

*Д. Ю. Брагинский**

ПРОКОФЬЕВ И МЕЙЕРХОЛЬД. ГРАНИ СОТРУДНИЧЕСТВА: ОТ ОПЕРНОГО ТЕАТРА ДО ФИЗКУЛЬТУРНОГО ПАРАДА**

Статья посвящена теме сотрудничества Сергея Прокофьева с Всеволодом Мейерхольдом, с юности композитора до последних дней жизни режиссера. Главной целью автора статьи стало создание панорамы творческого содружества в рамках биографий обоих великих деятелей искусства. Тема их взаимного общения включает в себя обращение к самым разнообразным жанрам искусства, которые привлекали внимание обоих мастеров, — комическая опера, лирико-психологическая опера и такой парадоксальный массовый жанр, как физкультурный парад. Именно работа над подготовкой Первого Всесоюзного парада физкультурников на Красной площади в 1939 году стала последним эпизодом творческого альянса композитора и режиссера.

Ключевые слова: Сергей Прокофьев, Всеволод Мейерхольд, опера «Любовь к трем апельсинам», опера «Игрок», Мариинский театр, физкультурный парад на Красной площади.

D. Yu. Braginsky

PROKOFIEV AND MEYERHOLD.

THE COOPERATION OPTIONS: FROM AN OPERA HOUSE TO A SPORTS PARADE

The article is devoted to the topic of cooperation between Sergei Prokofiev and Vsevolod Meyerhold, from the composer's youth to the last days of the director's life. The main goal of the author of the article was to create a panorama of the creative community within the biographies of both great artists. The theme of their mutual communication includes an appeal to the most diverse genres of art that attracted the attention of both — comic opera, lyric and psychological opera, and such a paradoxical mass genre as a sports parade. It was

* Брагинский Дмитрий Юрьевич, кандидат искусствоведческих наук, преподаватель Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова; dmi-braginsky@yandex.ru.

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

the work on the preparation of the First All-Union Parade of Athletes on Red Square in 1939 that became the last episode of the creative alliance of the composer and director.

Keywords: Sergei Prokofiev, Vsevolod Meyerhold, the opera «The Love for Three Oranges», the opera «The Gambler», Mariinsky theater, a sports parade on Red Square.

Сотрудничество Сергея Прокофьева и Всеволода Мейерхольда является совершенно особым миром, объединяющим как творчество гениального композитора, так и творчество гениального театрального мастера. Мейерхольд был одним из самых вдумчивых «толкователей» музыки Прокофьева, он основывался на подлинной любви к этой музыке и радостном служении его великому искусству. Режиссер открывал в творчестве Прокофьева всегда новое, всегда неожиданное, пытаясь созидать бесконечно преображающийся портрет великого композитора. Как отмечал И. Д. Гликман, «Мейерхольд горячо любил Прокофьева-композитора. Любовь эта не знала никаких колебаний, сомнений. Она отличалась замечательным постоянством и преданностью». [3, с. 309].

Грани их сотрудничества оказались разнообразными и многоплановыми. Все началось с лирико-психологической оперы Прокофьева «Игрок». Дирижер Альберт Коутс после премьеры симфонической «Скифской сюиты» Прокофьева так увлекся этой оперой, что решил поставить ее на сцене Мариинского театра. В апреле 1916 года на его квартире состоялось предварительное прослушивание будущей оперы, на котором присутствовал и режиссер Мейерхольд,

Прокофьев от начала до конца исполнил клавир «Игрока» на рояле и спел партии всех основных персонажей героев, о чем позже вспоминал в своих «Дневниках»: «Вчера были с мамой у Коутса. Там собрались слушать “Игрока”: Попова, Каракаш, Алчевский, Мейерхольд и американец с американкой. Я сыграл от начала до конца при громких одобрениях аудитории. Попова была в восторге от своей партии, Каракаш просил дать ему хоть какую-нибудь партию. Мейерхольд сказал: Вы даже не знаете, что вы написали: это будет перелом во всём оперном Искусстве» [10, с. 619].

Опера немедленно была принята к постановке, и 28 января 1917 года состоялась первая оркестровая репетиция. Режиссером-постановщиком должен был стать Всеволод Мейерхольд. Прокофьев посещал каждую репетицию, о чем позже вспоминал: «В зале находились Мейерхольд и Головин, преочаровательный седеющий красивый господин, с которым я, наконец, познакомился и который наговорил мне короба комплиментов, — оба были милы и с большим воодушевлением относились к “Игроку”» [10, с. 652].

Как замечал И. Д. Гликман, «острый интерес к “Игроку” подогревался в режиссерском сознании Мейерхольда и тем, что появление этой оперы совпало с работой над постановкой “Маскарада”, в котором также ярко звучит мотив карточной игры» [3, с. 310].

Петроградская пресса наполнилась сообщениями о том, что в Мариинском театре в недалеком будущем состоится премьера «Игрока», а эта опера представлялась Мейерхольду сочинением, открывающим новую страницу в истории музыкального театра. Режиссер считал, что композитор вскоре будет провозглашен крупнейшим новатором и провозвестником нового стиля в оперном искусстве, заявляя: «Прокофьев пошел дальше Глюка, он пошел

дальше Вагнера, значительно дальше. Он совсем исключил всякие арии, у него нет даже прелестных бесконечных мелодий Вагнера, нет этой сладости, а он заставил действующих лиц все время плавать в изумительных речитативах, что совершенно исключает всякое сходство с оперой, существовавшей до сих пор» [5, с. 70]. Однако Мариинский театр в 1917 году перестал считаться императорским и лишился государственных дотаций. Все постановки были прекращены, а опера «Игрок» в постановке Мейерхольда так и не дождалась своей премьеры на петроградской сцене.

Следующая опера Прокофьева, «Любовь к трем апельсинам», создавалась в 1918 году, в период пребывания композитора за рубежом. Однако ее первоначальный замысел был связан с ярчайшими театральными впечатлениями Прокофьева от театральной жизни дореволюционной России, где в поисках новых ярких форм спектакля повсеместно осуществлялись попытки возродить искусство старинной итальянской комедии масок.

Прокофьев всегда считал, что Мейерхольд стал крестным отцом его оперы. В 1918 году, в канун отъезда композитора за рубеж, режиссер подарил ему журнал «Любовь к трем апельсинам». Это название автор заимствовал и из широко известной сказки итальянского драматурга Карло Гоцци, созданной в традициях народного театра масок. В первом же номере журнала Мейерхольд опубликовал вольную сценическую обработку этой сказки. Молодого композитора привлекла жизнеутверждающая основа народной фантастики, а также поэтичность вымысла и остроумное смешение шутки, сказки и сатиры. Оригинальной стала и театральная линия, объединяющая три разных плана действия. Первый — сказочные персонажи: Принц, Труффальдино. Второй — подземные силы, от которых они зависят: Маг Челий, Фата Моргана. И, наконец — Чудаки, комментирующие развитие интриги.

Мейерхольд вспоминал: «Я передал Прокофьеву первую книжку нашего журнала «Любовь к трем апельсинам» перед самым отъездом его в Америку (кажется, это было в самом конце 1918 года). Передавая книжку, убеждал его написать оперу на текст наш “Любовь к трем апельсинам”. Он ответил: “Буду читать на океанском пароходе”» [6, с. 388].

Впервые познакомившись с номером журнала, Прокофьев оставил запись в своем дневнике: «Прочитал “Любовь к трём апельсинам”. А здорово! Из этого можно кой-что сделать, только предварительно переделать сюжет совсем наново. Музыка — ясная, живая и, по возможности, простая. Когда с Мейерхольдом мы шли по Морской, обсуждая “Три апельсина”, со стороны площади, от Исаакия, раздался ряд выстрелов. Мы побежали в обратную сторону, боясь влипнуть в политическое столкновение. Мейерхольд, который бежал впереди, кричал мне: “Ложитесь, ложитесь!” Добежав до большого выступа, остановились. Выстрелы впоследствии оказались рядом невинных вспышек бензина в автомобиле» [10, с. 697].

В результате родилась комическая опера, каждый эпизод которой несет на себе следы невидимого сотрудничества композитора с Мейерхольдом. Этому сочинению Прокофьева характерна яркая зрелищность, стремительность движения. Многие черты в драматургии оперы «Любовь к трем апельсинам» восходят к жанру ревью, блистательно интерпретированному Мейерхольдом

в его спектаклях. где столкновение двух культур выражалось через противопоставление здорового спортивного духа, физической культуры, бодрых маршей — эстетике фокстрота, медленным и расслабленным ритмам танго. Упадок капитализма в спектаклях Мейерхольда иллюстрировался танцевальной музыкой, исполнявшейся джазовым ансамблем, который впервые появился на российской сцене.

Карнавальное искусство всецело занимало Мейерхольда, и эта мысль оказалась очень созвучна творческим исканиям Прокофьева. Композитору очень понравилась драматургическая ткань театрального дивертисмента с его многообразной сценической фактурой. Прокофьев очень дорожил мнением Мейерхольда и испытывал к нему чувство глубокой благодарности. Он надеялся, что когда-нибудь режиссер поставит его оперу «Любовь к трем апельсинам», но этого не произошло, к сожалению.

В 1927 году Мейерхольд возвращается к идее поставить оперу «Игрок» на сцене Мариинского театра. Особый интерес у него вызывала театральная сцена игры в рулетку, картина в игорном доме. О сотрудничестве режиссера и композитора стало известно благодаря публикации 1927 года в журнале «Музыка и революция»: «Композитор С. Прокофьев закончил новую редакцию оперы “Игрок”, сделанной по указанию Мейерхольда» [9, с. 99].

Стремясь к максимальному совершенству, Прокофьев привлек Мейерхольда к сотрудничеству, не без основания расценивая его в качестве будущего постановщика оперы «Игрок». Как отмечал И. Д. Гликман, «рекомендации режиссера нашли воплощение в создании терпкой, азартной, взвинченной, атмосферы игорного дома и отчетливой индивидуализации фигур игроков, чья психология, повадка, мимика, жестикация стали предметом наблюдения Мейерхольда (они ему понадобятся для постановки “Пиковой дамы” Чайковского)» [3, с. 321]. К сожалению, и э тот проект так и остался нереализованным. Несмотря на кропотливую подготовку, Мейерхольд не смог поставить оперу «Игрок» ни на сцене Мариинского театра, ни на сцене Большого театра.

В 1936 году Прокофьев принимает окончательное решение вернуться на родину после двадцатилетнего периода жизни в Германии, Франции и Соединенных Штатах Америки. После возвращения сразу начинаются его творческие контакты с Мейерхольдом, который обратился к композитору с просьбой сочинить музыку для постановки драмы Пушкина «Борис Годунов». Именно в тот момент он готовил эту пьесу для постановки в своем собственном театре, в Государственном Театре имени Мейерхольда.

В течение многих лет Мейерхольд вынашивал идею постановки драмы Пушкина «Борис Годунов» — эта пьеса стала в его судьбе своеобразным связующим звеном между оперой и драмой. В 1911 году в Мариинском театре он поставил оперу Мусоргского «Борис Годунов», а в 1925–1926 годах репетировал эту пьесу Пушкина в Государственной академической студии им. Вахтангова. Приступая к работе над пьесой Пушкина в собственном театре, одновременно он планировал поставить оперу Мусоргского в МАЛЕГОТе (Ленинградском академическом Малом театре оперы и балета).

Режиссер возлагал большие надежды на музыку Прокофьева в новой постановке. По его мысли, она должна была играть важную конструктивную

роль в предстоящем драматическом спектакле, она должна была быть тесным образом связана с пушкинским текстом и режиссерским замыслом.

Такие особенности мышления, как глубинная музыкальность, продуманное экспериментирование мышления, сблизили Мейерхольда и Прокофьева. Это подтверждается не только доверительностью дружеского общения, но и серьёзностью совместных творческих планов. «Если бы не обстоятельства, в историю современного оперного театра могли войти “Игрок”, “Семён Котко” Прокофьева—Мейерхольда. При участии Асафа Мессерера ими планировалась постановка балета “Стальной скак”. Самым драматичным примером внешнего вмешательства в сотворчество стала судьба спектакля “Борис Годунов”» [1, с. 216].

Творчество Пушкина сопровождало Прокофьева на протяжении всей жизни. Хотя непосредственных сочинений, вдохновленных гением Пушкина, в творческом наследии композитора совсем немного, они отличаются необычайной значимостью. Первым музыкальным обращением к Пушкину можно считать оперу «Пир во время чумы», написанную Прокофьевым-подростком в 1903 году. Последнее обращение датируется 1952 годом, когда музыкальная тема из прокофьевской сюиты к спектаклю «Евгений Онегин» прозвучала, как своеобразная реминисценция, в Седьмой симфонии композитора.

На репетиции пьесы «Борис Годунов», состоявшейся 16 ноября 1936 года, Прокофьев познакомил труппу с написанной к спектаклю музыкой, сыграв ряд фрагментов на фортепиано и разъяснив значение каждого музыкального номера. К великому сожалению, и эта постановка не была реализована по многим причинам. В 1957 году Анатолий Эфрос использовал музыку, созданную Прокофьевым для спектакля Мейерхольда, в своей постановке «Бориса Годунова» в Центральном детском театре. Спустя 13 лет Эфрос вновь обратился к прокофьевской музыке при подготовке телеспектакля по пушкинской пьесе. В 1983 году были изданы партитура и клавишная музыка музыкальных номеров к спектаклю. Отдельные эпизоды музыки Прокофьева для спектакля «Борис Годунов» Мейерхольда были исполнены Г. Рождественским. Позднее весь материал, сочинённый Прокофьевым, записал М. Юровский с оркестром и хором Берлинского радио. В 2007 году спектакль Мейерхольда—Прокофьева был представлен в театре Принстонского университета как студенческий проект. В России музыка Прокофьева для концепции Мейерхольда прозвучала 2010 года в Государственной академической Капелле Санкт-Петербурга (дирижёр — В. Чернушенко).

Мейерхольд сыграл важную роль и в создании оперы Прокофьева «Семен Котко». С момента возвращения в Советский Союз композитор хотел написать оперу на современный сюжет. Внимание его привлекла повесть «Я — сын трудового народа» писателя Валентина Катаева, повествующая о событиях гражданской войны на Украине. В 1938 году на сценах советских театров появилась авторская версия повести под названием «Шел солдат с фронта».

Прокофьев обратился к писателю, который согласился с идеей и стал вместе с композитором работать над либретто. Недаром детство Прокофьева проходило в украинской усадьбе, — вероятно, композитора при написании оперы привлекла возможность использовать далекие воспоминания, в частности в его памяти всплывали особенности украинского говора.

В основу либретто новой оперы легли прозаические диалоги повести Катаева, и по совету Мейерхольда в качестве поэтических текстов были использованы стихотворение «Заповіт» Тараса Шевченко и стихи некоторых народных песен. Создание музыки пришлось на 1939 год. Мейерхольд рассказывал группе театра им. Станиславского, в котором собирался ставить этот спектакль: «Работа его очень увлекает, он пишет с величайшим энтузиазмом» [5, с. 236].

Первые три акта были сочинены менее чем за два месяца: 26 марта Прокофьев закончил сцену встречи Семена с односельчанами, 8 апреля был готов II акт, 15-го — 1-я картина I акта, 5 мая — весь III акт, 16 июня — IV акт и, наконец, 28 июня опера в клавире была полностью закончена. Вся работа проходила в тесном общении с либреттистом и режиссером Мейерхольдом. Правда, между Прокофьевым и Катаевым, который хотел видеть в опере народные танцы, песни в украинском духе и несложные небольшие арии, не раз возникали конфликты, но композитор твердо следовал своему замыслу, и писателю пришлось подчиниться. Прокофьев указывал, какие куски повести должны войти в текст оперы без изменений, некоторые драматургические решения были также предложены Прокофьевым.

После закрытия Государственного Театра имени Мейерхольда в январе 1938 года К. С. Станиславский предложил Мейерхольду должность главного режиссёра в Оперном театре имени К. С. Станиславского. Благодаря усилиям Мейерхольда в репертуар театра была сразу включена новая опера Прокофьева «Семен Котко».

По свидетельству Мейерхольда, 3 апреля 1939 года Прокофьев сыграл первые два акта новой оперы для узкого круга лиц, среди которых были Маяковский, Катаев и Мейерхольд. Началась интенсивная совместная работа Прокофьева и Мейерхольда, прерванная неожиданным арестом режиссера. Сын композитора Олег Прокофьев вспоминал: «Мейерхольд был арестован за неделю до окончания клавир «Семена Котко» и Прокофьев остался один со своей оперой, сообща разработанной в деталях, без крепкой руки замечательного режиссера» [6, с. 211].

После ареста В. Э. Мейерхольда на должность режиссёра-постановщика оперы была назначена С. Г. Бирман. Оркестровка оперы была окончена 29 августа 1939 года. Однако за время подготовки спектакля изменилась политическая ситуация. Весной 1940 года перед премьерой обсуждались вопросы о необходимости внесения изменений как в либретто, так и в музыку к опере. Действующих по либретто немецких солдат сперва заменили на австрийских военных. Композитор присутствовал на репетициях и премьере спектакля 23 июня 1940 года.

Последней страницей сотрудничества Прокофьева и Мейерхольда стала работа над подготовкой Первого Всесоюзного парада физкультурников на Красной площади. В 1939 году Советский Союз отмечал шестидесятилетие со дня рождения своего вождя Иосифа Виссарионовича Сталина. В связи с этим были намечены многие торжественные мероприятия: на Тушинском аэродроме состоялось пышное празднования Дня советской авиации, открылась Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, с размахом готовилось проведение Всесоюзного парада физкультурников, в подготовке которого был

задействован Мейерхольд, как главный режиссер действия. Именно он пригласил Прокофьева написать музыку для главного парада того времени.

С начала 1920-х годов российский театр активно питался спортивными идеями. Мейерхольд насыщал свои постановки элементами физкультуры, разрабатывая «биомеханику», основанную на использовании гимнастики, бокса, фехтования и бега. Спортивная динамика так интриговала Сергея Эйзенштейна, что он ставил спектакль по классической, хрестоматийной пьесе А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в гимнастических конструкциях, состоявших из атлетических снарядов и тренажеров.

Московский коллектив «Драмбалет» выступал с физкультурными танцевальными сюитами Асафа Мессерера. Николай Фореггер для своих актеров изобретал систему «тефизтренажа» (театрально-физического тренажа). Выступления многочисленных групп «Синяя блуза» увенчивались эффектными акробатическими «пирамидами».

«Наш бог — бег», — писал Владимир Маяковский, автор пьесы «Чемпионат всемирной классовой борьбы». В ней сочетались черты спортивного соревнования и политического памфлета: поединок двух борцов являлся аллегорией схватки политических лагерей — «красной» России и «загнивающего» Запада.

Обращение Прокофьева к спортивной теме было закономерным. В конце 1920-х годов в стране начался настоящий спортивный бум, спортсмены и спортсменки в то время стали излюбленными моделями живописцев и скульпторов. Культ спорта наполнял творчество Александра Родченко, работавшего вместе с Шостаковичем над постановкой пьесы «Клоп» В. Маяковского в театре В. Мейерхольда. В своих многочисленных фотоработах А. Родченко запечатлел напряженные моменты спортивных тренировок, неожиданные ракурсы физкультурных шествий и массовых спортивных праздников. Его супруга и соратница, художник-дизайнер Варвара Степанова, не только создавала костюмы к спектаклям В. Мейерхольда, но и впервые в истории в 1923 году разработала эскизы формы для советских футболистов.

Спортивные мотивы доминировали в художественном оформлении многих станций московского метрополитена, построенных в 1930-е годы. Дизайн этих величайших архитектурных сооружений периода сталинизма вышел за рамки чистой архитектуры, сблизившись с идеологией.

Античные традиции, эхом отозвавшиеся в официальном искусстве тоталитарных режимов Италии и Германии, неожиданно проявились в эстетике городской скульптуры социалистического реализма. В 1930-е годы в парках крупных советских городов появились скульптурные «античные торсы» советских физкультурников, названия которых красноречиво говорили об устойчивой тенденции: «Дискобол», «Копьеносец», «Победитель в метании копья», «Лыжница», «Парашютистка», «Прыжок в воду».

Установленная в центре фонтана Центрального парка культуры и отдыха имени М. Горького «Девушка с веслом» (1934), изготовленная по проекту Ивана Шадра, со временем распространилась по всем городским паркам Советского Союза. Несмотря на то, что эта скульптурная фигура превратилась в своеобразный символ социалистической эпохи, многие исследователи отмечали, что в своем генезисе она восходила к эллинским образцам.

В советском музыкальном искусстве 1920-х годов спортивная тема получила специфическое воплощение. Отношение к физкультуре и спорту в СССР, как и в других тоталитарных странах, всегда носило ярко выраженную идеологическую окраску. Общий фон, на котором эта тема произрастала в искусстве, исторически гораздо более глубок и многообразен, чем только урбанистическая культура больших городов. В постановлениях партии подчеркивалось, что физическая культура и спорт должны использоваться не только как часть общеполитического воспитания, но и как своеобразное средство объединения рабочих и крестьян вокруг партийных, советских и профсоюзных организаций.

Массовое физкультурное движение, согласно коммунистическим установкам, выражало идею народного патриотизма, а физкультурные парады были призваны символизировать энтузиазм и оптимизм народных масс. Начиная с середины 1920-х годов физкультурные парады, как смотры достижений физкультурников, большие спортивные праздники, стали проводиться ежегодно в крупнейших центрах страны. Был выработан порядок проведения физкультурных парадов, включающий торжественное открытие, марш-парад, гимнастические выступления и спортивные соревнования по лёгкой атлетике, борьбе, тяжёлой атлетике, играм и т. д. В Советском Союзе проводятся всесоюзные физкультурные парады с участием представителей всех союзных республик. Задуманные как важное средство агитации и пропаганды физической культуры и спорта, эти парады имели в то же время ярко выраженную политическую и идейную направленность.

Грандиозные театрализованные спортивные шествия, проходившие на Красной площади, превращались в крупнейшие события политической и культурной жизни. Физкультурные парады ставили такие знаменитые режиссеры и балетмейстеры, как В. Мейерхольд и С. Радлов, К. Голейзовский и И. Моисеев. Контроль над их проведением осуществлялся на самом высоком партийном и правительственном уровне.

В 1939 году Мейерхольд работал над постановкой оперы «Семен Котко» в Театре имени К. Станиславского и одновременно готовил проведение физкультурного парада на Красной площади, который, вероятно, мог бы стать самым грандиозным представлением в его творческой деятельности. Музыка для физкультурного парада по просьбе Мейерхольда написал Прокофьев.

Официальное предложение о создании музыки для физкультурного парада композитор получил от спортивного комитета СССР за полгода до проведения мероприятия, но, возможно, скрытые мотивы появления этого сочинения зародились задолго до того. Духом спортивности и до этого было пронизано творчество Прокофьева, критики отмечали: «Это какой-то футболист в музыке, музыкальный спортсмен, посягающий на священные задачи музыкального искусства и спустивший его с заоблачных высот на землю!» [11, с. 9].

Увлечение Прокофьева спортом имело отнюдь не случайный и не только любительский характер: к спорту композитор относился очень серьезно. В юности он даже написал «Марш гимнастов» для спортивного гимнастического общества «Сокол». Жанр марша, маршевость занимают важнейшее место в творчестве Прокофьева. Марш «Сокол» — один из самых первых больших маршей Прокофьева.

Увлечение Прокофьева спортом имело не любительский характер: к спорту композитор относился очень серьезно, его спортивные занятия носили систематический и постоянный характер. В юности композитор активно занимался гимнастикой в Российском гимнастическом обществе «Сокол». Это общество возникло и оформилось как «гимнастическое движение» в 60-х гг. XIX века в ряде славянских стран — Чехии, Словении, Болгарии, Польше, Хорватии, Сербии. Первая «сокольская» организация в России появилась в Петербурге в 1879 году, в 1883 — в Москве (Л. Н. Толстой и А. П. Чехов впоследствии вошли в ее ряды).

В 1907 Прокофьев оставил такую запись в своем «Дневнике»: «Штембер, Боря и я записались в гимнастическое общество “Сокол”. Моя мама уже давно добивалась от меня поступления в “Сокол”, находя необходимость физического развития. Я упирался: было некогда и лень. Но в августе, в Сонцовке, Д. Д. Сонцову удалось доказать мне, насколько необходима гимнастика и насколько бодрей будешь себя после этого чувствовать» [10, с. 139].

Тема гимнастического спорта, спортивных занятий в разных контекстах и разных формулировках буквально пронизывает «Дневник» композитора: «...решил зимой усиленно делать сокольскую гимнастику...» [10, с. 237]; «Вечером был в “Соколе” и с большим удовольствием делал гимнастику. В эту зиму я буду исправно посещать “Сокол”, он приносит много пользы» [10, с. 349]; «Вечером в “Соколе” делал гимнастику. С непривычки устал страх как» [10, с. 350]; ««Вольные игры развевают печаль, нас унесут в беспросветную даль...»- как поется в сокольской песне. За чаем сказал маме, что несколько «соколов» собираются в Гельсингфорс и предлагают мне сделать компанию» [10, с. 361]; «Вечером был в “Соколе” и с удовольствием изламывался на кольцах и «козлах»» [10, с. 366]; «Вечером не без удовольствия был в “Соколе”» [10, с. 368]; «Вечером “Сокол”...» [10, с. 269]; «Сегодня, идя в “Сокол”...» [10, с. 373]; «...я решил идти в “Сокол”, а завтра послушать “Кармен”. В “Соколе” в этой очереди мало народу, поэтому заниматься пришлось много. Изломали во как!» [10, с. 375]; «Вечером играл “Аиду” и был в “Соколе”. Три предыдущих раза я ходил во вторую очередь. Сегодня я пришел в первую и было приятно попасть в оживление и толкотню. Фотограф снимал нас» [10, с. 377]; «Дома много занимался, а вечером был в “Соколе”» [10, с. 379]; «Вечером гимнастировал в “Соколе”. Восьмого у них вечер и меня просят выступить в концертном отделении. Восьмого днем — спектакль «Аиды», вечером в таких случаях всегда не знаешь, что делать, а потому и с готовностью согласился» [10, с. 384]; «Вечером зашел за мной Николай Штембер и мы вместе отправились в “Сокол”» [10, с. 386]; «В “Сокол” я пошел не совсем охотно, но размялся в нем и гимнастировал с удовольствием» [10, с. 388]; «Вечеринка в “Соколе”. Не особенно хочется идти, но надо, обещал в концертном отделении играть Сонату (№ 1). Во время игры пианино вдруг сломалось и перестало давать звук. Я полез смотреть, что случилось с механизмом, — в зале поднялся хохот. Мне самому стало смешно и, громко сказав публике: «Ничего не поделаешь, пианино не хочет играть», я ушел с эстрады. Пианино починили и я сыграл Сонату» [10, с. 407]; «Вечером был в “Соколе” с Николаем Штембер» [10, с. 434]; «Вечером пошел в “Сокол”, в котором не был целых две недели. Хорошая вещь “Сокол”» [10,

с. 435]; «... устал от репетиций и вернулся домой в скверном расположении духа, которое, впрочем, без остатка было выгнано “Соколом”» [10, с. 535].

Спорт и музыка в жизни Прокофьева были тесно связаны. Для гимнастического общества «Сокол» композитор написал Марш в мае 1913 года. Гимнастический марш Прокофьева исполнялся регулярно, о чем можно прочитать в «Дневнике» композитора: «Провел вечер в “Соколе”. Вчера маршировали под мой сокольский марш, который пользуется успехом» [10, с. 353]; «Вечером с удовольствием делаю гимнастику в “Соколе” и играю “соколам” мой марш. Некрасивая “соколка” просит “брата Прокофьева” придти на полчаса раньше и играть марш для “соколов”» [10, с. 354]; «С удовольствием собирался отдохнуть в “Соколе”. Как ни странно, а во время гимнастики отдыхаешь. Первое время делаю гимнастику невнимательно, но потом с большим удовольствием. После занятия в “Соколе”, собравшиеся вокруг пианино, поют мой марш» [10, с. 356]; «Вечером был на сокольской вечеринке, которой предшествовало небольшое выступление лучших “соколов” и “соколят”. Вот им-то мне и надо было играть музыку; для некоторых упражнений существовала специальная музыка (чешская очень приличная), но для других надо было сыграть просто какой-нибудь вальс, и так как серьезные Вальсы были забракованы “соколками”, то я опозорил свои седины, играя “*Songes d'Automne*”. Маршировали под мой марш, публика (большой частью тоже гимнастическая) очень забавно хлопала ладошками в такт на каждую четверть. Когда весь зал ритмично грохотал, выходило эффектно» [10, с. 364]; «Вечером пошел в “Сокол”, в котором не был целых две недели. Хорошая вещь “Сокол”! Борис [по-видимому, Борис Захаров] взял мой марш и будет отдавать его гравюру. Права издания я подарил “Соколу”» [10, с. 434]. «Днем <...> заходил в нотопечатню Шмидта по поручению “соколов”, ибо Шмидт напечатал мой “сокольский” Марш. Его бы получить, да Шмидт в качестве немецкого подданного выслан и теперь в его учреждении ничего не добьешься» [10, с. 506]; «... идя в типографию Уля по поводу издания моего сокольского “Марша”...» [10, с. 533]; «Занес мой сокольский “Марш” в военную цензуру, а то без нее нельзя печатать» [10, с. 535].

Прокофьев провел немало времени за игрой в покер и бридж. Как отмечает исследователь, «На парижской квартире Прокофьевых в тридцатые годы устраивались чемпионаты по карточной игре “бридж”» [2, с. 286].

Совершенно очевидно, что спорт и музыка в жизни Прокофьева были тесно связаны. Неудивительно, что он по предложению Мейерхольда охотно согласился сотрудничать в 1939 году. Выступление спортсменов требовалось оформить как музыкальными средствами, итак и художественными, среди которых были транспаранты, плакаты и лозунги политического содержания.

Музыка Прокофьева для Всесоюзного парада физкультурников в Москве состоит из шести частей, названных в соответствии с физкультурным сценарием, созданным Мейерхольдом:

- I. «Вступление». (Стремительный выбег 500 человек с копьями. Яростный бросок копий в плакат, изображающий агрессора).
- II. «Снаряды». (С подкидных досок взлетают мастера-гимнасты)
- III. «Вольные упражнения».

IV. «Бой» (показ разнообразных новейших форм рукопашного боя в плане вольной технической схватки).

V. «Полоса препятствий» (стена, барьеры, мышеловка, забор, бревно).

VI. Заключительное выступление. Все участники исполняют народно-революционную песню.

Никогда сочинения Прокофьева не исполнялись таким гигантским музыкальным коллективом, как в тот день на Красной площади, когда в его распоряжении оказалось почти полторы тысячи музыкантов. Четыреста исполнителей входили в состав сводного оркестра, а сводный хор насчитывал почти тысячу певцов. Во время физкультурного парада на Красной площади присутствовало все высшее руководство Советского союза во главе с Иосифом Сталиным. Лаврентий Берия, занимавший должность комиссара НКВД, не только присутствовал на параде, но и лично курировал все репетиции, проходившие на Красной площади перед знаменательным днем.

Физкультурный парад, состоявшийся 18 июля 1939 года в Москве, запечатлён в цветной хроникальной ленте «Цветущая юность» (реж. Александр Медведкин). Впоследствии композитор оформил сюиту, называющуюся «Музыка для физкультурных упражнений».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бояринцева А. А. Пушкиниана Сергея Прокофьева: неоконченные диалоги // Научно-методический электронный журнал «Концепт». — 2014. — URL: <http://e-koncept.ru/2014/64344.htm>
2. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. — М.: Молодая гвардия, 2009.
3. Гликман И. Мейерхольд и музыкальный театр. — Л.: Советский композитор, 1989. — 351 с.
4. Мейерхольд В. Э. Переписка: 1896–1939. — М.: Искусство, 1976.
5. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. — М.: Искусство, 1968.
6. Прокофьев О. Мой отец, его музыка и я. Дневник, письма, беседы, воспоминания. 1891–1991. — М.: Классика-XXI, 1991.
7. Прокофьев С. Автобиография. — М., Советский композитор, 1982.
8. Прокофьев С. Воспоминания, письма, статьи. — М.: Дека-ВС, 2004.
9. Прокофьев С. Статьи и материалы. — М.: Искусство, 1965.
10. Прокофьев С. Дневник. 1907–1933. — М.: Классика-XXI, 2017.
11. Тюлин Ю. На пути к признанию: Страницы воспоминаний // Музыкальная жизнь, 1966, № 8.