

Екатерина Владимировна Ключникова (Лобанкова) – музыковед,
кандидат искусствоведения, педагог, член Союза
композиторов России и Союза журналистов России
(Москва, Россия),
evkluchnikova@gmail.com

Ekaterina V. Klyuchnikova (Lobankova) – musicologist,
Ph.D. in History of Arts, lecturer, Member of the Union
of Russian Composers and the Russian Union of Journalists
(Moscow, Russia),
evkluchnikova@gmail.com

УДК 78.071.1

DOI 10.61908/2413-0486.2022.32.4.107-122

СТРАТЕГИЯ УСПЕХА ПРОКОФЬЕВА КАК «ENFANT TERRIBLE»
В ЭПОХУ ГЛАЗУНОВА (ПО СТРАНИЦАМ
«РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАЗЕТЫ»)

PROKOFIEV'S STRATEGY FOR SUCCESS AS AN *ENFANT TERRIBLE*
DURING THE GLAZUNOV EPOCH (THROUGH THE PAGES
OF THE *RUSSIAN MUSICAL NEWSPAPER*)

Аннотация

В статье рассматривается процесс становления публичной репутации Сергея Прокофьева во время его учёбы в Петербурге. Автор прослеживает, как и благодаря чему появился устойчивый образ «enfant terrible». Впервые в его стратегии успеха выявлена особая роль директора Петербургской консерватории – Александра Глазунова. Исследование опирается на публикации в «Русской музыкальной газете» за период с 1904 по 1917 год.

Abstract

The article examines how Sergei Prokofiev established his public reputation during his studies in St. Petersburg. The author traces how and why the stable image of *enfant terrible* appeared. The special role of Alexander Glazunov, the director of the St. Petersburg Conservatory, is revealed for the first time in his strategy for success. The research is based on the publications in the *Russian Musical Newspaper* between 1904 and 1917.

Ключевые слова: Сергей Прокофьев, Александр Глазунов, «Русская музыкальная газета», Игорь Стравинский, репутация, «enfant terrible»

Keywords: Sergey Prokofiev, Alexander Glazunov, *Russian Musical Newspaper*, Igor Stravinsky, reputation, *enfant terrible*

В исторической памяти сложился неоднозначный, множественный образ Сергея Прокофьева, что связано, в первую очередь, с крутым поворотом в его судьбе после возвращения в Советский Союз. Многозначны интерпретации его принадлежности к национальной традиции и стране. Он «советский», «русский», «российский» или, в целом, «художник XX века» – такой вопрос поднят, например, в популярной энциклопедии рунета Википедии. При этом наиболее устойчивым оказался образ Прокофьева как «enfant terrible», который складывался в период его учебы в Петербургской консерватории, управляемой в это время Александром Глазуновым. Это восприятие Прокофьева как художника парадоксального, эпатажного особенно актуально в современной культуре: «досоветский» Прокофьев экстраполируется на всю последующую его жизнь (например, такая подача считывается в экскурсиях в мемориальной квартире Прокофьева в Москве). В связи с актуальностью этого образа интересно проследить, когда возникла эта устойчивая рецепция? И был ли Прокофьев первым из музыкантов в России, кто использовал эпатажный артистический образ в своей стратегии успеха?

Для реконструкции художественной репутации музыканта использовался метод рецептивных исследований. В качестве материала для анализа была выбрана «Русская музыкальная газета», издаваемая критиком и историком Николаем Финдейзеном. Выбор именно этого издания из ряда других обусловлен несколькими причинами: издание являлось долгожителем среди музыкальных СМИ, вокруг него сложилась постоянная аудитория, доверяющая оценкам «РМГ», её мнение являлось достаточно влиятельным. Газета была

рекомендована высочайшим указом для чтения в учебных заведениях [7, с. 75]. С помощью публикаций на страницах этого издания, стремящегося стать, по убеждению Финдейзена, всеохватной и подробной летописью музыкальной жизни России, можно воссоздать сам процесс формирования образа Прокофьева в глазах публики¹.

В статье анализируются подшивки газет с 1906 года², когда впервые было упомянуто о публичном исполнении произведений Прокофьева, по 1917 включительно³. В революционный год музыкальная жизнь находилась в ситуации стагнации, газета стала выходить нерегулярно, теряла подписчиков, а потом перестала существовать.

Прокофьев в поле Глазунова

Учёба Прокофьева в Петербургской консерватории приходилась на годы директорства Глазунова, который возглавлял её, как известно с 1905 по 1928 год. Показательно, что Прокофьев в своём дневнике за 1907–1918 годы приводит его имя 299 раз, хотя непосредственно у него не учился. Для сравнения: имя Анны Есиповой, которая преподавала ему фортепиано, упоминается 250 раз, имя Анатолия Лядова, его учителя по классу композиции, – 77 раз, Николая Римского-Корсакова, учителя по классу инструментальной музыки, – 48 раз, Язепса Витоля, преподававшего музыкально-теоретические дисциплины, – 8 раз. Единственным педагогом, который чаще появляется на страницах его записей, чем Глазунов, является Николай Черепнин, учивший его дирижированию.

С одной стороны, юный Прокофьев, студент консерватории, воспринимал Глазунова как наиболее авторитетного и влиятельного эксперта: в дневнике он приводил его слова в *pendant* оценкам, например, Лядова; он стремился ему

¹ В других изданиях появлялись альтернативные оценки музыки Прокофьева. В данной статье они не рассматриваются. Представляется, что это отдельная тема исследования, связанная с изучением развития музыкальной критики в России.

² Даты даются по старому стилю.

³ Каждый год выходило в среднем около 60 газет по 15–20 страниц.

показывать свои новые сочинения, например Симфонию 1908 года, чтобы получить профессиональные советы по композиции⁴. Более того, Глазунова он воспринимал как важного «игрока» на музыкальном поле (термин Пьера Бурдые), который может помочь в устройстве его концертов и карьеры в целом. С другой стороны, в складывающейся у Прокофьева в эти годы системе оценок музыкальных произведений, в которой главным являлось наличие индивидуального стиля и «самостоятельности»⁵, глазуновская музыка занимала невысокие позиции. Так, о его Седьмой симфонии, звучавшей в консерватории 10 декабря 1907 года, он написал снисходительно «милая, послушаешь несколько раз – ничего», «но какая-то невыпуклая и неиндивидуальная»⁶, о глазуновской Кантате – «бездарственность колоссальная»⁷.

Музыкальная десятилетка

Несмотря на неоднократные попытки устроить исполнения своей музыки через Глазунова, первые появления Прокофьева в публичном музыкальном пространстве не были с ним связаны. Он начал выступать на летних концертных эстрадах с 1906 в пригородах Петербурга – Павловске и Сестрорецке, куда приходила публика разного социального и образовательного уровня для развлечений. Главным принципом организации этих мероприятий был эффект новизны и неожиданности. Вплоть до 1914 года Прокофьев будет неизменно принимать участие в подобных летних концертах, появляясь и на московских концертных «курортах». Первые оценки на страницах «РМГ» в 1906 году, как и последующие 6 лет, положительные, но для рецензентов он такой же начинающий композитор, как, например, Ю. Курдюмов⁸, имя

⁴ Запись от 14 октября 1907 года [16, с. 24].

⁵ Запись от 3 августа 1908 года [16, с. 52].

⁶ Запись от 10 декабря 1907 года [16, с. 30].

⁷ Запись от 3 декабря 1912 года [16, с. 182].

⁸ Курдюмов Юрий Владимирович (1859–1936) – музыкальный критик, автор статей и книг, композитор. Учился в Петербургской консерватории. Автор публикаций о музыке Глинки, Балакирева, в том числе статьи «О национальных особенностях русской музыки». Его перу принадлежат квартеты, опера «Фингалова невеста», фортепианные пьесы.

которого сегодня забыто. Рецензент писал: «В тот же вечер были исполнены две новые пьесы молодого композитора г. Прокофьева – увертюра и балетная сюита. Решительно и музыка их, очень милая, изящная, и техника... и красивая инструментовка, всё это положительно незаурядные данные для начинающего композитора» [22].

Через два года, в 1908 году, состоялся дебют Прокофьева в рамках «Вечеров современной музыки», который принёс заметный резонанс в среде модернистов. Однако «РМГ» на это никак не отреагировала, видимо, следуя новому правилу рецензирования. Количество концертов, организуемых в России, стало настолько большим, что для оценки в газете отбирались наиболее интересные события [6]. Можно предположить, учитывая это новое правило, что его выступление, как и сами «Вечера современной музыки», Финдейзен не считал значимыми.

При этом на страницах издания с 1908 года появляется имя другого молодого композитора, чей путь развивается параллельно Прокофьеву – это Игорь Стравинский. Сын известного русского баса, протеже Римского-Корсакова, он получал в это время более развёрнутые публикации и восторженные оценки, например, «великолепный декоративный русский талант» [3].

В 1910 году имя Прокофьева отмечено в рамках московской XIII музыкальной выставки Марии Дейши-Сионицкой в Москве (наряду с неизвестным сегодня композитором Гартманом⁹). Главной целью певицы, которая при участии Болеслава Яворского и Сергея Танеева организовывала эти встречи, была пропаганда современных новых композиторов. Краткие оценки прокофьевской фортепианной музыки следующие: в этюдах «слышится кое-что интересное в области смелых гармонических сочетаний» [15]. В 1911 году

⁹ Гартман Фома Александрович (1885–1956) – учился у А. Аренского в Московской консерватории, а в классе фортепиано у А. Есиповой в Санкт-Петербургской консерватории. Сблизился с В. Кандинским, написал музыку к его опере «Жёлтый звук». После эмиграции был учеником Г. Гурджиева. Писал музыку для кинематографа.

упоминается ещё одно его выступление в Москве, сделанное по протекции дирижера Константина Сараджева. Высоко оценивая его подбор программы, рецензент отмечал в первую очередь творчество Николая Мясковского, друга Прокофьева. А о прокофьевской симфонической сюите «Сны», написанной под влиянием музыки Клода Дебюсси и чрезвычайно популярного в это время Александра Скрябина, пишет неопределённо: гармонии «слишком расплывчаты и тягучи для того, чтобы с уверенностью можно было много ждать от этого начинающего дарования» [14]. Ещё одно похожее определение дано в 1912 году по отношению к популярным сегодня «Маршу» и «Сказке» Прокофьева: «совсем ещё зелёные отпрыски, коим нужно сначала хорошенько пообчиститься и привести себя в порядок» [5]. При этом лучших отзывов заслужила музыка неизвестного сегодня Хвоцинского¹⁰, «без ненужных потуг на оригинальность» [там же], и Л. Николаева. В летних концертах Сараджева в Москве прозвучал Первый концерт композитора, не вызвавший значительного резонанса. Здесь же Прокофьев впервые выступил как солист с оркестром, но об этом газета не сообщила читателям.

С 1912 года музыку Прокофьева начинают играть другие пианисты: М. Иованович, один из первых интерпретаторов музыки Стравинского, известный в кругах ценителей новой музыки, а также Анатолий Дроздов, Александр Боровский и др. Таким образом, композиторские идеи Прокофьева принимались в первую очередь среди молодого поколения, ориентированного на поиски новых средств выразительности в искусстве.

Несмотря на эпатажное поведение и терпкие гармонии, которые вызывали ужас у Лядова и терпеливо исправлялись Глазуновым, карьера Прокофьева развивалась медленно. На этом фоне скандальная известность досталась Стравинскому после премьеры его балета «Весна священная» в 1913 году в Париже. Ещё одна премьера – «Прометей» Скрябина – вызвала

¹⁰ Скорее всего, речь идёт о Петре Абрамовиче Хвоцинском (1882–1920). Он был подполковником, обучался композиции у Н. Соколова в Петербургской консерватории.

значительный резонанс и разделила русскую публику на два лагеря. Именно они – Стравинский и Скрябин – воспринимались в начале 1914 года как яркие неподражаемые продолжатели истории русской музыки: на страницах газеты они вписываются в историософию после признанных классиков Чайковского и Римского-Корсакова [11]. Важно и то, что в это время впервые появляется определение «enfant terrible» и получает его Стравинский (не без участия Дягилева), что создаёт прецедент. Подобный имидж быстро оказывается востребованным в России и Европе, что связано с общим интересом к авангарду и неевропейским культурам. А в рассуждениях о его музыке появляется новый термин «варваризм», который будет неоднократно тиражироваться.

На этом фоне Прокофьев явно проигрывал своим современникам относительно узнаваемого образа и успешности карьеры. В конце 1913 года «РМГ» отмечает его неудачу, правда, как дирижёра, на Утреннем ученическом концерте консерватории. Исполнение Седьмой симфонии Бетховена «оказалось шумным и неряшливым, – пишет рецензент – несмотря на все старание дирижёра г. Прокофьева, по-видимому обладающего серьёзной техникой» [24].

В 1914 году рецензентами не отмечено важное выступление Прокофьева в концертах Сергея Кусевицкого в Москве, которого тот долго добивался.

К апрелю 1914 года в публикациях «РМГ» музыка Прокофьева всё более связывается с модернизмом. Николай Малков в рецензии на Последнее камерное собрание в Петербургском Музыкальном Артистическом Обществе 18 апреля отмечал в первую очередь виолончельную сонату Мясковского, а затем Вторую фортепианную сонату Прокофьева «в хорошей передаче автора». Правда, у рецензента она оставила «чувство досады». «Это – молодое и здоровое по существу дарование, – указывает Малков. – Но совершенно изломанное и насильственно втянутое в тиски модернизма» [12].

Также учился у Н. Н. Черепнина и Н. А. Римского-Корсакова.

На ежегодном заключительном консерваторском вечере Прокофьев выступил с Первым фортепианным концертом. Рецензент написал, что сочинение наполнено «рубинштейновской бурдой», при этом прокофьевская «бурда... ярко окрашена в цвета модернистских гармоний и лишена вспышек вдохновения, которые так скрашивали творчество первого директора СПб консерватории» [13]. Но оценка «РМГ» разошлась с мнением консерваторской комиссии, присудившей композитору первую премию имени Рубинштейна. Фабрика К. К. Шредера по традиции подарила свой рояль лучшему ученику. С этого момента важным в успехе композиторской карьеры Прокофьева было признание его выдающегося исполнительского таланта, который неоднократно отмечался консерваторской профессурой, в том числе Глазуновым.

Несмотря на негативную оценку его музыки, после этого первого крупного признания Прокофьева в профессиональном сообществе, газета увеличила количество публикаций о нём. Переломной стала рецензия на Второй вечер «Современной русской музыки» 29 ноября 1914 года в Петрограде в Малом зале консерватории. Сравнивая композиции Стравинского, Ю. Вейсберг и В. Каратыгина, рецензент отдаёт предпочтение Прокофьеву: «Другое дело – композиции С. Прокофьева», подчёркивается «в исполнении самого автора!», «С. Прокофьев настолько ещё молод; его новаторские устремления кажутся лишь набросками...». Критик разбирает подробно Вторую сонату: «В сонате прилична лишь 1 часть и скерцо, а анданте и финал – дикая оргия гармонических нелепостей (мне так кажется и я завидую искренно тем, которые могут с удовольствием слушать подобное и даже проливать потоки слёз, как, например, сидевший рядом со мной лорд Бенбери (неистовый футурист и большой поклонник Оскара Уайльда), смаковавший все ужасы финала Сонаты и приходивший в восторг от одновременно звучащих С-дурного и h-мольного аккордов, выражающих по его мнению, особенно верно “космический ужас”»)» [18]. Критик Тюннеев предлагал даже внедрить новый

термин «бенберизмы», подразумевая особый пиетет некоторых слушателей перед гармоническими новациями.

А к концу года в газете появился подробный разбор музыки композитора и именно здесь возникает тот устойчивый эпатажный образ, который затем будет ассоциироваться с Прокофьевым. В рецензии на только что изданные сочинения Прокофьева Малков пишет: «Вокруг его имени создались уже жаркие споры, группируются враги и друзья. L'enfant terrible в глазах многих, С. Прокофьев при первом своём появлении произвёл даже бурю в нашем музыкальном мире» [9, стлб. 52]. Отмечены следующие качества его музыки и свойства композиторского стиля:

1. баланс между традицией и инновацией. Парадоксально, но именно в оценках музыки Прокофьева впервые возникает идея неоклассицизма, которая затем будет связываться со стилем Стравинского. Рецензент отмечал: «оригинальность, новизна мысли поражают», «Прокофьев примыкает к стародавним течениям в искусстве», он «становится всё более консервативным», но «приближаясь по духу к мастерам старой школы, Прокофьев не подделывается... под старину, а говорит языком современным, и сказывается это в гармонической основе его произведений, в которой он является безусловно новатором» [там же, стлб. 53–54];

2. мелодический дар. Рецензент указывал: «темы в большинстве – пленительной красоты и крайне разнообразны по своему характеру» [там же];

3. особое чувство формы. Об этом писали так: «разработка их сжата, строго логично и убедительна», форма «всегда необыкновенно ясная и лаконичная» [там же];

4. сильное воздействие на слушателя, то есть музыка обладает явной коммуникативной направленностью. Об этом сообщалось следующим образом: «большим достоинством произведений Прокофьева является способность их всецело поглотить внимание слушателя... В них нет ничего лишнего, придуманного, несвязанного; нет швов, всё так просто, легко сделано.

Чувствуется, что... творческое вдохновение не покидает его ни на один такт. Во всём могучий размах, стремительность, не дающая перевести дыхание» [там же]. Как итог – «этот молодой порыв, страстность, увлечение, задор и здоровье – главное, избыток здоровья – привлекают неотразимо» [там же].

В 1915 году газета окончательно признает Прокофьева как яркое явление русской музыкальной жизни. Через 9 лет после его дебюта музыка Прокофьева звучала на всех престижных концертных площадках, и о каждом его выступлении сообщала «РМГ». Прокофьев занимал уникальную позицию в музыкальной культуре, разделённой на многочисленные, часто противоборствующие течения и партии. При этом важной особенностью стратегии успеха Прокофьева являлась универсальность его музыки, которая подходила практически всем категориям слушателей. Его приглашали музыканты левого толка, признающие исключительно авангардистскую концепцию искусства («Вечера современной русской музыки»), организации, придерживающиеся более консервативных ценностей (ИРМО и Глазунов, ценивший его талант), а также те, кто работал с широкой аудиторией, ориентируясь на знаменитые имена. К последним относятся популярные Концерты Зилоти в Петербурге и концерты Кусевицкого в Москве. Являясь своего рода конкурентами, они при этом оба сотрудничали с Прокофьевым.

Композитор «завоевал» и самую престижную площадку страны – Императорские театры. В апреле 1915 года газета сообщала, что на квартире директора Императорских Театров была прослушана «новая опера талантливого молодого композитора С. Прокофьева “Игрок”» [17].

Среди оценок 1915 года преобладают положительные: резкие гармонии сглаживаются уникальной фортепианной техникой композитора, а также балансом традиции и инновации, что ценилось весьма высоко в это время.

На Пятом вечере современной русской музыки особенно отмечен «Гадкий утёнок»: «“Утёнок” не совсем “гадкий”», «в нём видна

изобретательность, фантазия и обычные резкости Прокофьева, здесь как будто бы заретушированы» [20].

В Шестом симфоническом концерте ИРМО 14 января «центром внимания собравшейся многочисленной публики оказался С. Прокофьев», он «оставил неизгладимое впечатление со Вторым фортепианным концертом», «был в особом ударе, и его необыкновенная игра своей мощью, одухотворённостью, поразительным зажигающим ритмом и блеском исключительной техники увлекла даже тех, для кого его музыка представляется неразгаданным сфинксом» [10].

Критик Малков вновь перечисляет те достоинства, которые он уже указывал в рецензии на издание сочинений Прокофьева:

- «бодрость и здоровье» духа;
- «модернист в гармонической основе», «неоклассик в архитектонике»;
- понятная классическая форма: «его форма ясна, как кристалл» [там же].

В конкуренции со Стравинским впервые Прокофьев начинает получать более весомые эпитеты, а его репутация становится более устойчивой. Так, в рецензии на 12 симфоническое собрание из серии общедоступных концертов Придворного оркестра (напомню, здесь дебютировал Стравинский) опять отмечен Второй фортепианный концерт как наиболее интересный номер вечера, даже в сравнении с музыкой Стравинского.

Осенью 1915 года начинается сотрудничество Прокофьева с Александром Зилоти. В его Втором абонементном концерте в Мариинском театре, на самой престижной площадке, Прокофьев выступал и как дирижёр, и как композитор. При этом рецензент «РМГ» сообщал о Симфонии ор. 5 всё ещё с недоверием: «проблески истинного дарования в нём налицо; особенно это можно сказать о I и V частях, написанных очень легко, стройно и с недурным знанием оркестровых красок», во II и III частях «слушатель подавлен удушливой гармонией, без единого светлого промежутка». Важным для рецензента Тюнеева было отметить реакцию публики: «глас народа отнёсся к

новому произведению довольно своеобразно: в то время как одна половина слушателей бурными рукоплесканиями выражала свой восторг, другая, знаками одобрения, диаметрально противоположными аплодисментам, выражала, по-видимому, своё полное недоумение» [1].

Знаковым для карьеры Прокофьева стало исполнение 16 января 1916 года в VII абонементном концерте Зилоти его симфонической «Скифской сюиты». Частью сценического действия стала молчаливая, но демонстративная реакция Глазунова, который, во время «Шествия Солнца» покинул зал. Рецензент Тюнеев злорадно критиковал сочинение: «Ала и Лоллий произвела на нас отталкивающее впечатление, благодаря своей действительно “скифской” звучности. Представьте себе двух пианистов, играющих на двух фортепиано, из которых один играет в C-dur, а другой Des-dur. Такова гармония этой скифской сюиты. Что хотел выразить автор – остаётся полнейшей загадкой, так как никаких пояснений он не преподал» [21].

Однако Зилоти повторил исполнение «Скифской сюиты» примерно через полгода и результат оказался противоположный. Рецензент «РМГ» уже отмечал невероятный успех у публики. Он предположил, что недоумение публики и разочарование музыкантов вызвала не сама «Скифская сюита», а «неудачное исполнение её, под управлением, тогда ещё слишком неопытного в дирижёрстве, автора» [2]. В статье описывался парадоксальный эффект: «внезапно вырос полный успех, молодой автор увлёк публику и его прошлогодняя неудачная новинка оказалась интереснейшей пьесой всей программы» [там же]. Рецензент как будто сам не верил происходящему: «Успех её выростал с каждым номером и в заключении Прокофьеву устроили бурную овацию – без свистков и шипения, сопутствовавших, иногда, его прежним композиторским дебютам. От души радуемся этому успеху. Прокофьев его вполне заслужил» [там же]. Показательно, как меньше чем за год оценки сюиты кардинально поменялись в одном и том же издании.

Подобных оценочных «полюсов» не встречалось в рецензиях даже на сочинения модерниста Стравинского и философа Скрябина.

К концу 1916 года музыка Прокофьева получает ещё одно стилистическое определение: «С. Прокофьев этот, может быть, единственный крупный талант современного русского импрессионистического звукосозерцания» [8]. Заметим, что три года назад к русскому импрессионизму в газете относили Стравинского и Скрябина.

Сольный концерт Прокофьева 27 ноября в Малом зале Консерватории описан в превосходных тонах. Рецензент указывал: «Несмотря на крайний модернизм молодого автора, ещё недавно вызывавший сильные протесты публики, а может быть в поисках за кумиром, публика переполнила зал и, за исключение одного романса, действительно скучного... остальная программа прошла не только благополучно, но местами вызывала бурные аплодисменты» [23].

От «enfant terrible» к кумиру эпохи

Если суммировать оценки критиков на страницах «РМГ», то можно увидеть зигзагообразное развитие карьеры молодого Прокофьева. В ней важную роль сыграл Глазунов, хотя напрямую и не занимавшийся его протезированием. Директор консерватории давал экспертные оценки прокофьевских сочинений, обсуждая с ним его новаторские задумки. Корректно и с уважением он замечал: «у вас уши другие», «но музыка... Странная... Непонятная»¹¹. А уход авторитетного Глазунова с исполнения премьеры «Скифской сюиты» сделал премьеру заметной среди других новинок молодых композиторов.

Несмотря на сложный гармонический язык («удушливая гармония», как писал Тюнеев [19]), все остальные параметры его стиля отвечали ожиданиям разнообразной русской публики в начале XX века, что было уникально.

¹¹ Запись 29 мая 1913 года [16, с. 294].

К этому нужно добавить феноменальные пианистические способности композитора, неизменно ценимые аудиторией. Его искусство объединяло, казалось бы, несовместимые стилевые направления: его называли неоклассицистом, импрессионистом, «богатым юмористом, какого русская музыка после Мусоргского не знала» [23], что подчёркивало его связь с традициями «Могучей кучки». Авторы «РМГ» видели в Прокофьеве такие качества, как одухотворённость, эмоциональность, в его музыке отмечали порывистость, свойственную и его пианизму. Подобная повышенная эмоциональность, выявленная критиками, сближала Прокофьева с устойчивым образом, закреплённым в текстах русской культуры ещё с начала XIX века – художника-романтика, формирующего через своё искусство представление о собственной личности¹². И именно в романтизме, понимаемом как особое мироощущение, можно найти точки пересечения личностей Глазунова и Прокофьева.

Литература

1. Б. Т. Хроника. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1915. № 44. Стлб. 697.
2. Б. Т. Хроника. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1916. № 45. Стлб. 851.
3. Г. П. Летний концертный сезон в Москве // Русская музыкальная газета. 1912. № 38. 16 сент. Стлб. 775.
4. Зорин А. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М.: НЛЮ, 2016. 568 с.
5. Концерты в Петербурге // Русская музыкальная газета. 1912. № 17. 22 апр. Стлб. 421.
6. Концерты. Санкт-Петербург // Русская музыкальная газета. 1908. № 14. 6 апр. Стлб. 360.
7. Космовская М. Л. Н. Ф. Финдейзен и его дневники // Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1892–1901. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 428 с.
8. К-р. Московские концерты // Русская музыкальная газета. 1916. № 48. 27 нояб. Стлб. 931.

¹² О проявленности эмоционального мира русского творца в рамках эпохи романтизма см.: [4].

9. Малков Н. Сергей Прокофьев. Ор. 10. Первый концерт для фортепиано. Ор. 11. Токката. Ор. 14. Вторая соната для фортепиано // Русская музыкальная газета. 1914. № 46. Библиографический листок № 7. 16 нояб. Стлб. 52–54.
10. Малков Н. Хроника. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1915. № 5. 1 февр. Стлб. 115–116.
11. М-в Н. Хроника. Концерты в Санкт-Петербурге // Русская музыкальная газета. 1914. № 13. Стлб. 359.
12. М-в Н. Хроника. Концерты в Санкт-Петербурге // Русская музыкальная газета. 1914. № 17. 27 апр. Стлб. 442.
13. О. В. Концерты в Санкт-Петербурге // Русская музыкальная газета. 1914. № 22–23. 1–8 июня. Стлб. 533.
14. Прокофьев Гр. Летний сезон в Москве // Русская музыкальная газета. 1911. № 39. Стлб. 790.
15. Прокофьев Гр. Московские концерты // Русская музыкальная газета. 1910. № 11. 14 марта. Стлб. 304.
16. Прокофьев С. Дневники: в 3 т. Т. 1. 1907–1918. М.: Классика-XXI, 2017. 570 с.
17. Разные известия // Русская музыкальная газета. 1915. № 17. 24 апр. Стлб. 413.
18. Тюнеев Б. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1914. № 49. Стлб. 920–921.
19. Тюнеев Б. Хроника // Русская музыкальная газета. 1914. № 44. Стлб. 696–697.
20. Тюнеев Б. Хроника. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1915. № 4. 25 янв. Стлб. 98–99.
21. Тюнеев Б. Хроника. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1916. № 4. 24 янв. Стлб. 95.
22. Хроника. Санкт-Петербург. Опера и концерты // Русская музыкальная газета. 1906. № 37. Стлб. 792.
23. Л. Хроника. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1916. № 49. 4 дек. Стлб. 951.
24. W. Хроника. Концерты в Санкт-Петербурге // Русская музыкальная газета. 1913. № 47. 24 нояб. Стлб. 1079.

References

1. В. Т. Хроника. Koncerty v Petrograde [The Chronicle. Concerts in Petrograd]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1915. No. 44. Col. 697.
2. В. Т. Хроника. Koncerty v Petrograde [The Chronicle. Concerts in Petrograd]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1916. No. 45. Col. 851.
3. G. P. Letnij koncertnyj sezon v Moskve [Summer Concert Season in Moscow]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1912. No. 38. 16 sent. Col. 775.
4. Zorin A. *Pojavlenie geroja. Iz istorii russkoj jemocional'noj kul'tury konca XVIII – nachala XIX veka* [The Appearance of a Hero. From the History of Russian Emotional Culture of the Late 17th – Early 19th century]. Moscow: NLO, 2016. 568 p.
5. Koncerty v Peterburge [Concerts in St. Petersburg]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1912. No. 17. 22 apr. Col. 421.

6. Koncerty. Sankt-Peterburg [Concerts. St. Petersburg]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1908. No. 14. 6 apr. Col. 360.
7. Kosmovskaja M. L. N. F. Findejzen i ego dnevniki [N. F. Findeisen and his Diaries]. *Findejzen N. F. Dnevnik. 1892–1901* [Findeisen N. F. Diaries. 1892–1901]. St. Petersburg: Dmitrij Bulanin, 2004. 428 p.
8. K-r. Moskovskie koncerty [Moscow Concerts]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1916. No. 48. 27 nojab. Col. 931.
9. Malkov N. Sergej Prokof'ev. Op. 10. Pervyj koncert dlja fortepiano. Op. 11. Tokkata. Op. 14. Vtoraja sonata dlja fortepiano [Sergei Prokofiev. Op. 10. Piano Concerto No. 1. Op. 11. Toccata. Op. 14. Sonata No. 2 for Piano]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1914. No. 46. Bibliographic Sheet No. 7. 16 nojab. Col. 52–54.
10. Malkov N. Hronika. Koncerty v Petrograde [The Chronicle. Concerts in Petrograd]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1915. No. 5. 1 fevr. Col. 115–116.
11. M-v N. Hronika. Koncerty v Sankt-Peterburge [The Chronicle. Concerts in St. Petersburg]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1914. No. 13. Col. 359.
12. M-v N. Hronika. Koncerty v Sankt-Peterburge [The Chronicle. Concerts in St. Petersburg]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1914. No. 17. 27 apr. Col. 442.
13. O. V. Koncerty v Sankt-Peterburge [Concerts in St. Petersburg]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1914. No. 22–23. 1–8 ijunja. Col. 533.
14. Prokof'ev Gr. Letnij sezon v Moskve [Summer Season in Moscow]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1911. No. 39. Col. 790.
15. Prokof'ev Gr. Moskovskie koncerty [Moscow Concerts]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1910. No. 11. 14 marta. Col. 304.
16. Prokof'ev S. *Dnevnik: v 3 t. T. 1. 1907–1918* [Diaries: in 3 volumes. Vol. 3. 1907–1918]. Moscow: Klassika-XXI, 2017. 570 p.
17. Raznye izvestija [Different News]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1915. No. 17. 24 apr. Col. 413.
18. Tjuneev B. Koncerty v Petrograde [Concerts in Petrograd]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1914. No. 49. Col. 920–921.
19. Tjuneev B. Hronika [The Chronicle]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1914. No. 44. Col. 696–697.
20. Tjuneev B. Hronika. Koncerty v Petrograde [The Chronicle. Concerts in Petrograd]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1915. No. 4. 25 janv. Col. 98–99.
21. Tjuneev B. Hronika. Koncerty v Petrograde [The Chronicle. Concerts in Petrograd]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1916. No. 4. 24 janv. Col. 95.
22. Hronika. Sankt-Peterburg. Opera i koncerty [The Chronicle. St. Petersburg. Opera and Concerts]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1906. No. 37. Col. 792.
23. L. Hronika. Koncerty v Petrograde [The Chronicle. Concerts in Petrograd]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1916. No. 49. 4 dek. Col. 951.
24. W. Hronika. Koncerty v Sankt-Peterburge [The Chronicle. Concerts in St. Petersburg]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1913. No. 47. 24 nojab. Col. 1079.