протяженности центральное место в партитуре (20 листов) и выделяющийся своей строфической формой; № 19 — монолог Энобарба, приверженца Антония; и, наконец, № 42–44 — смерть Клеопатры. В примечаниях к № 17 Прокофьев специально оговаривает условие для исполнения пушкинского фрагмента спектакля:

> Во всем последующем эпизоде в партитуре указан ритм для декламатора. Я не имею в виду, чтобы декламатор строго придерживался указанного ритма, т.е. чтобы это связывало декламацию, но важно, чтобы он самым тщательным образом изучил указанный мною ритм, так как этим ритмом мне хотелось сочетать слова с некоторыми оборотами мелодии, иначе говоря, привязать текст к музыке[88].

Однако не весь № 17 записан с указанием ритмической организации поэтического текста: со слов Клеопатры «Клянусь, о матерь наслаждений» и до конца эпизода мелодекламация теряет эту четкую ритмическую соотнесенность с музыкальным текстом, что, вероятно, связано с общим драматургическим решением сцены,

86 SPA_11613.
87 Д-II. С. 246.
88 *Прокофьев С.* Египетские ночи. С. 10.

незавершенный финал которой по замыслу режиссера должен был как бы раствориться в темноте, оставив музыке доигрывать недосказанное Пушкиным.

Отдельно оговариваются в прокофьевских «Примечаниях» вопросы акустики:

> Я придаю большое значение тому, где будет помещаться оркестр: в кусках, которые исполняются пиано и особенно в тех, где музыка сопровождает декламацию, звук должен нестись неизвестно откуда; музыка для празднеств и всякие фанфары должны исполняться в кулисе и т.д. Меньше всего мне нравится, когда оркестр сидит в своей нормальной яме перед сценой[89].

И далее большинство фрагментов Прокофьев сопровождал подробнейшими указаниями, как например:

> № 1. Вступление. Общее настроение: таинственная ночь в Египте. Слышится посвистывание флейт и грозная неприятельская букцина. Оркестр под сценой, две флейты ближе, чем остальные. Рог помещается в кулисе; его эффект состоит в том, что нота начинается пиано и раздувается до форте, затем сразу срывается на пиано и так тянется некоторое время[90].

Партитура написана для малого оркестра, состав которого был продиктован Прокофьеву наличным составом оркестра Камерного театра. Однако, как мы видели, композитор этой наличностью не удовлетворился, прикупив несколько других инструментов, привнесших нужные ему краски. Но и этим он тоже не удовольствовался. Помимо арфы, об упоминании которой в пьесе он деликатно напоминает режиссеру в своих «Примечаниях», и глокеншпиля, который при желании можно исхитриться заменить по его «рецептам», в первой партитуре Прокофьева для драматического театра, как и в первой кинопартитуре — «Поручике Киже», задействован довольно впечатляющий список ударных. И так же, как и в «Киже», он пишет для одних только ударных специальный инструментальный антракт: № 2 — иллюстративный эпизод стремительного приближения римлян и убегающих из дворца египтян. Основной его образ — тритоновый ход у литавр в остинатном изложении восьмыми. Эта пьеса вдохновлена «идеей огромного крещендо», а затем ухода на diminuendo на протяжении всего 40–60 секунд[91] (практически никто из исполнителей не выдерживает этого требования, но оно

89 Там же. С. 8.
90 Там же. С. 8–9.
91 SPA_11315.



и не было обнародовано до сих пор, как и сам автограф с хронометражем). В довершение композитор предписывает сделать еще небольшое ускорение. Произведенным эффектом он остался доволен, вспоминая позже:

> Номер для одних ударных довольно хорошо поддерживал тревогу на сцене[92].

Оркестровый антракт для одних ударных к опере «Нос» еще до ее премьеры был включен Шостаковичем в состав соответствующей сюиты (1928). Аналогично распорядился этим фрагментом Прокофьев, после некоторых сомнений введя его в сюиту «Египетские ночи» (№ 3), которую закончил сразу после написания музыки к спектаклю.

И, наконец, так же, как и в музыке к фильму «Поручик Киже», звук «Египетских ночей» окрашен саксофоновым тембром — в партитуру введены альтовый и теноровый саксофоны. И неизвестно, где их появление кажется более странным — в императорском Петербурге начала XIX века, где происходит действие фильма, или в Древнем Египте таировского спектакля. Но и там, и здесь с их помощью автору удается добиться эффекта остранения, отчужденного тона рассказчика, оттеняющего откровенную и патетичную горячность лирических тем и архаичность жанра мелодекламации.

Другой архаизирующий прием таировской постановки, отсылающий к искусству модерна, — включение разных видов сценической пластики. Ему тоже уделено особое место среди музыкальных фрагментов. Такие сцены, как № 6 (Цезарь и Клеопатра идут во дворец), № 7 (вступление римских войск в египетский дворец), № 36 (музыка для боев, морского и сухопутного) были призваны выполнять иллюстративную функцию, но значение их более серьезно, поскольку они влияли на стилистику сценического движения. Ритмы шествия в их разнообразных вариантах стали одной из определяющих черт музыкальной образности спектакля. Идея шествия продиктовала и музыкальные характеристики персонажей (например, тематизм Антония), и движение целых сцен.

Так, пантомима № 7 (вступление римских войск в египетский дворец) начинается с «выдувания» рога и удара тамтама с эффектом приближения. Сигналы духовых и ударных с различными все более подробными ритмоформулами наслаиваются друг на друга, прорезая трепещущий фон: педали духовых, остинатный бас виолончелей и тромбонов в высоком регистре, глиссандо скрипок и альтов, флейтовые пассажи в высоком регистре. Приближаясь,

92 С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 192.

сигналы преображаются в варварские маршеобразные звучания — кластеры духовых выстраивают диссонантную вертикаль: септима рога с валторной и литавр, секунда корнета с трубой. В среднем разделе на фортиссимо каждую ноту играет другая группа, чем усилена жесткость звучания — смешиваются звуки засурдиненной трубы, рев тромбона, удары большого барабана.

Шествие к смерти протагонистов становится ритмической идеей завершающих эпизодов спектакля. Но эта ритмическая константа в ее метаморфозах была, конечно, вдохновлена искусством египетского барельефа с его профильными изображениями. И опыт хореографического театра Серебряного века оказался здесь к месту. В целом же партитуре во многих эпизодах присуща дансантность, которая в значительной степени определяет ее образ. В собственно же танцевальных эпизодах ощущается несколько даже утрированная отсылка к дивертисментам вердиевской «Аиды».

Эпизод морского и сухопутного боев (№ 36) принял на себя функцию драматургической кульминации, «дописав» то, что на сцене поставить невозможно. Понимая это, Прокофьев писал в «Примечаниях»:

> Как мы условились, в обоих боях шумовую сторону, очень богатую, разнообразную и разработанную, должен дать режиссер. Моя музыка, как стон, как надавливание, напирание. Она поднимается волной, потом немного падает, снова поднимается и снова падает. Шумовые эффекты должны почти целиком покрывать ее; она должна раздаваться, как стоны средь шума битвы[93].

Музыкальная драматургия драматического спектакля выстраивалась Прокофьевым по законам музыкальных жанров: лейтмотивы цементируют непрочную ткань заведомо разнородной текстовой композиции. В интервью, данном до премьеры в Ленинграде, он говорил:

> По своему содержанию «Египетские ночи» можно было бы назвать «Жизнью Клеопатры». Шоу дает ее на заре, Пушкин — в расцвете, а Шекспир — на закате. В моей музыке появляются лейтмотивы Клеопатры, Антония, ночи в Египте, воинствующего Рима. Общностью этих лейтмотивов я старался еще более укрепить связь между тремя авторами[94].

[93] *Прокофьев С.* Египетские ночи. С. 11.

[94] *Двинский М.* Беседа с С. Прокофьевым // Вечерняя Красная газета. 1934. 23 ноября. № 269. С. 2.





Темы Сфинкса, Рима, Клеопатры, Антония возвращаются в преображенном (прежде всего инструментовкой) виде. Повторяются и некоторые другие эпизоды, не имеющие лейтмотивного смысла. Прокофьев прибегает даже к повтору тематически неявно обозначенных, служебных по своей функции и чрезвычайно кратких фрагментов. Но основными образами, определяющими колорит этой партитуры, стали загадочно-застывший пульсирующий звук египетской ночи, варварские звучания римских труб, победительная лирика Клеопатры и ритмы шествий — триумфальных и траурных. Прокофьевская лирика как бы обрамляется колоритом египетских и римских сцен. Неожиданно светла и лирична, невзирая на маршевую поступь ритма, тема Антония, исполняемая солирующей валторной и досказываемая струнными. Открыто лирична тема Клеопатры, изложенная октавным унисоном скрипок. Этот лейтобраз, варьируясь на протяжении всей партитуры, остается основным для характеристики главного персонажа.

## 5. Опыт театральных репетиций

Вложив много тщания в свою первую театральную работу, Прокофьев был обеспокоен тем, что партитура будет разучиваться в его отсутствие и не хотел вполне передоверять этот процесс музыкальному руководителю театра Метнеру. В качестве своего московского полпреда он наметил Мясковского, которому сразу по завершении партитуры адресовал просьбу принять участие в репетициях:

> Я просил переписать ее и дать один экземпляр Вам, а Вас умоляю (о, не отвергайте!) пойти пару раз на репетиции и направить немножко дирижера, о чем Вас с своей стороны будет умолять и Таиров. Все темпы у меня проставлены по метроному, но важно еще уравновесить звучность. Дело в том, что оркестр будет то под сценой, то за кулисой — и вот здесь-то дирижер и дирекция могут просчитаться[95].

Мясковский, не будучи человеком театра, отозвался на поручение Прокофьева с неохотой:

> Мне ужасно досадно, что Вы хотите, чтобы я что-то слушал с какой-то точки зрения. Во-первых, я очень плохо знаком с Таировым (в сущности не знаком вовсе), во-вторых, А.К. Метнер отлично разбирается (не во всякой музыке,

[95] С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковскому. 2 января 1934 года // С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковский. Переписка. С. 413.

конечно) в технической стороне звучания, а я никогда не чувствую себя достаточно компетентным в оценке музыки именно с этой стороны, а не по существу. Впрочем, я думаю почему-то, что Таиров ко мне и не обратится[96].

Прокофьев отреагировал со свойственной ему прямотой:

Я в страшном негодовании на Вас за Ваше могильно-равнодушное отношение к моему последнему египетскому опусу. <…> А.К. Метнер, конечно, приличный музыкант, но в том-то и горе, что он уразумеет вещь лишь до известной степени, а дальше пойдет молотить, как попало. Неужели Вы думаете, что если бы тринадцатая симфония шла в Париже [Мясковский в этом время работал над ее партитурой], я отсиделся бы дома и не пошел защитить ее перед местным дирижером? Вы просто монструозны. Уверяю Вас, что музыка уж вовсе не такая плохая и может даже немножко понравиться Вам[97].

Мясковский ответил примирительно:

Дорогой Сергей Сергеевич, я с интересом и вниманием прочел Ваше письмо от 10 февраля. Вы напрасно сердитесь на меня за египетский опус. Таиров ничего мне не говорил, партитура еще переписывается, ни от чего я пока не отказывался, а просто ныл, потому что не люблю театралов вообще, совершенно далек с Таировым и сомневаюсь в своей пользе. Но когда еще до этого дойдет дело![98]

Продолжая беспокоиться о судьбе своего театрального первенца, Прокофьев отправил Таирову следующее письмо:

Дорогой Александр Яковлевич,
Спасибо за телеграмму от 7 февраля. Приятно услышать, что рог наконец доехал. Но надеюсь, Вы не будете отделываться одними телеграммами, а напишете мне более подробно: как идут репетиции? когда же премьера? научился ли музыкант играть на роге? постиг ли Метнер партитуру? твердо ли знает метрономы? заполучили ли Вы Мясковского? и пр. и пр.
Я знаю, что даты театральных премьер — вещь темная, и у меня мелькает надежда, которую Вы конечно не одобряете, что м.б. Ваша постановка состоится не в Феврале-Марте, а в Апреле. Ведь 10 Апреля я рассчитываю уже быть в Москве. А как дела с Мясковским? Он конечно будет отфыркиваться и смущаться, но Вам надо брать лаской и настойчивостью — и тогда он может

96 С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковскому. 14 января 1934 // Там же.
97 С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковскому. 10 февраля 1934 // Там же.
98 С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковскому. 25 февраля 1934 // Там же.





быть необычайно полезен на репетициях, хотя и будет утверждать, что ничего не понимает в этом деле.
Во время моих путешествий приходится довольно часто давать интервью и я при каждом удобном случае говорю о Египетских Ночах, что Вы между прочим увидите из прилагаемой вырезки.
Жму Вашу руку. Сердечный привет Алисе Георгиевне — и пожалуйста напишите.
Ваш [СПрокофьев][99].

Ситуация разрешилась сама собой — ровно через месяц Прокофьев пишет Мясковскому к его явному облегчению:

Получил письмо от Таирова[100]: «Египетские ночи» запаздывают и едва ли пойдут даже в апреле. Таким образом — ныне отпущаеши Вам. Я очень рад, что, следовательно, попаду на репетиции, так как театральные оркестры играют чаще скверно, а между тем, вещь совсем не такая плохая; теперь же мне удастся их направить. Приеду я в Москву числа 8–9 апреля[101].

Прокофьев действительно часто и по любому удобному поводу упоминал о будущем спектакле — не только в интервью, но и в деловой переписке. Своему берлинскому агенту Федору Владимировичу Веберу, перечисляя события, дела и планы, 21 февраля он сообщал:

Сведения о том, что я написал музыку к Египетским Ночам для театра Таирова — верны: эта пьеса уже репетируется, и премьера предвидится в ближайшем будущем. Но это драматическая пьеса, в которой музыка появляется лишь урывками, так что ее совсем не так много. В течение лета я вероятно сделаю небольшую симфоническую сюиту. Характер музыки — простой[102].

Несмотря на столь скромные автохарактеристики (музыки «не так много», и характер ее «простой»), к своей первой театральной партитуре Прокофьев относился с горячей заинтересованностью. 26 марта в ответ на неизвестное нам письмо Таирова он писал:

Дорогой Александр Яковлевич,

99 С.С. Прокофьев — А.Я. Таирову. Черновик письма. Машинопись. 13 февраля 1934 // SPA_11653. Публикуется впервые.
100 Письмо Таирова в архивах нами не обнаружено.
101 С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковскому. 12 марта 1934 // С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковский. Переписка. 1977. С. 421.
102 С.С. Прокофьев — Ф.В. Веберу. Черновик письма. Машинопись. 21 февраля 1934 // SPA_11673. Публикуется впервые.

> Очень был тронут Вашими похвалами музыке к Египетским ночам и даже хвастался ими.
> В конце этой недели я выезжаю сначала в Чехословакию, затем в Польшу — и 8 Апреля рассчитываю быть в Москве.
> Чрезвычайно буду рад, если смогу принять участие в репетициях и лично наладить музыкальную часть.
> Крепко жму Вашу руку. Сердечный привет Алисе Георгиевне и Вам от нас обоих. Ваш [СПрокофьев][103].

К приезду Прокофьева спектакль еще не был поставлен, но музыка уже разучена. 9 апреля Таиров вновь встретился с труппой для разъяснения своих режиссерских намерений. Музыка занимала в них подчеркнуто значимое место, на чем он настаивал в своем обращении к актерам:

> Ваше знакомство с музыкой Прокофьева чрезвычайно важно для понимания всей атмосферы спектакля... в плане [работы] исполнителей важно прежде всего прослушать музыку[104].

На 10 апреля (как сообщали «Известия» от 30 марта), было назначено прослушивание в оркестровом исполнении музыки «Египетских ночей» в присутствии прибывшего в Москву автора.

Тогда же, в апреле 1934 года Таировым был сделан доклад в Коммунистической академии, посвященный анализу шекспировской пьесы под социологическим углом зрения, включая ряд отсылок к характеристикам ее Луначарским. Не обошлось и без прямых аналогий «захватнического Рима» с фашистской Германией, внятная аллюзия на которую возникала в эскизах костюмов римских воинов, выполненных Рындиным[105]. По характеристике Таирова, первый сюжетный и социальный узел постановки — «борьба Клеопатры с Октавием Цезарем», второй — ее же с Антонием, «борьбы ее за независимость Египта, против его колониального порабощения»[106]:

> Клеопатра — женщина, любовница, возлюбленная; но в то же время (быть может, с «государственной» точки зрения и слабенькая) она — царица...[107].

В то же время Таиров оправдывался:

> Меньше всего хочу притягивать за волосы политические вопросы[108].





Однако на поверку его режиссерский разбор будущего спектакля оказывался политизирован и актуализирован по всем сюжетным линиям. О том, в какой степени эти манифестации замысла воплотились в самой постановке, судить невозможно.

Вся эта политическая риторика прошла мимо внимания Прокофьева, который позже вспоминал:

> Пьеса «Египетские ночи» представляла собою курьезную затею соединить «Цезаря и Клеопатру» Бернарда Шоу, где описывалась юность Клеопатры, с «Антонием и Клеопатрой» Шекспира, где речь шла о конце ее жизни, поместив в середине монолог из «Египетских ночей» Пушкина. Однако, несмотря на очаровательное остроумие Бернарда Шоу, старик Шекспир оказался таким титаном, что явилось желание дать ему как можно больше места и как можно меньше для Шоу. <...> Таиров, ставивший спектакль, уделял много внимания музыке, а дирижер А. Метнер, брат композитора, некогда бывший первым исполнителем «Осеннего», постарался получше разучить партитуру с малочисленным оркестром театра[109].

В свой тогдашний приезд в Москву 21 мая 1934 года Прокофьев подписал договор со Всесоюзным радиокомитетом на создание симфонической сюиты «Египетские ночи». Он завершил ее уже в сентябре, обогнав тем самым выпуск спектакля.

Работа над постановкой длилась в общей сложности около года. На всем протяжении она продолжала анонсироваться средствами массовой информации. О «большой подготовительной работе» по постановке сценической композиции Таирова «Египетские ночи», музыка для которой написана Прокофьевым, уже 30 марта (более чем за полгода до премьеры) сообщила газета «Известия»[110].

В начале нового театрального сезона в сентябре 1934 года в ночном концерте на радио должны были исполняться фрагменты из музыки к готовящемуся спектаклю[111]. Об этом с удивлением информировал Прокофьева Мясковский:

---

103 С.С. Прокофьев — А.Я. Таирову. Копия письма. Машинопись. 26 марта 1934 // SPA_11777. Публикуется впервые.
104 См.: *Таиров А.* Указ. соч. С. 361–375.
105 Там же. С. 371.
106 Там же. С. 372.
107 Там же.
108 Там же. С. 373.
109 С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 192.
110 «Египетские ночи» в Камерном театре // Известия. 1934. № 76. 30 марта.
111 См.: *Хвостов М.* Летопись симфонических концертов и оперных спектаклей. С 1926 г. по 1941 г. Москва, Ленинград, Севастополь, Курск, Рязань // РНММ. Ф. 163. Ед. хр. 7. Л. 37.

Каким образом играется по радио музыка к «Египетским ночам»? Разве Вы уже сделали сюиту? Между прочим, будет передаваться 12 сентября[112].

Автор негодовал:

Я только что закончил сюиту из «Египетофских» <sic!> и ничего не понимаю, что за исполнение в Московском радио. Какие ослы, если по театральным отрывкам, да и Таиров, нечего сказать, умен, если дал им, не спросясь. Мог бы хоть по телефону позвонить. Вы, конечно, знаете, что теперь есть с Францией телефонное сообщение, которое из СССР стоит дешево, 7 рублей, а из Франции дорого — 100 франков[113].

Чуть позже Мясковский разъяснил ситуацию:

Относительно «Египетских ночей» здесь все время происходят небольшие показы и рассказы о будущей постановке, и вместе с тем демонстрируется Ваша музыка; так что это, собственно, не исполнение сюиты — я так полагаю, судя по газетным заметкам, тем более, что радийных подтверждений не имел[114].

Но изменения в партитуру вносились и на самой последней стадии, как это, собственно, чаще всего бывает в драматическом театре, где коренные и судьбоносные для спектакля решения возникают порой и на генеральной репетиции, и на первых открытых прогонах. В данном же случае за отсутствием композитора изменения вносились самим Таировым с последующим (уже практически не обсуждаемым) согласованием. 3 октября Прокофьев получил от режиссера в ответ на свою корреспонденцию[115] письмо следующего содержания:

Дорогой Сергей Сергеевич
Очень был рад получить Ваш привет. Работа по «Египетским Ночам» идет во всю и как будто довольно удачно. Работа интересная и волнительная. Очень буду рад показать Вам ее, когда Вы приедете.

112 Н.Я. Мясковский — С.С. Прокофьеву. Письмо от 7 сентября 1934 // С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковский. Переписка. С. 427. Передача состоялась 9 сентября.

113 С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковскому. Письмо от 17 сентября 1934 // Там же. С. 428.

114 Н.Я. Мясковский — С.С. Прокофьеву. Письмо [до 3 октября 1934] // Там же. С. 429.

115 Письмо Прокофьева Александру Таирову, по-видимому, посланное в сентябре 1934 года, нами не обнаружено.





Полагаю, что мы справимся с нею во время и премьера пойдет в договоренную с Вами дату.
Я бы очень хотел знать, когда Вы рассчитываете быть в Москве, чтобы учесть, успею ли я на месте сговориться с Вами о небольших, я полагаю, вполне благоприятных перестановках некоторых номеров, либо надо написать Вам об этом заранее.
Я этим летом, к сожалению, из-за работы и ряда других обстоятельств не мог по-настоящему отдохнуть и не поспел попасть на Запад. Из-за меня пострадала и Алиса Георгиевна. Так что мы оба не без зависти, но с удовлетворением за вас, узнали о Вашем беззаботном пребывании у моря.
Шлем Лине Ивановне и Вам горячие приветы и ждем в Москву. До скорого свидания!
Крепко жму руку.
Ваш А. Таиров
Рог сейчас находится на фабрике, так как по заключению соответствующих специалистов, он нуждается в небольшой поправке, чтобы добиться нужных по партитуре тесситуры и эффектов.
Полагаю, что все будет в порядке[116].

Легко представить себе, с какими чувствами Прокофьев прочел это письмо, в котором самая важная (и самая неприятная) информация была, как водится, запрятана между строками светской болтовни. Тот самый рог, за судьбу которого композитор так опасался, оказался «опасно болен» — было о чем тревожиться. Возможно даже, что «небольшие» и «вполне благоприятные перестановки некоторых номеров» беспокоили его меньше. К ним он был изначально готов.

## 6. Послесловие к дебюту

Премьеру, прошедшую 14 декабря, Таиров приурочил к 20-летию театра. За несколько дней до нее, 11 декабря, в «Правде» появилась статья Таирова «Как мы работали над Шекспиром», в которой он развивал свои прежние позиции, завершая их изложение утверждением:

Весь объединенный мною материал создает нужное органическое единство. Я стремился его достичь как работой над текстом, так и работой над постановкой. Этому единству способствуют и пронизывающая весь спектакль му-

116 А.Я. Таиров — С.С. Прокофьеву. Автограф письма. Машинопись. Сентябрь 1934 // SPA_12163. Публикуется впервые. На письме проставлена дата получения (3 октября), но нет даты отправления. Слова, выделенные нами курсивом, вписаны Таировым от руки, причем разными чернилами.

зыка Сергея Прокофьева, и сценическая установка спектакля, и вся работа художника Рындина».

Будучи вполне уверен в художественной состоятельности своего спектакля «по Шоу и Шекспиру», Таиров решил показать его на гастролях Камерного театра в Лондоне. Они были запланированы на 1935 год, а затем из-за бюрократических проволочек перенесены на следующий сезон. 31 декабря 1935 года Таиров писал послу СССР в Лондоне И.М. Майскому:

> Чтобы привести в движение интеллигентские и художественные слои Лондона, нужно показать «Египетские ночи». <...> Это может иметь такое же значение, как во время наших первых гастролей в Париже имела для французов «Федра», решившая, по существу, художественную значимость наших гастролей[117].

Однако уже в конце сезона 1934/35 годов Таиров в соавторстве с Демьяном Бедным начал готовить новую редакцию комической оперы Бородина «Богатыри», а с ней вместе, сам того не понимая, нанес сокрушительный удар по Камерному театру. Премьера «Богатырей» в 1936-м стала поводом для правительственного постановления о борьбе с формализмом в искусстве[118]. Гастроли не состоялись[119]. Закат блистательной истории Камерного начался в 1936-м, повлияв на судьбу второй совместной работы Таирова и Прокофьева — постановки пушкинского «Евгения Онегина».

В октябре 1936 года состоялось сотое представление «Египетских ночей». Спектакль, таким образом, в течение минувших двух лет шел практически каждую неделю. Эта нехитрая статистика неоспоримо свидетельствует о зрительском успехе. Но, к сожалению, часто театральная история пишется не на основании подобных фактов: ее довольно сомнительным свидетельством остаются критические отзывы, которые нередко разительно отличаются от приема публики и всегда, в любые времена продиктованы тем или иным идеологическим контекстом.

Основная часть откликов прозвучала, конечно же, в течение серии первых премьерных спектаклей — зимой и весной 1935 года. Вместе с тем пауза, взятая критиками после декабрьской премье-

117 А.Я. Таиров — И.М. Майскому. Письмо от 31 декабря 1935 года. Цит. по: *Таиров А.* Указ. соч. С. 488.

118 См.: *Максименков Л.* Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция. 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997. С. 212–222; *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: НЛО, 2014. С. 485–498.

119 См.: *Сбоева С.* Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. М.: АРТ, 2010. С. 491.





ры, не могла не настораживать. Появившиеся в январе и феврале критические рецензии были едины в своем отрицании идеи сценической композиции, осуществленной Таировым. Но в ходе обсуждений слишком явственно была задана и тема «формализма» и отхода на прежние (до постановки «Оптимистической трагедии») «эстетские» позиции театра. Одна из первых рецензий, прервавших затяжное молчание, принадлежала не профессиональному критику, а инженеру, и в качестве гласа народа суммировала эти претензии в беспощадном перечне:

> ...Ревю из древне-египетской жизни, спектакль грузный и тяжелый, оставляющий зрителя совершенно равнодушным; плохо с актерами. Зато, как всегда в этом театре, на высоте осветительная техника, с помощью которой показан постановочно весьма эффектная сцена морского боя в третьем акте; блестящая музыка Сергея Прокофьева и прекрасное оформление Рындина не спасают спектакль, и лишь оттеняют его ненужную и безыдейную «красивость»[120].

О том, что и музыка не спасла постановку от провала, свидетельствуют дежурные упоминания имени Прокофьев или же полное умолчание о его участии в спектакле. Наиболее снисходительным оказался знаменитый партийный журналист и один из ведущих идеологов советской прессы «правдист» Михаил Кольцов:

> И все же при этой частичной неудаче, ''Египетские ночи'' — яркое сценическое зрелище[121].

Особых его похвал удостоилась «прекрасная музыка Прокофьева»:

> Грозные трубы тревожно врываются в знойный сумрак африканской столицы[122].

Следующие за кольцовской рецензии в главных советских изданиях попытались рассматривать общепризнанную неудачу Камерного как этап творческого пути, чреватый поисками. «Известия» вслед за «Правдой» подчеркивали высочайший профессионализм постановки:

> К работе над спектаклем были привлечены талантливейшие представители советского искусства <...>. Композитор С. Прокофьев написал впечатляющую,

120 *Кельцев В., инж.* «Египетские ночи» в Камерном театре // За индустриализацию. 1935. 2 февраля.

121 *Кольцов М.* «Египетские ночи» // Правда. 1935. № 50. 20 февраля.

122 Там же.

местами очень глубокую музыку. <...> История театра вряд ли знает подобное содружество гениев и талантов в одном спектакле[123].

«Известиям» вторило «Советское искусство», перечислявшее удачные компоненты спектакля, включая «прекрасную музыку Прокофьева»[124].

Очевидно, что Камерному был дан еще один шанс до того, как развернулась кампания по борьбе с формализмом, спровоцированная следующей постановкой Таирова — «Богатырями». Черту подвели гастроли Камерного театра весной 1936 года в Ленинграде, состоявшиеся уже после разгромных выступлений в адрес эстетической и идеологической позиции Таирова. Такой влиятельный критик, как Алексей Гвоздев, выступив анонимно, взвешивал «за» и «против», констатируя судьбоносный провал театра, попытавшегося «актуализировать» классику:

Театр поднял весь спектакль на высоту большой сценической культуры. <...> Сергей Прокофьев сопроводил спектакль в общем удачной музыкой. <...> Напрасно Камерный театр воспользовался этим явно формалистическим приемом, идущим от мейерхольдовского метода «переосмысливания» классики[125].

Результатом стало слияние Камерного с Реалистическим театром Николая Охлопкова в 1937 году.

Трагически завершившаяся судьба Камерного театра предопределила на долгие десятилетия и оценку творческого вклада Таирова в историю советского и мирового театра. Не будучи репрессирован, он не дождался и полной посмертной реабилитации в отечественном театроведении, которое до сих пор остается в долгу перед этим именем. Так, ничтожна мала литература о его «Египетских ночах», которые до сих пор не проанализированы с позиций их художественного стиля, театральных приемов, способов манифестации новых намерений Таирова, которые, он, судя по всему, хотел вложить в этот спектакль (сравнивая его, как говорилось выше, по своему значению для Камерного с «Федрой»).

Попытка возродить воспоминание о спектакле Таирова в виде музыкально-литературной композиции на радио была предпринята Алисой Коонен через несколько лет после смерти Таирова. Мира Мендельсон записала в дневнике 14 ноября 1954 года:

123 *Млечин В.* А сфинкс молчит... // Известия. 1935. № 50 (5603). 26 февраля.
124 *Уриэль* [*Литовский О.С.*]. О «Египетских ночах». Шекспировский спектакль в Камерном театре // Советское искусство. 1935. 5 апреля.
125 *А. Г.* [*Гвоздев А.*]. Египетские ночи // Ленинградская правда. 1936. № 92 (6377). 21 апреля.





А.Г. Коонен просила помочь ей достать музыку к спектаклю «Египетские ночи», так как она готовит монтаж «Клеопатры»[126].

Мелодекламация «Чертог сиял» на текст пушкинской поэмы была записана Коонен на пластинку с оркестром Всесоюзного радио под управлением Геннадия Рождественского[127]. Впоследствии в дневнике Миры Мендельсон появляется запись от 27 мая 1962 года:

В Музфонде... оформила заказ на переписку партитуры «Египетские ночи»[128].

Возможно, она была связана с другой записью Рождественским этой музыки — сюиты «Египетские ночи»[129].

Одним из первых, кто привлек внимание к художественному феномену Камерного театра, стал театральный критик Наум Берковский в 1962-м. Однако в его ставшем знаменитым апологетическом очерке о Таирове «Египетские ночи» показательно не упоминаются[130]. Через два года на страницах центральной советской прессы была сделана попытка вспомнить этот спектакль с помощью публикации фрагментов из режиссерской экспликации Таирова к «Египетским ночам»[131]. Не давала о нем забыть и Алиса Коонен, включавшая его в свои концертные программы[132].

И все же поистине «посмертный приговор» таировскому спектаклю был вынесен публикацией рецензии классика советского театроведения Бориса Алперса, написанной в марте 1935 года (но не изданной тогда) в сборнике его избранных работ конца 1970-х годов, когда о Таирове и его Камерном вновь заговорили с интересом. Алперс, впрочем, оставаясь приверженцем мейерхольдовского театра, также подтверждал из середины 1930-х сложившуюся репутацию таировских «Египетских ночей»:

126 *Мендельсон-Прокофьева М.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967 / науч. ред., предисл. и коммент. Е.В. Кривцовой. М.: Композитор, 2012. С. 526.
127 Фирма «Мелодия», Д-15246, 1965.
128 *Мендельсон-Прокофьева М.* Указ. соч. С. 575.
129 Апрелевский завод грампластинок, 33Д-010331, 1962.
130 *Берковский Н.* Таиров и Камерный театр. Указ. соч.
131 См.: Цельность творческого замысла // Неделя (воскресное приложение к «Известиям»). 1964. № 17. 19–25 апреля. С. 20–21.
132 Музыка Прокофьева в них звучала в фортепианном изложении в исполнении пианистки Ларисы Полонской.

> Освобожденная от философско-исторического материала, потерявшая самое действенное и драматическое, что было в ней, — характер и судьбу Антония, — трагедия стала скучной и банальной. Театр превратил ее в серию картин из жизни египетской царицы[133].

Брат Веры Алперс, консерваторской соученицы и приятельницы Прокофьева, о музыке и о композиторе в этой рецензии не упоминает ни разу.

Французский историк театра Патрис Пави характеризует «Египетские ночи» как «неизученный до сих пор спектакль», предлагая свою интерпретацию творческого подхода Таирова:

> Таиров воплощал «современный мир древнего мифа» и радикально воздействовал на сложившиеся зрительские приоритеты. <...> Речь шла о ее включении в новейшую систему актерского художественного образа особого слагаемого — архетипов или, как их еще называют, «рекурсивных персонажей», повторяющихся в том или ином произведении, в ту или иную эпоху и во всех литературах и мифологиях[134].

Сегодняшний интерес к спектаклю может активизироваться открытием в фондах Бахрушинского музея архивных кинозаписей фрагментов нескольких спектаклей Камерного театра. Немая запись отдельных эпизодов «Египетских ночей» — последняя из тех, что были запечатлены на пленку[135]. Однако новых работ о спектакле пока не появилось. Значительным сроком давности обладает и все, написанное о музыке Прокофьева к этому спектаклю. Партитура его, ставшая библиографической редкостью, была издана в 1963 году по инициативе музыковеда Елизаветы Даттель и при поддержке Миры Мендельсон. Ноты музыки к спектаклю были переизданы петербургским издательством «Композитор» в 2011 году.

Сочинение, не получившее самостоятельного номера опуса (он был присвоен сюите), оказалось в тени других работ Прокофьева. Безусловно, зависимость всего музыкального ряда от сценического, являющаяся громадным достоинством любой театральной музыки, предопределила превратности концертной жизни этого сочинения.

133 *Алперс Б.* «Египетские ночи» у Таирова (март 1935 года, публ. впервые) // Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 2. Театральные премьеры и дискуссии. С. 270.

134 Цит. по: *Сбоева С.* Таиров. Европа и Америка. С. 463.

135 См.: *Шмерлинг А.* Неизвестный Таиров: пять спектаклей Камерного театра на кинопленке [Эл. ресурс] // Colta.ru. 2013. 30 апр. URL: http://archives.colta.ru/docs/21353 (дата обращения 31 мая 2022).



Она оказала прямое влияние и на его «неназойливый», по определению Прокофьева, стиль. Обобщая свои подходы к работе композитора в драматическом театре в интервью, приуроченном к премьере, Прокофьев выдвинул на первый план это эстетическое требование:

> В искусстве писать музыку для сцены в качестве критерия может служить следующий угол зрения: если присутствие музыки в сцене увеличивает силу ее драматизма, или лиризма, то музыка здесь на месте, то есть она такова, какой должна быть. Если же данная сцена, освобожденная от музыки и разыгранная драматически, производит не менее сильное впечатление, то эта музыка неудачна или эта сцена вовсе не нуждается в музыке. Примером последнего могут послужить некоторые «натуралистические» моменты из современной оперной литературы. У одного французского коллеги в одной из его опер поют: «Подайте зонтик». Очень трудно, чтобы в этом моменте музыка могла бы что-нибудь привнести в действие, которое разыгрывалось бы и без нее. Такие мысли пришли мне в голову, когда я познакомился с текстом «Египетских ночей» в том виде, в котором они пойдут у Таирова в Камерном театре. Этот спектакль чрезвычайно заинтересовал меня с музыкальной точки зрения именно потому, что присутствие музыки может послужить усилению как лирического, так и драматического впечатления. Эта музыка прежде всего не должна быть назойливой и не должна врываться самостоятельным элементом в драматическое действие. В таком плане она может поспособствовать более полному восприятию образов спектакля, особенно Клеопатры и Антония, являющихся наиболее драматически увлекательными персонажами «Египетских ночей»[136].

Пройдет буквально пара лет, и к нему вновь обратятся с просьбой ответить на ряд вопросов, касающихся работы композитора в драматическом театре. Взгляды его ничуть не изменятся, он лишь подкрепит их практическим опытом:

> — Какое место вы отводите музыке в драматическом спектакле?
> — Скромное. Недаром существуют два разных выражения: «Идти слушать оперу» и «идти смотреть спектакль». Композитор не может требовать, чтобы музыка в драматическом спектакле играла такую же роль, как в оперном и балетном. Музыка в драматическом спектакле должна появиться там, где она усиливает впечатление, и не должна звучать там, где драматическое действие может обойтись без нее. Кроме того, музыка ни в коем случае не должна заглушать слово, когда его сопровождает. Поэтому, прежде чем писать музыку для опре-

136 Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Сост., текстол. ред. и коммент. В.П. Варунца. М.: Советский композитор, 1991. С. 125.

деленного театра, я всегда изучаю особенности помещения и радуюсь, когда оркестр можно поместить, например, под сценой.

Еще одна важная особенность. В оперный и балетный спектакль или симфонический концерт идет слушатель со специальным желанием слушать музыку, тогда как зритель, идущий в драматический спектакль, не интересуется, будет ли она сопровождать сценическое представление. Итак, музыке в драматическом спектакле не нужно разрешать специальных задач, а сопровождать его и, прежде всего, быть понятной и рассчитанной на малоквалифицированного слушателя. Очень хорошо, если композитор ограничится немногими мелодиями, но повторит их многократно: к концу зритель будет напевать их. Для драматического спектакля лучше сочинить немного, но ярких мелодий, чем много неярких или нелегко постигаемых.

— Как возникает у вас музыкальный образ спектакля?

— Когда мне предлагают написать музыку к драматическому спектаклю или кинофильму, я почти никогда не даю немедленного согласия, даже если знаю текст пьесы, а беру пять-десять дней, чтобы «увидеть» этот спектакль, то есть чтобы увидеть характеристику персонажей, иллюстрацию их эмоций, иллюстрацию событий. Одновременно с обдумыванием обыкновенно возникают главнейшие темы. Так что, когда я говорю «да», я уже обычно имею в голове главнейший тематический материал и, следовательно, отправной пункт работы готов.

— Какие в связи с этим ваши требования к драматургу и режиссеру?

— Я люблю, когда драматург или режиссер имеют конкретные требования, касающиеся музыки, иначе говоря, мне помогает, когда они мне говорят: «Здесь мне нужна минута с четвертью музыки» или «здесь дайте печальную и нежную музыку». Требования эти для меня важны, потому что тогда я знаю, чего в данном случае хочет немузыкант или, точнее (так как многие из наших драматургов и режиссеров отлично разбираются в музыке), чего хочет автор спектакля в целом от музыки, подходящей к данному моменту. После этого мне легче сочинять музыку, чем когда режиссер и драматург молчат и я подхожу к ней только с точки зрения музыканта-специалиста. Иначе говоря, в первом случае получается более многогранное освещение ситуации, и, конечно, нечего опасаться, что могут возникать трудности в согласовании моего взгляда со взглядами драматурга и режиссера (если бы они в некоторой степени разошлись).

— Не сделали ли вы выводы из вашего опыта, которые могли бы привести к практическим советам в области сочинения музыки к драматическим спектаклям?

— Помещения драматических театров с акустической точки зрения часто не рассчитаны на звучание оркестра. Бывает, что слово, произносимое со сцены, звучит отлично, оркестр же либо криклив, либо звучит неравномерно. В драматических театрах эта крикливость оркестра особенно ужасна: хочется, чтобы он скорее замолчал. Часто она происходит не только от одной акустики театра, при постройке которого недостаточно думали о музыке, но и от самого оркестра, его количества и качества. Композитору нужно твердо помнить, что, сочиняя музыку для симфонического оркестра, он имеет 40 или 60 инструментов против двух





труб. Здесь же против тех же двух труб он имеет восемь, а в лучшем случае 15 струнных инструментов, и потому труба звучит неизмеримо крикливей. Важно поэтому, чтобы композитор, прежде чем писать музыку, походил бы в театр, в котором он собирается работать, и внимательно отметил достоинства и недостатки оркестровки музыки просмотренных им спектаклей, — это поможет ему затем примениться к особенностям помещения и квалификации отдельных музыкантов. Нет смысла писать для кларнета трудный пассаж, если кларнет в этом театре не особенно силен в своем искусстве и все равно его смажет. Изучив таким образом условия оркестра и театра, можно добиться ровного и некрикливого форте с любым оркестром; легко достигнуть и пианиссимо, не заглушающее речи актера, особенно если оркестр можно посадить под сцену, прикрыть его щитами или вывести за кулисы[137].

Итак, главным практическим выводом для Прокофьева стали вопросы звукового баланса. Они же занимали его особое внимание и на репетициях. Алиса Коонен вспоминала:

> Когда я репетировала сцену смерти, момент, где Клеопатра в забытьи шепчет имя Антония: Прокофьев, подойдя к рампе, шипящим шепотом, чтобы не нарушать торжественность сцены, подсказывал мне:
> — Алиса Георгиевна, можете говорить совсем тихо-тихо, я дам вам здесь скрипочки[138].

«Простота» и «неназойливость» музыки — не слишком большие, казалось бы, притязания для автора ранга Прокофьева. Не вполне привычные свойства его нового стиля привлекли внимание такого знатока прокофьевской музыки, как Мясковский. Еще весной 1934 года после первого знакомства с партитурой он записал в дневнике:

> Прокофьев — музыка к «Египетским ночам» в Камерном театре — приятно, но слишком экономно[139].

Его отношение не поменялось и после премьеры, в декабре:

> «Египетские ночи» у Таирова. Музыка Прокофьева — скуповата[140].

137 Цит. по: С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 219–220.
138 *Коонен А.* Страницы жизни. С. 369.
139 Цит. по: *Лямм О.* Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Советский композитор, 1989. С. 230.
140 Там же. С. 237.

И, наконец, уже работая над четырехручным переложением сюиты в июне 1936 года, он подводит окончательный итог:

> Перекладываю «Египетские ночи» Прокофьева в четыре руки. Не люблю это сочинение, в оркестровке какое-то вычурное, перевыдуманное[141].

По-видимому, зная об этом (они с Мясковским всегда были бескомпромиссно честны друг с другом) и подобном мнениях, Прокофьев в своем интервью «Известиям» 16 ноября 1934 года (за месяц до премьеры) изложил свой взгляд на ближайшее будущее музыки — советской и своей собственной, манифестируя (уже далеко не впервые!) идею «новой простоты»:

> Вопрос о том, какую музыку надо сочинять в настоящее время, волнует многих советских композиторов. Этим вопросом я занимался внимательно в последние два года и думаю, что следующее решение окажется наиболее верным. Музыку прежде всего надо сочинять большую [разр.], то есть такую, где и замысел, и техническое выполнение соответствовали бы размаху эпохи. Такая музыка должна прежде всего двигать нас самих по путям дальнейшего развития музыкальных форм; она и за границей покажет наше подлинное лицо. Опасность опровинциалиться для современных советских композиторов, к сожалению, весьма реальна. Не так просто найти нужный язык для этой музыки. Она должна быть прежде всего мелодийной, притом мелодия — простой и понятной, не сбиваясь ни на перепевку, ни на тривиальный оборот. Многие из композиторов могут с трудом сочинить мелодию вообще какую бы то ни было; тем труднее сочинить такую, для которой поставлены определенные задачи. То же самое и о технике письма, о манере изложения: оно должно быть ясным и простым, но не трафаретным. Простота должна быть не старой простотой, а новой простотой[142].

Характерно, что эту обстоятельную выдержку из своего интервью он приводит в набросках автобиографии сразу после эпизода с «Египетскими ночами». Было бы резонно рассматривать этот стилистический манифест как разъяснение к тем художественным идеям, которыми он руководствовался в своей первой работе в драматическом театре[143]. Таким образом, расхождения во взглядах Прокофьева и Мясковского на эту партитуру принципиальны. Музыка к спектаклю Таирова звучала непривычно скромно для такого «нетеатрального» композитора, как Мясковский, не претендуя на равенство

141 Там же. С. 252.
142 Цит. по: С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 192.
143 См.: *Petchenina I.*, *Abensour G.* Egyptian Nights: In Search of the 'New Simplicity' // Three Oranges. 7 (2004). P. 11–16.



с другими компонентами спектакля, но желая раствориться в них, как сценический воздух, «марево» совершающихся событий. А между тем дебютант драматической сцены Прокофьев осознал и воплотил главное требование новейшего русского — советского — театра. Его точно оценил сторонним взглядом эмигранта Евгений Замятин:

> <...> музыкой, как одним из самых сильных средств эмоционального воздействия на зрителя, русские режиссеры пользуются в гораздо более широком масштабе, чем их европейские коллеги, применяя ее в виде «музыкальных декораций». Этим термином обозначают в России музыкальное сопровождение драматической пьесы, не носящее характер вставных номеров и не имеющее реальной мотивировки по ходу спектакля: это — только музыкальный фон, полностью или частями сопровождающий действие. Музыка эта часто даже не доходит до сознания зрителя, следящего за перипетиями пьесы, она воспринимается подсознанием, но тем сильнее ее действие. Этот род использования музыки — шаг на пути к созданию «синтетического» спектакля и к освобождению театра от оперной условности. На «музыкальных декорациях» построена большая часть постановок Таирова, ими часто пользуется 2-й Художественный театр, театр Вахтангова в Москве и ряд других молодых театров[144].

Если же сравнивать «музыкальные декорации» к «Египетским ночам» с создававшейся почти одновременно партитурой к кинодебюту Прокофьева в «Поручике Киже», где, казалось бы, много сходных приемов в выборе инструментария, построении драматургии на тембровых конфликтах, сопоставлении милитаристской и «мистической» образности, то определяющим становится громадное различие в выборе общего колорита: кинопартитуру к «Киже» можно сравнить с графикой, музыка к «Египетским ночам» выполнена в смешанной технике — акварельные эпизоды сменяются скульптурной медью. Столкновение двух абсолютно различных миров дается в лаконичной, почти афористической форме.

Заметим напоследок, что движение Прокофьева навстречу новой аудитории, как, впрочем, и навстречу драматическому театру, с которым прежде его не связывала ни авторская, ни даже зрительская привязанность, не было оценено советской критикой, как мы смогли убедиться. Премьера «Египетских ночей», как и премьера «Поручика Киже», не принесла ему особенных дивидендов для полноправного вхождения в советскую культуру. Добытый на Западе с таким трудом особый статус музыканта мировой величины приходилось

144 *Замятин Е.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. Беседы еретика. М.: «Дмитрий Сечин», «Республика», 2010. С. 269.

вновь доказывать в новых условиях репатриации, на которую он окончательно решился в 1936-м. Имя, как выяснилось, ни от чего не защищало, но осознание этого придет к Прокофьеву не сразу.

Главное все же было в другом — его ждало много работы: много интересной, серьезной работы с амбициозными задачами «от Пушкина до Шекспира». Это и было, в сущности, то, для чего он вернулся в Россию.





## ЛИТЕРАТУРА


1 *Абенсур Ж.* Камерный театр в Париже. Сомнения критиков и поддержка деятелей культуры // «…Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра 16–18 декабря 2014 года / ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 200–215.

2 *А. Г.* [*Гвоздев А.*] Египетские ночи // Ленинградская правда. 1936. № 92 (6377). 21 апреля.

3 *Алперс Б.* «Египетские ночи» у Таирова (март 1935 года, публ. впервые) // *Алперс Б.* Театральные очерки: В 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 2. Театральные премьеры и дискуссии. С. 266–271.

4 *Берковский Н.* Камерный театр и Таиров // *Берковский Н.* Литература и театр. Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 305–393.

5 *Городецкий С.* Раскованный театр. Отрывки из неопубликованной книги о Камерном театре / подгот. текста и приложения В. Енишерлова // Наше наследие. 2015. № 112. С. 82–93.

6 *Двинский М.* Беседа с С. Прокофьевым // Вечерняя Красная газета. 1934. 23 ноября. № 269.

7 *Держановский В.* Музыка в Москве // Аполлон. 1910. № 11. С. 46–49.

8 «Египетские ночи» в Камерном театре // Известия. 1934. № 76. 30 марта.

9 *Замятин Е.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. Беседы еретика. М.: «Дмитрий Сечин», «Республика», 2010.

10 *Кастальский А.* Из минувших веков. Опыт музыкальных реставраций. Т.I. Китай, Индия, Египет. Для фортепиано. М. — Лейпциг: П. Юргенсон, 1905.

11 *Кельцев В., инж.* «Египетские ночи» в Камерном театре // За индустриализацию. 1935. 2 февраля.

12 *Кольцов М.* «Египетские ночи» // Правда. 1935. № 50. 20 февраля.

13 *Колязин В.* Экспрессионист ли Таиров? (О восприятии немецкими экспрессионистами гастролей Камерного театра и восприятии Таировым немецкого экспрессионизма) // «…Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра 16–18 декабря 2014 года / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 44–54.

14 *Коонен А.* Страницы жизни. М.: Искусство, 1975.

15 *Кузмин М.* Александрийские песни. Для голоса с ф-п. В 2 томах. М.: Гос. музыкальное изд-во. Художественный отдел, 1921.

16 *Кузмин М.* Дневник 1908–1915 / подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005.

17 *Ламм О.* Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Советский композитор, 1989.

18 *Максименков Л.* Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция. 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997.

19 *Мендельсон-Прокофьева М.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967 / науч. ред., предисл. и коммент. Е.В. Кривцовой. М.: Композитор, 2012.

20 *Млечин В.* А сфинкс молчит… // Известия. 1935. № 50 (5603). 26 февраля.

21 *Наумов А.* Неизвестный балет Р.М. Глиэра? «Клеопатра» в Музыкальной студии МХАТ (1925) // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2020. № 1 (32). С. 42–51.

22 *Пиотровский А.* Театр. Кино. Жизнь / сост. и подгот. текста А.А. Акимовой, общ. ред. Е.С. Добина, вст. ст. С.Л. Цимбала, примеч. Т.Ф. Селезневой (раздел «Кино») и А.Я. Трабского (раздел «Театр»). Л.: Искусство, 1969.

23 *Познер Д.Н.* Америка на сцене Камерного театра. «Косматая обезьяна» (1926) и «Машиналь» (1933). Пер. с англ. П. Кулагиной и Е.Я. Суриц // «…Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра 16–18 декабря 2014 года / ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 88–104.

24 *Прокофьев С.С.* Дневник: 1907–1918. Paris: sprkfv, 2002.

25 *Прокофьев С.С.* Дневник: 1919–1933. Paris: sprkfv, 2002.

26 *Прокофьев С.* Египетские ночи: Музыка к сценической композиции А. Таирова по произведениям Пушкина, Шекспира и Шоу; Партитура и переложение для фортепиано (1934). М.: Советский композитор, 1963.

27 Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / сост., текстол. ред. и коммент. В.П. Варунца. М.: Советский композитор, 1991.

28 *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: НЛО, 2014.

29 Репертуар московских театров с 1-го по 6-е марта // Театры и зрелища. Приложение к журналу «Жизнь искусства. 1927. № 9.

30 *Рындин В.* Художник и театр. М.: ВТО, 1966.

31 *Сабанеев Л.* О проблеме временно-пространственной ритмизации театральной композиции // Мастерство театра. Временник Камерного театра. 1922. № 1. — С. 15–22.

32 *Сбоева С.* Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. М.: АРТ, 2010.

33 С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / сост., ред., примеч. со вст. ст. С.И. Шлифштейна. М., Госмузиздат, 1961.

34 С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковский. Переписка / сост. М.Г. Козлов, Н.Р. Яценко. М.: Советский композитор, 1977.







35 *Таиров А.* Записки режиссера. Статьи. Беседы, Речи. Письма. М.: ВТО, 1970.

36 Театральная жизнь Санкт-Петербурга и Москвы / ред.-сост.: Р.Э. Берченко, О.А. Бобрик, А.В. Булычева, А.П. Путилов, Н.И. Тетерина // История русской музыки. Т. 10В. 1890–1917. Хронограф. Кн. I / под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011.

37 *Уварова Е.* Музыкальные и комедийные спектакли Таирова // Режиссерское искусство А.Я. Таирова / ред.-сост. К.Л. Рудницкий. М.: ВТО, 1987. С. 42–63.

38 *Уриэль* [*Литовский О.С.*] О «Египетских ночах». Шекспировский спектакль в Камерном театре // Советское искусство. 1935. 5 апреля.

39 *Фокин М.* Против течения: воспоминания балетмейстера, сценарии и замыслы балетов, статьи и письма / сост. Ю. Слонимский и Г. Добровольская. Л.: Искусство, 1981.

40 *Хмельницкий Ю.* Из записок актера таировского театра / предисл. С.Н. Коробкова. М.: ГИТИС, 2004.

41 Цельность творческого замысла // Неделя (воскресное приложение к «Известиям»). 1964. № 17. 19–25 апреля. С. 20–21.

42 *Шевеленко И.* Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: НЛО, 2017.

43 *Шмерлинг А.* Неизвестный Таиров: пять спектаклей Камерного театра на кинопленке [Эл. ресурс] // Colta.ru. 2013. 30 апреля. URL: http://archives.colta.ru/docs/21353

44 *Штейнпресс Б.* Оперные премьеры XX века. 1901–1940. Словарь. М.: Советский композитор, 1983.

45 *Эджидио А.* Окно в будущее. Александр Таиров и становление итальянской режиссуры // «…Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра 16–18 декабря 2014 года / ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 216–234.

46 *Petchenina I.*, *Abensour G.* Egyptian Nights: In Search of the ‘New Simplicity’ // Three Oranges. 7 (2004). P. 11–16.

47 Pour le théâtre Kamerny // Comoedia. Paris. 1923. Mars 23.

## REFERENCES


1 *Abensur Zh*. [*Abensour G.*] Kamernïy teatr v Parizhe. Somneniya kritikov i podderzhka deyateley kulturï [The Chamber Theatre in Paris. The doubts of the critics and the support of the men of culture] // '…Glyadet' na veshchi bez boyazni'. K stoletiyu Kamernogo teatra ['…To Look at Things Without Fear'. To the Centenary of the Chamber Theatre]. Collection of Articles. Materials of the International Conference Dedicated to the Centenary of the Chamber Theatre, 16–18 December 2014 / Ed. by V.V. Ivanov. Moscow: Gosudarstvennïy institut iskusstvoznaniya [State Institute for Art Studies]. 2016. P. 200–215.

2 *A. G. [Gvozdev A.]* Egipetskiye nochi [The Egyptian Nights] // Leningradskaya pravda. 1936. No. 92 (6377). 21 April.

3 *Alpers B*. 'Egipetskiye nochi' u Tairova (mart 1935 goda. publ. vpervïe) [*The Egyptian Nights* at Tairov's (March 1935, previously unpublished)] // *Alpers B*. Teatralnïye ocherki [Essays on Theatre], in 2 volumes. Moscow: Iskusstvo. 1977. Vol. 2. Teatralnïe prem'erï i diskussii [Theatre Premières and Discussions]. P. 266–271.

4 *Berkovskiy N*. Kamernïy teatr i Tairov [The Chamber Theatre and Tairov] // *Berkovskiy N*. Literatura i teatr. Stat'i raznïkh let [Literature and Theatre. Articles from Different Years]. Moscow: Iskusstvo. 1969. P. 305–393.

5 *Gorodetskiy S*. Raskovannïy teatr. Otrïvki iz neopublikovannoy knigi o Kamernom teatre [An Uninhibited Theatre. Excerpts from the unpublished book on the Chamber Theatre] / prepared for publication and commented by V. Enisherlov // Nashe naslediye [Our Heritage]. 2015. No. 112. P. 82–93.

6 *Dvinskiy M*. Beseda s S. Prokof'evïm [A conversation with Prokofiev] // Vechernyaya Krasnaya gazeta [Evening Red Newspaper]. 1934. 23 November. No. 269.

7 *Derzhanovskiy V*. Muzïka v Moskve [Music in Moscow] // Apollon. 1910. No. 11. S. 46–49.

8 'Egipetskiye nochi' v Kamernom teatre [*The Egyptian Nights* at the Chamber Theatre] // Izvestiya. 1934. No. 76. 30 March.

9 *Zamyatin E*. Sobranie sochineniy [Collected Works]. In 5 volumes. Vol. 4. Besedï eretika [Conversations of a Heretic]. Moscow: 'Dmitriy Sechin', 'Respublika', 2010.

10 *Kastal'skiy A*. Iz minuvshikh vekov. Opït muzïkalnïkh restavratsiy [From the Past Centuries. An Essay in Music Restorations]. Vol. I. Kitay. Indiya. Egipet [China. India. Egypt]. For Piano. Moscow and Leipzig: P. Jurgenson. 1905.

11 *Kel'tsev V. (engineer)*. 'Egipetskiye nochi' v Kamernom teatre [*The Eyptian Nights* at the Chamber Theatre] // Za industrializatsiyu [For the Industrialisation]. 1935. 2 February.

12 *Kol'tsov M*. 'Egipetskiye nochi' [*The Eyptian Nights*] // Pravda. 1935. No. 50. 20 February.

13 *Kolyazin V*. Ekspressionist li Tairov? (O vospriyatii nemetskimi ekspressionistami gastroley Kamernogo teatra i vospriyatii Tairovïm nemetskogo ekspressionizma) [Was Tairov and expressionist? (On the perception of the performances of the Chamber Theatre by German expressionists and the perception of German expressionism by Tairov)] // '…Glyadet' na veshchi bez boyazni'. K stoletiyu Kamernogo teatra ['…To Look at Things Without Fear'. To the Centenary of the Chamber Theatre]. Collection of Articles. Materials of the International Conference Dedicated to the Centenary of the Chamber Theatre, 16–18 December 2014 / Ed. by V.V. Ivanov. Moscow: Gosudarstvennïy institut iskusstvoznaniya [State Institute for Art Studies]. 2016. P. 44–54.

14 *Koonen A*. Stranitsï zhizni [Pages of a Life]. Moscow: Iskusstvo. 1975.

15 *Kuzmin M*. Aleksandriyskie pesni [*Alexandrian Songs*]. For voice with piano. In 2 volumes. Moscow: Gos. muzïkalnoe izd-vo. Khudozhestvennïy otdel [State Music Publishing House. Art Department], 1921.

16 *Kuzmin M*. Dnevnik 1908–1915 [Diary, 1908–1915] / prepared for publication and commented by N. Bogomolov and S. Shumikhina. Saint Petersburg: Ivan Limbach, 2005.

17 *Lamm O*. Stranitsï tvorcheskoy biografii Myaskovskogo [Pages of Myaskovsky's Creative Biography]. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1989.

18 *Maksimenkov L*. Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaya kulturnaya revolyutsiya. 1936–1938 [Muddle Instead of Music. Stalin's Cultural Revolution of 1936–1938]. Moscow: Yuridicheskaya kniga [Juridical Book], 1997.

19 *Mendel'son-Prokof'eva M*. O Sergee Sergeeviche Prokof'eve. Vospominaniya. Dnevniki. 1938–1967 [On Sergey Sergeevich Prokofiev. Recollections. Diaries. 1938–1967] / edited, prefaced and commented by E.V. Krivtsova. Moscow: Kompozitor, 2012.

20 *Mlechin V*.A. sfinks molchit… [And the Sphinx is silent…] // Izvestiya. 1935. No. 50 (5603). 26 February.

21 *Naumov A*. Neizvestnïy balet R.M. Gliera? 'Kleopatra' v Muzïkal'noy studii MKhAT (1925) [R.M. Glière's unknown ballet? *Cleopatra* at the Musical Studio of the Moscow Art Theatre] // Uchenïe zapiski RAM im. Gnesinïkh [Proceedings of the Russian Gnesin Academy of Music]. 2020. No. 1 (32). P. 42–51.

22 *Piotrovskiy A*. Teatr. Kino. Zhizn' [Theatre. Cinema. Life] / compiled and prepared by A.A. Akimova, edited by E.S. Dobin, prefaced by S.L. Tsimbal, commented by T.F. Selezneva (section 'Cinema') and A. Ya. Trabskiy (section 'Theatre'). Leningrad: Iskusstvo. 1969.

23 *Pozner D.N*. Amerika na stsene Kamernogo teatra. 'Kosmataya obez'yana' (1926) i 'Mashinal' (1933) [America on the stage of the Chamber Theatre. *The Shaggy Ape* (1926) and *Mashinal* (1933)]. Translated from English by P. Kulagina and E. Surits // '…Glyadet' na veshchi bez boyazni'. K stoletiyu Kamernogo teatra ['…To Look at Things Without Fear'. To the Centenary of the Chamber Theatre]. Collection of Articles. Materials of the International Conference Dedicated to the Centenary of the Chamber Theatre, 16–18 December 2014 / Ed. by V.V. Ivanov. Moscow: Gosudarstvennïy institut iskusstvoznaniya [State Institute for Art Studies]. 2016. P. 88–104.

24 *Prokof'ev* [Prokofiev] *S.S*. Dnevnik: 1907–1918 [Diary: 1907–1918]. Paris: sprkfv. 2002.

25 *Prokof'ev* [Prokofiev] *S.S*. Dnevnik: 1919–1933 [Diary: 1919–1933]. Paris: sprkfv. 2002.

26 *Prokof'ev* [Prokofiev] *S*. Egipetskiye nochi: Muzïka k stsenicheskoy kompozitsii A. Tairova po proizvedeniyam Pushkina. Shekspira i Shou [*The Egyptian Nights*: Music for the Stage Composition by A. Tairov based on the works by Pushkin, Shakespeare

and Shaw]. Full score and piano arrangement (1934). Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1963.

27 Prokof'ev o Prokof'eve: stat'i, interv'yu [Prokofiev on Prokofiev: Articles and Interviews] / compiled, edited and commented by V.P. Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1991.

28 *Raku M*. Muzïkal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi [Classical Music in the Myth-Making of the Soviet Era]. Moscow: NLO, 2014.

29 Repertuar moskovskikh teatrov s 1-go po 6-e marta [The repertoire of the Moscow theatres from March 1 to March 6] // Teatrï i zrelishcha. Prilozhenie k zhurnalu 'Zhizn' iskusstva' [Theatres and Shows. Supplement to the journal *Life of Art*]. 1927. No. 9.

30 *Rïndin V*. Khudozhnik i teatr [Artist and Theatre]. Moscow: VTO [All-Union Theatre Society], 1966.

31 *Sabaneev L*. O probleme vremenno-prostranstvennoy ritmizatsii teatral'noy kompozitsii [On the problem of temporal and spatial rhythmisation of a theatrical composition] // Masterstvo teatra. Vremennik Kamernogo teatra [Art of Theatre. Periodical of the Chamber Theatre]. 1922. No. 1. P. 15–22.

32 *Sboeva S*. Tairov. Evropa i Amerika. Zarubezhnïe gastroli Moskovskogo Kamernogo teatra. 1923–1930 [Tairov. Europe and America. Foreign Tours of the Moscow Chamber Theatre]. Moscow: ART, 2010.

33 S.S. Prokof'ev. Materialï. Dokumentï. Vospominaniya [S.S. Prokofiev. Materials. Documents. Recollections] / compiled, edited, commented and prefaced by S. Shlifshteyn. Moscow: Gosmuzizdat [State Music Publishing House], 1961.

34 S.S. Prokof'ev — N. Ya. Myaskovskiy. Perepiska [S.S. Prokofiev — N. Ya. Myaskovsky. Correspondence] / compiled by M.G. Kozlov and N.R. Yatsenko. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1977.

35 *Tairov A*. Zapiski rezhissera. Stat'i. Besedï. Rechi. Pis'ma [Notes of a Theatre Director. Articles. Conversations. Speeches. Letters]. Moscow: VTO [All-Union Theatre Society], 1970.

36 Teatral'naya zhizn' Sankt-Peterburga i Moskvï [Theatre Life of Saint Petersburg and Moscow] / compiled and edited by R.Ē. Berchenko, O.A. Bobrik, A.V. Bulïcheva, A.P. Putilov, N.I. Teterina // Istoriya russkoy muzki [A History of Russian Music]. Vol. 10C. 1890–1917. Khronograf [Chronological Table]. Book I / general scholarly editor E.M. Levashev. Moscow: Yazïki slavyanskikh kul'tur [Languages of Slavic Cultures], 2011.

37 *Uvarova E*. Muzïkal'nïe i komediynïe spektakli Tairova [Tairov's Music and Comedy Productions] // Rezhisserskoe iskusstvo A. Ya. Tairova [A. Ya. Tairov's Art of Theatre Director] / compiled and edited by K.L. Rudnitskiy. Moscow: VTO [All-Union Theatre Society], 1987. P. 42–63.

38 *Uriēl* [*Litovskiy O.*] O 'Egipetskikh nochakh'. Shekspirovskiy spektakl' v Kamernom teatre [On *The Egyptian Nights*. A Shakespeare performance at the Chamber Theatre] // Sovetskoye iskusstvo [Soviet Art]. 1935. 5 April.

39 *Fokin M*. Protiv techeniya: vospominaniya baletmeystera, stsenarii i zamïslï baletov, stat'i i pisma [Against the Current: Recollections of a Choreographer, Scenarios and Ideas of Ballets, Articles and Letters] / compiled by Yu. Slonimskiy and G. Dobrovolskaya. Leningrad: Iskusstvo, 1981.





40 *Khmelnitskiy Yu*. Iz zapisok aktera tairovskogo teatra [From the Diaries of an Actor of Tairov's Theatre] / prefaced by S.N. Korobkov. Moscow: GITIS [State Institute for Theatre Art]. 2004.

41 Tsel'nost' tvorcheskogo zamïsla [An integrity of the creative idea] // Nedelya (voskresnoe prilozhenie k 'Izvestiyam') [*Nedelya* (sunday supplement to *Izvestiya*]. 1964. No. 17. 19–25 April. P. 20–21.

42 *Shevelenko I*. Modernizm kak arkhaizm: natsionalizm i poiski modernistskoy ēstetiki v Rossii [Modernism as Archaism: Nationalism and Search for Modernist Aesthetics in Russia]. Moscow: NLO, 2017.

43 *Shmerling A*. Neizvestnïy Tairov: pyat' spektakley Kamernogo teatra na kinoplenke [An Unknown Tairov: Five Performances of the Chamber Theatre on Film] // Colta.ru. 2013. 30 April. URL: http://archives.colta.ru/docs/21353

44 *Shteynpress B*. Opernïe prem'erï XX veka. 1901–1940. Slovar' [Opera Premières of the 20th Century. A Dictionary]. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1983.

45 *Ēdzhidio* [*Egidio*] *A*. Okno v budushchee. Aleksandr Tairov i stanovlenie ital'yanskoy rezhissurï [A window to the future. Aleksandr Tairov and the formation of the Italian art of theatre direction] // '…Glyadet' na veshchi bez boyazni'. K stoletiyu Kamernogo teatra ['…To Look at Things Without Fear'. To the Centenary of the Chamber Theatre]. Collection of Articles. Materials of the International Conference Dedicated to the Centenary of the Chamber Theatre, 16–18 December 2014 / Ed. by V.V. Ivanov. Moscow: Gosudarstvennïy institut iskusstvoznaniya [State Institute for Art Studies]. 2016. P. 216–234.

46 *Petchenina I. and Abensour G*. Egyptian Nights: In Search of the 'New Simplicity' // Three Oranges. 7 (2004). P. 11–16.

47 Pour le théâtre Kamerny // Comoedia. Paris. 1923. Mars 23.