

С.С. Прокофьев:

К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

*Письма, документы, статьи,
воспоминания*



Издательство «КОМПОЗИТОР»
Москва, 2016

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России (2012–2018 годы)».

Автор проекта, редактор-составитель
Е.С. Власова, доктор искусствоведения, профессор

Рецензенты:

Г.В. Григорьева, доктор искусствоведения, профессор
Т.Ю. Масловская, кандидат искусствоведения, профессор

С 11 С.С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, докумен-
ты, статьи, воспоминания – М.: Издательство «КОМПОЗИТОР», 2016.
– 544 с., илл.

В книгу вошли документы, письма С.С. Прокофьева и его современников,
интервью композитора и другие материалы, содержащиеся в зарубежных ар-
хивных собраниях, а также в архивах Москвы и Санкт-Петербурга. Включены
музыковедческие исследования, посвященные творчеству композитора. Из-
дание снабжено иллюстрациями. Адресовано всем, кто занимается историей
русской музыки и творчеством С.С. Прокофьева. Содержит материалы, необ-
ходимые в музыкально-образовательном процессе.

© Власова Е.С., 2016
© Коллектив авторов, 2016
© Издательство «КОМПОЗИТОР», 2016

ISBN 978-5-9907158-6-8

Содержание

От составителя	5
Принятые сокращения	7

Прокофьев: из архивных собраний

<i>Екатерина Власова.</i> Сонцовский дневник Р.М. Глиэра	9
«... уважающая Вас Мария Прокофьев»: письма М.Г. Прокофьевой Р.М. Глиэру. Публикация <i>Екатерины Власовой</i>	28
<i>Олег Брезгин.</i> «... видется нам необходимо»: С.П. Дягилев и путешествие С.С. Прокофьева в Италию	42
<i>Наталья Савкина.</i> «Каждая счастливая семья...»	53
<i>Мария Щербакова.</i> Из эпистолярного наследия С.С. Прокофьева: письма С.Э. Радлову	92
<i>Елена Мироненко.</i> Прокофьев и Молдова: биографические и творческие связи	103
<i>Марина Рахманова.</i> Грогий — секретарь Прокофьева	112
<i>Елена Кривцова.</i> Документы «без места, без даты» по архивным материалам	128
<i>Владимир Перхин.</i> История «Золушки»: шестнадцать писем С.С. Прокофьева о балете (1940–1946)	151
Первое интервью С.С. Прокофьева о балете «Золушка» (1943). Публикация <i>Владимира Перхина</i>	170
С.С. Прокофьев и С.И. Шлифштейн в переписке 1940-х годов. Публикация <i>Ирины Медведевой</i>	173
«Доехали мы хорошо». Письма С.С. Прокофьева и М.А. Мендельсон ее родителям. Публикация <i>Натальи Востоковой и Галины Сахаровой</i>	220
<i>Евгения Кривицкая.</i> Прокофьевская коллекция Музея Большого театра. Письма П.П. Сувчинскому, Б.В. Асафьеву и С.А. Самосуду	233
<i>Надежда Бабаташ.</i> Оперный театр С.С. Прокофьева: от сюжета к оперному плану	246
<i>Антонио Спадавеккиа.</i> «Я не волшебник, я еще только учусь...» Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Публикация <i>Елены Кривцовой</i>	264

Прокофьев: этапы творческой биографии

Тамара Левая. Метафизика Игры в ранних операх Прокофьева	280
Манашир Якубов. Прокофьев в Японии. Отречение от футуризма	289
Марина Фролова-Уокер. Эффект присутствия: Прокофьев в России 1920-х годов	317
Екатерина Власова. «... пахнет контрреволюционностью»: об «Апельсинах» и «Стальном скоке» в Большом театре (1929)	330
Светлана Петухова. «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева: жизнь до отечественных премьер (по архивным документам)	340
Елизавета Заворохина. «Кантата к Двадцатилетию Октября»: опыт музыкального прочтения документальных источников	364
Кевин Бартиг. «Пиковая дама» Прокофьева и пушкинский юбилей 1937 года	378
Анатолий Цукер. Между моцартианством и соцреализмом	408
Ольга Соломонова. Соцреалистический канон или провокация?	422
Екатерина Войцицкая. О некоторых свойствах советики Прокофьева	431
Игорь Воробьев. С.С. Прокофьев и соцреалистическая парадигма: обзор журнала «Советская музыка»	438
Владимир Орлов. Возникновение традиции «детей холокоста» в «Балладе о мальчике, оставшемся неизвестным»	448

Прокофьев: круги влияния

Вера Валькова. Глазуновская модель «большой русской симфонии» в творчестве С.С. Прокофьева	476
Алла Баева. Опера XX века: Стравинский и Прокофьев	486
Елена Зинькевич. «Дразнить гусей» по-прокофьевски: симфонические дебюты В.В. Сильвестрова и Е.Ф. Станковича	498
Владимир Рыбин. «Светоносность» искусства С.С. Прокофьева: опыт философского обоснования	508
Иосиф Райскин. Мариинский — Дом Прокофьева	521
Сведения об авторах	541

От составителя

Перед вами книга о Прокофьеве, написанная коллективом из 29 авторов. В ней читатель найдет много нового о великом русском композиторе, 125-летие со дня рождения которого отмечает музыкальный мир. Эта книга для тех, кто любит Прокофьева и для кого важна каждая вновь открывающаяся деталь его биографии и каждое яркое слово о его произведениях. Незвестные материалы и документы, статьи, впервые публикуемые письма сложены в текст, который стал своего рода коллективной монографией, хронологическим повествованием о творческом пути большого музыканта и о непростой судьбе его музыки.

Одно из ценных исторических свидетельств — эпистолярный великого человека. В книге опубликовано много ранее неизвестных писем Прокофьева, адресованных разным людям и написанных по разным поводам. Публикуются интервью Прокофьева и тексты кратких записок, его доверенности и официальные бумаги, например, договоры на создание сочинений. Они создают тот фактологический пунктир, вокруг которого исследователи, зрелые и совсем молодые, скрупулезно собирают контекст прокофьевского исторического времени.

Прокофьев объединил вокруг себя огромный мир людей и событий. И особенность этой книги, пожалуй, в том, что в ней отражен взгляд многих его современников, жизненные орбиты которых хотя бы однажды пересекались с солнцем по имени Прокофьев и которые по-своему его увидели, запомнили и запечатлели. Здесь и первый учитель Прокофьева Р.М. Глиэр, пишущий откровенные строки своей невесте о талантливом «мальчике», и японский музыковед Мотоо Оотагуро, берущий в 1918 году у него интервью, и мысленно для себя фиксирующий физический рост Прокофьева, и защищающий композитора от нападок РАПМа заместитель директора Большого театра Борис Гусман, сгоревший в котле сталинских репрессий, и выпускник Московской консерватории, композитор Антонио Спадаверкиа, которому посчастливилось брать уроки мастерства у автора «Ромео и Джульетты». Перечень можно продолжить, но лучше открыть книгу.

Большой вопрос для тех, кто занимается Прокофьевым: почему он все-таки вернулся в СССР?

Ответы на него также можно найти на этих страницах. Можно найти и целый ряд статей, посвященных «советскому» Прокофьеву. Это своего рода коллективный научный ответ официальному взгляду на творчество композитора, сложившемуся еще в середине 1950-х годов и практически не претерпевшему изменений до конца советского времени.

Чем больше отдаляется от нас земной срок Прокофьева, тем больше встает вопросов о включенности его искусства в мировую и русскую творческую традицию, о степени его влияния на развитие музыкальной культуры. Эта естественная закономерность восприятия наследия Прокофьева находит отражение во взглядах исследователей, которые представлены здесь. Как представлена непростая судьба музыкального театра Прокофьева, от самых первых его постановок до современности в одном из лучших коллективов мира — знаменитом Мариинском. Повествование о яркой и блистательной жизни музыки Прокофьева в его Мариинском «Доме» — своего рода символическое многоточие, которое завершает книгу и побуждает, мы надеемся, на новые приношения его имени и искусству.

И в заключение наша благодарность всем, кто помог рождению этого труда.

Композитору Р.К. Щедрину и ректору Московской консерватории, доктору искусствоведения, профессору А.С. Соколову — за заинтересованное участие в продвижении книги к печати.

Научным рецензентам — доктору искусствоведения, профессору Г.В. Григорьевой и кандидату искусствоведения, профессору Т.Ю. Масловской — за ценные замечания и рекомендации.

Руководству и сотрудникам Российского государственного архива литературы и искусства — директору, доктору исторических наук, профессору Н.М. Горяевой, заместителю директора Г.Р. Злобиной, заведующему читальным залом, кандидату филологических наук Д.В. Неустроеву — за содействие в публикации ценных материалов, документов и фотографий.

Сотрудникам ВМОМК имени М.И. Глинки — за помощь в архивных розысканиях.

Мариинскому театру и заведующей его архивной службой О.О. Овечкиной — за предоставление ценных фотоматериалов.

Генеральному директору Издательства «Композитор» Н.В. Булановой, редактору Э.А. Плотице, дизайнеру-верстальщице Е.А. Вороновой и художнику М.Л. Цветковой за помощь в практическом осуществлении проекта.

Особую признательность выражаем Сергею Святославовичу Прокофьеву, хранителю величайшего имени в мировой культуре.

Е.С. Власова

Принятые сокращения

Издания

- Автобиография, 1956. — Прокофьев С.С. Автобиография // С.С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С.И. Шлифштейна. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1956.
- Автобиография, 1961. — Прокофьев С.С. Автобиография // С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / сост. и ред. С.И. Шлифштейн. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1961.
- Автобиография, 1982. — Прокофьев С.С. Автобиография / ред., подг. текста, комм. и указатель М.Г. Козловой. — М.: Советский композитор, 1982.
- Автобиография, 2007. — Прокофьев С.С. Автобиография. — М.: Классика — XXI, 2007.
- Прокофьев — Маяковский. Переписка. — С.С. Прокофьев и Н.Я. Маяковский. Переписка / сост. и подг. текста М.Г. Козловой и Н.Р. Яценко. — М.: Советский композитор, 1977.
- Прокофьев о Прокофьеве. — Прокофьев о Прокофьеве / сост., текст. ред. и комм. В.П. Варунца. — М.: Советский композитор, 1991.
- Прокофьев. Дневник. Ч. 1. Ч. 2. — Прокофьев Сергей. Дневник, 1907–1933. Часть 1-я: 1907–1918. Часть 2-я: 1919–1933. — Paris: sprkf, 2002.
- Прокофьев. МДВ, 1956. — С.С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания / сост. и ред. С.И. Шлифштейн. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1956.
- Прокофьев. МДВ, 1961. — С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / сост. и ред. С.И. Шлифштейн. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1961.
- Прокофьев. ДПБВ, 1991. — Сергей Прокофьев. 1891–1991. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания // ред.-сост. М.Е. Тараканов. — М.: СК, 1991.
- Прокофьев. ПВС, 2001. — Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма. Воспоминания. Статьи. Труды ГЦММК имени М.И. Глинки / ред.-сост. М.П. Рахманова. — М., 2001.
- Прокофьев. ВПС, 2004. — Сергей Прокофьев. Воспоминания. Письма. Статьи: Труды ГЦММК имени М.И. Глинки / ред.-сост. М.П. Рахманова. — М., 2004.
- Прокофьев. ПСВ, 2007. — Сергей Прокофьев. Письма, статьи, воспоминания / ред.-сост. М.П. Рахманова. — М., 2007.
- Мендельсон-Прокофьева, 1956. — Мендельсон-Прокофьева М.А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве // С.С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С.И. Шлифштейна. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1956.
- Мендельсон-Прокофьева, 2012. — М.А. Мендельсон-Прокофьева. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники (1938–1967) / науч. ред., пред. и комм. Е.В. Кривцовой. — М.: Композитор, 2012. — 632 с.
- Нестьев, 1957. — Нестьев И. Прокофьев. — М., 1957.
- Нестьев, 1973. — Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. — М.: Советский композитор, 1973.
- Деятели, 2007. — Деятели русского искусства и М.Б. Храпченко, председатель Всесоюзного комитета по делам искусств (апрель 1939 — январь 1948). Свод писем / издание подготовил В.В. Перхин. — М., 2007.

Журналы

СМ — «Советская музыка»
МА — «Музыкальная академия»
МЖ — «Музыкальная жизнь»

Газеты

РМГ — «Русская музыкальная газета»
МК — «Московский комсомолец»
ЛГ — «Литературная газета»
РМ — «Российский музыкант»
ВМ — «Вечерняя Москва»

Издательства

РМИ — Российское музыкальное издательство
ГМИ — Государственное музыкальное издательство
СК — Советский композитор
МК — НИЦ «Московская консерватория»
БРЭ — Большая Российская энциклопедия
ВШ — Высшая школа
ГИПЛ — Государственное издательство политической литературы
ИПЛ — Издательство политической литературы
ОГИЗ — Объединение государственных книжно-журнальных издательств
РАТИ — ГИТИС — Российская академия театрального искусства — Государственный институт театрального искусства
ПСС — Полное собрание сочинений

Архивы

ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства
РГАЭ — Российский государственный архив экономики
ГЦММК им. Глинки — Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки
ВМОМК им. Глинки — Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М.И. Глинки

Организации

МОПР — Международное общество помощи борцам революции
ЛЕФ — Левый Фронт искусства
МГСПС — Московский городской совет профессиональных союзов
МК — Московский комитет РКП(б)
ПК — Петроградский комитет РСДРП(б)
Радиокомитет — Всесоюзный комитет по радиофикации и радиовещанию (при СНК СССР)
РКП(б) — Российская Коммунистическая партия (большевиков)
РСДРП(б) — Российская социал-демократическая рабочая партия большевиков
СНК — Совет народных комиссаров СССР
Совнарком — Совет народных комиссаров
ЦК — Центральный комитет РСДРП(б)

Прокофьев: из архивных собраний



Екатерина Власова

Сонцовский дневник Р.М. Глиэра

В творческой жизни С.С. Прокофьева имя Р.М. Глиэра представлено, прежде всего, со слов самого Прокофьева. В Автобиографии композитор отвел учителю немалое место, не пожалев для него добрых слов. «Моим первым педагогом» назвал Прокофьев Глиэра в статье, посвященной его 65-летию и опубликованной 14 января 1940 года в газете «Вечерняя Москва». В свою очередь, Р.М. Глиэр, переживший своего ученика, оставил о нем подробные воспоминания, оконченные спустя год после смерти Прокофьева. В них вошли не только зафиксированные впечатления от занятий с Прокофьевым, но и его письма, а вдобавок и одно из писем матери, Марии Григорьевны — Глиэру.

Глиэр был старше Прокофьева на 16 лет. В 1900-м он окончил с золотой медалью Московскую консерваторию. Ко времени встречи с семьей Прокофьевых он имел уже ряд публично признанных произведений. Общее одобрение вызывали его струнные композиции — Секстет, Первый квартет, что объяснялось легко. Глиэр начинал как скрипач, учился в консерватории у Яна Гржимали. Уже была написана и готовилась к исполнению Первая симфония. К тому же Глиэр обладал педагогическим опытом, ведя класс гармонии и анализа форм в школе сестер Гнесиных. В семейство Прокофьевых он приехал по рекомендации С.И. Танеева, которого называл своим главным учителем. Танеев же выхлопотал для Глиэра приличное по тем временам жалованье — 75 рублей в месяц при полном содержании. Для сравнения: когда отец композитора, Сергей Алексеевич Прокофьев, принял предложение помещика Д.Д. Сонцова на управление его экономией, тот положил ему ежемесячные 100 рублей. И это — при том что в новороссийскую глушь отправлялось всё семейство, и на приличный срок.

Воспоминания Глиэра о Сонцовке и ее маленьком обитателе отличаются обстоятельностью и дотошностью. К делу он подошел серьезно, как, впрочем, ко всему, за что в своей жизни брался. Многие описания, детали

событий, произошедших полвека назад, свидетельствуют не столько о хорошей памяти мемуариста, сколько о том, что он имел перед собой некий черновик, что-то вроде дневника. Так оно на самом деле и было: в роли дневника выступали письма, которые с педантичной регулярностью Глиэр писал из Сонцовки своей невесте Марии Робертовне Ренквист, в то время как жил у Прокофьевых на положении приглашенного учителя теории композиции и фортепиано. Вот эти-то письма примечательны сами по себе. Не только как источник информации о самом Глиэре, о семействе Прокофьевых. Но и как замечательный в своем роде документ. Письма невесте Глиэр писал ежедневно в своеобразной манере в виде дневника. Кстати, сам Глиэр так его и называл («привезу вам в Москву свой дневник»); в нем есть указания дней недели (четверг, пятница), времени суток (утро, 11 вечера и т. д.). Дважды в неделю (почта приходила в Сонцовку во вторник и в пятницу) глава семейства Сергей Алексеевич отправлял заказными толстые конверты от учителя музыки на имя Морица Морицевича Глиэра, и Прокофьевы терялись в догадках — о чем же можно было столько и так часто писать собственному брату?!

Мария Григорьевна

Помимо выражений своих нежных чувств, засушенных лепестков роз, которые в изобилии посылал Глиэр своей невесте, он не забывал Сонцовку и ее обитателей. По-видимому, влюбленные поклялись друг другу в предельной, порой ошеломляющей, откровенности — писать обо всем, что с ними происходит и о чем они думают. Иначе не объяснить мотивацию автора в сообщении многих сведений о самом себе и жизни семейства Прокофьевых, которыми автор, как на исповеди, делился с адресатом своих посланий.

Наибольшее впечатление при знакомстве произвела на Глиэра мать будущего композитора. Ее словесный портрет был запечатлен вечером в четверг 6 июня 1902 года, на следующий день после приезда. «Позвольте вас познакомить с госпожой Прокофьевой. Мария Григорьевна, дама лет 33-35. Высокого роста, довольно полная, не особенно красивая (приподнятый нос портит ее немного) в пенсне, так как очень близорука. Умная, серьезная, с характером, чтобы не сказать с норовом, бывала в Петербурге, в Москве, переписывается со всей Россией (ведет переписку даже с архиепископом). Жена управляющего имением. Вся забота ее состоит в том, чтобы воспитать единственного сына, чтобы как можно лучше развить его»¹.

Глиэр ошибся по первому впечатлению с определением возраста матери своего ученика, впрочем, как и многие тогда. «Она всю жизнь скры-

вала свой возраст и делала это так искусно, что после смерти в паспорте оказалось лет на пятнадцать меньше, чем в действительности», — писал впоследствии ее сын². Однако позднее скрипач-композитор впечатление о хозяйке дома несколько скорректировал.

«...Знаете, мне мать ученика очень нравится. Очень энергичная женщина и готова в свои лета “хоть опять на школьную скамью”. Это ее слова. Такие женщины стоят того, чтобы к ним относиться с уважением. К сожалению, таких очень мало»³, — продолжал чуть позднее Глиэр. «Мне кажется, что тип дамы, с которой я теперь познакомился, очень интересен. Не буду своими словами передавать то, что она говорит и будет в течение лета говорить, а буду дословно писать. “Я ненавижу деревню. Я выросла и училась в Петербурге”⁴. Если бы не то что мой муж порядочный человек (не так как другие) то я бы давно уехала в Петербург, не смотря ни на какие законы”. Я с нею гулял в саду. Здесь есть бонна — немка страшно скучающая. Я с нею говорю по-немецки. К концу лета приеду, вероятно, совсем онемеченный. Очень может быть, что возьмусь опять за французский язык, по крайней мере эта дама предложила мне самые лучшие учебники французского языка, сама прекрасно говорит по-французски и очень может быть я приеду осенью в Москву и буду изъясняться моему другу в моих чувствах на французском диалекте»⁵.

Мадам Прокофьева присутствовала на каждом уроке, и это обстоятельство приводило учителя в немалое смущение. «Вчера вечером и сегодня до урока я себя чувствовал довольно скверно. Не смотря на то, что Танеев советовал больше внимания обратить на теорию, дама хочет главным образом заниматься техникой фортепианной. Правда, что и я учился у Пахульского⁶, но когда услышал, что она говорит об разных приемах, которые советуют лучшие педагоги, я просто присел. Ну, думаю — вывези кривая. Она сегодня таки хорошо вывезла. Главное, знаете, нужно с апломбом говорить. <...> Признаться мне приятнее было заниматься час теорией и полчаса фортепиано, но что же делать»⁷.

Марию Григорьевну интересовало будущее сына, и с чисто практических соображений она настаивала на том, чтобы, помимо занятий компо-

² Прокофьев. Автобиография, 1982. С. 14.

³ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 20, л. 68 оборот.

⁴ М.Г. закончила гимназию с золотой медалью. Глиэр — подобным же образом консерваторию. С.А. Прокофьев — в числе лучших Тимирязевскую сельскохозяйственную академию.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 20, л. 12.

⁶ Пахульский Генрих Альбертович (1859–1921) — композитор и пианист. Ученик Рудольфа Штробля, по классной библиотеке которого М.Г. Прокофьева готовила своего сына. В Московской консерватории преподавал фортепиано Р.М. Глиэру.

⁷ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 20, л. 11.

¹ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 20, л. 11. Письма Глиэра невесте приводятся по оригиналу. Авторские знаки препинания сохранены.

зицией, сын получил и профессиональное пианистическое образование. Ей казалось, что таким образом он будет более надежно обеспечен и защищен от превратностей композиторской судьбы. Задавала она Глиэру и «неудобные» вопросы. «...Вот пришел и вечер. Я немножко в подавленном состоянии духа. Сейчас вам расскажу почему. Кончился урок по гармонии. На уроке постоянно присутствует мать. Мой мальчик убежал, а я стал разговаривать с его матерью. Она сказала, что в Петербурге есть у ней одна знакомая дама, 50-ти лет, которая очень много уже сочинила, но ничего еще нет изданного. На свой счет печатать очень дорого, а издатели будто бы дают очень мало, так что будто бы она не хочет уступать их за бесценок. Прокофьева знает, что у меня есть два напечатанных произведения и задала мне “нескромный вопрос”, сколько я за них получил. Разговор завертелся на эту тему, и я между прочим сказал что у меня особый взгляд на гонорар. Она сказала: “А как же если на эти деньги должна существовать семья”. Я заметил, что ей показалось странным, когда я сказал как смотрю на гонорар. Я даже заметил, что ее оскорбил взгляд мой на продавание своих сочинений. Знаете как ее оскорбил. Я вам когда-то говорил уже, что когда-то мне совестно было брать деньги за уроки музыки. Мне казалось, что я получаю деньги за то, чего не следовало бы продавать что грязнится от соприкосновения с деньгами...»⁸.

С первого дня Мария Григорьевна окружила Глиэра исключительным вниманием. Каждое утро в его комнате на столе появлялся свежий букет цветов; день начинался со стакана парного молока, в него добавляли немного коньяка — для укрепления здоровья: она находила вид молодого человека сильно утомленным. Для композиторских занятий Глиэру отдали зал с хорошим новым роялем. По указанию хозяйки запрягали двуколку с кучером — возить учителя на ежедневное купание. Впечатление на Глиэра произвела библиотека Сонцовки. Вкус Марии Григорьевны устремлялся к французской литературе — Г. де Мопассану, Э. Золя, А. Доде, А. Дюма, А. Мюссе. Прокофьевы, как большинство образованных людей того времени, были либералами, следили за развитием философской и общественной мысли. И русские романисты, и отечественные журналы присутствовали на книжных полках с избытком: литературные премьеры старались не пропускать. Библиотека Прокофьевых давала Глиэру возможность ликвидировать пробелы в собственном образовании. Он много читал. Например, скандально модного и чрезвычайно плодовитого П.Д. Боборыкина⁹, издававшего «Библиотеку для чтения», в которой печатался Н.С. Лесков. «Теперь три часа, и духота страшная. Только что я начал читать один рас-

сказ Боборыкина “Все прилично”¹⁰. <...> Сегодня окончил я один роман Боборыкина “Жестокие”. Мне бы очень хотелось, чтобы вы его достали и прочли. Там, между прочим, выведен тип одной прелестной девушки, не менее прелестной, чем вы»¹¹. Роман опубликован в 1901 году, считался в то время новинкой, и получить его в руки за сотни верст от столицы было делом не совсем обычным.

Почти сенсационный успех имела у русской читающей публики книга последователя Ч. Ломброзо Макса Нордау «Вырождение». В 1902 году в Киеве она была издана на русском языке. «Написано очень остроумно и умно, хотя и страшно резко. Толстой называется прямым идиотом, Вагнер вырождающимся психопатом и “эротоманом”»¹². Резко критическое отношение Нордау к «дегенеративному искусству» (так он называл декаданс, прямыми виновниками которого считал Л. Толстого, О. Уайльда, Ф. Ницше), «вырождение» его как очевидное свидетельство «заката Европы» обсуждалось, вне сомнений, во время сонцовских чаепитий. И кто знает, что откладывалось в то время в голове будущего автора «Огненного ангела» и «Войны и мира». Во всяком случае привычка к систематическому чтению, постоянный интерес к литературным новинкам оттуда, из сонцовского детства, когда делом обычным было чтение вслух для обитателей Сонцовки «Принцессы Грезы» Э. Ростана¹³ или Чехова: «...День прошел сегодня очень хорошо. Утром занимался я, затем завтрак, потом все улеглись спать (это в 2 часа дня, до 4-х), затем чтение, читали Чехова (чеховские герои читали “Чехова”)...»¹⁴.

Сонцовский круг чтения, разговоры, интересы поразили Глиэра, общение с Марией Григорьевной заставило взглянуть на себя со стороны. «Вообще когда я над собою подумаю, то оказывается, что я страшно односторонний музыкант. И человек я односторонний, так как весь ушел в музыку и часто забываю все постороннее. Если мой друг будет разсуждать также как и я, то увидит, что ему нельзя гордиться своим другом. Да, мой дорогой друг, я чувствую, что очень мало знаю, что очень мало делаю, что мне нужно переродиться. Я хочу, чтобы меня нельзя было узнать через несколько лет. Лишь хочется вырасти умственно и развиваться так, как только в состоянии развиваться человеческая душа и ум»¹⁵.

Не обошлось без советов Марии Григорьевны и при обращении к роману А. Дюма-сына «Полусвет». Книга была учебного свойства: на одной

⁸ Там же, л. 53.

⁹ Боборыкин Петр Дмитриевич (1836–1921) — русский писатель, критик и драматург. За заслуги перед изящной словесностью удостоен звания почетного академика Российской Академии наук.

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 20, л. 12.

¹¹ Там же, л. 71 оборот.

¹² РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 33, л. 44.

¹³ Пьеса «Принцесса Греза» в описываемое время была чрезвычайно популярна в России. Премьера ее прошла во Франции в 1895-м, а уже через два года в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник она была поставлена в России.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 22, л. 10.

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 21, л. 7.

странице располагался французский, а на обороте — русский литературный перевод. Хозяйка дома взяла шефство над молодым композитором, стараясь улучшить его французский.

Глиэр произвел на Марию Григорьевну впечатление: молод, талантлив (так охарактеризовал его сам Танеев), отлично играет на скрипке, прост и мягок в общении, сразу нашел контакт с сыном. И, главное — настоящий артист. Она стала искать возможность остаться с ним наедине. Прекрасно подошли для этой цели прогулки на лошадях. «Вчера я катался верхом с моей “дамой”. Она рассказывала кое-что о своем муже. Вот кое-какие ее слова. “Сергей Алексеевич (это ее муж) недоволен как он отжил свой век, а у меня есть еще много желаний жить”. Говорила, что он очень хорошо к ней относится, но очень сухо и никогда она от него не видала ласк”. <...> Мария Григорьевна очень часто обращается к мужу с вопросами, как удалась пшеница, хорош ли умотот ржи, и т. п. и я чувствую эти вопросы потому ее интересуют, что она связала свою жизнь с жизнью “сельского хозяина”»¹⁶.

Верховые прогулки участились, что не прошло незамеченным. «Сегодня опять катался верхом с М.Г. <...> На днях ее муж раскапризничался (а ему уже почти 45 даже больше!)¹⁷ и сказал своей жене, чтобы она не играла в крокет, когда он не играет, не каталась верхом, когда он остается дома, не ходила бы в сад, когда у него нет времени»¹⁸.

Требования отца семейства были услышаны: следующую прогулку предприняли втроем. «Сегодня опять было катанье верхом. Выехали из дому — я, мой ученик и его мать. Немножко проехали, как у мальчика заболел бок, и он возвратился домой, а я и М.Г. поехали дальше. Сегодня опять она говорила о своем муже... называла его “Бурбоном” <...> Да, мой друг. Вот еще одна семья, которая издали кажется счастливой, а поближе всмотришься — это мираж, тень счастья, а вовсе не счастье»¹⁹.

Атмосфера в семье Прокофьевых не была безоблачной. «...Только что пили чай. Между мужем и женой пробежала “черная кошка”. Они не разговаривают друг с другом и такие минуты, как обед, чай и завтрак бывают очень тяжелы и для меня. В данном случае виноват муж и виноват потому что слишком любит своего сына. Он его балует и страшно портит. Сам он довольно грубо воспитан, а мать воспитана прекрасно. И вот ужасно бывает наблюдать как в их сыне проявляется то излишняя вежливость по отношению к чужим, то излишняя грубость по отношению матери...»²⁰

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 22, л. 52 оборот, 53.

¹⁷ Глиэр совсем не умел «читать лица». Он и здесь ошибся. На тот момент С.А. было 56 лет.

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 22, л. 80 оборот.

¹⁹ Там же, л. 96, 96 оборот.

Бурбон — согласно словарю С.И. Ожегова, Н.Ю. Шведовой, грубый, невежественный и властный человек.

²⁰ Там же, л. 87, 88.

Мальчик

В первый же день после приезда в Сонцовку Глиэр составил свое мнение о юном музыканте, ради которого он совершил путешествие из Москвы: «Мальчику 11 лет. Он очень способен ко всему»²¹.

В письмах невесте он поначалу звал его просто и обезличенно «мальчик». Почему? Наверное, трудно было представить, что в будущем «мальчик» из сонцовской глуши станет всемирно известным композитором: мало ли вундеркиндов подавали блестящие надежды, исчезающие вместе с закончившимся детством?

Глиэр сразу сумел его к себе расположить. «Мальчик очень ко мне привязывается. Сегодня он показывал мне составленное им расписание. <...> Вероятно, вам приходилось видеть новейшие путеводители. Не правда ли, так трудно в них разобраться? Так вот этот мальчик сделал расписание поездов с такой точностью какая бывает только в настоящих путеводителях. Целая сотня станций, разные линии дорог, где пересадки, какие расстояния, сколько платить соответственно классу поезда или поездов — все, все выписано и все очень быстро находить. У него отличные способности к математике. С ним занимается отец, вкладывающий в занятия всю свою душу. Счастливы дети, имеющие таких родителей, счастливы и родители, имеющие таких детей»²².

Можно продолжить и далее: счастливы оказались Прокофьевы, получившие Глиэра в качестве первого учителя для их сына. Все, кто был знаком с ним, отмечали мягкость натуры, удивительную скромность, доброту, участливость и чуткость в общении. «Как удачно подходит Глиэру его имя: Рейнгольд — ведь он действительно как человек чистое золото», — говорил Рахманинов²³. Но не всегда даже этот золотой человек мог справиться с характером ученика: «Я к нему отношусь как нельзя лучше, не смотря на то, что часто даю отпор его капризам. Сегодня он даже чуть было не заплакал, но вовремя сдержался»²⁴. «Сегодня я был очень расстроен. До того небрежно играл мальчик, так грубо себя вел, что я даже сделал ему выговор, хотя рядом сидела маменька. Странная смесь в этом мальчике хороших и злых чувств. Самолюбие — хорошая вещь, но излишняя обидчивость, злость, а иногда грубость и дерзость прямо отталкивающи. Скучно об этом говорить. Разные “педагогические” мысли приходят в голову, но я думаю они не интересны тебе...»²⁵

²¹ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 20, л. 11.

²² Там же, л. 62.

²³ Цит. по: Гнесина Е. Человек, победивший старость // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. Д.М. Персона, ред. В.М. Богданова-Березовского. — Л.: Музыка, 1965. — Т. 1. — С. 51.

²⁴ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 22, л. 104.

²⁵ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 33, л. 29.



Р.М. Глиэр в 1907 году

Глиэр привык трудиться; учась в консерватории, он занимался по 15–16 часов в день до изнеможения. В Сонцовке его распорядок дня также не располагал к летнему отдыху. От того, что не всегда он мог тратить лучшие для себя утренние часы на композицию, терял порой самообладание: «Вот я начинаю злиться теперь, — писал он, — я не могу заниматься всегда, когда хочу, здесь только один инструмент. Мой ученик играет со мною один час на фортепиано, полчаса цифрованный бас и три четверти в моей комнате пишет задачи. Он очень любознательный и я ему объясняю формы. Чем больше я ему объясняю, тем больше он пишет. А пишет он по-

стоянно за инструментом и колотит порядочно. Можете представить, что я в это время испытываю. В сад каждую минуту бежать тоже невозможно»²⁶.

Каждое утро в половине седьмого Глиэр брал партитуру и шел читать ее в сад. При любой возможности он стремился к уединению, старался ездить верхом один, наблюдая заход солнца. Жизнь на положении учителя несколько тяготила его, напряжение вызывала и строгая упорядоченность сонцовского бытия: «Каждый день утром чай, в 1 час завтрак, в 4 часа чай, в 7–8 обед, в 9,5 опять чай. И это каждый день в определённые часы. Прямо до тошноты может довести»²⁷. Утром после чая, обычно проходили занятия. «Сегодняшний урок с мальчиком прошел очень благополучно. Оказалось, что гаммы он учил только одной рукой. Это меня очень радует, так как мне легко будет учить с ним гаммы во всех движениях»²⁸.

Глиэр и сам в Сонцовке стал совершенствовать свою фортепианную технику — перед «мальчиком» нельзя было ударить лицом в грязь, а тут еще ожидаемые им письма не всегда приходили. «Если послезавтра не будет еще, то я наверное сойду с ума и с тоски — начну по целым дням играть гаммы октавные»²⁹. Он разделял многие игры Сережи, ходил с ним

на ходулях. «Да, показывал мне мой ученик свои игрушки. У него масса разных машин. Есть локомотив, который приводит в движение вагоны. <...> Когда мне было лет 12–13, я до страсти хотел иметь настоящий локомотив. Но это оказалось слишком дорого, и несмотря на все мои просьбы, я не мог его получить. <...> Как счастливы дети, желания которых исполняются»³⁰.

Прокофьев оставил в Автобиографии подробные описания того, как со своими детскими друзьями он готовил театральные спектакли, на которые приглашались и зрители. Среди последних всегда присутствовал и учитель: «Сегодня был опять спектакль. Мой мальчик отличается богатой фантазией. Было представлено крушение поезда в трех действиях с разбоем, убийствами, грабежами и т. п. ...»³¹.

Неизбежно возникали сравнения собственного трудного пути в профессиональное искусство с тем, что можно было наблюдать в семействе Прокофьевых. «... мне пришлось порядочную бурю пережить когда я решил бросить гимназию и поступить в музыкальное училище. <...> У меня были родители, которые сами не могли меня как следует развить, а чтобы сделать это помимо гимназии и университета, нужно слишком много средств иметь. Я слишком ушел в одну сторону — в музыку и теперь приходится наверстывать то, что потерял»³². Он вспоминал, как, приехав в Москву поступать в консерваторию, поселился в грязной гостинице, в комнатке, в которой единственное и темное окно нельзя было открывать потому, что выходило оно на выгребную яму. Как потом, экономя на всем, на паях снял комнату с однокурсником-киевлянином. Потолок же в ней был так низок, что заниматься стоя никак было нельзя: смычок тут же упирался в потолок. Он вспоминал свою любовь к музыке, побуждавшую его еще в Киеве самого искать себе учителей: бедного еврея, который занимался с ним теорией совсем бесплатно; другого, приходящего к нему с окраины Киева учить сольфеджио и бравшего 50 копеек «на извозчика». «Тяжело было учиться, когда родные были против того, чтобы я сделался “музыкантом”, никогда не было ни учителей хороших, ни средств брать уроки даже у посредственных музыкантов»³³. Родители Сережи вызывали его восхищение: «А что же говорить о таких детях как мой теперешний ученик, которому уже теперь мать и отец передают свой ум, следят каждую минуту за его занятиями, а потом дадут средства и в университет и в консерваторию поступить и поехать за границу и много другого»³⁴.

²⁶ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед.хр. 21, л. 42, 42 оборот.

²⁷ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 22, л. 95 оборот.

²⁸ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 20, л. 12.

²⁹ Там же, л. 71.

³⁰ Там же, л. 68 оборот.

³¹ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 20, л. 28 оборот.

³² Там же, л. 6.

³³ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 21, л. 8.

³⁴ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 20, л. 11 оборот.

«Глиэр был хорошим педагогом»³⁵, — через много лет писал Прокофьев. Он открыл перед Сережей законы и красоту в порядке классического гармонического мышления. «Я рвался сочинять и не мог понять, зачем нужны эти скучноватые задачи. Между тем они были нужны, так как гармония подводила фундамент под мое сочинение, без нее я не знал, что, зачем и почему»³⁶. Для самого Глиэра гармония была основой музыки. Как ученый конспектирует труды своих великих предшественников, постигая разум ушедших поколений, так и он конспектировал великих. Наилучшие гармонические находки он заносил в специальные тетради. Сидя в Сонцовке, он не прекращал своих трудов. Он и приехал с томами партитур, которые тщательно изучал. «Два слова моему другу о моих работах. <...> Прежде только скажу одну характерную фразу из биографии Моцарта: “Моцарт, будучи уже законченным композитором, продолжал тщательно изучать сочинения лучших классических мастеров”»³⁷. Он считал, что такие сочинения композитор должен «переварить, переработать в своем уме». «Теперь я выписываю много новых гармоний, а года через два начну выбирать уже из тех, которые теперь выбраны. По-моему только таким путем можно добыть красивые гармонии, которыми можно будет пользоваться всю жизнь. Если у вас есть много ягод и крупных и мелких и вы начнете отбирать крупные отдельно, а из крупных еще отберете самые крупные, то это и будет то что я делаю с гармониями. Самое скучное это писать первоначальные гармонии. Иногда из целой странички наберешь только два аккорда интересных»³⁸. Глиэр полагал, что по такому пути, выбирая лучшие места из сочинений мастеров и стараясь им подражать, шел и Рахманинов. «Я никому не говорю как я учусь сочинять и только тогда скажу, когда у меня будет в руках Глазуновская техника. С такой техникой можно мир покорить»³⁹.

Горя, что «сегодня я не получил ни одного письма», он, успокаивая себя, рисовал в очередном любовном послании гармоническую схему: «На следующей страничке напишу вам круг тональностей около C-dura. Это для того, чтобы уметь легко составлять планы. Возьмите две отдаленных тональности (например, des и Dis) и проследите через какие тональности приближаясь к C, а затем удаляясь, мы идем. Такие круги можно составлять около каждой тоники и это может значительно облегчить понимание составления планов»⁴⁰.

³⁵ Автобиография, 1982. С. 85.

³⁶ Там же.

³⁷ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 21, л. 76 оборот.

³⁸ Там же, л. 40.

³⁹ Там же, л. 76 оборот.

⁴⁰ Там же, л. 22.

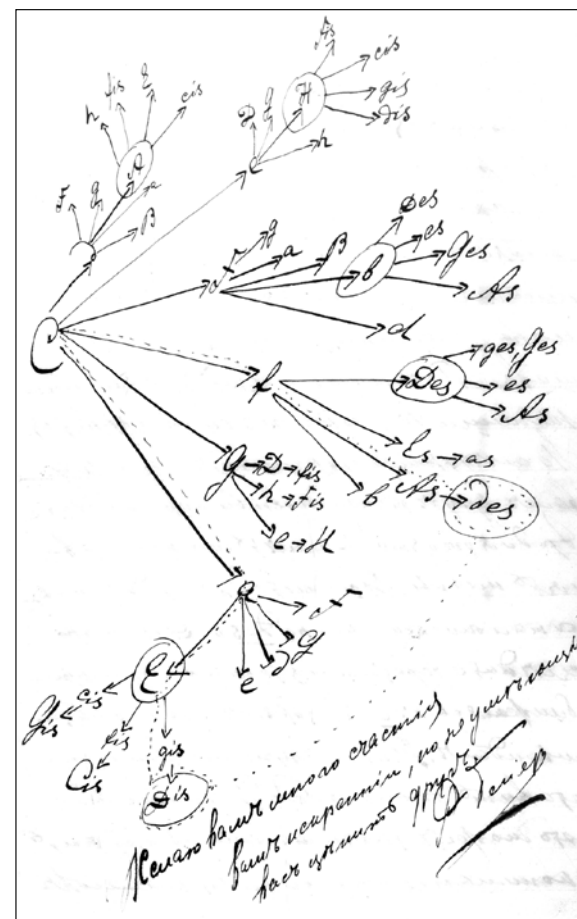


Схема перехода из Dis в des.
Подпись внизу: «Желаю вам много счастья. Ваш искренний, но не умеющий вас ценить друг. Р. Глиэр».
РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 22, л. 22 оборот. Автограф

Бедная невеста, она ждала от него не скучных схем и пространных рассуждений о красоте гармонических созвучий: «Если вы представляете себе какую важную роль играет в сочинениях красота гармонии, и если присмотритесь как мало основных красивых гармоний <...> у композиторов то поймете насколько моя работа для меня важна. Все лучшие гармонии должны быть в моих руках к тому времени когда начнется весна моей жизни и я научусь просто передавать свои чувства другим людям»⁴¹.

Она ждала от него любовных писем, а получала продолжение уроков, которые он проводил с «мальчиком», показывая ему строгую красоту и логику гармонической мысли. Не от той ли схемы, начертанной летом 1902 года в письме невесте, известной и «мальчику», происходит восприятие Прокофьевым C-dur как центра его собственной гармонической вселенной?

⁴¹ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 22, л. 40 оборот, 41.

Не от тех ли восторгов перед совершенством созданий старых мастеров, которые вряд ли мог скрыть от «мальчика» его учитель, не от совместных ли с учителем музицирований скрипичных сонат Моцарта пришло осознанное понимание роли классического в собственном творчестве? Спустя всего 12 лет Прокофьев назовет первой в числе главных творческих линий классическую, «берущую начало еще в раннем детстве»⁴². Правда, еще через несколько лет добавит, тем самым вступив в спор со своим детским учителем: «Глазунов не классик — ибо классик есть смельчак, открывший новые законы, принятые затем его последователями. Глазунов же собрал хорошие рецепты и сделал из них добрую поваренную книгу»⁴³. Детский опыт был не только усвоен, но почти сразу — преодолен.

Свое понимание народного в творчестве проявилось и в том, что хотел от ученика Глиэр и как Сережа воспринимал его наставления. «Только что разошлись после чая по комнатам, — писал по обыкновению вечером, заканчивая свой день, Глиэр. — Перед чаем я импровизировал и все остался в восторге. Пусть мой друг не думает, что я хвастаюсь; я очень далек от этого. После своих импровизаций я заставляю импровизировать моего ученика. Это самое лучшее и самое драгоценное, что я передаю его чистой, детской душе»⁴⁴. Глиэр, родившийся на Украине, наслаждался народными песнями, звучавшими в Сонцовке («Вот понеслась издали песня, и вся душа моя встрепенулась. Моя муза во мне проснулась. <...> Разве может быть на свете что-нибудь лучше песен?»⁴⁵). Он обращал на них внимание Сережи. А когда импровизировал, то в качестве тем брал народные. Однако и здесь проявлялся не склонный поддаваться авторитетному мнению характер ученика:

«... он сейчас же посадил меня за клавиатуру и сказал:

— А теперь, Сережа, поимпровизируй и ты.

Я не смущался.

— Только я на свою тему. <...>

Эта склонность работать со своими материалами осталась у меня на всю жизнь»⁴⁶.

Сонцовка

Почтовая станция Андреевка, Екатеринославской губернии, Бахмутского уезда, С.А. Прокофьеву для передачи — таков был адрес Сонцовки

⁴² Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 24.

⁴³ Письмо С.С. Прокофьева Н.Я. Мясковскому от 3 января 1924 года. Цит. по: Прокофьев — Мясковский. Переписка. С. 182.

⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 20, л. 67 оборот, 68.

⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 22, л. 56 оборот.

⁴⁶ Автобиография, 1982. С. 84.



Сергей Алексеевич Прокофьев



Мария Григорьевна Прокофьева

начала прошлого века, описание которой сохранилось в письмах Глиэра. Сонцовка была летом настоящим раем земным: большой сад с разбитыми цветниками, удобный дом, широкая веранда, на которой, мечтая, любил проводить лунные ночи Глиэр. В доме полное изобилие и отличная кухня: «Если бы вы знали как здесь кормят! А какую простоквашу (то есть варенец) подают, так просто ложку проглотить можно. Вот что значит деревня»⁴⁷.

«Быть на положении учителя, которого кормят и поят, лишь немножко неприятно. Может быть с непривычки. Гораздо приятнее самому нанимать учителей. Все-таки я чувствую себя очень хорошо. Кормят прекрасно, комната прелестная, играй сколько угодно. Немножко жалко самого лучшего часа утром. Ну, придется раньше вставать»⁴⁸, — уговаривал он себя по приезду. «Мне живется очень хорошо, только одно скверно. Вероятно это потому, что я никогда не жил на уроках: куда я ни посмотрю все мне кажется чужим и стол и чернильница и книги, которые я читаю, и люди, и

⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 33, л. 49.

⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 20, л. 6.

все, все. Никогда я еще так сильно не чувствовал, что кругом меня чужие люди, как теперь. Ну до свидания, мой прелестный друг. Желаю вам веселиться и никогда в жизни не чувствовать себя так чуждой среди людей прекрасно к вам относящихся, как я теперь»⁴⁹.

Южная природа России была знакома Глиэру с детства. Однако сонцовские пейзажи не могли оставить его равнодушным. «Утром мы ходили далеко на луг, где пахучая, полная цветов трава подымалась выше головы. Целых три часа провели на лугу. Сегодня по случаю праздника даже урока не было, так что времени больше обыкновенного»⁵⁰. Описания цветущих лугов, сонцовской степи рассыпаны по письмам; в них часто встречается фраза «ходили на луг за цветами»... «Мне было очень тяжело, что вас не было сегодня на лугу. Если бы вы забрались в густую, высокую, пересыпанную цветами траву, вы бы вообразили, что вы в каком-то волшебном царстве. Жалко, жалко, что вас не было. Я надеюсь все-таки, что покажу когда-нибудь моему другу эти пахучие цветами луга»⁵¹. Прокофьевы ездили в гости к соседям, брали с собой учителя; он наблюдал «поэтичные деревенские картинки зажигающихся огней в избах», видел деревенскую молотью, деревенский праздник ночи под Ивана Купалу, восхищался на веранде большим звездным куполом раскинувшегося неба, ходил в одиночестве по саду, слушая соловья и пытаясь мысленно перевести его пение в нотный текст, чтобы послать своей невесте. «Только что сторож с колотушками прошел мимо моего окна. Какая тишина! <...> Издали слышен лай собак <...> Сегодня перед чаем фрейлин (не беспокойтесь, та совсем не красива) вызвала меня в сад, так как “жалко в такое время не гулять”. Только что я читал фуги органные, а сейчас примусь за партитуры»⁵².

Прогулки верхом по 10 верст и более, поездки в полном одиночестве за почтой на железнодорожную станцию были настоящим наслаждением: «Сегодня перед обедом я ездил верхом. Выехал с М.Г., но у нея пошла носом кровь и она возвратилась домой. Я воспользовался этим и помчался во весь дух далеко в поле. Ах, если б вы видели это широкое поле, которое далеко на горизонте сливается с нежным голубым небом в один бесконечный поцелуй! Если б вы видели этот простор, где хочется сделать один могучий вздох — затем забыть все на свете! Если б вы видели чудную панораму, фантастическую картину; я остановил лошадь и весь отдался очарованию: из-за кургана, за которым течет светлая чистенькая речка, стали показываться медленно идущие волны. Они лениво переставляли ноги и безмолвные, освещенные последними лучами, казались странны-

ми существами из другого мира. Я застыл вместе с природой. Мимо меня так же лениво прошло утомленное дневной работой стадо, и стало скрываться вдаль. Не хотелось двигаться, ни о чем думать, и только там, где-то в душе подымался вопрос: где теперь моя прелестная фея, что она делает и думает ли о своем друге...»⁵³. Пока Глиэр предавался мечтам о своей невесте, он стал объектом воздыханий в Сонцовке. «Недавно сидел я у окна и читал. Вдруг что-то влетело в окно и упало на пол. После я поднял и взглянул в окно никого уже не оказалось. Это была роза. Я подозреваю, что бросила фройляйн...»⁵⁴.

Семья Прокофьевых занимала его: восхищал ум, начитанность и образованность сестер — Марии Григорьевны и гостившей в имении Татьяны Григорьевны. Сергея Алексеевича он, видимо, по примеру окружающих, звал «хозяином». Тот все более молчал за столом, никак себя не выражая. В противоположность ему Мария Григорьевна стремилась к откровенным разговорам. «Помните когда-то вы говорили, что по вашему нет человека, который бы не верил в Бога. Вчера я много говорил с М.Г. о воспитании (в особенности ее мальчика). Она заставляет его молиться только для того чтобы он был верующим, и чтобы в гимназии [не] преследовали, сама бы она стала его воспитывать в своих убеждениях. Говорили о “жизни”. Она своему мальчику еще не скоро скажет, но скажет “все” сама. При том будет предостерегать от многого имея ввиду точку зрения hygiène⁵⁵. А где же нравственность?!»⁵⁶

Уже в первое лето пребывания в Сонцовке М.Г. разными способами пыталась вызвать расположение молодого учителя. Пробовала для этой цели прогулки верхом, чтение вслух, разговоры о прочитанных романах, героини которых изменяли своему мужу и сознавались потом в своем грехе. Причем М.Г. осуждала такую развязку: «Если хочешь изменять, тогда сделай так, чтобы все концы в воду, чтобы никто и не догадываться не мог, а иначе лучше не суйся...». Как вам нравятся слова М.Г.?»⁵⁷.

Начитавшись французских романов, она пыталась завести роман собственный, в котором героями были бы молодой артист, учитель сына, и хозяйка дома. Правда «герой» несколько подкачал: мысли его были заняты музыкой и его обожасмой невестой, отношения с которой с прошлого лета продвинулись. Теперь его «Манечка», Мария Ренквист, не заставляла его ждать писем подолгу. Она уверовала в него: «Никогда не ищите во мне дурных чувств или мыслей: их во мне нет»⁵⁸.

⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 20, л. 72 оборот.

⁵⁰ Там же, л. 62.

⁵¹ Там же, л. 63.

⁵² Там же, л. 12.

⁵³ Там же, л. 25.

⁵⁴ Там же, л. 34.

⁵⁵ Hygiène (фр.) — гигиена.

⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 33, л. 9.

⁵⁷ Там же, л. 9 оборот.

⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 20, л. 85.

В сонцовское лето 1903 года Мария Григорьевна предложила Глиэру давать ему уроки французского языка. «М.Г. со мною так добросовестно занимается, как будто я ей плачу 75 руб. в месяц. Сегодня за уроком у нас зашла речь о секретах. Она вспомнила, что у меня есть еще ее записка, в которой она просила меня возвратить письма. Там всего было слова три-четыре. Я не считал нужным ей тогда отдать, а теперь нужно будет порыться и найти»⁵⁹.

Как и в прошлом году возобновились прогулки на лошадях. Мария Григорьевна торопила развитие романа. «Сегодня было опять катание верхом: я, М.Г. и мальчик. Один раз она ко мне подъехала и пожала руку. Зачем это, неужели она не видит, что это мне неприятно. А вечером было чтение. Сидели мы вдвоем в гостиной. Она принесла стихотворения Мюссе, очень красивые, но мне неприятно с нею их читать. В каждой фразе она видит отражение собственных страданий, когда сама читает, то делает ударения на некоторых словах, которые чаще всего бывают: amour, baiser, douleur⁶⁰ etc. <...> А потом эти взгляды! Ну хоть бы она была покрасивее немного, да и помоложе. Может быть тогда она заставила бы пережить маленькую борьбу. А то положительно она меня отталкивает. А вместе с тем она так обо мне заботится, что я должен чувствовать к ней глубокую благодарность. И лучше было бы сидеть у бабушки»⁶¹.

Мотив бегства к киевской бабушке звучит не один раз: «Особенно меня тяготит ее присутствие на уроке музыки. Сидит, дуется. И я не пойму, на меня или на Сережу. У меня даже является желание бросить этот урок и поехать на все лето к бабушке. Не знаю, чем все это кончится»⁶².

По обыкновению Сергей Алексеевич отъезжал на несколько дней летом на харьковскую ярмарку. Однажды во время его отсутствия случилось, как писал Глиэр, «нападение с ее стороны». «Мне хочется отписать вам сцену, которая сегодня была и испортила мне все утро. Часов в 10 утра подъехал какой-то экипаж. Из него выскочил инженер, мною знакомый, которого М.Г. повела в сад. Затем пришла ко мне в зал и сказала, чтобы я спокойно занимался (“творил”). Когда я встал, она бросилась ко мне и хотела поцеловать. Я рванулся и ее поцелуй угодил мне в шею. Что это повашему, не нахальство? Конечно, я все утро был зол. Вскоре приехал муж из Харькова. Когда он вышел проводить инженера М.Г. мне сказала что я ужасно злой, что она предлагает мир с тем что она никогда больше не по-

зволит себе. Около дверей стояла М-lle и вероятно слышала. Я ничего не ответил. Вероятно, я брошу с ней заниматься французским»⁶³.

Занятия французским он все же не бросил. Мучило сознание того, что Мария Григорьевна ради него выписала массу французских исключений. Кроме того, он ценил ее заботливость и предупредительность. Похоже, Мария Григорьевна относилась к нему так, как никто другой ранее. «Когда она ко мне относится как хороший человек, я ее начинаю очень уважать, а как только в ее взглядах начинает показываться “женщина” почему-то почувствовавшая “тайную симпатию” ко мне, она начинает меня отталкивать»⁶⁴.

Сергей Алексеевич не был спокоен, и Мария Григорьевна, чтобы снять подозрения мужа, стала публично унижать учителя музыки, грубо разговаривая с ним. Атмосфера в Сонцовке накалялась. Даже обычные маленькие концерты перед гостями стали приносить Глиэру страдания. «Сегодня были гости. Пришлось играть на скрипке, так как мальчик знает несколько сонат Моцарта, которые нужно “показать гостям”... друг мой, не могу я с удовольствием играть, когда слушатели держат по стакану чая в руках, заедая его вкусным вареньем»⁶⁵. Жаловался он, что во время исполнения гости разговаривали, иногда даже вполголоса. Его гордость страдала от этого и от двусмысленности своего положения, в которое ставила настойчивость Марии Григорьевны. «Глядя в книгу, она стала спрашивать, когда он перед ней извинится, что оттолкнул», «просила прощения за свою “порывистость”», «начала говорить о том, что у нее слишком порывистая натура и что ей редко удается сдержаться, несмотря на все ее старания». «Она же говорила мне такое, что вам даже неприлично писать! Теперь она даже не может на меня никогда смотреть, иначе...»⁶⁶ Наивный и доверчивый («Вы меня как-то укоряли в том, что то я не знаю жизни, так как слишком занят работами»⁶⁷) учитель музыки не мог понять, как получилось так, что «среди своих знакомых она пользуется репутацией в высшей степени порядочной женщины и идеальной супруги»⁶⁸. Внутреннее его представление о природе женской души сильно пострадало в Сонцовке. «Да, так вот если М.Г. не увлекается мною, то зачем она мне говорила все, что вы уже знаете. Она говорит, что первый раз встретила такого человека, как я, хотя очень многих людей знает и встретила. Что же она неправду говорила, с дурной целью увлечь меня? Тогда не поздравляю ваш лагерь, в котором могут такие волны существовать. Впрочем, я считаю М.Г. искренней. Наряду с ее “увлечением” в ней говорят ко мне чисто материнские чувства. Она

⁵⁹ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 33, л. 2.

⁶⁰ Amour — любовь, baiser — целовать, douleur — страдание (фр.).

⁶¹ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 33, л. 5, оборот. Бабушка Глиэра, живущая в Киеве и из всей их семьи более всего поддерживающая его в музыкальном призвании. «Сидеть у бабушки» — имелось в виду пребывание под Киевом, на даче в Святошино.

⁶² РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 33, л. 18 оборот.

⁶³ Там же, л. 22.

⁶⁴ Там же, л. 9.

⁶⁵ Там же, л. 27, 27 оборот.

⁶⁶ Там же, л. 40, 40 оборот, 41.

⁶⁷ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 21, л. 56.

⁶⁸ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 33, л. 55.



1900 год.
Через два года Сережа будет
заниматься с Р.М. Глиэром

очень много делает для того, чтобы я мог каждый день ездить купаться (сегодня я опять купался), заботится о моем здоровье. Когда я чуть-чуть скверно себя чувствую, она старается все меры принять, чтобы я поправился. Страшно заботится о моих глазах, много времени тратит на уроки французского языка и так занимается, как я даже не подозревал, что можно заниматься. И для чего это все? Для того, чтобы я имел хоть немного “со-чувствия” к ней (это ее слово). Маничка, я об ней лучшего мнения, чем вы, хотя лучше если бы у меня была возможность не сидеть здесь на уроках...”⁶⁹

Игры в крокет, как и катания верхом теперь имели скрытый мучительный подтекст. «Сегодня перед вечером играли в крокет. Хуже всех играет М.Г. Особенно в мышеловку никак не может пройти. А затем как-то так случается, что ее постоянно сбивают с позиции. Она страшно злится и недовольна на всех, и на своих, и на врагов. <...> А всех злее во время игры это Сережа. Все подряд не исключая маменькиного шара старается сбить с позиции и согнать в самый дальний угол»⁷⁰.

⁶⁹ РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 2, ед. хр. 33, л. 53.

⁷⁰ Там же, л. 46, 46 оборот.

*

Глиэр уехал из Сонцовки раньшеустановленного срока — в середине августа, а не в сентябре, как в прошлом 1902-м. Следующей весной 1904 года он женится на Марии Ренквист, которой мы обязаны существованием сонцовского Дневника в письмах. А Сережу Прокофьева в сентябре 1904 года Мария Григорьевна повезла поступать в Санкт-Петербургскую консерваторию. Москва, где впервые был оценен талант юного композитора, где жили Танеев, Глиэр, осталась в прошлом. Полтора годами ранее Мария Григорьевна планировала устроиться всем семейством в Москве. «Так как у них капитал небольшой, то придется заняться каким-нибудь делом. Она хочет купить несколько фортепиано и отдавать их напрокат. Сегодня я узнал, что материальное положение во-все не так хорошо, как мне казалось. У них столько денег, что они могут получить в год всего полторы тысячи (процентов), а самое меньшее им нужно три тысячи в год»⁷¹.

Можно предположить, что собственные переживания Марии Григорьевны изменили ее планы. Она сумела убедить Сергея Алексеевича в преимуществе Санкт-Петербурга перед Москвой. Мать и сын отправились в столицу, а отец семейства продолжил работать управляющим у Сонцова, чтобы обеспечить сыну достойные условия для учебы.

Глиэр, работающий в Сонцовке, не поднимая головы от письменного стола (в Сонцовке написана Баллада для виолончели и фортепиано опус 4, начаты Вторая симфония с-moll op. 25 и Второй секстет), стал для маленького Сережи замечательным образцом для подражания. И учитель, и его ученик трудились на протяжении жизни, не покладая рук. Глиэр оставил 100 завершенных и 500 сочинений, не помеченных опусом. Прокофьевский опусник охватывает 131 наименование. И еще одно следует заметить в заключение: наслаждаясь сейчас Дневником Прокофьева, не будем забывать, что и он — оттуда, из 1902 года, дней общения маленького Прокофьева со своим «первым профессором», который по два часа каждый день писал свои «многосерийные» письма невесте, оставив нам свидетельства о сонцовской жизни семейства Прокофьевых: «Однажды, зайдя в комнату Глиэра с каким-то вопросом, я застал его сидящим за письменным столом и что-то пишущим. Наверху листка бумаги стояло “пятница, 11 июля”, затем какой-то текст, а дальше, отступя, — “суббота, 12 июля” и опять начатый текст. Я вышел страшно заинтересованный. Подумайте, человек записывает все, что происходит в течение дня. Ведь это важно и интересно! А что, если самому начать то же самое?»⁷².

⁷¹ Там же, л. 2.

⁷² Автобиография, 1982. С. 111.

«...уважающая Вас Мария Прокофьев»:

письма М.Г. Прокофьевой Р.М. Глиэру

Публикация Екатерины Власовой

«...у матери был энергичный и красивый почерк, и письма ее были почти всегда интересны».

С. Прокофьев¹

Мария Григорьевна Прокофьева и Рейнгольд Морицевич Глиэр познакомились в 1902 году. Глиэр, недавний выпускник Московской консерватории, приехал по рекомендации С.И. Танеева в Сонцовку на три летних месяца, чтобы заниматься с 11-летним «мальчиком», как называл он тогда будущего автора «Скифской сюиты». Этот факт хорошо известен по Автобиографии и опубликованным воспоминаниям Глиэра о Прокофьеве, написанным в 1954 году. Однако занятия не ограничивались пребыванием Глиэра в Сонцовке в течение летних месяцев 1902 и 1903 годов. Решив дать сыну профессиональное музыкальное образование, родители Прокофьева действовали, не останавливаясь перед большими расходами и возникающими семейными неудобствами. Зимой Мария Григорьевна привозила сына в Москву. Во-первых, для проверки учителем заданного летом, во-вторых, для расширения музыкального кругозора сына. Глиэр продолжал готовить Сережу к поступлению в консерваторию, брал его с собой в концерты, вместе ходили они и в оперу. К тому же в музыкантской среде Глиэр «создавал впечатление» о Сереже Прокофьеве как необычайном вундеркинде.

Была и еще одна, тщательно скрываемая от посторонних, причина регулярных поездок в Москву. 46-летняя Мария Григорьевна испытывала к 28-летнему, годящемуся ей в сыновья композитору сильную сердечную привязанность, которую не хотела от него прятать. И сохранившиеся восемь писем — лишь небольшая часть посланий Марии Григорьевны Глиэру. Были и другие, которые она просила вернуть, были и записочки нежного свойства². Глиэр оставил для нас лишь те из них, которые не могли бросить тень на мать будущего композитора.

Сохранившиеся письма охватывают восьмилетний период: с 1902 по 1910 год. В июле 1910-го после тяжелой болезни (запущенная форма рака) умер Сергей Алексеевич Прокофьев. После его смерти переписка прекратилась. Последнее письмо М.Г. датировано 19 января 1910 года. В конце февраля, уже совершенно больной, Сергей Алексеевич приехал из Сонцов-

ки в Санкт-Петербург, в марте ему была сделана операция, и через четыре месяца он скончался.

Письма М.Г. в том виде, в каком они сохранились в архиве Р.М. Глиэра, полностью ранее не публиковались. В воспоминаниях Глиэра о Прокофьеве, напечатанных в середине 1960-х годов, процитировано лишь одно из них с купюрами³. Разумеется, личные мотивы, двигающие М.Г., остались «за кадром». Миру был явлен, не без помощи самого Прокофьева, образ идеальной матери, положившей свою жизнь на алтарь служения таланту сына. Сохранившиеся письма на первый взгляд лишь укрепляют этот образ. В этой привычной и в целом справедливой интерпретации жизни матери великого композитора есть много нюансов, расширяющих наше представление о Прокофьеве.

«...уважающая Вас Мария Прокофьев» — так по большей части подписывала свои корреспонденции Мария Григорьевна. Схожесть почерка и подписи матери и ее знаменитого сына настолько очевидны, что не требуют особых комментариев. Прокофьев восхищался ее почерком, называя его «красивым и энергичным»⁴. Кроме того, помимо интуитивного заимствования подписи, он воспринял от матери и развил столь характерную для него манеру скорописи в написании, точнее, «проглатывании» гласных букв. Мария Григорьевна применяла скоропись нечасто в следующих словах-связках: *к[а]к, т[а]к, к[о]р[ым], к[ото]рые, к[ото]рое*. Чаше она использовала обычные сокращения слов. Ее стиль, решительный и напористый, отражал деятельный характер, видимо, от нее и передавшийся сыну. Последний скоропись, применяющуюся в отдельных случаях, возвел в систему, сделав ее важнейшим признаком своей письменной речи. В жизни исключительно бережно относящийся к собственному времени, он не хотел тратить его и в письменном общении, предлагая собеседнику свою экстравагантную манеру письма и не задумываясь при этом, нравится тому подобный стиль или нет.

Письма публикуются по оригиналам, хранящимся в фонде Р.М. Глиэра в РГАЛИ. К первому письму приложено письмо 11-летнего Прокофьева,

Образец подписи М.Г. Прокофьевой:
«... уважающая Вас Мария Прокофьев»
РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 879,
л. 1об. -2. Автограф

¹ Автобиография, 1982. С. 248.

² Об этом можно судить, читая письма Глиэра Марии Робертовне Ренквист, которая в описываемое время была его невестой. Они повенчались в 1904 году.

³ См.: Глиэр Р.М. Воспоминания о С.С. Прокофьеве. С. 339. Цит. по: Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. Д.М. Персона, ред. В.М. Богданова-Березовского. — Л.: Музыка, 1965. — Т. 1. — С. 325–349.

⁴ Автобиография, 1982. С. 14.

к третьему — карандашная записка самого Р.М. Глиэра. Фамилия — Глиер — пишется М.Г. через «е» и с ударением, на немецкий манер, на первом слоге⁵.

1.

«[24 сентября 1902 года]

Москва. Большая Никитская,
Императорская консерватория,
Его высокоблагородию Рейнгольду
Морицевичу Глиер.

Многоуважаемый
Рейнгольд Морицевич!

Очень приятно было получить от Вас письмо и узнать о том, что с Вами было за пределами наших стран. Сегодня получили книги. Очень благодарю Вас за хлопоты и скорое исполнение. Вручу их Сергуше в именины. Кажется, они все очень интересны. Деньги, внесенные в магазин, к[а]к задаток, позвольте Вам отдать при свидании, иначе могу Вас затруднить получением пр.[очего].

Жаль, если доставите себе лишний труд по пересылке одеяла. Можно было бы разчитаться в Москве.

Мы Вам — чехол с картуза, а Вы нам — одеяло. Нашей наливке Вы делаете комплимент, сожалея, что не взяли ее.

Дело поправимое, мы привезем ее Вам в Москву.

У нас прохладно и дождливо, топим печи, мало гуляем. Не лишним было бы погреться на солнышке. После именин сейчас же еду в Сухум. Там проживу недели две в царстве роз и изобилии плодов земных.

Сереза пока старательно играет, пальцы держит приблизительно хорошо. Аккуратно пишет по одной задаче в день. Все же прочее еще ожидает череды и времени.

Сер.[гей] Ал.[ексеевич] благодарит Вас за поздравление и кланяется Вам. М^{ле} тоже Вам кланяется. Сереза собирается сам написать. Если выберется у Вас времячко, черкните, к[а]к вы устроились в Москве. При желании Вам всего лучшего уважающая Вас

Мария Прокофьев.

24 сент.
902

Сейчас я рассмотрела, что 2 рубля
не есть задаток за книги, а они оценены
магазином при пересылке
в 2 р.[убля]

⁵ В Автобиографии Прокофьев отметил это обстоятельство. Перед первым приездом Глиэра в Сонцовку «родители... обсуждали вопрос: какой национальности может быть Глиэр и на каком слоге падает ударение» (с. 79).

Многоуважаемый Рейнгольд Морицевич!

Очень благодарю Вас за поздравление с моими именинами.

Этюды Дювернуа я кончил: учить в них почти нечего. Первую часть¹ я⁴ уже выучил наизусть сонаты² Бетховена³, остальные учу.

К именинам папы я сочинил седьмую песенку.

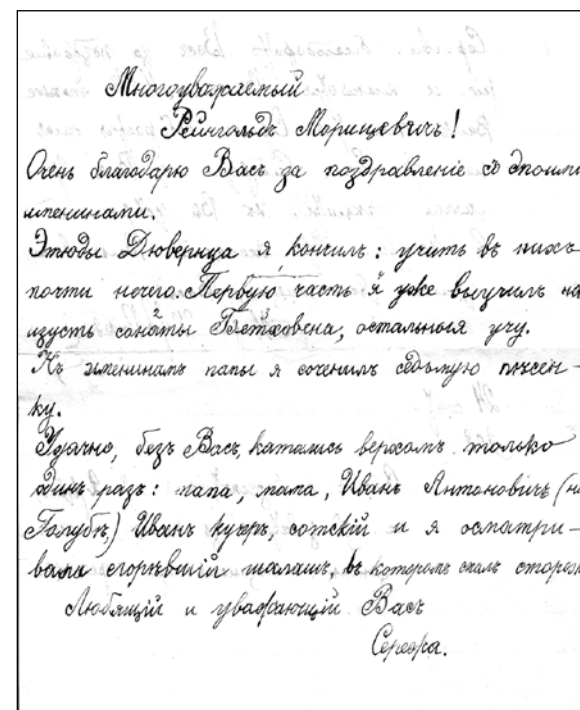
Удачно, без Вас, катались верхом только один раз: папа, мама, Иван Антонович (на Голубе). Иван кучер, сотский и я осматривали сгоревший шалаш, в котором спал сторож.

Любящий и уважающий Вас
Сереза».

РГАЛИ. Ф. 2805, оп.1, ед. хр. 879, л. 1–2 об.

Письмо М.Г. и Сергея опубликованы: первое с купюрами, второе — без — в Воспоминаниях Глиэра⁶.

«Ваше высокоблагородие» — официальное обращение в императорской России, согласно Табели о рангах соответствовало чину коллежского советника и полагалось лицу, имеющему высшее образование.



Письмо Серезы Р.М. Глиэру.
РГАЛИ. Ф. 2085, оп.1, ед. хр. 879,
л. 2 об. Автограф

⁶ Глиэр Р.М. Указ. изд. С. 333–334.

Именины ангела Сергея в сентябре приходились на 25-е. «Папины и мои именины», — писал Прокофьев⁷. Письмо и посылка с книгами пришли как раз вовремя, перед самым торжественно отмечавшимся семейством Прокофьевых днем.

Мужские картузы имели белый чехол, который надевался в летнее время.

О Сухуми Прокофьев писал в Автобиографии так: «В конце сентября мать уехала к Олечке Смецкой [гимназическая подруга М.Г.] в Сухум, на берег Черного моря»⁸.

Письмо Сергея опубликовано в сборнике, посвященном Глиэру, с безоговорочным исправлением орфографических ошибок и порядка слов. В настоящей публикации сохранен авторский стиль и цифры вверху слов, проставленные, по всей вероятности, матерью для лучшего понимания смысла написанного. Почерк сына здесь совершенно детский с округлыми и тщательно выводимыми буквами.

Голубь — лошадь, которую предоставили Глиэру в Сонцовке для верховых прогулок. Однажды она понесла и сбросила молодого человека на землю. Случившееся происшествие надолго стало темой устного и письменного обсуждения.

2.

«[без даты]

Москва,
Чернышевский пер.[еулук].
Д.[ом] Катик.[ова], кв. 18,
Е.В.Б. Рейнгольду Морицевичу Глиер

Вторник. Вечер.

Приехали сегодня. Рады вас видеть. Просим пожаловать к нам завтра, т.[о] е.[сть] в среду от 11 до 2 час.[ов] или от 5 до 7 вечера. В другие часы по Вашему назначению.

Нашла меблир.[ованные] комнаты №=38 у Никитских ворот».

РГАЛИ. Ф. 2805, оп. 1, ед. хр. 879, л. 4. Публикуется впервые.

О путешествии в Москву Прокофьев оставил следующие воспоминания: «Отъезд в Москву состоялся в ноябре <...> Проездили до восьми вечера, побывали в восьми гостиницах в разных концах города и, наконец, решили взять две комнаты в “Ницце” у Никитских ворот. 60 рублей в месяц выходило дороговато, но комнаты оказались приличными...»⁹. В Сонцовку Сергей и М.Г. вернулись уже в конце января 1903 года.

⁷ Автобиография, 1982. С. 118.

⁸ Там же. С. 96.

⁹ Там же. С. 98.

3.

«[2 февраля 1903 года]

Москва,
Чернышевский пер.[еулук].
Д.[ом] Катик.[ова], кв. 18.
Его Высокоблагородию
Рейнгольду Морицевичу Глиер

Многоуважаемый Рейнгольд Морицевич!

Пользуясь Вашим любезным предложением назначить Сереже ноты, прошу Вас поручить магазину выслать каких Вы найдете нужными и полезными для Сережи.

Посылаю список нот 4^{ой} степени класс.[ной] биб.[лиотеки] Стробля и Черни, имеющиеся у нас в деревне. Быть может, и из них Вы одобрите какая нибудь.

Я слышала, что существует на свете книжка, кажется, Ладухина, специально для диктанта. Если Вы такую одобряете, а мне она была бы очень удобна, то прикажите выслать и ее, чем премного обяжете

Уважающая Вас

Мария Прокофьев

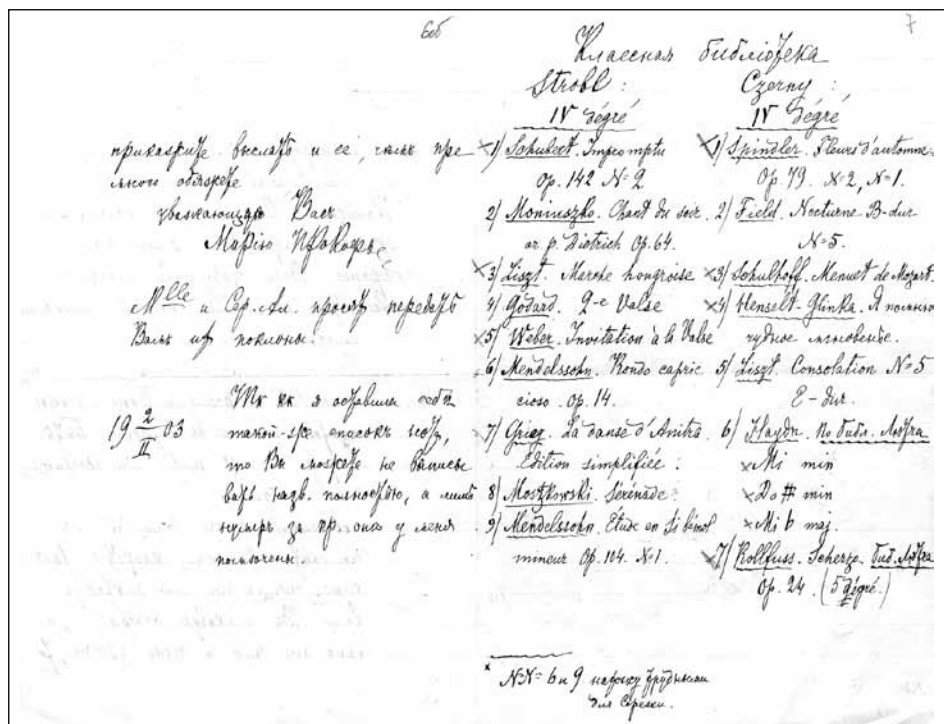
М^{ле}и Сер. Ал. просят передать Вам их поклоны

Т.[а] к[а]к я оставила себе такой-же
список нот, то Вы можете не выписывать назв.[ания]
полностью, а лишь номер за к[о]р.[ым] они у
меня помечены.

19 2/II 03
(здесь я плохо разобрала и совсем не уверена во многих названиях)
Классная библиотека

Stroll IV degree 1) Schubert. Impromptu op 142 №=2 2) Moniuszko. Chant du soir ar.p.Aietrich op. 64 3) Liszt. Marche hongroise 4) Godard. 2e Valse 5) Weber. Invitation a la Valse 6) Mendelssohn. Rondo capriccioso op 14 7) Grieg. La dance d'Anitra edition simplefiec 8) Moszkowski. Serenade 9) Mendelssohn. Etude on Si bemol mineur op 104 №=1	Czerny IV degree 1. Spindler floeurs d'automne op 79 №=2, №=1* 2. Field Nocturne B-dur №=5 3. Schulhoff Menuet de Mozart * 4. Henselt – Glinka Я помню чудное мгновение 5. Liszt Consolalion №=5 E-dur 6. Haydn по биб[лиотеке] Лютера op 24 (5 degree) • Mi min * • Do # min * • Mi b mag * 7. Kollfuss. Scherzo. Биб[лиотеке] Люте- ра. op 24 (5 degree) №=№ 6 и 9 нахожу трудными для Сережи
---	---

[К письму приложена записка-поминальник Глиэра для М.Г. Прокофьевой,



Список нот из «Классной библиотеки» в Сонцовке.

РГАЛИ. Ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 879, л. 7.

Автограф. Приписка: «№№ 6 и 9 нахожу трудными для Сережи»

почему
точка?
ТО ПОДПИСЬ

карандаш, вложена в письмо М.Г. По всей вероятности, она представляет собой список дел, которые необходимо было осуществить по просьбе М.Г., в том числе и попытаться найти для доктора А.Э. Реберга учителя музыки с окладом 25 рублей в месяц и оплатой дороги до Сонцовки.]

Скрипичные вещи для Серез.[и]
Аренского [неразб.]
Ладухин 2х-голосное сольфеджио
Не найдется-ли учителя музыки для доктора,
25 рублей в месяц и дорога
Относительно фортепиано
Для М.Г. Прокофьевой».

РГАЛИ. Ф. 2805, оп. 1, ед. хр. 879, л. 5-7 об.

По-видимому, имеется в виду Рудольф Штробль (1831–1915) — польский пианист и педагог. «Для занятий она покупала Классную библиотеку Штробля, в которой пьесы расположены по степени трудности... выписы-

вала параллельную Классную библиотеку фон-Арка и, кажется, Черни», — вспоминал Прокофьев¹⁰.

Доктор А.Э. Реберг был уездным врачом, и, по-видимому, М.Г. переадресовала его просьбу Глиэру подыскать учителя музыки для трех его дочерей.

4.

«[9 июня 1905 года]

Москва,
Никитские Ворота, Столовый пер.[еулоч]
Д. Савостьянова, кв. 7.
ЕВГ. Рейнгольду Морицевичу
Глиер.

Многоуважаемый Рейнгольд Морицевич!

Очень ценю Ваше доброе отношение ко мне, выраженное на этот раз желанием поделиться своею семейною радостью. И Вы не ошиблись. С полным сочувствием отнеслась я к Вашей весте, искренно и сердечно поздравляю Вас и Марию Робертовну с новорожденными малютками. Дай Бог, чтоб росли на радость! Марии Робертовне желаю скорого и полного выздоровления. Не легкая задача сразу выродить двоих. И с одним хлопот много, а с двумя — больше чем вдвое. Пожалуй, не удастся Вам выбраться из города, а оставшись все лето — не наберетесь сил к зиме.

Присланные Вами деньги, мы получили. Теперь С.А. в Харькове на ярмарке. У нас гостит П.А. и Т.[атьяна] Г.[ригорьевна]¹¹, да еще одна гимназистка. Весна у нас была сухая, неблагоприятная для трав и хлебов. По соседству хлеба начали усохнуть, их уже косили на корм. К[а]к вдруг с 1^{го} июня обрушились ливни и все обновили в полях, ливни вроде тропических. Все бушевало и несло с стремительной быстротой. Среди дня сделалась тьма, в 2 ½ часа мы в доме зажгли огни, а небеса извергали гром и молнию. В большом саду вода неслась высотой в 1 ½ – 2 аршина, из 5 прорванных прудов близ Сонцовки. Всю пасеку подняло и унесло, а дом садовника смыло и он, к[а]к шоколадный, развалился. Спрятавшиеся в нем садовник и пчельник едва успели выпрыгнуть в окно, могли легко быть раздавленными обломками.

Много шкоды наделали дожди, изливаясь систематически целую неделю, но надо надеяться, что это все окупится в главном.

В наших краях еще аграрных беспорядков нет. Мы старались больше взять местных рабочих, чтобы пришлые не занесли нам новых веяний. А в общем чувствуется, что народ становится разнузданный, субординировать

¹⁰ Автобиография, 1982. С. 43.

¹¹ П.А. — Петр Алексеевич Прокофьев, брат отца, крестный Сережи, Т.Г. — Татьяна Григорьевна, младшая незамужняя сестра М.Г., часто гостившая в Сонцовке и жившая вместе с М.Г. Прокофьевой и Сережей в Санкт-Петербурге во время обучения его в консерватории.

его труднее. Все сильнее чувствуется настоящая надобность из *belle humaines* сделать сознательных и ответственных людей, а это достигнется только просвещением, грамотой. С осени у нас начнет функционировать новая большая школа. Здание каменное, самое красивое из всех окружающих и бывших доселе в Сонцовке.

Сережа очень благодарит Вас за разъяснение ему неясных для него пунктов в музыке. И я присоединяю свою благодарность.

Вы не знаете, что будет с Филармонией, а мы не знаем, что делать с сыном. Мое мнение — нельзя его оставлять в Консерв.[атории], где неизменными остались одни швейцары. Лучше контрапункт пройти частными уроками и вновь поступить в Консерв.[аторию] через год при лучшем составе Профессоров. Тем более года Сережи не перешли. Но С.А. совершенно обратного мнения. К[а]к разрешится этот вопрос осенью, не знаю. Во всяком случае это один из острых и неприятных вопросов.

Вместе с Сережей душевно кланяюсь Вам и Марии Робертовне. Очень рада буду получить от Вас весточку и узнать, что в Вашем новом гнездышке все здоровы и благополучны. Чего от души Вам желаю.

Вполне преданная и уважающая

Вас Мария Прокофьев

Письмо С.[ережи] к С.[ергею] И.[вановичу] [Танееву] не требует ответа, это акт вежливости, поздравление к Пасхе. Я иного взгляда, чем С.И. на переписку и обмен приветствий в дни общих торжеств.

[Дальше надпись по левому краю письма.] Прошу Вас надписать на том-же конверте адрес С.И. и бросить в почтовую кружку.

9 июнь 1905 г. Сонцовка».

РГАЛИ. Ф. 2805, оп.1, ед. хр. 879, л. 9–10 об.

Данное письмо написано спустя полтора года после предыдущего, сохранившегося в архиве Глиэра. Между тем были в этот период и другие, видимо, уничтоженные, письма и записки. Об этом свидетельствует и сам Прокофьев, оставляя в Автобиографии строки о дне приезда в Москву 13 ноября 1903 года: «Мама написала Рейнгольду Морицевичу, что мы приехали»¹². М.Г. и Сережа пробыли в Москве до 17 декабря 1903 года, затем вернулись в Сонцовку. А во второй половине января 1904 года уже оказались в Санкт-Петербурге, где М.Г. серьезно заболела. Более вопрос о продолжении музыкального образования в Москве не стоял. Что произошло в Москве и почему М.Г. резко переменяла планы, оставив мысли о поступлении сына в Московскую консерваторию, хотя С.А. был за Москву, история умалчивает. Весной 1904 года Глиэр женился. Однако дружеские

отношения Глиэра и семейства Прокофьевых сохранились и в дальнейшем. Глиэр не оставлял своим вниманием «мальчика», рассказывал о его замечательном композиторском даре Римскому-Корсакову и далее, посещая северную столицу, наносил визит к Прокофьевым. Об этом М.Г. писала С.А.: «Рейнгольд Морицевич много нам помог, так сказать, сделал весенний посев, а мы осенью пожнем»¹³, — намекая на поступление в консерваторию.

Письмо написано спустя год обучения Сергея Прокофьева в Санкт-Петербургской консерватории. У молодой четы Глиэр весной 1905 года родилась двойня — девочки Нина и Лия, и Р.М. поспешил поделиться с М.Г. своей радостью. Глиэр в молодости часто испытывал стеснение в деньгах. Нередко его кредитором становилось семейство Прокофьевых.

Сонцовка была одним из важных сюжетов переписки членов семьи. В этом имении С.А. Прокофьев служил, как заметил его сын, без малого «тридцать лет и три года».

Событие, видимо, произвело столь сильное впечатление на обитателей Сонцовки, что нашло отражение и в воспоминаниях Прокофьева: «Весною выпадали дожди и целые ливни, во время которых вода со степных просторов вливалась в речки, вздувавшиеся и сносившие мосты. Особенно доставалось дальнему, так называемому “большому” саду, лежавшему в низине. Так погибла пасека, бывшая одно время увлечением отца. Ульев было штук сто — красивые, разноцветные домики, у которых верхняя половина снималась, давая возможность оперировать внутри. Поднятые водою, они плыли между деревьев, а доплыв до забора, через который хлестал поток, аккуратно перевертывались, теряя верхнюю половину, и гибли. Перепуганный сторож спасся, влезши на дерево»¹⁴.

Революционные волнения 1905 года докатились и до Сонцовки. Крестьяне поджигали скирды сена, появилось однажды на заборе сада анонимное письмо, в котором «давалось понять, что пора бы помещикам и их управляющим убираться из Сонцовки, пока с ними не расправились соответствующим образом»¹⁵. Студенческие волнения охватили и консерваторию.

5.

«[10 марта 1908 года]

Германия. Берлин.
Господину Рейнгольду Глиер.
Berlin, Platzburgerst. 68.
Herr R. Gliere.

Многоуважаемый Рейнгольд Морицевич!

Извините, пожалуйста, что немного замедлила Вам ответом. Только сегодня смогла я получить 300 р.[ублей], к[ото]рые Вам посылаю. Будьте добры,

¹³ Там же. С. 136.

¹⁴ Там же. С. 62.

¹⁵ Там же. С. 228.

¹² Автобиография, 1982. С. 124.

пришлите расписку в их получении, назначив в ней срок уплаты вполне удобный для Вас.

Очень приятно было прочитать в Вашем письме, что за Россией все-же сохранилась Ваша симпатия, что в ней лучше и легче живется.

Если бы мы, русские, захотели быть лучше, мы бы смогли, и тогда наша милая родина еще лучше была бы.

Сережа просит передать вам и Марии Робертовне душевный привет. Он собирается на днях Вам написать.

Татьяна Григорьевна вместе со мной кланяется Вам и Марии Робертовне.

С.А. в настоящее время в деревне. Он, к[а]к школьник, приезжает к нам на праздники и проведя их у нас, снова уезжает.

Очень благодарю Вас за приглашение заехать к Вам, когда буду ехать через Москву. Если решу остановиться, то непременно заеду.

Уважающая Вас

Мария Прокофьев

10/III 1908 г.[ода]

СПБ. Садовая, 90, кв. 3».

РГАЛИ. Ф. 2805, оп. 1, ед. хр. 879, л. 12–12 об.

Семейство Глиэров провело осень и зиму 1906–1907 и 1907–1908 годов в Берлине, где Глиэр совершенствовался в искусстве дирижирования под руководством Оскара Фрида и где прошла премьера его Второй симфонии с-moll op. 25. Подготовка к премьере проходила с немалыми трудностями, о чем Глиэр сообщал в письме, адресованном Е.Ф. Гнесиной: «На днях исполнялась здесь моя симфония, и приготовления к ней отнимали столько времени, что я наделал массу долгов»¹⁶. Деньги, взятые займы у Прокофьевых, пошли на оплату множества «переделок, подчисток, вклеек. Особенно большая возня с партиями»¹⁷.

6.

«[24 июня 1908 года]

Многоуважаемый
Рейнгольд Морицевич!

Очень была тронута Вашим вниманием и благодарю Вас и Марию Робертовну за поздравление.

Если Мария Робертовна именинница 22 или 28^{го} то в свою очередь поздравляю ее и Вас и желаю всего лучшего. Отрадно было слышать, что Вы благо-

¹⁶ Цит. по: Гнесина Е. Человек, победивший старость. Указ. изд. С. 50.

¹⁷ Там же.

получно вернулись из дальней поездки и что великолепно чувствуете себя на родине. Т[а]к много бранят и грязнят милую нашу родину, что каждое ласково обращенное к ней слово, особенно ценится и вдвойне хочется приласкать того, кто ее ласкает и любит.

В мае месяце мы втроем: Танечка Сережа и я поехали прямо из Петербурга в Сухум. Прогостили там месяц у моей приятельницы, было дивно, хорошо и весело, много гуляли большою кампанией, купались в море, все шло баснословно, к[а]к вдруг на возвратном пути на пароход я схватила острый ревматизм в ногах. Едва дошла, приехав, слегла, промучилась в постели целый месяц, лечил меня д-р Реберг, а теперь второй день начала вставать и переходить в другую комнату. Не привыкла я хворать, и не по характеру мне долгое лежанье. Вот почему письмо мое написано карандашом, лежа неудобно писать чернилами.

Муж мой благодарит Вас за память и просит передать вам его поклон. От меня прошу передать мой привет Марии Робертовне. Я думаю к[а]к подросла и поумнела Ваша детвора!

В половине сентября будем ехать через Москву, приятно было бы пови-
даться.

Желаю Вам всего лучшего, а главное не изменять того хорошего настроения, к[ото]рое овладело Вами при возвращении

Вечно Вас уважающая

Мария Прокофьев

24 июня

908 г.».

РГАЛИ. Ф. 2805, оп.1, ед. хр. 879, л. 14, 15. Черный карандаш.

7.

«[30 апреля 1909 года]

Его Высокоородию
Рейнгольду Морицовичу
Глиэр.
Москва. Триумфальная Радовая,
д. Голушкина №=203, кв. 1.

[слева] от М.Г.П.

Многоуважаемый
Рейнгольд Морицевич!

Если Вас затрудняет уплата денег теперь, то перенесем ее на более удобное для Вас время. Прошу Вас только сказать, когда именно Вы предполагаете уплатить.

Я думаю этим летом поехать куда-нибудь на грязи, чтобы излечить себя совершенно от ревматизма. Признаюсь, немного рассчитывала на получение от Вас, ну, а теперь извернусь к[а]к-нибудь.

Очень приятно слышать, что Вы счастливы своим творчеством, что оно Вас двигает и вдохновляет.

Мне недавно пришлось услышать в семье моих знакомых, что сочинения Глиэра пользуются успехом и считаются очень талантливыми. Для меня это было очень приятно услышать, я всегда искренно желаю Ваших преуспеваний, а эти знакомые мои не знали, что я Вас знаю, и отзыв их был естествен.

Проездом в деревню с удовольствием заеду полюбоваться Вашим цветником. Не знаю, когда именно, вместе или врознь — мы двинемся. Если Вы раньше выедете на дачу, то черкните словечко.

Просим Вас принять, а также передать Марии Робертовне наш общий душевный привет и пожелание всего лучшего.

Искренно Вас уважающая
Мария Прокофьев

30/IV – 909».

РГАЛИ. Ф. 2805, оп.1, ед. хр. 879, л. 16, 16 об., 17.

8.

«[19 января 1910 г.]

Его Высочеству
Рейнгольду Морицевичу
Глиер.
Москва, Петровские Ворота,
д. Ренквист, кв. 11.

Многоуважаемый
Рейнгольд Морицевич!

Извините, пожалуйста, что я немного замедлила ответом. Деньги я свободно могу ждать, и Вы не стесняйтесь себя очень. Не сомневаюсь в том, что при первой возможности отдадите.

Много признательна Вам и Марии Робертовне за то, что хотите приютить моего Сережу в дни концерта. Мне не улыбалось в его поездке именно то, что остановится в гостинице. Гостеприимство Москвы сказалось в Вашем приглашении. Благодарю, благодарю от души. Танечка просит передать Вам большой поклон, добрых пожелания и благодарность за внимание.

Прошу Вас и Марию Робертовну принять мой душевный привет, а также от Сережи.

С полным уважением
к Вам
Мария Прокофьев

19/I–10».

РГАЛИ. Ф. 2805, оп.1, ед. хр. 879, л. 19, 19 об.

Отношения юного Прокофьева с Глиэром поддерживались на протяжении всего обучения в консерватории. Прокофьев сохранил обычай показывать своему «первому профессору» новые сочинения. «...наша связь с Сережей не прерывалась», — вспоминал Глиэр¹⁸. В середине октября 1909 года, прослышав о первом публичном успехе, который имел Сережа, исполняя на «Вечерах современной музыки» свои фортепианные сочинения, Глиэр озабочился его выступлением в Москве, на одной из «Музыкальных выставок» Дейши-Сионицкой, с исполнением своих сочинений. Концерт состоялся 21 февраля, на следующий день после московской премьеры Второй симфонии Глиэра. «... я играл хорошо и с удовольствием. Сонату и три этюда. Я имел успех. Меня вызвали три раза»¹⁹. В этот приезд в Москву Прокофьев останавливался в семействе Глиэров.

В 1914 году Глиэр принял пост директора Киевской консерватории. В том же году С.С. Прокофьев отправился в свое первое заграничное путешествие. Их жизненные и творческие дороги расходились. Ученик стал критически относиться к тому, что делал в музыке его первый учитель. Однако неизменно высоко он и его мать оценивали роль Глиэра в композиторском становлении. «На днях уехал от нас Рейнгольд Морицевич, оставив о себе самые лучшие воспоминания. Как учитель он незаменим... Чувствуется, что Сережа поставлен на верную дорогу», — писала в 1902 году М.Г. Прокофьева С.И. Танееву²⁰. Спустя годы ее мнение не изменилось: «Как человек душевный, знающий, доброжелательный, он из своих занятий делал удовольствие, привязал к себе Сережу и навсегда сохранил с ним хорошие отношения»²¹.

¹⁸ Глиэр Р.М. Указ. изд. С. 339.

¹⁹ Прокофьев. Дневник. Т. 1. С. 117.

²⁰ Прокофьева М.Г. Музыкальный воспитатель Сережи // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы. Указ. изд. С. 57.

²¹ Там же.

Олег Брезгин

«...видеться нам необходимо»:**С.П. Дягилев и путешествие С.С. Прокофьева в Италию**

Поездка Сергея Прокофьева в Италию в 1915 году — одна из важных вех в биографии композитора. «Это было мое первое выступление за границей», — сообщал Прокофьев в Автобиографии¹. Итальянское путешествие и римский дебют молодого русского композитора состоялись благодаря инициативе и поддержке Сергея Дягилева². Конечно, эта поездка, случившаяся во время Первой мировой войны, не была полной неожиданностью для Прокофьева, но элемент стихийности и даже авантюры в ней всё же присутствовал.

Опустив массу интересных подробностей, остановимся лишь на некоторых, наиболее важных, моментах итальянской поездки Прокофьева — ее предыстории, результатах, а также нескольких неизвестных ранее документах, связанных с этим путешествием.

За неделю до отъезда, 24 января 1915 года, в Петербурге состоялось выступление Прокофьева, по его словесному определению, в «архиконсервативном учреждении» — симфоническом собрании Русского музыкального общества³. Он сыграл свой Второй концерт для фортепиано (g-moll op. 16), оркестром дирижировал Николай Малько. Как заметит Борис Асафьев, «Прокофьев играет с победоносной миной. Здорово! <...> Кто — за, кто — против, но все чувствуют, что идет сила и талант»⁴. По поводу своего выступления Прокофьев в Дневнике коротко и вскользь отметил: «Концерт я сыграл хорошо. Был огромный успех, который увеличивался тем, что всё же некоторые сердито шикали». Но ниже идет запись по содержанию более значимая для композитора, обстоятельно и с волнением им изложенная: «На этом вечере стало известно, что я уезжаю в Рим, ибо Дягилев не только оплачивал мне расходы и устраивал в Риме выступление, но и предложил попутчика: русского консула в Риме <...> Мне страшно захотелось ехать <...> Поездка сама по себе будет страшно интересна, а сколько она выяснит, проверит и решит!»⁵.

В Дневнике композитор не называет имени того, кто принес ему эту важную для него новость. Однако известно, что это был В.Ф. Нувель, канцелярский чиновник Императорского двора, друг Дягилева и бывший

миriskусник⁶. С ним Прокофьев познакомился 14 февраля 1908 года на собрании «Современников», музыкального кружка под названием «Вечера современной музыки», одним из организаторов которого и был Нувель. Он проявлял неподдельный интерес к творчеству Прокофьева, порой даже участие. Именно ему принадлежала идея дать яркие названия некоторым фортепианным пьесам композитора, таким как «Наваждение» и «Отчаяние». Более того, по совету Нувеля на творчество Прокофьева обратил внимание Дягилев.

Следует заметить, что композитор и сам стремился к знакомству и сотрудничеству с Дягилевым. Их знакомство произошло во время лондонского сезона в июне 1914 года. Сумев заинтересовать Дягилева и получив от него предложение написать балет на пока еще неопределенный сюжет Сергея Городецкого⁷, Прокофьев ликовал в предвкушении славы. По возвращении в Россию он отправился на отдых в Кисловодск, внося путевую запись в свой Дневник: «Развеселила меня станция “Дягилево”. Пахло Лондоном и милым балетом»⁸. Прокофьев пока ничего не знал о будущих «уроках» Дягилева. Отдавая должное Нувелю, нужно сказать, что он неоднократно был связующим звеном в отношениях импресарио с композитором, далеко не всегда простых и гладких в течение пятнадцати лет. Посредническую роль Нувеля подтверждает целый ряд документальных источников.

Дневник Прокофьева содержит следующую запись от 8 октября 1914 года: «Звонил Нувель: Дягилев запрашивает телеграммой из Флоренции ваш адрес, а также — пишете ли вы балет»⁹. Ответ, который дал Прокофьев, но отправлял Нувель, был очень расплывчатым, как и вся ситуация с балетом: «Прокофьев работает с Городецким». Через пару дней композитор попросил Нувеля послать телеграмму Дягилеву, «чтобы тот сказал, Романов ли будет ставить балет»¹⁰.

⁶ Нувель Вальтер Федорович (1871–1949) — чиновник особых поручений Канцелярии Министерства двора, композитор-любитель. Член редакции журнала «Мир Искусства» и один из основателей «Вечеров современной музыки». В мае 1919-го эмигрировал. В 1921–1929 годах — администратор «Русского балета».

⁷ Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967) — российский поэт, прозаик, литературный критик и переводчик.

⁸ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 489. Станция Дягилево находилась на железнодорожной магистрали Москва — Рязань. Ныне это западная окраина Рязани — городской район Дягилево, входящий в префектуру Московского округа, где расположена военная авиабаза.

⁹ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 509–510.

¹⁰ Там же. С. 512. Романов Борис Георгиевич (1891–1957) — российский танцовщик, хореограф и педагог. В 1911–1914 годах сотрудничал с «Русским балетом Дягилева». В 1922-м в Берлине основал свою балетную труппу «Русский романтический театр». В 1924–1925-м заказывал Прокофьеву балетную музыку.

¹ Прокофьев. МДВ, 1961. С. 151.

² О С.П. Дягилеве и его роли в продвижении современной русской музыки в Европе см.: Брезгин О.П. Сергей Дягилев. — М.: Молодая гвардия, 2016.

³ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 507.

⁴ Цит. по кн.: Нестьев, 1973. С. 114.

⁵ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 542–543.

Однако Дягилев был не намерен отвечать на несвоевременный вопрос Прокофьева о балетмейстере, пока он и сам не знал ответа. Дягилева заботило другое обстоятельство. Догадываясь или зная, что прокофьевский балет еще не написан, ему хотелось, чтобы новое произведение родилось под его присмотром и при его участии, как это и было всегда в антрепризе «Русский балет». Рассудительный Дягилев решил действовать наверняка, подумав, что вряд ли молодой композитор откажется от его заманчивого предложения. Из Флоренции он отправил 27 октября (н. с.) на петроградский адрес Прокофьева телеграмму: «Могли бы вы приехать в Рим через Салоники с клавиром нового балета. Желали бы вы играть ваш второй концерт в Риме. Могу постараться устроить. Дягилев»¹¹.



С.П. Дягилев. 1916.
Фотография Ж. де Стрелецки

Получив телеграмму, Прокофьев первым делом позвонил Нувелю — «для совета». Затем записал свои размышления в Дневнике: «Поехать в Италию — совсем неплохо, но ехать через Болгарию и через мины Адриатического моря — хуже. Во всяком случае на ближайший срок этот проект отпадает, так как балет не начат, а Концерт не выучен; через месяц будет видно <...> Но поехать теперь на солнце, надеть светлый костюм, пройтись по пляжу, посмотреть на итальянок — это ведь превосходно!! Я яростно принялся за балет»¹². Ответ Прокофьева Дягилеву неизвестен, но балет действительно сдвинулся с места, и ежедневные дневниковые записи второй половины октября свидетельствуют об интенсивной работе композитора.

В конце ноября Дягилев вновь интересуется прокофьевским балетом, спрашивая о нем Нувеля, которому Прокофьев дал ответ, «что из пяти картин готова музыка в четырех», а в качестве отвлекающего маневра по деловому заявил, что ему «нужно знать, кто декоратор»¹³. Тогда же в Дневнике композитор чистосердечно признался: «Что готовы четыре картины,

я, конечно, соврал: готова лишь четвертая, почти третья, первая и вторая до половины»¹⁴.

Получив телеграфный ответ Нувеля о плодотворной работе композитора, Дягилев подумал, что настало время для более тесного с ним контакта, пора его вызвать в Италию. 11 декабря (н. с.) 1914 года он изложил свои мысли и деловые предложения в письме Нувелю. Приведем письмо Дягилева полностью:

«Дорогой Валичка [!]

Был рад, что Прокофьев работает, и плодovито. Надеюсь очень на твой присмотр. Лишь бы было сценично! Декоратора трудно определить, не зная сюжета, может быть или Федоровский, или Стеллецкий, или даже Рерих (Гончарова уже занята со Стравинским).

Но это вопросы позднейшие. Непременным условием постановки, с деловой точки зрения, является, конечно, как и со всеми другими балетами, которые я ставлю, мое исключительное право постановки в течение пяти лет со дня первого спектакля для всех стран.

Очень бы хотел я видеть Прокофьева, не рискнет ли он проехать морем до Бриндизи, а оттуда с прямым экспрессом в Рим? Здесь я мог бы ему устроить сыграть оба его концерта в больших симфонических собраниях в Augusteum'e, если бы он приехал в течение января, февраля, или даже французского марта. Думаю, что для него это было бы крайне полезно (дорогу ему, конечно, оплатили бы). Это очень хорошие концерты, в которых участвуют и Debussy, Strauss, даже Стравинский будет дирижировать. Зал колоссальный, оркестр хороший, публика курьезная, но для Прокофьева не опасная. Если он хочет, пусть мне тотчас же телеграфирует в Рим, Grand Hotel. А впрочем, предлагаю, но не настаиваю, если он боится путешествия (которое, кажется, совсем не так страшно!).

Крайне интересуюсь постановкой его балета. Пришли мне через курьера Мин.[истерства] Иностр.[анных] Дел хотя бы либретто, если не музыку, а лучше бы и то и другое.

Проживу здесь долго. Много работаю, многое готовлю, и, кажется, успешно.

Целую тебя крепко.

Господи, когда увидимся??

Твой Сережа Дягилев.

[Р. С.] После войны приеду играть в Россию непременно!»¹⁵.

¹⁴ Там же.

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 781, оп. 1, ед. хр. 6, л. 24–25. Это письмо, с купюрами, иногда необозначенными, а также с рядом неточностей, опубликовал В.П. Варунц: *И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии*. Т. 2: 1913–1922 / сост., ред. и комм. В.П. Варунца. — М.: Композитор, 2000. — С. 299 (далее: *Стравинский. Переписка*. Т. 2).

¹¹ По мнению автора, эта телеграмма была дважды опубликована с ошибочной датировкой — 1/14 октября 1914 г. (Сергей Дягилев и русское искусство. — М., 1982. — Т. 2. — С. 124; Прокофьев о Прокофьеве. С. 15). В своем Дневнике композитор пишет о получении от Дягилева телеграммы 14.10.1914 (с. 512). Следовательно, по новому стилю Дягилев телеграфировал Прокофьеву 27 октября.

¹² Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 513.

¹³ Там же. С. 529.

По просьбе Дягилева, которому было важно знать реальное положение дел и мнение его друзей, на «присмотр» которых он надеялся, к Прокофьеву пришли услышать музыку нового балета музыкальные арбитры бывшего «Мира Искусства» и «Вечеров современной музыки». Прокофьев записал в Дневнике за 27 ноября 1914 года: «Вечером были Нувель и Ну-рок, слушали балет, и я боюсь, что ничего не поняли. Но оживленно говорили и вообще время мы провели очень приятно»¹⁶. Ложка дегтя после этого визита появится позже — в Автобиографии композитор добавит: «Нувель написал Дягилеву, что Прокофьев городит что-то несуразное на несуразный сюжет»¹⁷. Это письмо Нувеля неизвестно. Но ответ Дягилева свидетельствует о еще большей его решительности вызвать Прокофьева в Италию. «Видеться нам необходимо», — настаивал Дягилев. Продумав все до мелочей — даты, маршрут путешествия, дорожные расходы, концерт в Риме и, конечно же, несколько дней на обсуждение музыки нового балета, 12 января (н. с.) 1915 года Дягилев в письме Нувелю выстроил тщательно разработанный план:

«Дорогой Валичка [!]

Письмо твое о Прокофьеве меня очень напугало и мне кажется необходимым видеть его, пока еще не окончательно дописан и оркестрован балет, но как?

Письмо это привезет тебе один из служащих в нашем Консульстве в Риме Алексеев, который только что проделает ту дорогу, которую я предлагаю Прокофьеву. Если он, испытав ее, скажет, что ехать можно, и не слишком долго, то я думаю, что ему надобно бы пуститься в путь. Если он выедет в конце нашего (русского) января, т. е. приедет в Италию около 15/28 февраля, то я буду уже в Палермо, куда ему даже ближе проехать из Бриндизи, чем в Рим. Что же касается до Римского концерта в Augusteum'e, то он может играть оба свои концерта в воскресенье 7-го марта, нового стиля. Таким образом, повидавшись со мною несколько дней в Палермо, он может ехать в Рим играть.

В этом случае он конечно не должен забыть привезти ноты. Если же il ne tient pas [не желает — фр.] играть в Риме, то проживши 8–10 дней в Палермо, он сможет ехать домой. Словом, возможность ему играть в Риме имеется, конечно, если до этого не вспыхнет война с Италией, или что-либо иное, что заставит закрыть концерты вообще. Может быть, и я с ним съезжу из Палермо в Рим на его концерт.

¹⁶ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 529. Ну-рок Альфред Павлович (лит. псевдоним Силен, 1860–1919) — ревизор Государственного контроля по Департаменту армии и флота, музыкальный и художественный критик. Сотрудник редакции журнала «Мир искусства» и один из основателей «Вечеров современной музыки».

¹⁷ Прокофьев. МДВ, 1961. С. 151.



Прокофьев. 1915

Дорогу его до меня и обратно, а также и *sejour* [пребывание — фр.] его я, конечно, оплачу. Алексеев скажет, кстати, сколько ему стоила дорога. Но при всём этом одно условие, чтобы тотчас по получении этого письма меня телеграфно уведомили, приедет ли он, и будет ли играть, или приедет только по-видаться со мною. Если же он вовсе не приедет, то прошу тебя обязательно прислать мне с этим же Алексеевым, который через две недели возвращается в Италию в[о] 1-х либретто балета и во 2-х музыку, хотя бы первых четырех картин.

Это мне необходимо сейчас же иметь. В случае если он убоится сейчас приехать, мы можем видеться *в мае в Париже*, но тогда нужно, чтобы он оставил *окончательную* редакцию балета до нашего свидания. Как видишь, я предоставляю всё на его усмотрение, но прибавляю еще *раз*, что видеться нам необходимо.

Ты жалеешь, что я не приехал в Россию, но это мне было совершенно невозможно из-за моих дел, я бы в Петрограде совсем погиб, да и теперь всё очень сложно.

Извини, дорогой друг, что взваливаю на твои плечи всё это дело, но опять иначе не могу. Очень хотел бы повидать всех вас, часто грущу и “некому руку подать”!

Итак, жду обстоятельной телеграммы от тебя или Прокофьева.

Целую тебя,

Твой Сережа Дягилев»¹⁸.

В конце русского января Прокофьев получил от Дягилева деньги на дорогу. Нине Мещерской, в которую композитор был влюблен, он обещал стать «безусловной знаменитостью за границей»¹⁹. 1 февраля 1915 года Прокофьев вместе с римским консулом А.И. Алексеевым выехал из Петрограда, а 17 февраля (2 марта), как записал Прокофьев в Дневнике, «в 11 вечера мы вступили на римскую платформу». Весь путь железной дорогой и пароходом, события и встречи во время путешествия, общение с Дягилевым и его «уроки» композитор тщательным образом зафиксировал в дневниковых записях.

«Дягилев старался рекламировать меня всячески и очень горячо относился к концерту», — отметил Прокофьев в первые дни пребывания в Риме. Его концерт в Аугустеуме состоялся 22 февраля (7 марта). Ожидая большего успеха и полагая, что итальянцы «не поняли Концерта», Прокофьев всё же признался, что «страшно устал в финале и еле доиграл до конца. Вообще всё было недурно, но в Петрограде я играл лучше»²⁰. Первый заграничный дебют в литературе по Прокофьеву освещен довольно хорошо, с привлечением итальянских рецензий и эпистолярного наследия композитора. Следует лишь добавить, что это его выступление Дягилев организовал благодаря своему давнему знакомству со знатным римлянином и меценатом — графом Э. Сан-Мартино²¹. Каким бы ни был успех этого концерта, его организацией *Дягилев открыл миру Прокофьева как композитора и пианиста*. Хотя это только первый шаг к открытию, но именно этим он был и важен.

Известно, что Дягилев пытался организовать для Прокофьева еще один концерт (20 марта) в Женеве. Попытка не удалась. Также не состоялась и поездка в Швейцарию к Игорю Стравинскому, но запланированное общение с ним по новым коррективам Дягилева происходило в Милане.

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 781, оп. 1, ед. хр. 6, л. 27–28.

¹⁹ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 541.

²⁰ Там же, с. 551.

²¹ *Сан-Мартино ди Вальперга Энрико* (1863–1947) — граф, итальянский сенатор, президент Музыкальной академии «Санта Чечилия» и председатель концертного зала Аугустеум в Риме. В 1908 году в С.-Петербурге познакомился с Дягилевым и Нувелем. В 1911-м как президент Международной художественной выставки в Риме пригласил труппу «Русский балет Дягилева» для участия в культурной программе.



К.А. Сомов.
Портрет Вальтера Нувеля. 1914.
Бумага, карандаш, сангина. ГРМ

«Мы встретились чрезвычайными друзьями», — засвидетельствовал Прокофьев²². Здесь же, в Милане, Дягилев организовал встречу с Маринетти, Балла и другими итальянскими футуристами, которые демонстрировали свои музыкальные инструменты²³. Эта встреча, участником которой был и Прокофьев, входила в обширную культурную программу его пребывания в Италии. Кроме Рима и Милана он посетил вместе с Дягилевым Неаполь (с экскурсией в Помпеи), Сорренто и остров Капри. Знакомить своих питомцев (именно так импресарио воспринимал Прокофьева, которого он позже назовет своим «вторым музыкальным сыном») с итальянскими городами, музеями, театрами — уже давно стало дягилевской традицией. По поводу

экскурсий в Неаполе композитор заметил, что начинающий толстеть Дягилев «обнаружил исключительную прыть, и мы с утра до вечера были на ногах. <...> Четыре утра мы осматривали Национальный музей, полный помпейской старины, причем Дягилев и Мясин обнаружили такую пламенную любовь и понимание к старинной скульптуре, что воспламенили и меня, дотоле равнодушного»²⁴.

Не менее важным событием поездки в Италию Прокофьева были «уроки» *Дягилева*. Это особая и большая тема, почти неисследованная. При помощи своих знаний, ума, изумительного вкуса и потрясающей интуиции Дягилев создал особенную методику креативных уроков. И Прокофьев осознал, что перед ним не только антрепренер, но и «тонкий человек искусства». По свидетельству композитора, Дягилев «мог до дна разбираться и в музыке, и в живописи, и в хореографии. Суждения его были остры и парадоксальны»²⁵. Прослушав незаконченные эскизы прокофьевского балета, он не одобрил ни музыку, ни сюжет. Главной претензией Дягилева было то, что это «просто музыка», лишенная русского стиля. «Последовал колоссальный разговор, — записал в Дневник Прокофьев. — ...Дягилев

²² Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 555.

²³ В Италии Прокофьев написал небольшую заметку «Музыкальные инструменты футуристов», заказанную В.В. Держановским для российского журнала «Музыка». Статья опубликована в 1915 году, в № 219, с. 255–256. Позднее напечатана в книге: Прокофьев о Прокофьеве. С. 16–17.

²⁴ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 553.

²⁵ Прокофьев. МДВ, 1961. С. 152.

был так убедителен, что я сразу согласился выкинуть из балета половину музыки»²⁶. Прокофьев поведал об этом в письме Н.Я. Мясковскому, который с иронией ответил другу: «Интересно, как это вы кромсали свое новое детище, да еще под указку Дягилева»²⁷. Пока композитор «кромсал» свой балет, импресарио принял кардинальное решение — нужно начинать всё заново и сочинять другую музыку.

Об этом Дягилев сообщил в первую очередь Стравинскому, которого он посвятил в свои стратегические планы: «...надо его [Прокофьева] приласкать и оставить на некоторое время с нами, и в этом случае я рассчитываю на тебя. Он талантлив <...> поддается влияниям <...> Я его привезу к тебе, и необходимо его целиком переработать, иначе мы его навеки лишимся»²⁸. Нельзя сказать, что Стравинский был рад участвовать в этом проекте, потому как чувствовал в новичке серьезного конкурента, но надо отметить, что его отношения с Прокофьевым в Италии были самыми безоблачными. «Целиком переработать» Прокофьева, — пожалуй, это слишком неожиданно и круто, если не добавить, что Дягилев как «арт-технолог» преследовал культурный интерес России. Сам Прокофьев чуть позже с гордостью осознал: «Из меня делают самого что ни на есть русского композитора»²⁹.

Первым делом неутомимый Дягилев изменил цель уроков, которые стали приобретать концептуальные черты, и начал вести с Прокофьевым беседы о новых течениях в искусстве вообще и балетной музыке в частности. Эмоционально яркая, обильно одобренная смелыми выражениями и парадоксальными образами речь Дягилева так ошеломляла Прокофьева, что услышанное иногда казалось ему абсурдным. Но Дягилев немедленно подкреплял свои слова аргументами, «которые с необыкновенной ясностью доказывали обоснованность этого абсурда». Он говорил «всегда горячо, убежденно», — отметил Прокофьев, и в итоге признался: «Словом, меня убедил, на моих Алу, Лоллия и прочих поставили крест»³⁰.

Вскоре был найден новый балетный сюжет — сказка о шуте из много-томного собрания русских народных сказок А.Н. Афанасьева. То обстоятельство, что происхождение этой сказки связано с Пермской губернией, в которой прошли детские и юношеские годы Сергея Дягилева, сыграло для него решающую роль. Совместно был разработан подробный план балета. Предполагалось, что исполнять главную партию и ставить балет

будет Вацлав Нижинский. «Только пишите такую музыку, чтобы она была русской, — назидательно сказал Дягилев. — А то у вас в вашем гнилом Петербурге разучились сочинять по-русски»³¹.

Уроки Дягилева Прокофьев запомнил на всю жизнь. Уже после смерти импресарио, в 1930-х годах, он откровенно заявил: «Я писал балеты под огромным воздействием Дягилева и его воззрений на этот жанр»³².

Одним из результатов пребывания Прокофьева в Италии было и заключение его *первого контракта* на новый балет для дягилевской труппы. Как оказалось, в финансовых делах Прокофьев был «парень не промах», он знал себе цену и выторговал у Дягилева неслыханную для молодого таланта сумму — три тысячи рублей (первоначально он запросил пять), в то время как за «Жар-птицу» Дягилев заплатил тысячу, за «Петрушку» и «Нарцисса» по полторы тысячи рублей. В Дневнике Прокофьев записал: «Дягилев ужаснулся и закричал: “Как, а Стравинский, а Черепнин?! Да вы с ума сошли!” <...> Я полагал, что он в конце концов согласится на мои условия»³³.

Уезжая в Россию и, возможно, еще не зная о паническом страхе Дягилева перед инфекцией, Прокофьев отправил в Рим из Греции открытку с напоминанием о себе:

«30 марта 1915 (из Салоник)

Многоуважаемый Сергей Павлович,

по безукоризненному морю я достиг Салоник. На нашем пароходе ехало не более не менее, как 17 русских и 24 поляка. Конечно, очень приятно общество своих компатриотов, но зачем же такие излишества?! Ведь этот табор заполнит все вагоны, отели, таможни. Придется ехать на буфере, а спать в сквере.

Шлю привет Вам, Мясину, Стравинскому. Не забудьте после этой открытки вымыть руки, потому что в Салониках было два случая чумы.

СП»³⁴.

Перед отъездом Прокофьев наотрез отказался от необычайно выгодного предложения остаться на пару месяцев за границей, в Швейцарии, чтобы работать над новым балетом рядом со Стравинским, Дягилевым, хореографом и труппой. Дягилев, планировавший также и поездку с Прокофьевым «недели на три в Испанию»³⁵, не мог понять такого упрямства и, возмущаясь, говорил ему: «Всё, что вы приобретете здесь хорошего, за короткое пребывание в Италии, вы ведь сейчас же утопите в петроградском

²⁶ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 551–552.

²⁷ Прокофьев — Мясковский. Переписка. С. 132–133.

²⁸ Стравинский. Переписка. Т. 2. С. 314–315. Письмо Дягилева Стравинскому от (23 февраля) 8 марта 1915 года (№ 769).

²⁹ Прокофьев — Мясковский. Переписка. С. 133. Письмо Прокофьева Мясковскому от 10 апреля 1915 года.

³⁰ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 553.

³¹ Прокофьев. МДВ, 1961. С. 151.

³² Прокофьев о Прокофьеве. С. 56, 89, 101.

³³ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 556.

³⁴ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 361, л. 1.

³⁵ Стравинский. Переписка. Т. 2. С. 311. Письмо Дягилева Стравинскому от (18 февраля) 3 марта 1915 года.

болоте!»³⁶. Но мысли и грезы композитора витали вокруг его возлюбленной в России, и он строил планы — увы, неосуществимые — вернуться к Дягилеву вместе с молодой женой.

В середине мая 1915 года Прокофьев планировал поехать в Италию, и даже отправиться с труппой «Русский балет» в Америку. Он послал телеграмму Дягилеву, что готов к отъезду и ждет от него пятьсот рублей. В ответ Дягилев деньги ему выслал, но Прокофьев отложил путешествие на конец июня. Не желая преждевременных оценок музыки нового балета и опасаясь «доноса» Дягилеву со стороны Нувеля и Нурока, Прокофьев в том же июне писал Стравинскому: «Набросков “Шута” им не играл и не буду»³⁷. Тем временем музыкальный материал несостоявшегося балета «Ала и Лоллий» был им использован в «Скифской сюите» (ор. 20) и «демонстративно» посвящен «“основателям Вечеров современной музыки В. Каратыгину, И. Крыжановскому, А. Медему, В. Нувелю и А. Нуроку”, настойчиво насаждавшим модернизм и декадентство»³⁸. Однако вторая поездка Прокофьева к Дягилеву в Италию так и не состоялась. Выехать за рубеж Прокофьев смог лишь после революции, в 1918 году.

³⁶ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 553.

³⁷ Стравинский. Переписка. Т. 2. С. 331. Письмо Прокофьева Стравинскому от 3 (16) июня 1915 года.

³⁸ Оссовский А.В. С.В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове / сост. З.А. Апетян. — М.: Музыка, 1988. — Т. 1. — С. 375.

Наталья Савкина

«Каждая счастливая семья...»

Светлой памяти бабушки и дедушки:

Ивана Викентьевича и Марии Семеновны Остроух,
памяти их скончавшейся в лагере малолетней дочери,
а также миллионов других семей, искалеченных
и истребленных в годы большевистских репрессий

Пострадал ли кто-то из родных Сергея Сергеевича Прокофьева в двадцатые годы? Кажется, впервые этой темы коснулся Святослав Сергеевич Прокофьев в нашей беседе в 1990 году¹. Позднее старший сын Прокофьева написал статью о своих родных в «Three Oranges Journal»². Дэвид Нис в содержательной монографии³ уделил внимание перипетиям жизни Раевских. Погружение в материалы лондонского архива⁴ высветило эту тему как одну из самых трагических в прокофьевском наследии.

Нормальное течение благополучной жизни одной из самых уважаемых русских семей — как и жизни всех других — в 1917 году внезапно прервалось, «и, — по словам М. Булгакова, — внезапно и грозно наступила история».

Почти исчезнувшие из прокофьевских материалов времен революции его родные, как и друзья, через несколько лет появляются в дневниковых записях и переписке зачастую уже совсем другими.

У новой жизни изменившийся декор и иное содержательное наполнение каждодневности. Людьюми движут новые заботы. Конечно же, они помнят, как по-итальянски *окно*, и по-французски разговаривать им так же легко и приятно, как прежде, но теперь французский стал кодом общения между «бывшими» — и это лучше не афишировать.

По совокупности внешних признаков людей зачастую трудно узнать, и только когда человек заговорит, среагирует на что-то, просто взглянет — тогда глубинное проступит вовне, вернутся все знакомые полутона и светотени. Тогда его узнаешь не зрением, а всколыхнувшейся памятью.

Жизнь не была к этим людям милосердной. Они утратили благополучие, положение в обществе, пережили череду несчастий, подверглись ре-

¹ Прокофьев Святослав. О моих родителях. Беседа сына композитора с Натальей Савкиной // Прокофьев. ДПБВ, 1991. С. 212–232.

² Prokofiev Sv. Little-Known Facts about People Close to Prokofiev // Three Oranges Journal. 2001. № 1. — P. 20–21.

³ Nice D. From Russia to the West, 1891–1935. — New Haven — London: Yale University Press, 2003. — 390 p.

⁴ Архив С.С. Прокофьева в лондонском Goldsmith College, далее SPA (the Serge Prokofiev Archive).



Сергей Сергеевич Прокофьев.
Нью-Йорк, 1918.
Библиотека Конгресса США

прессиям и унижениям. Их разбросало по России и по миру. Однако они сумели пройти через все испытания с редкостным достоинством, не озлобляясь и не ожесточаясь, продолжая заботиться друг о друге в тяжелых, иногда невыносимых, условиях. Понятие семьи осталось для них, как и прежде, священным.

Родители Сергея Сергеевича создали свое благополучие собственными руками, поэтому деньгами он избалован не был и умел их ценить. Став самостоятельным, пройдя период в финансовом отношении тяжелый, обзаведясь семьей, Прокофьев завел расходные книги, где в аккуратном расчерченном графы (рубрики) тщательно записывал все доходы и расходы⁵. Дневник и переписка с Раевскими высвечивают другие грани его облика. С середины двадцатых годов он начинает постоянно, никогда не забывая и не ожидая напоминаний, помогать своим родным — и тем, кто остался, и тем, кто уехал. Семейные узы, как и дружба юности, дороги композитору.

В переписке с родными и друзьями из СССР Прокофьев предстает в новом облике: он раскрывает бумажник, выписывает чеки, оформляет денежные переводы, вникает в подробности таможенных циркуляров и правил международной почты, осваивает способы конспиративного перевоза через границу предметов одежды, лекарств, которые нужны родственникам и знакомым. (Многих лекарств в СССР нет, но пересылать и провозить их, как и продукты, нельзя.)

⁵ Это не что иное, как амбарные книги, которые велись в старых русских хозяйствах и которые, наверное, вел в Сонцовке его отец, Сергей Алексеевич.

Родные С.С. Прокофьева, упоминаемые в статье:



С возобновлением в Большом театре оперы «Любовь к трем апельсинам»⁶ он пытается организовать регулярные выплаты девочкам Раевским и Кате⁷ в Кадников⁸. Неповоротливый финансовый отдел Большого театра всё время забывает переслать деньги в Кадников, вообще работает медленно и нередко ошибается. Композитору постоянно приходится слать в Большой срочные депеши.

«Кажется, в Москве и Кадникове вновь сидят без денег. Видно, Гусман⁹, уйдя в отставку, забыл выполнить мои поручения. Поэтому строчил письма в Большой театр»¹⁰.

Ходить в Большой театр за деньгами из прокофьевских гонораров было обязанностью Анны Петровны Уваровой¹¹. Сергей Сергеевич следил за этим внимательно.

⁶ 13 ноября 1929 года. Была надежда и на гонорары за постановку «Стального скака», но этот балет не пустили на сцену Большого театра активисты РАПМ.

⁷ Девочки — Елена, Екатерина и Софья — племянницы Прокофьева, дочери Александра Александровича и Надежды Феофиловны Раевских. Катя — Екатерина Александровна Игнатъева, урожденная Раевская, — двоюродная сестра Прокофьева. См. схему родственных связей.

⁸ Кадников — городок в Вологодской области, в 40 километрах к северу от областного центра.

⁹ Гусман Борис Евсеевич (1892–1944) — советский музыкальный деятель, критик; заведующий репертуарной частью и заместитель директора Большого театра (1929–1930).

¹⁰ Запись в Дневнике от 16 марта 1930 года. См.: Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 762–763.

¹¹ Графиня Анна Петровна Уварова (1869–1951) — двоюродная сестра кузенов Прокофьева Раевских.

А.П. Уваровой,
Москва.

5, rue Valentin Haüy,
Paris XV, France,
11 ноября 1930.

«Многоуважаемая Анна Петровна,

Неделю тому назад я получил письмо от заведующего финансовой частью Большого Театра, о том что согласно моей просьбы он перевел Вам 26 Октября 400 рублей. Т. к. я от Вас не имею подтверждения об этом, то меня беспокоит, получили ли Вы мое письмо, в котором я просил Вас из этой суммы переслать Кате Игнатьевой 200 рублей, а то она останется совсем без денег.

Шлю Вам сердечный привет, также Катюше¹² и детям.

Уважающий Вас»¹³.

Подобные письма он писал постоянно. В дело по передаче денег вовлечены, кажется, все: Л. Цейтлин¹⁴, Н. Мяковский, В. Держановский¹⁵, К. Сараджев¹⁶, множество случайных людей, которым оказалось «по пути».

Прокофьев — Мяковскому:

«<...> Может ли МОДПИК¹⁷ немедленно послать 150 рублей моей тетке? А если нет, то не наскребется ли каких-либо новых моих гонораров в Музсекторе?»¹⁸.

Сквозь упоминания о Раевских в Дневнике и письмах, написанных в его спокойной, деловой манере, проходит лейтмотивом одно и то же: сообщения о высланных деньгах. Повторяемые вновь и вновь, они особым образом организуют документальные материалы композитора, превращаясь в мощное смысловое остинато. Из всех выражений благодарности,

¹² Катюша — дочь Анны Петровны.

¹³ Из письма С.С. Прокофьева А.П. Уваровой от 11 ноября 1930 года. SPA, F. XXIV, it. 283. Здесь и далее в приводимых письмах орфография и пунктуация оригиналов сохранены. Личная подпись Прокофьева во всех публикуемых здесь письмах отсутствует. Обычно Прокофьев писал письма в двух экземплярах, используя карбонную бумагу, и подпись свою ставил только на том экземпляре, который предназначался адресату. Сохранившиеся в фондах самого Прокофьева вторые экземпляры его писем или черновики, как правило, не подписаны. Подписывался же он — во всяком случае в письмах родным — по-разному, поэтому мы не стали придумывать подписи за Сергея Сергеевича и воспроизвели его письма в том виде, в каком они до нас дошли.

¹⁴ Цейтлин Лев Моисеевич (1881–1952) — скрипач, педагог, инициатор создания Персимфана (Первый симфонический ансамбль без дирижера).

¹⁵ Держановский Владимир Владимирович (1881–1942) — музыковед, критик, один из основателей АСМ, редактор и издатель журнала «Музыка».

¹⁶ Сараджев Константин Соломонович (1877–1954) — дирижер.

¹⁷ МОДПИК — Московское общество драматических писателей и композиторов. Существовало с 1904 по 1930 год.

¹⁸ Из письма С.С. Прокофьева Н.Я. Мяковскому от 7 марта 1929 года. Цит. по: Прокофьев — Мяковский. Переписка. С. 301.

адресованных Сергею Сергеевичу, в память западают слова Тани Раевской: «Тебя же, милый Сережа, Господь Бог вознаградит, что ты им всем помогаешь!..»¹⁹.

Тетя Катя

После отъезда из Советской России, постоянно передвигаясь между Японией, Америкой, баварским Этталем, Францией, Прокофьев почти потерял связь со своими родственниками, оставшимися в СССР. Когда же почтовые отношения были установлены, главным его корреспондентом среди родных стала сестра матери — Екатерина Григорьевна Раевская, урожденная Житкова (1857 — 22 октября 1929).

Знаков состоятельной, комфортабельной жизни в Автобиографии немного: Прокофьев прекрасно знает, что они — даже редкие, выразившиеся в каких-то деталях — запоминаются прочно. Дом Раевских времен его детства останется воплощением радушного, хлебосольного петербургского дома, где самым важным было не богатство, а доброта, просвещение, культура, страх Божий.

Каждое воскресенье все родные собирались у Раевских на обед. Неизменным был ритуал встречи Нового года: с боем часов все становились на колени и молились, потом Екатерина Григорьевна и Александр Дмитриевич²⁰ шли на кухню поздравлять прислугу.

После революции в жизни Екатерины Григорьевны наступила реприза суровой бедности: сестры Житковы росли в нужде, рассказы о детской драме по поводу испорченных на железнодорожной станции платьев глубоко врезались даже в память Прокофьева. Он упомянул о ней в Автобиографии, как и о самоубийстве Ольги, одной из пятерых сестер Житковых — «от тягот нищеты»²¹.

Вернувшаяся обездоленность была отягчена утратами и унижением. Мужа Екатерина Григорьевна потеряла еще до революции. У каждого из детей была своя трагедия. Сама Екатерина Григорьевна после удара (инсульт) была парализована²².

В середине двадцатых годов она жила с дочерью в Пензе, где в 1924 году написала короткие воспоминания о родителях Сергея Прокофьева и о его детстве²³. Из них можно узнать, что способности и тяга к музыке были

¹⁹ Из письма Т.А. Раевской С.С. Прокофьеву от 4 мая 1930 года. SPA, F. XXIV, it. 104–107.

²⁰ Раевский Александр Дмитриевич (1850–1914), муж Екатерины Григорьевны, — камер-юнкер, действительный статский советник, представитель знаменитого русского рода Раевских.

²¹ Автобиография, 1982. С. 11–12.

²² Очевидно, инсульт был правосторонний, так как писала она много и почерк ее в письмах хороший, непокаленный.

²³ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 605.



Александр Дмитриевич
и Екатерина Григорьевна Раевские

у обеих сестер: встречаясь, они любили играть в четыре руки. Племяннику Екатерина Григорьевна постоянно общалась о музыкальных новостях. Так, в открытке 1925 года слышны отголоски честной глазуновской фронды.

«<...> Когда играли твой концерт или симфонию, а может быть другое что-нибудь — мне точно не сказали, то Глазунов демонстративно встал со своего кресла, надел шапку и ушел, а два старика, сидящие в первом ряду, развернули газеты и начали читать. Молодежь же аплодировала и вся была на твоей стороне»²⁴.

Как-то она рассказала Сергею Сергеевичу, что к ней приходила Ольга Александровна Сатина, ее бывшая сослуживица по Крестьянскому дому²⁵, заведовавшая в нем буфетом (а Екатерина Григорьевна — кухней): «Очень милая, достойная полного уважения

женщина из хорошего общества <...>». Ольга Александровна просила Прокофьева узнать у Рахманинова, где находится ее beau-père Александр Александрович Сатин (дядя по ее мужу, — разъясняет Екатерина Григорьевна).

«<...> Когда-то дядя или Рахманинов выслал ей денег. А она несчастная страшно нуждается. На ее руках четверо детей, а сама она на ладан дышит. У нее туберкулез во второй стадии, у нее недавно был гнойный плеврит, и она при температуре 40 градусов ходила на службу торговать в буфете театра, иначе рисковала потерять службу, и дети остались бы без куска хлеба. Зарабатывает лишь 15 рублей в месяц и была бы счастлива, если бы дядя высылал ей ежемесячно столько же. Поговори, мой родной, о ней с Рахманиновым. Доброе дело сделаешь...»²⁶.

²⁴ Открытка Е.Г. Раевской С.С. Прокофьеву. Получена 12 июля 1925 года. SPA, F. VIII, it. 187.

²⁵ Конкретных сведений об упоминаемом Крестьянском доме найти не удалось. Очевидно, это один из так называемых Народных домов — общедоступных культурно-просветительских учреждений, создававшихся еще в царской России с конца 1880-х годов с целью организации образования и культурного досуга населения (в таких домах размещались библиотека-читальня, зал для спектаклей и лекций, учебные классы, столовая).

²⁶ Из письма Е.Г. Раевской С.С. Прокофьеву от 7 апреля 1926 года. SPA, F. X, it. 223–226.

Прокофьев отвечал из Саморы (Испания):

«Посылаю тебе письмо, полученное мною от жены Рахманинова — очень жаль, что не удалось достигнуть лучших результатов...»²⁷.

Однажды у нее с племянником возникает религиозная дискуссия. Прокофьев послал ей книгу «Science et santé»²⁸, которая не вызвала у православной женщины ответного энтузиазма, она подкрепила свое мнение отзывом П. де Кулевэна, на что Прокофьев отвечал:

«Цитируемый тобою отзыв Кулевэна о “Науке и Здоровье” очень поверхностен. Автор отзыва совершенно не понял глубины и значения этого величайшего учения нашего времени. Очень прошу тебя, дорогая тетюшка, перечитать книгу от начала до конца, а когда мы увидимся, мы поговорим подробно и я расскажу тебе удивительные вещи»²⁹.

От привычек и желаний, оставшихся со счастливых времен, с неуклонной последовательностью приходилось отказываться.

«<...> Вчера были именины Нади и Сонички³⁰, у нас перебивало до 60 человек. Мне было приятно видеть, как любят Надю и сколько ей внимания было оказано. Принесли им с Соней и конфет, и фрукт, и цветов, и печенья, и даже вина и сыра. Надя накануне объявила нам, что она совсем без денег, а потому никаких угощений покупать не будет и не может, и даже обед у нас был не именинный, а лишь суп и винегрет. И вот ей всего столько принесли, что вышло шикарное угощение и даже и на сегодня у нас много вкусного осталось. Было много детишек, и я любовалась, как они мило играли...»³¹.

Редкие радости из прошлого вытеснялись ограничениями ужесточившегося сегодня. Хотеть можно было только «необходимого по жизненным показаниям». Доктор, лекарства, помощь детям Нади и Тани, очень нужны иголки для швейной машинки, еще хотелось бы сделать подарок

²⁷ Письмо от Н.А. Рахманиновой, видимо, не сохранилось. Ольга Александровна Сатина была женой Михаила Ивановича Сатина, племянника Александра Александровича Сатина — отца жены Рахманинова. А.А. Сатин умер в том же 1926 году. Благодарю научного сотрудника музея-квартиры Н.С. Голованова Алексея Александровича Наумова за предоставленные сведения об О.А. Сатиной.

²⁸ Французский перевод книги *Science and Health with Key to the Scriptures* («Наука и здоровье с ключом к Священному Писанию», 1875) Мэри Бейкер Эдди. Это главный труд «Христианской науки» (*Christian Science*), которой Прокофьев увлекся в 1924 году. Какую книгу Пьера де Кулевэна (Pierre de Coulevain, 1853–1927) цитировала Екатерина Григорьевна — неизвестно.

²⁹ Из письма от 7/9 декабря 1926 года. SPA, F. XIII, it. 164.

³⁰ Жена и дочь сына Екатерины Григорьевны Александра, отбывавшего срок в тюрьме.

³¹ Из письма Е.Г. Раевской С.С. Прокофьеву от 10 марта 1926 года. SPA, F. XVI, it. 81.

Катеньке (только что-то совсем недорогое, например нитку фальшивого жемчуга).

Очень далеким украшением жизни был племянник и его растущий успех.

Е.Г. Раевской,
Москва.

Villa «Les Phares»,
St. Palais-sur-Mer,
Charente Inférieure,
22.VI.1927.
Adresse télégr.:
Prokofieff, St. Palais-sur-Mer.
France.

«Дорогая тетя Катя,

Извини меня пожалуйста, что так редко и мало тебе пишу. Ты не можешь себе представить, какая сутолока здесь была во время постановки моего балета и сколько всяких мелочей накопилось после постановки его. Балет, под названием “Стальной скок”, прошел очень удачно и произвел в Париже впечатление³². Директор Grand Opera предложил мне написать оперу на одну из драм Ростана³³, но мне пока надо заканчивать две старых — “Огненного ангела” и “Игрока”.

По получении открыток от тебя и Нади, я написал председателю Персифанса Льву Моисеевичу Цейтлину заказное письмо, прося его передать тебе или Наде те деньги, которые у него остались в момент моего отъезда из Москвы. Дело в том, что я тогда не хотел увозить за границу червонцы, которые здесь труднее менять, чем в СССР. Поэтому, по дороге на вокзал я передал их Цейтлину, прося при случае перевести в Париж. Так как он до сих пор этого не сделал, то я и предложил ему вместо перевода передать их тебе или Наде. По совести говоря, я точно не помню, какая это была сумма (мы выехали впопыхах)³⁴, но кажется это было сто рублей. Во всяком случае, Цейтлин очень милый и порядочный человек и он тебе выплатит все в точности. Если он случайно находится в отъезде, то сообщи мне и я немедленно сделаю перевод иным путем.

³² Премьера «Стального скока» в антрепризе Дягилева состоялась 7 июня 1927 года.

³³ Директором «Grand Opera» с 1915 по 1939 год был Жак Руше (Jacques Rouché). С 1940 по 1945 год он продолжал руководить театром коллегиально: с 1940 года совместно с Филиппом Гобером (Philippe Gaubert), с 1942 года — с Марселем-Самюэлем Руссо (Marcel-Samuel Rousseau). Написать оперу на сюжет из Ростана он предложил Прокофьеву 29 мая 1927 года в доме княгини де Полиньяк на генеральной репетиции (под фортепиано) оперы-оратории И. Стравинского «Царь Эдип».

³⁴ После большого гастрольного турне по СССР, начавшегося 13 января (день отъезда из Парижа), Прокофьевы выехали из СССР 23 марта 1927 года.

Сейчас мы заканчиваем парижские дела и в ближайшие дни оправимся на дачу в Сен-Палэ близ Руаяна, что в свою очередь недалеко от Бордо. Вероятно мы приедем туда 28-го Июня³⁵, потому пиши нам теперь по адресу, что наверху страницы. Наша дача стоит на самом берегу океана, в стороне от соседей и я не дожусь, когда мы наконец выберемся из Парижа.

Целую тебя и всех твоих очень крепко. Любящий тебя»³⁶.

В мозаике прокофьевских контактов перипетии судьбы Раевских создают самый сумеречный полюс. Но композитор жил в центре многоцветного мира, в котором возникали и развивались сюжеты самые разнообразные.

Воссоздадим один из эпизодов *невстречи* Сергея Прокофьева и Марины Цветаевой.

М. Цветаевой,
Mendon.

5, Avenue Frémiet,
Tél.: Auteuil 61–57.
9 Января 1928 года

«Дорогая Марина Цветаева,

Извините, что обращаюсь к Вам по вывеске, но это чтобы не ошибиться в Вашем отчестве. Большое спасибо Вам и Але³⁷ за Ваши письма и приветствия к Новому Году, которые я нашел по моем возвращении из Германии³⁸.

Елка все еще стоит на своем месте, а потому не приедете ли Вы к нам как-нибудь днем с Вашими малым и средним младенцами выпить чашку чая. Если позволите, я заеду за Вами в автомобиле и привезу Вас всех сюда. При наличии Вашей автомобильной паники, я могу захватить одних детей, Вы же поедете с поездом, хотя неизвестно почему в поезде менее страшно, чем в автомобиле. Чтобы быть последовательной, Вы должны были бы приехать к нам верхом на белом коне.

Дайте знать о дне, лучше всего через Веру Александровну³⁹, которую мне не удастся достать, так как она, пользуясь отсутствием мужа, сбежала с квартиры.

Сердечный привет от жены и от меня, Вам, Ефрону⁴⁰, Але и Муру^{41,42}.

³⁵ На дачу семья переехала 27 июня.

³⁶ Письмо С.С. Прокофьева Е.Г. Раевской от 22 июня 1927 года. SPA, F. XVII, it. 172.

³⁷ Дочь М. Цветаевой *Ариадна Сергеевна Эфрон* (1912–1975).

³⁸ В небольшую поездку в Германию (Фрейбург) Прокофьев выехал 1 января 1928 года.

³⁹ Цветаева дружила с женой П.П. Сувчинского *Верой Александровной* (1906–1987), дочерью А.И. Гучкова. Вторым ее мужем был шотландский коммунист Роберт Трейл. Вера Александровна сотрудничала с советскими спецслужбами.

⁴⁰ Муж М. Цветаевой *Сергей Яковлевич Эфрон* (1893–1941).

⁴¹ Сын М. Цветаевой *Георгий Сергеевич Эфрон* (Мур) (01.02.1925 – 07.1944). 17 июня того же года Прокофьев присутствовал на публичном выступлении М. Цветаевой.

⁴² Письмо С.С. Прокофьева М. Цветаевой от 9 января 1928 года. SPA, F. XVII, it. 10.

Очередная катастрофа в жизни Екатерины Григорьевны разразилась с арестом Кати в Пензе. Помимо этой беды, семидесятилетняя искалеченная болезнью женщина оставалась без всяких средств к существованию.

«<...> Здоровье моей Катечки все в том же положении. Легко можешь себе представить мое материнское душевное состояние! Не будь я разбита параличом, я поехала бы в Пензу, чтобы быть ближе к ней, но приходится терпеливо нести свой крест и покоряться воле Божией.

<...> Как только будет улучшение или ухудшение, тебя немедленно извещу. Кроме болезни⁴³ Кати и Шурика меня очень тревожит мое материальное положение <...>.

<...> У Нади также финансовые дела неважны и я не хочу быть ей бременем. Надо тогда стараться устроиться в богадельню, но я не знаю, есть ли теперь таковые <...>»⁴⁴.

Екатерине Григорьевне композитор писал чаще, чем кому бы то ни было еще; наверное, после смерти Марии Григорьевны он находил в ней родное, любящее, быть может, материнское. Оказывая конкретную помощь, он в то же время охотно рассказывал обо всем, прежде всего, конечно, о своих музыкальных делах.

Е. Раевской,
Москва.

5, avenue Frémiet,
Paris, XVI.
7 Июля 1928 года.

«Дорогая тетушка,

Мы сняли себе дачу на этот раз в гористой части Франции, недалеко от Женевы (ибо французская граница проходит ведь в семи верстах от этого города). Сейчас производим укладку и на дняхдвигаемся в путь. В этом году мы довольно долго задержались в городе, но кажется место, которое мы выбрали для летнего пребывания, будет очень спокойным и я рассчитываю хорошенько поработать. Наш новый адрес: Le Château de Vétraz, par Annemasse, Haute Savoie, France⁴⁵.

В Париже гастролировал театр Вахтангова, с которым приезжала артистка Мансурова⁴⁶, звонившая мне по телефону и обещавшая прийти. Мне очень хо-

⁴³ За «беспокойством о здоровье» и разговорами о «болезнях» в приведенных отрывках из писем скрываются сообщения об арестах родных Екатерины Григорьевны, их пребывании в тюрьмах и ссылках. Писать об этом напрямую было нельзя.

⁴⁴ Из письма Е.Г. Раевской С.С. Прокофьеву от 22 марта 1928 года. SPA, F. XVII, it. 243–246.

⁴⁵ На дачу в Vétraz Прокофьевы приехали 12 июля.

⁴⁶ Цецилия Мансурова была замужем за племянником Надежды Феофиловны Раевской (снохи Екатерины Григорьевны), Николаем Петровичем Шереметевым. См. сноску 103.

телось ее видеть, чтобы расспросить про тебя и про твоих — и я был огорчен, что она не сдержала своего обещания несмотря на то, что я после того телефонировал ей несколько раз.

Спасибо за твои заботы о том, чтобы я получил прессу после исполнения Стального скака в Москве, но не стоило так об этом беспокоиться. Кроме того, я пару рецензий уже получил. Странно и досадно, что Стальной Скок не имел успеха в Москве⁴⁷. В Париже и Лондоне он второй год идет в виде балета и притом каждый раз с шумным успехом, а на родине его или не поняли, или просто напросто скверно сыграли. Дирижера Шавича⁴⁸ я знаю по Америке и Парижу: это весьма второстепенная личность и я удивляюсь почему с ним носились в Москве.

От Тани время от времени получаю письма, последнее — недели две-три назад. У нее все благополучно. Пташка и Святослав здоровы и мы все крепко на крепко тебя целуем. Постараюсь позаботиться, чтобы следующая присылка денег не запоздала. Очень грустно, что тебе не удалось выехать на дачу, хорошо, хоть столовая съехала со двора. Обнимаю тебя еще раз. Пташка напишет тебе, как только мы приедем в деревню⁴⁹.

Любящий тебя».

Екатерина Григорьевна засобиралась ехать к осужденной на ссылку Кате. Прокофьев советовал остаться в Москве среди близких людей, предлагал оплатить летний отдых.

«<...> Голубчик мой, ты пишешь, что я не должна уезжать из Москвы, чтобы быть среди своих близких.

Но кто же для меня ближе всех, как не дочь родная, от которой я всегда вижу столько любви и ласки. Да и для нее в нравственном отношении я буду поддержкой и утешением и Дашенька⁵⁰, которая со мной хочет туда ехать, будет во всем большой помощницей и стирать и готовить нам будет, а у Катечки для ее работы, если ей Господь поможет там найти, будет оставаться больше свободного времени, а если ей придется уходить из дома, то я не буду оставаться одна.

<...> Что ты до получения⁵¹ моего письма с просьбой помогать Кате, прислал для нее 50 рублей, меня глубоко тронуло, равно и Надю. Это так ценно, что я слов не нахожу, как благодарить тебя, голубчик, родной мой. <...>»⁵².

⁴⁷ Впервые сюита из балета «Стальной скак» исполнена в Москве 27 мая 1928 года под управлением В. Савича (Шавича).

⁴⁸ Шавич (Савич) Владимир (1888–1947) — русский дирижер, в 1914 году переехал в США.

⁴⁹ О многом говорящая деталь: оказывается, тетушке С.С. Прокофьева писал не только он сам, но и его жена.

⁵⁰ Даша была бывшей няней дочек Раевских, она продолжала жить в их семье.

⁵¹ Подчеркнуто в письме.

⁵² Из письма Е.Г. Раевской С.С. Прокофьеву от 24 мая 1928 года. SPA, F. XVIII, it. 56–59.

Е.Г. Раевской
Москва.

Vétraž

«Дорогая тетя Катя,

В ответ на твое письмо 9 Июля спешу написать в МОДПИК, Москва, Тверской бульвар, 25, прося их выплатить тебе 120 рублей. Следующий взнос по моему долгу я смогу сделать тебе 15 сентября.

Вот уже несколько дней как мы в деревне. Здесь тихо и спокойно, и можно хорошо работать, хотя несколько мешают жара и необычайно расплодившиеся с нею мухи. У нас довольно просторный дом с садом, очень простой, хотя и называется “шато”. Он в самом деле когда-то принадлежал ныне разорившемуся графу, впрочем из мелкопоместных. Некоторые барские затеи, вроде небольшой chapelle⁵³, или высокой стены, отделяющей от окружающего села, остались до сих пор. Но граф продал имение разбогатевшему мужику, который, сложив в часовне дрова, поселился на ферме, а дом сдает на лето приезжим дачникам. Вот каким образом мы здесь и очутились. Пташка напишет тебе подробнее, как только разберется с вещами и все приведет в порядок.

Я ничего не пишу тебе о твоём решении ехать в Кадников, потому что по видимому оно у тебя бесповоротно. Во всяком случае, дело несколько изменится если тебя будет сопровождать такой хороший человек, как Даша. Я по-прежнему собираюсь в СССР в октябре, но Пташка может быть на этот раз не приедет⁵⁴.

Пока заканчиваю мое письмо, дабы не задерживать его с отправкой. Мы оба крепко тебя целуем, а также просим передать Катечке наши запоздалые поздравления с днем ее рождения. Святослав очень благодарит тебя за поздравление к именинам.

Любящий тебя племянник»⁵⁵.

Как все в СССР, Екатерина Григорьевна в придачу к известным ей иностранным языкам освоила эзопов, который частенько приходится расшифровывать. За многими высказываниями — огромная и тщательно замаскированная часть айсберга. В одном из писем упоминается, что Ксения Эрдели⁵⁶ советовалась с профессором по поводу ее (или Катиной?) болезни. Профессор вполне может оказаться адвокатом, с которым Екатерина Григорьевна связывала иллюзорную надежду на спасение Кати. Действительно ли Шурику в тюрьме была сделана операция или речь о чем-то другом? Придется оставить Истории некоторые из ее тайн.

⁵³ Часовня, домовая церковь (франц.).

⁵⁴ Младший сын Прокофьевых, Олег, родился 14 декабря 1928 года.

⁵⁵ Письмо С.С. Прокофьева Е.Г. Раевской от 19 июля 1928 года. SPA, F. XVIII, it. 191.

⁵⁶ Эрдели Ксения Александровна (1878–1971) — арфистка, профессор Московской консерватории.

Старый Ильинский
погост близ Кадникова.
Вероятно,
здесь похоронена
Екатерина Григорьевна



Когда она покидала Москву, и было ясно, что это навсегда, ей удалось повидаться с отбывавшим срок сыном. Потом она написала, что «<...> Шурик приезжал на вокзал попрощаться»⁵⁷. Разумеется, речь могла идти только о том, что близкие сумели привезти ее в тюрьму на свидание.

Композитор был прав, советуя тетушке не ехать к Кате: поэтичный русский север Екатерина Григорьевна выдержала немногим больше года.

В предвкушении прокофьевских гастролей она строила радужные планы о приезде племянника в Кадников. Они с Катей уже выбрали экипаж с парой лошадей поспокойней, с экипажем к поезду вышлют валенки.

Иногда Судьба сплетает свои неисповедимые нити в тугие узлы. События спрессовываются в странных сочетаниях, лишенных причинно-следственных связей. Но увиденные из будущего, с большой временной дистанции, они выглядят иначе; природа их сцепления, случайная и хаотичная, приобретает характер взаимообусловленности и непреложности.

Такой узел завязался осенью 1929 года. И сегодня кажется, что импульс этой цепи трагических событий задал слабо прикрученный шуруп, которым нерадивый механик прикрепил переднее колесо прокофьевского Ballot.

Письмо навстречу Прокофьеву тетушка написала 13 октября, дальше — стретта: 23 октября Прокофьев написал об автокатастрофе, в которую семья попала 11 октября, тогда же пришла телеграмма от Кати: 22 октября Екатерина Григорьевна скончалась. В ответной телеграмме композитора помимо слов соболезнования («Глубоко огорчены кончиной дорогой тетушки. Приеду Москву тридцатого»), неизменное: «Немедленно уплачу все расходы. Прокофьев»⁵⁸. Приехав, он узнал об аресте Нади.

⁵⁷ Из письма Е.Г. Раевской С.С. Прокофьеву от 9 августа 1928 года. SPA, F. XVIII, it. 265d.

⁵⁸ Телеграмма С.С. Прокофьева Е.А. Игнатъевой от 24 октября 1929 года. SPA, F. XXII, it. 204.

Прокофьев писал кузине Соне Бришан:

«Тетя Катя скончалась от отека легкого. Скончалась она совершенно замечательно, в полном сознании, простившись со всеми, в то время как Катя читала молитву»⁵⁹.

О ее смерти написала и Катя:

«<...> Точно уехала от меня. Дивная была кончина. Дай Бог каждому так умирать...»⁶⁰.

Мария Григорьевна

Смутной тенью, всегда на дальнем плане событий время от времени возникает гаснущий силуэт Марии Григорьевны. Призрачности облика между этим и иным мирами сопутствуют полагающиеся аксессуары: здесь ложь во спасение и ложь корыстная, слепота блаженного неведения и даже недоразумения макабрического характера.

Она была больна. Прокофьев вынужден был поместить ее в немецкую лечебницу, найдя таким образом и сферу применения петербургскому приятелю Борису Башкирову⁶¹. Миссия Бориса Николаевича при Марии Григорьевне не очень удастся; в частности, злой рок странным образом преследует присылаемые Прокофьевым деньги, которые то оказываются кем-то злодейски покраденными, то несправедливо востребованными алчными домовладельцами и докторами, то не доходят вовсе. Любовь поэта к неуважаемой Прокофьевым рулетке скоро разъяснится, и контакты с ним приобретут странность и напряженность, отраженную на страницах Дневника. Восторженные и совершенно единообразные, стопроцентно графоманские сонеты, которые он начал было присылать Прокофьеву, никак последнего не заинтересовали и ухудшившихся отношений не исправили.

Момент смерти, только обозначенный в Дневнике, нашел отражение в переписке композитора в виде мрачного недоразумения. Борис Романов⁶², с которым Прокофьев переписывался по поводу балета «Трапедия», однажды открыл пришедший от композитора конверт и обнаружил там бумагу, свидетельствовавшую о контактах Прокофьева с похоронным бюро. Отправляя взволнованное ответное письмо, Романов от пережитого

⁵⁹ Из письма С.С. Прокофьева С. Бришан от 2 декабря 1929 года. SPA, F. XXII, it. 364.

⁶⁰ Письмо Е.А. Игнатъевой С.С. Прокофьеву от 29 октября 1929 года. SPA, F. XXII, it. 234–235.

⁶¹ Башкиров Борис Николаевич (поэтич. псевдоним Борис Верин, 1891–?) — поэт.
⁶² Романов Борис Георгиевич (1891–1957) — хореограф, создатель труппы «Русский романтический балет».

потрясения ошибся месяцем: его письмо датировано 2 декабря, но это, конечно, 2 января 1925 года.

Кузина Катя

Грациозная красавица на фото в Автобиографии⁶³ производит сильное впечатление. Екатерина Александровна Раевская, в замужестве Игнатъева (1881–1943), была девушкой глубокой и утонченной. Она окончила Смольный институт, хорошо пела. Кузена, приехавшего из провинции, учила светским манерам, познакомила его с поэзией Апухтина и, конечно, была свидетельницей его первых успехов. По ее просьбе Прокофьев писал романсы.

После перенесенного тифа с осложнением на уши она начала терять слух, процесс оказался необратимым.

В Пензе они с Екатериной Григорьевной жили трудно. От сырости в комнате Кати однажды обвалился потолок. Она руководила колонией глухонемых детей в Мертвощине (село в отдалении от города), которую создала в 1919 году сама. Работа поглощала ее всецело, она и жила-то почти все время в школе. Поэтичный склад петербургской барышни Серебряного века сочетался в Кате с глубокой религиозностью, мистической настроенностью. В ее письмах можно расслышать отзвуки их прежних с кузеном расхождений.

В 1927 году она очень ждала брата:

«<...> Сережа, Сережа! Мне не верится, что скоро я увижу тебя и Linette... Какая-то теплая радостная волна охватывает всю меня при мысли, что ты возвращаешься на родину, что я вновь буду гордиться тобой — любимый двоюродный мой брат, со всеми теми маленькими задоренками, без которых нет совершенства, и блестящей твоей одаренностью. Как сейчас вижу твои дорогие ясные глаза, полные мысли и этой характерной насмешкой-иронией, которая отличает тебя и в музыкальном твоём творчестве. Сарказм твой так сильно выражен, в тебе есть эта сила доминировать и в ней так много шарма-обаяния. Я понимаю Linette, что она выбрала тебя, также как и ты отличил ее. Проникая мыслью дальше фотографических обочек, я рисую себе определенно личность Linette и счастлива за тебя, что она твой спутник жизни. Недаром же ты изучал небесные светила. Душа Linette уже отразила в тебе многое, чего не хватало тебе — это выражено ясно в последнем твоём письме. Как я отчаянно несчастна, что не услышу тебя!! Равно пения Linette. Но ее я буду просить спеть мне что-нибудь к уху дома.

“Ну, как мы встретимся?” — невольно вспоминаю стихотворение Апухтина⁶⁴. Да, я совсем, совсем не та! Седая голова и шестилетняя тяжелая беспре-

⁶³ Автобиография, 1982. С. 179.

⁶⁴ «Ну, как мы встретимся?» — первая строка популярного стихотворения А. Апухтина «С курьерским поездом».

рывная работа, при ужасных иногда условиях сделали меня неузнаваемой!.. Что делать!! Но я бодра духом, но я детски весела, но я все еще люблю жизнь и жду от нее много светлой радости.

Может быть, это именно и заставляет меня преодолевать препятствия? Может быть, потому я поборола смерть. Ведь я умирала тут в Пензе и осталась жива. Два кризиса — это кошмар... Еще секунда... и твоей Катечке “крышка!” Но я надула смерть и осталась жить, чтоб еще и еще веселиться, глядя на эволюцию всего мира и всего существующего.

Итак, привет тебе, “Сергей Прокофьев”, и твоей дорогой жене! Как хотела бы первой встретить вас на границе или в Москве, но когда приеду — не знаю. Обнимаю и целую вас.

Сердцем ваша Е. Игнатьева.

Спасибо, родной, за приглашение и материальную заботу о нас! Е. И.»⁶⁵.



Екатерина Александровна
Игнатьева (урожд. Раевская).
Февраль 1926 года

Она была арестована в конце января или начале февраля 1928 года. Предъявленное обвинение неизвестно, в семье Раевских полагают, что причина — связь с иностранцами. Возможно, сыграли роль и вольности в разговоре, которые она себе позволяла. Кроме того, когда позднее, в 1931 году, появилась надежда на место в санатории для глухонемых, она писала Прокофьеву: «<...> но не там, где завистники, а в Крыму»⁶⁶. Упоминание о завистниках наводит на мысль, что в 1928 году причиной ареста мог быть донос. В стране Советов доносы были действенным средством саморегуляции кадровых процессов и даже структурирования социального состава населения.

Екатерина Александровна была сослана в Кадников. Арест ее включает в себя событие невероятное. На пути из Пензы в Кадников арестованная Катя попала в Бутырскую тюрьму, где «случайно» встретила Шурика, отбывавшего там свой срок. Эпизод достойный авантюрного романа, особенно если представить себе бесконечные переходы со сводчатыми потолками, всю мощь здания Бутырки. Матвей Казаков спроектировал настоящий

⁶⁵ Письмо Е.А. Игнатьевой С.С. Прокофьеву от 14 января 1927 года. SPA, F. XIV, it. 34–37.

⁶⁶ Из письма Е.А. Игнатьевой С.С. Прокофьеву от 19 июня 1931 года. SPA, F. XXVII, it. 139.



Лина Прокофьева с сыновьями: Олегом (слева)
и Святославом (справа)

в связи с нечаянными советскими ассоциациями. О человеке, который был арестован, сослан, расстрелян, говорили, что он «выбыл», и об этом нельзя было больше спрашивать. В канцелярском обиходе ОГПУ существительное «выбыль» употреблялось повсеместно.

Затея кухни Сергея Сергеевича воодушевила.

Ек.А. Игнатьевой,
Кадников.

Villa Stevens,
La Naze, par Valmodois,
(Seine-et-Oise), France.
8 Октября 1930.

«Дорогая кузина,

Посылаю тебе несколько летних фотографий. Кроме фотографического аппарата, мы купили теперь небольшой домашний кинематограф, под названием Патэ-Бэби, и когда приезжали к нам на дачу друзья или знакомые, то разыгрывали с ними детективные драмы — выходило смешно; также снимали детей, в тот момент, когда они лопали конфеты, и другие подобные сценки. По вече-

русский замок Иф. Конечно, брата она искала и нашла, и встреча была совсем не случайной.

Екатерина Александровна мучилась тем, что безработная, ощущение ненужности угнетало. Одно время она решила заняться разведением кур, для чего обратилась за методической помощью к специалисту — С.С. Прокофьеву. И поступила совершенно правильно: именно брат мог прислать ей новейшие плоды научной птицеводческой мысли Запада. Он и сам пережил краткий, но страстный период увлечения птицеводством, пытаясь разводить в Эттале цыплят. Цыплята вылуплялись плохо, что засвидетельствовала аккуратная прокофьевская статистика. Он составил таблицу размножения с различными рубриками. Графа, обозначенная как «выбыло», производит жуткое впечатление, вероятно,

рам демонстрировали наши фильмы. Из этих лент можно выбрать лучшие моменты и затем увеличить их, что даст коллекцию живых snar-shot'ов, которые я тебе со временем пришлю.

Завтра мы переезжаем в город — и я немедленно же поищу для тебя журналы и брошюры о куроводстве. Я когда-то сам увлекался этим и в Баварии разводил цыплят и утят электрическим инкубатором, поэтому сочувствую твоим птицеводным планам. Большое спасибо за поздравление к именинам. В день кончины дорогой тетушки мы оба будем мысленно с тобой. Октябрьская поездка в Москву⁶⁷ по-видимому окончательно откладывается на Январь, т. к. Парижская Grand Opera заказала мне балет, над которым я сейчас работаю, и над партитурой которого просижу всю осень⁶⁸. Из московского Большого театра известили меня, что Любовь к Трем Апельсинам возобновляется в предстоящем сезоне⁶⁹, что обеспечивает исправную высылку денег как тебе, так и детям Шурика. Во всяком случае, через две недели я попрошу их послать тебе 200 рублей, или же попрошу Анну Петровну зайти туда, получить для тебя и для детей и переслать твою часть тебе. От Тани я имел письмо с месяц тому назад: у нее дела идут неважно, т. к. она потеряла место за сокращением штатов. Я постарался ей помочь немного.

Крепко целую тебя, Пташка тоже. Пиши нам на Париж.
Любящий тебя кузен»⁷⁰.

Впрочем, Катин птицеводческий почин оказался малоуспешным.

Смерть Екатерины Григорьевны, абсолютное одиночество, болезни сомкнулись вокруг нее одновременно. Центром опустевшей жизни становится могила матери. «Напиши элегию на ее жизнь»⁷¹. И в конце: «Рояль бы»⁷². Единственным светлым пятном в ее жизни остался двоюродный брат.

«<...> Вот это сознание, что все уже умерли, и Ты и я единственные — ближайшие двоюродные, дает особое чувство — ценишь как-то дороже всего хоть два-три душевных слова от своего последнего <...>».

<...> У тебя семья, а я безумно тоскую в полном одиночестве. <...> Ходила на могилу, устала, промокла, вернулась — твоя открытка»⁷³.

⁶⁷ Ни в 1930, ни в 1931 году композитор не смог посетить СССР. Он приехал вновь лишь в ноябре 1932 года.

⁶⁸ Балет «Sur le Borysthène» op. 51.

⁶⁹ Премьера возобновленного спектакля состоялась 13 ноября 1929 года.

⁷⁰ Письмо С.С. Прокофьева Е.А. Игнатьевой от 8 октября 1930 года. SPA, F. XXV, it. 166.

⁷¹ Из письма Е.А. Игнатьевой С.С. Прокофьеву от 29 ноября 1929 года. SPA, F. XXII, it. 343–348.

⁷² Там же.

⁷³ Письмо Е.А. Игнатьевой С.С. Прокофьеву от 14 апреля 1931 года. SPA, F. XXVI, it. 424–425.

«<...> Золотое сердце у тебя, Сережик, и как, чем и когда я отблагодарю тебя за всю твою братскую — почти отцовскую заботу и любовь. Сиротскому сердцу это никогда не забыть. Спасибо тебе голубчик вечное»⁷⁴.

В тех местах пропитание для ссыльных было крайне скудным. Деньги из Большого театра часто запаздывали, да и что можно было купить в Кадникове в пору коллективизации?

5, rue Valentin Haüy,
Paris XV, France.

«Дорогая кузина,

Наконец-то пришло от тебя письмо. Бедная, как тебя скрутило! Я уж полагал, что не все ладно, раз ты так долго молчала.

Первой заботой по получении твоего письма, было отправить тебе съестную посылку. Начал я с того, что узнал из советских источников, какие предметы и в каком количестве разрешены, какая на них пошлина и откуда скорее всего доходят посылки. Говорят, что из Ревеля, поэтому я обратился туда с просьбой выслать тебе: рису 3 кило, крупы манной 1 ½ к., тапиоки⁷⁵, сахару, шоколада и масла по 1 к., чая и сгущенного молока по 250 грамм. Пошлина на это будет приблизительно 30–35 руб., но ведь деньги ты из Большого Театра уже получила в конце Января, значит заплатить тебе будет чем, а ты тем временем напиши мне, до какого числа у тебя хватит, так как болезнь и эта пошлина конечно тебя выбьют из бюджета. Кроме того, если в конце Марта истечет твой срок, то быть может тебе будет нужно на переезд. Обо всем напиши мне в точности, также о том, хорошего ли качества будут присланы тебе продукты. Если в Кадникове так скудно с питанием, то даже второстепенный товар может показаться хорошим. Но я прошу тебя судить строго и сказать откровенно, дабы в следующий раз я мог послать прямо из Парижа, если Ревель не окажется на высоте. Посылку можно было составить и так и этак — и я часто затруднялся, не зная что нужнее.

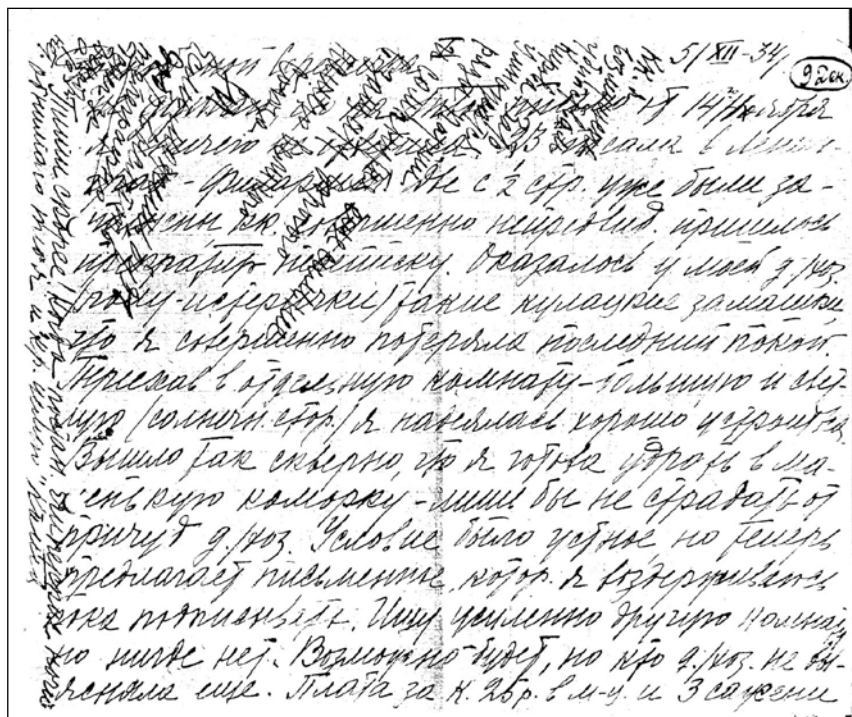
Журнал доктору выпишу с удовольствием, но ты не даешь ни его имени, ни адреса, выписать же на твоё имя было бы непрактично, т. к. естественнее с точки зрения цензуры, чтобы медицинский журнал шел к медицинскому лицу⁷⁶.

После Лондона у меня полуторамесячный перерыв с концертами, чем я пользуюсь, чтобы дописать партитуру нового балета. Балетмейстер скоро нач-

⁷⁴ Письмо Е.А. Игнатьевой С.С. Прокофьеву от 21 января 1931 года. SPA, F. XXVI, it. 77–82.

⁷⁵ Тапиока — крупа, которую довольно трудоемким способом получают из корней маниока, пищевого растения, распространенного в тропических странах. Популярна благодаря своей высокой калорийности.

⁷⁶ В марте Сергей Сергеевич подписал знакомого доктора Кати (D-r N.A. Burlow) на медицинский журнал, издававшийся в Берлине.



Письмо Е.А. Игнатъевой С.С. Прокофьеву от 5 декабря 1934 года

нет его ставить, а премьеры в Grand Opera состоится в Апреле или Мае⁷⁷. Перед тем я закончил квартет, заказанный мне одной из крупнейших библиотек Америки: Library of Congress of Washington, в собственность которой поступает манускрипт. Там же он будет торжественно исполнен 24 Апреля⁷⁸.

Дома у нас все благополучно, о всяких подробностях в следующий раз. Пока же желаю тебе поправляться в новой сухой комнате и крепко тебя целую за нас двоих.

Твой»⁷⁹.

В результате прокофьевской помощи у Кати, как она писала, «появилось подобие на лицо»⁸⁰.

⁷⁷ Премьера балета «Sur le Borysthène» (русское название «На Днепре», хореограф-постановщик Серж Лифарь) состоялась 16 декабря 1932 года.

⁷⁸ Премьера Квартета Прокофьева для двух скрипок, альты и виолончели h-moll op. 50 была сдвинута на день вперед: он впервые прозвучал 25 апреля 1931 года.

⁷⁹ Письмо С.С. Прокофьева Е.А. Игнатъевой от 2 февраля 1931 года. SPA, F. XXVI, it. 148.

⁸⁰ Из письма Е.А. Игнатъевой С.С. Прокофьеву от 12 февраля 1931 года. Получено 19 февраля. SPA, F. XXVI, it. 181–184.

Примененные к ней средства большевистского перевоспитания оказались как нельзя более действенными: ее письма были идеологически безупречны. Когда забывала написать что-нибудь «политическое» — делала дописки в конце письма или на полях. Цензоров ждало разочарование: высоких показателей раскрываемости преступных умыслов она своим перлюстраторам не обеспечивала.

«<...> Получаю много писем от друзей, а вот ты что-то давно мне не шлешь письмо с фотографиями тебя, Linette, ребят и славного Жак Садуль⁸¹. С удовольствием покупаю тут Известия ЦИК и читаю его статьи»⁸².

Однажды, спохватившись, она прямо поверх текста добавляет запись об убийстве Кирова⁸³ и — «<...> Зато умножатся ряды партии и сомкнутся еще сильнее в защиту дорогого нашего великого Союза!»⁸⁴.

В марте 1935 года:

«Завтра день для меня исключительно радостный. <...> 8-е марта это ликование новой советской женщины! Куча газет и журналов на моем столе. Через два часа бегу на торжественное заседание в клуб железнодорожников имени Ленина»⁸⁵.

О, бессмертный внутренний цензор! У людей поколения Екатерины Александровны он возникал с приобретением трагического жизненного опыта. У родившихся позднее он был практически врожденным. У моего и близких по времени поколений внутренний цензор становился интегральной частью менталитета.

То, что Советская власть лучшая и самая справедливая система мироустройства, должно было считаться бесспорной данностью *несмотря ни на что*. Истинность постулатов коммунизма была незыблемой, это были священные установления нашего детства и юности, наш Символ Веры. Особенно непреложными эти постулаты были в семьях, пострадавших от репрессий. Испуганные на всю жизнь родители внушали детям правильную идеологию с особенным рвением. Об участии наших предков, репрес-

⁸¹ *Садуль Жак* (Sadoul Jacques; 1881 – 21.11.1956, Париж) — французский коммунист, интернационалист; входил в основанную в 1918 году группу французских коммунистов в России — французскую секцию при РКП(б). В период Гражданской войны воевал в Красной армии; за активное участие в защите завоеваний Октябрьской революции награжден советским орденом Красного Знамени. Во время Второй мировой войны участвовал во французском Движении Сопротивления.

⁸² Из письма Е.А. Игнатъевой С.С. Прокофьеву от 13 октября 1934 года. SPA, F. XXXVIII, it. 139–142.

⁸³ С.М. Киров был убит в Смольном 1 декабря 1934 года.

⁸⁴ Из письма Е.А. Игнатъевой С.С. Прокофьеву от 5 декабря 1934 года. SPA, F. XXXVIII, it. 322.

⁸⁵ Из письма Е.А. Игнатъевой С.С. Прокофьеву от 7 марта 1935 года. SPA, F. XXXIX, it. 239–242.



Открытка от 15 февраля 1935 года,
посланная Сергеем Сергеевичем
Прокофьевым Екатерине Александровне
Игнатьевой (Раевской) из Болоньи

сированных в 1931 году, родители рассказали мне и брату только в годы перестройки, причем далеко не сразу...

...Неизвестно, когда Екатерина Александровна окончательно уехала из Кадникова. Несчастья и болезни наложили на нее свой отпечаток. Святослав Сергеевич рассказывал:

«Вообще характер у нее был довольно трудный, она без конца переезжала с места на место, жила в бедности. В последние годы жизни [она] лишилась памяти и скончалась в 1943 году в психиатрической больнице»⁸⁶.

В 1990 году, когда я записывала интервью со старшим сыном Прокофьева, он ничего не сказал о том, что Екатерина Александровна была репрессирована. Не написал он об этом и в своей статье о родных в журнале «Three Oranges»⁸⁷. Когда я рассказала ему про Кадников, оказалось, он не знал. Это очень естественно: для безопасности детей им лучше было ничего не знать о репрессированных родственниках.

Зато Святослав Сергеевич помнил, что их с Олегом иногда «подкидывали» Екатерине Александровне. Свою тетю он запомнил «жизнерадостной,

деятельной, необыкновенно заботливой»⁸⁸, он произнес даже «оптимистичной». Слово настолько меня потрясло, что рука отказалась внести его в текст: как можно сохранить оптимизм, прожив такую жизнь?

Возможно, ее, как и Екатерину Григорьевну поддерживала религия, а «подкидываемые» мальчики приносили огромную, хотя и редкую радость. Им с ней было хорошо.

Андрей и Татьяна

Весной 1906 года в доме Раевских был устроен великолепный праздник по случаю бракосочетания старшего сына Раевских Андрея⁸⁹, который женился на дочери председателя цензурного комитета, камергера двора А. Катенина — Татьяне⁹⁰.

В 1903 году Андрей окончил Императорский Александровский лицей, некоторое время там работал⁹¹, был призван в армию, направлен со своей частью в Лугу. После революции он оказался с беременной женой и двенадцатилетним сыном Сашей в Новороссийске: семья хотела уехать. Однако Андрей Александрович заболел тифом и скончался 14 января 1920 года в возрасте 38 лет.

Назначить кого-то из семьи Раевских главным мучеником режима трудно. Не менее изломанной, нежели у Кати, была судьба Татьяны.

Ее младший сын Митя родился после смерти отца. Вместе с двумя сыновьями Татьяна оказалась в эмиграции, в Германии, где жизнь, по ее словам, «стала невыносимой», а ее положение было «поистине трагическое».

Она работала массажисткой в санатории. В 1930 году потеряла место за сокращением штатов. Ей приходилось очень трудно, она нуждалась. Екатерина Григорьевна еще в 1927 году просила Прокофьева передать Тане вещи бывшей горничной их знакомых. Конечно, Сергей Сергеевич им помогал.

В 1929 году Саша поступил на службу, и тетя Катя писала, что он управляет довольно сложным аппаратом звукового фильма, что надеется совместить службу с университетом.

Этим Прокофьев тоже занимался. Он писал Тане в Потсдам: «Кажется, получится стипендия для Саши, может получиться»⁹². Стипендию он собирался выхлопотать через Кусевицких, однако здесь у него ничего не вышло.

⁸⁸ Прокофьев Святослав. Указ. изд. С. 213.

⁸⁹ Раевский Андрей Александрович (1882–1920).

⁹⁰ Раевская (урожд. Катенина) Татьяна Александровна (1883–1957).

⁹¹ Благодарю за консультацию сотрудников научного отдела Царскосельского лицея.

⁹² Из письма С.С. Прокофьева Т.А. Раевской от 14 января 1930 года. SPA, F. XXIII, it. 28.

⁸⁶ Прокофьев Святослав. О моих родителях... Указ. изд. С. 213–214.

⁸⁷ Prokofiev Sv. Little-Known Facts about People Close to Prokofiev // Three Oranges Journal. 2001. № 1. — P. 20–21.

Татьяна Александровна очень тосковала в Германии и болела душой за родных, мечтала «хоть под старость лет побывать на Родине, на могилке Андриюши»⁹³.

Она была, пожалуй, единственным человеком, которому Прокофьев мог писать о «советских» Раевских откровенно. Именно в письмах Тане изредка прорывается то, что он скрывал в переписке с другими корреспондентами. «Не могу прийти в себя от ареста Катечки в Пензе»⁹⁴. Через некоторое время сообщение о родных выглядит немного лучше:

Т. Раевской
Обершрайбергау.
20 Декабря 1933.

5, rue Valentin Haüy,
Paris XV, Frankreich.

«Дорогая Таня,

Лишь неделю назад вернулся из СССР, но не прямым путем, а через Италию, где у меня были концерты⁹⁵. Большую часть времени провел в Москве, откуда три раза ездил в Ленинград. Видел Женю⁹⁶, к сожалению очень мельком. Он зашел ко мне неудачно, за три часа до концерта, после которого я уезжал с ночным поездом в Москву, так что надо было и повторять программу и укладываться. Все же я успел рассказать ему про тебя, передать костюм и узнать новости о нем. Выглядит он по-прежнему хорошо и семья здорова; зарабатывает лучше чем весной, но все еще не может найти общую квартиру с болотоведом. Костюму был очень рад, так как это как раз то что труднее всего достается в СССР. Он дал мне свой адрес, так что когда я поеду вновь весной, заранее (как только въеду в СССР) смогу предупредить его, чтобы повидаться более подробно.

Шурик провел хорошее лето на Урале, где живописная природа, много ягод, грибов, раков и рыбы. Особенно же доволен он тем, что Соня, дотоле хилая, расцвела от горного воздуха. Вторая дочка, Катерина, ездила на отпуск к родителям. Сейчас Шурик получил новое место — счетоводом на большой мельнице, а потому сразу не мог взять отпуска, чтобы приехать в Москву повидаться со мною, хотя я и устроил ему дорогу. Вместо него приезжала Надя, проведшая в Москве целый месяц. Приезжала также из Кадникова Катя Игнатьева, которой я советовал переселиться хотя бы в Тверь, поскольку ей нет надобности оставаться в Кадникове, а в Москве жить нельзя. В Твери сестра Нади⁹⁷, а кроме

⁹³ Из письма Т.А. Раевской С.С. Прокофьеву от 1 июля 1933 года. SPA, F. XXXIV, it. 160–161.

⁹⁴ Из письма С.С. Прокофьева Т.А. Раевской от 5 апреля 1928 года. SPA, F. XVII, it. 280.

⁹⁵ Главной новинкой в итальянских концертах композитора осенью была новая — Третья симфония.

⁹⁶ Женя — брат Тани, к тому времени живший с новой женой, которую Прокофьев в письмах называет «болотоведом».

⁹⁷ Возможно, речь идет о Фекле Феофиловне, в замужестве Лопухиной (1894–1982); одна из ее дочерей, Татьяна, родилась в 1928 году в Твери.



Татьяна Александровна Раевская
(урожд. Катенина). Петербург



В нижнем ряду в центре — Андрей Александрович Раевский. В верхнем ряду — император Николай II и цесаревич Алексей. Фрагмент группового фото. Могилев. Ставка Верховного Главнокомандующего. Фото из семейного архива Е.А. Раевской

Мы выражаем благодарность внучке Андрея Александровича, Екатерине Александровне Раевской, за присланную фотографию и сообщение о службе ее деда, А.А. Раевского, в Ставке Верховного Главнокомандующего.

того оттуда всего несколько часов до Москвы, так что можно время от времени наезжать. Катя съездила в Тверь, не одобрила и решила вернуться в Кадников. Чем дальше тем больше глухота отделяет ее от окружающего мира и тем труднее ладит она с семьей Шурика: пребывание в Москве обошлось не без трений. Она очень просила тебя написать ей: Северо-Край, город Кадников, Советская 34. Но поменьше обо мне. Положение в СССР улучшилось по сравнению с моей последней поездкой: Москва и Ленинград лучше освещены, мостовые асфальтированы, открылись кафе, есть продовольственные лавки «для всех граждан», хотя и по дорогой цене.

Как твоё здоровье? Твои дела? Я в Париже лишь на короткий срок, а на весь январь еду концерттировать — в Италию, Чехию, Англию и пр.⁹⁸.

⁹⁸ В начале 1934 года Прокофьев выступал в Риме, Турине, Фиуме (Риека, с 1945 года в составе СФРЮ, с 1991 года в составе Хорватии) и других городах. В конце марта он выехал в Чехию и Польшу (концерты 5 и 6 апреля в Варшаве).

Крепко целую тебя от себя и от жены.
Твой»⁹⁹.

Надежда Раевская.
1929 год

Шурик и Надя

Однажды в Нью-Йорке — это было 4 февраля 1926 года — Сергею Сергеевичу передали неожиданное письмо от кузена, который вообще-то почти год как сидел в тюрьме! Однако письмо датировано апрелем 1924 года, тогда Шурик был еще свободен. Содержанию письма, таким образом, придавался дополнительный объем.

«Дорогой Сережа!

Ты вероятно очень удивишься, увидев, что я пишу тебе. Дело в том, что я пишу вообще редко, писать не люблю, да и некогда, а о тебе я кое-что знаю от мамы. Я занят много, днем служу, а по вечерам для заработка играю в оркестре на контрабасе в одном театре. Я преуспел на этом инструменте и даже года два учился в Московской консерватории. У меня много друзей музыкантов и один из них Сергей Леонтьевич Погребничко¹⁰⁰ едет в Америку. Если он тебя найдет и передаст это письмо, окажи ему помощь в смысле поступления в какой-нибудь оркестр. Он чудный валторнист, 9 лет был солистом в Московском Большом театре, очень музыкальный, с вышколенным тоном и громадным опытом. Кроме того, он прекрасный человек. Я с ним в одном театре служил целый сезон. У тебя же наверное музыкальные связи большие. Радуюсь твоим успехам. Я о них иногда слышу. Говорят ты женат. Поздравляю.

Мне не пиши, не стоит.

Целую крепко. Шурик»¹⁰¹.

«Мне не пиши...». Объяснять смысл этой фразы любому живущему в СССР вплоть до перестройки не было никакой нужды.

Кузен, которого Прокофьев называет Шуриком¹⁰², с 1900 года учился в Императорском Александровском лицее, бывшем Царскосельском, окончил курс в 1906 году, это был 62-й выпуск лицея.

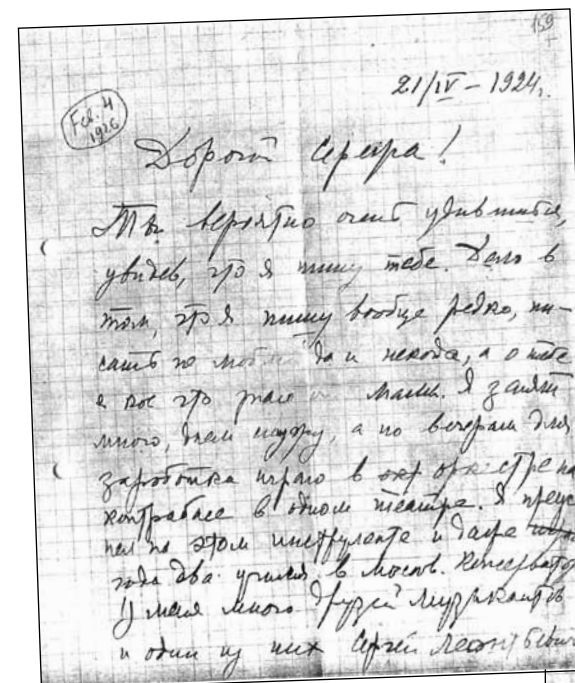
До революции он служил в министерстве иностранных дел. Во время Первой мировой войны был офицером артиллерии, позже работал юрисконсультантом в Госбанке. Играл также на контрабасе в театре Е. Вахтангова.

⁹⁹ Письмо С.С. Прокофьева Т.А. Раевской от 20 декабря 1933 года. SPA, F. XXXV, it. 324.

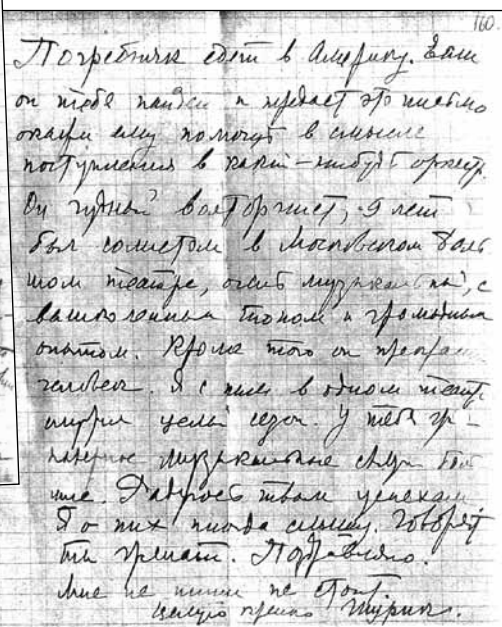
¹⁰⁰ Сведений о С.Л. Погребничко в картотеке музея Большого театра не сохранилось.

¹⁰¹ Письмо А.А. Раевского С.С. Прокофьеву от 21 апреля 1924 года. SPA, F. V, it. 159–160.

¹⁰² Раевский Александр Александрович (1885 — 6 июня 1942).



Письмо А.А. Раевского С.С. Прокофьеву
от 21 апреля 1924 года



Возможно, устроился в театр с помощью племянника жены — Н.П. Шереметева¹⁰³.

¹⁰³ Шереметев Николай Петрович (1903–1944) — потомок графа Н.П. Шереметева и Прасковьи Жемчуговой. После революции не уехал из России, женившись на актрисе театра Е. Вахтангова Цецилии Мансуровой. Играл в оркестре театра, писал музыку к спектаклям.



Александр
и Надежда Раевские

Шурик счастливо женился на баронессе Надежде Феофиловне (Богдановне) Мейендорф (1889–1950), происходившей из знатного обрусевшего немецкого рода. В семье Раевских рассказывают, что Надежда никогда не училась ни в каком учебном заведении, потому что получила домашнее образование в семье Великого князя Константина Константиновича¹⁰⁴ как подруга и компаньонка его дочери Татьяны¹⁰⁵. Все отмечали ее большие успехи. Она писала стихи и очень хорошо рисовала¹⁰⁶.

Упоминания о маленькой Наде Мейендорф изредка встречаются в Дневниках К. Р., например: «Мы позвали к детям гостей: Павловичей, Лейхтенбергских (детей Станы), Мейендорфов двух мальчиков и девочку Надю, Фредериксов, Пешкова, Порецкого; это было 17 человек, они бега-

¹⁰⁴ Романов Константин Константинович (1858–1915) — член Российского Императорского дома, генерал-адъютант, переводчик, поэт. Поэтический псевдоним — К. Р.

¹⁰⁵ Романова Татьяна Константиновна (1890–1979) — княжна царской крови, в 1946 году постриглась в монашество и с именем Тамара стала настоятельницей Елеонского монастыря в Иерусалиме.

¹⁰⁶ Художественные наклонности проявляли и другие Мейендорфы. Брат Надежды, Феофил, уехавший во Францию, был художником-миниатюристом. В 30-е годы нарисовал портрет Лины Прокофьевой. Близкие называли его Бада, под этим именем он встречается и в Дневниках Прокофьева. Другой брат Надежды, Николай, окончил Академию художеств в Париже. Он был известным мастером мозаики и иконописцем, расписал 23 православных церкви в Европе и три королевских дворца.

ли, играли и забавлялись в белой зале, любо было смотреть»¹⁰⁷. Дата этой записи — 2 марта 1897 года, Наде восемь лет.

У молодой четы родились три дочери: Елена (1913–1982), Екатерина (1915–2001), Софья (1923–2011).

Потери семьи Раевских оставлены в Дневнике за кадром повествования до 20 апреля 1925 года, когда Прокофьев получил письмо из Пензы от кузины Кати, в котором она писала, что Шурик «хронически заболел». В письмах из Советской России заболевшими называли арестованных.

Святослав Сергеевич говорил, что Шурик Раевский был репрессирован как воспитанник привилегированного учебного заведения — лицея. Некоторые события наталкивают на мысль, что за известной причиной («лицеист»), возможно, крылось еще какое-то содержание. Этим содержанием, как я думаю, могло быть «дело лицеистов». Бывшие выпускники Александровского лицея тайно встречались, отмечая Лицейский день — 19 октября. Они служили панихиды по умершим лицеистам, по тем, кто погиб в годы войны и революции. В ночь на 15 февраля 1925 года органы ОГПУ арестовали более ста пятидесяти человек. Почти все осужденные по делу лицеистов были расстреляны или позже погибли в лагерях.

Троюродный брат Сергей Себряков объяснил Прокофьеву, что Шурик «влип за компанию и отчасти оттого, что при допросе не хотел назвать фамилии людей, которых это упоминание могло бы подвести»¹⁰⁸. В списках проходивших по делу Александровского лицея А.А. Раевский не значится. Но слова Себрякова подсказывают характер выдвинутого против него обвинения. Возможно, Шурика, арестованного как раз вскоре после массовых арестов лицеистов, допрашивали о проходивших по этому делу, и он отказался «стучать». В Уголовном кодексе РСФСР в редакции 1926 года появилась статья за «недонесение». Я думаю, что преступление Шурика и заключалось в том, что он не донес. В записке для ОГПУ, которую композитор написал в 1929 году, значится, что Шурик сидит в отделе К.Р.О. (контрреволюционные организации). А собиравшиеся тайно лицеисты как раз и были в глазах новой власти контрреволюционной монархической организацией.

В семье Раевских невольной виновницей случившегося называют также младшую сестру Надежды Феофиловны — Александру, которую в семье звали Сандра¹⁰⁹. Она служила секретаршей у С. Эллиота, представите-

¹⁰⁷ Великий князь Константин Константинович. Дневник. ГАРФ. Ф. 660 (вел. кн. Константин Константинович). Оп. 1, д. 44, л. 21. Сердечная благодарность Г. Моисееву за любезно предоставленную цитату из Дневника К. Р. У девочки Нади было двенадцать братьев и сестер, мальчики в семье: Павел (1882–1944), Феофил (1886–1971), Николай (1887–1969), Андрей (1891–1909) и Георгий (1894–?). Кого имеет в виду К. Р. — неизвестно.

¹⁰⁸ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 480.

¹⁰⁹ Мейендорф Александра Феофиловна (1894–?).

ля американского бизнесмена У.А. Гарримана, который заключил с советским государством договор на добычу марганца на Кавказе сроком на 20 лет.

Вечерами Раевские часто ходили в театр и на концерты. Тогда в квартиру Шурика Сандра приводила потанцевать своих американских друзей. Контакты с иностранцами в СССР бывали небезопасны вплоть до перестройки. Шурик получил 10 лет.

Анна Петровна Уварова писала Прокофьеву:

«<...> Болезнь Шурика приняла тяжелую форму. До весны остается в больнице, но доктора находят, что ему необходимо продолжительное лечение (пять лет) в санатории, на Севере, в холодном климате. Там, где лечится и наш брат, уже второй год <...>»¹¹⁰.

Благодаря хлопотам через Е.П. Пешкову¹¹¹, срок, который удалось уменьшить на треть, Шурик отбывал в Бутырской тюрьме.



Анна Петровна Уварова.
Фото сделано вскоре
после окончания Великой
Отечественной войны



Здание Бутырской
тюрьмы.
Архитектор
Матвей Казаков

¹¹⁰ Письмо А.П. Уваровой С.С. Прокофьеву от 19 декабря 1925 года. СПА, Ф. X, it. 51–54. У Анны Петровны был брат Дмитрий (умер в блокаду, в 1942 году). Из письма 1926 года явствует, что он находился в ссылке (видимо, на Соловках) второй год. В семье Раевских опасались, что и Шурика сошлют на Соловки.

¹¹¹ Е.П. Пешкова была создателем и руководителем «Московского комитета Политического Красного Креста». Благодаря ходатайству этой организации срок А.А. Раевскому был сокращен на треть.

Из рассказа Марии Тарасевич (Суховой):

«Он был тапером на кинопоказах для администрации, и за это имел послабления в режиме: у него были не только еженедельные (воскресные) свидания, но он еще имел возможность угощать своих посетителей в тюремном буфете. Екатерина Александровна, его дочь, вспоминала, что они там ели “вкуснейшие” пирожные. И еще одно: помещение для свиданий было разделено перегородкой, так что заключенные и посетители находились по разные ее стороны. Так вот Александра Александровича выводили на свидание первым. Он занимал место в самом дальнем конце помещения, где перегородка не доходила до стены, и он брал младшую Соню на колени и мог обнять старших девочек»¹¹².

Еще он был назначен конторщиком в обувной мастерской и стал получать 15 рублей в месяц. Это было счастье!

После рождения трех дочерей Надежда Феофиловна была женой и мамой, но когда мужа арестовали, ей пришлось зарабатывать. Скромный доход приносило печатанье на машинке, одним из ее работодателей был Михаил Булгаков. Она подрабатывала еще и тем, что расписывала и продавала абажуры.

«Милый Сережа!

Мне очень совестно обращаться к тебе с, может быть, нескромной просьбой, но не сделала бы этого, если бы не дети мои.

Трудно материально, и если бы ты некоторое время мог поддержать меня, до того что я найду себе работу, как прошлой зимой, была бы тебе бесконечно благодарна, а так же и Шурик, который ужасно за нас мучается и конечно ничего сделать не может. Как долго он еще просидит, один Бог знает, но осужден на шесть лет; вина его, что он лицеист. Слава Богу, что его не сослали в Соловки. Раз в неделю я его вижу по воскресеньям на полчаса, и даже этому радуюсь. Шурик удивительно бодр и духом не пал, а как-то наоборот, еще меня поддерживает своим хорошим состоянием. Дети мои уже большие и пока растут и меня радуют и утешают, много им бедненьким пришлось уже пережить.

Прости меня за мою просьбу, но дошли до точки, а то бы не просила.

Целую тебя и твою жену с малышом.

Храни всех вас Господь.

Твоя Надя»¹¹³.

Арбат 5, кв. 10
Москва «2»

12-е августа
1926 г.

¹¹² Из письма М.П. Тарасевич (Суховой) автору настоящей статьи.

¹¹³ Письмо Н.Ф. Раевской С.С. Прокофьеву от 12 августа 1926 года. СПА, Ф. XII, it. 38–41.

Конечно, усилия по освобождению двоюродного брата Прокофьев начал предпринимать сразу, как только впервые въехал в СССР. Он говорил с Пешковой, сказал об аресте кузена влиятельному Мейерхольду и для успешности дела познакомил с ним Надежду Феофиловну¹¹⁴. Великий режиссер обещал «шепнуть словечко» своим приятелям в ГПУ. Однако изменений к лучшему не произошло, а приехав в СССР 30 октября 1929 года, композитор узнал от Мясковского («Затем уходят, а Мясковский остается»¹¹⁵) новость, которую отмечает в Дневнике двумя словами: «<...> Хуже: Надя»¹¹⁶.

Эти слова расшифровывает письмо от Анны Петровны Уваровой:

«Многоуважаемый Сергей Сергеевич.

26 числа Надя вернулась из Кадников с похорон тети Кати и хотела сама Вам все написать, но в ту же ночь ей неожиданно пришлось уехать к Шурику. С детьми остались мы с Катюшей, моей дочерью.

Надя уезжая просила меня Вам написать последнюю просьбу умирающей Тети чтобы Вы не оставляли ее Кати.

Надя прожила с ней три дня. Кадников из себя представляет большое село, где о каком-нибудь заработке нечего думать, так что материальные условия жизни Кати будут тяжелые.

О последних днях жизни Тети Катя сама хотела Вам написать. Умирала она спокойно, без особенных страданий, в полной памяти до последнего момента. Лицо было спокойное, красивое. Для всех нас Тетя была таким близким, любимым человеком. Трудно свыкнуться с мыслью, что ее уже нет.

Прошу Вас и Лину Ивановну принять наш искренний и сердечный привет и добрые пожелания. А.П.»¹¹⁷.

Трех девочек Раевских Анна Петровна взяла к себе.

В семье полагают, что обвинение Надежде Феофиловне было выдвинуто традиционное: связь с иностранцами. Мать и многие из сестер и братьев Надежды Феофиловны жили за границей; трудно представить, чтобы она с ними совсем не переписывалась. Дополнительными пунктами обвинения могли быть происхождение баронессы и ее муж, которой отбывал заключение по статье 58.

Ее сослали в Повенец, маленький поселок в Карелии. Стране Советов необходима была дешевая рабочая сила для своих великих строек. Очень

скоро в районе Повенца ударными темпами начнется строительство Беломорско-Балтийского канала, задуманного как очередная победоносная война над одним из основных врагов страны Советов — природой.

Татьяна Александровна Раевская писала Сергею Сергеевичу из Германии:

«Бедный Шурик, последняя радость его свидания с Надей и детьми отнято у него. Вот уж поистине святые мученики!»¹¹⁸.

В ноябре 1929 года Мейерхольд свел композитора с начальником секретного отдела ОГПУ, одним из главных функционеров Госбезопасности и организатором политических репрессий в СССР в 20–30-е годы Яковом Аграновым. Датой их встречи — 15 ноября — помечена записка, которую композитор набросал, видимо, как памятку для себя: на случайном клочке бумаги, явно «на коленке» и в спешке. Вначале речь идет о Надежде Феофиловне, поскольку указанное число соответствует дате ее ареста:

«С 26 на 27 окт. Сидит за секретн. делом¹¹⁹ в Бутырской тюрьме. При обыске взята переписка с мужем и родными исключительно легальная».

Ниже — о Шурике:

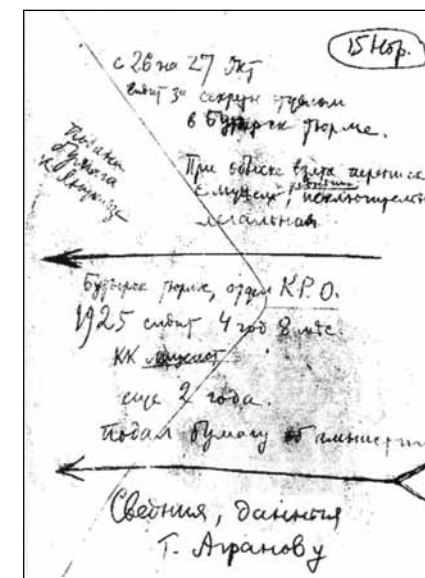
«Бутырск. тюрьма, отдел К. Р. О.
1925 сидит 4 год 8 мес.
Как лицеист
Еще 2 года
Подав бумагу об амнистии».

Сбоку и боком приписано:

«Подана бумага Енукидзе»¹²⁰.

Внизу:

«Сведения, данные т. Агранову»¹²¹.



Сведения о Шурике и Наде, переданные
С.С. Прокофьевым Я.С. Агранову
15 ноября 1929 года

¹¹⁴ На страницах Дневника об этом — даже дважды: 6 и 20 марта 1927 года (возможно, ошибка не Прокофьева, а Горчакова, который расшифровывал и записывал прокофьевский дневник советской поездки 1927 года).

¹¹⁵ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 726.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Из письма А.П. Уваровой С.С. Прокофьеву от 28 октября 1929 года. SPA, F. XXII, it. 224–226.

¹¹⁸ Из письма Т.А. Раевской С.С. Прокофьеву от 4 мая 1930 года. SPA, F. XXIV, it. 104–107.

¹¹⁹ Редчайший у Прокофьева пример ошибки в падежах.

¹²⁰ Енукидзе Амель Сафронович (1877–1937) — революционный, государственный и политический деятель, член ЦК ВКП(б).

¹²¹ SPA, F. XXI, it. 224.

Изредка в жизни осиротевших девочек случались и радости: на следующий день после разговора Прокофьева с Аграновым — второй премьерный спектакль «Любви к трем апельсинам» в Большом театре. Анна Петровна Уварова «с двумя маленькими Раевскими»¹²² — в ложе. Б. Асафьев, Б. Гусман, П. Керженцев¹²³, И. Рабинович¹²⁴, автор оперы — в партере на приставных стульях.

Шурик отсидел сокращенный на треть десятилетний срок: 6 лет и 8 месяцев. Возвращение Александра Александровича сохранилось в семейной памяти Раевских:

«<...> Екатерина Александровна¹²⁵ говорила, что в это время они с сестрой Соней, двоюродной сестрой отца Анной Петровной Уваровой и ее дочерью Катюшей жили в полуподвальной квартире в Большом Афанасьевском переулке. Как она говорила, “утром — мы еще спали — кто-то постучал в окно подвала. Это был папа. Я его встретила, как была, в ночной рубашке. И тут же отдала ему свой билет. Я должна была ехать к маме в Повенец, и он поехал вместо меня. А я у мамы так и не была. А Алена с Соней ездили”»¹²⁶.

Весной 1933 года Раевским пришлось переехать в Миасс, но через некоторое время они все же вернулись в Москву.

После начала Великой отечественной войны Александра Александровича арестовали опять. Он был сослан в Канский лагерь Красноярского края, главного центра системы ГУЛАГ. Огромный лагерь специализировался на лесозаготовках.

Там, конечно, умирали от голода и болезней. Но самой распространенной в таких лагерях была смерть *под бревном*. Спиленное бревно двое зеков должны были отнести в положенное место. Смертоносным был момент, когда они пытались оторвать бревно от земли и поднять на плечо: самые слабые падали, неподъемная тяжесть вгоняла истощенных людей в землю.

Как он умирал? Под бревном, упав в молодую траву, или отойдя в сторону от всех, в надежде переждать навалившуюся слабость, а может быть, в убогом бараке, на куче неописуемого тряпья, пытаясь удержать гаснущим сознанием лица родных?

Знать об этом заказано.

¹²² Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 734.

¹²³ Керженцев Платон Михайлович (1881–1940) — государственный и общественный деятель, председатель Всесоюзного комитета по делам искусств СССР, экономист.

¹²⁴ Рабинович Исаак Моисеевич (1894–1961) был художником-постановщиком оперы в Большом театре.

¹²⁵ Средняя дочь Раевских, в 1931 году ей было 16 лет.

¹²⁶ Из письма М.П. Тарасевич (Суховой).



Вся семья Раевских вместе — впервые за много лет. Снимок сделан не раньше 1934 года

Александр Александрович скончался в Канском лагере 6 июня 1942 года.

Надежда Феофиловна умерла в 1950 году.

Вместо послесловия

С судьбами близких Прокофьеву людей автору этих строк довелось познакомиться в 1997 году в The Serge Prokofiev Archive, который тогда располагался в Лондоне. Это было время, когда нам, воспитанным в традициях правоверной коммунистической идеологии, с каждым днем открывалась новая страшная правда о недавнем прошлом и уже несколько лет мучил вопрос: как же Прокофьев мог вернуться в *такую* страну?

По этому поводу много и довольно долго дискутировали. На определенной стадии возникла иллюзия понимания: наверное, он не ведал, куда едет. Раз уж мы, здесь живущие, как оказалось, так мало знали правды и так много наглой лжи принимали за бесспорную истину¹²⁷. В 1999 году французский режиссер Р. Варнье снял художественный фильм «Восток — Запад»¹²⁸ по мотивам книги мемуаров. В основу сюжета была положена именно такая версия возвращения на родину русских эмигрантов: ужа-

¹²⁷ Людей старших поколений, чьи представления о размахе репрессий были ближе к реальности, жизнь в СССР лучше других научила, что золото уж точно молчание и что сегодня перестройка и гласность, а завтра опричина и привычные прелести тоталитаризма. Поэтому многие, не веря в необратимость демократических перемен, предпочитали молчать по-прежнему.

¹²⁸ Производство Франция — Россия — Украина — Болгария — Испания. Сценарий фильма был написан по книге воспоминаний Нины Алексеевны Кривошеиной, урожденной Мещерской (1895–1981) «Четыре трети нашей жизни». Ниночка Мещерская, консерваторская любовь Прокофьева, адресат посвящения «Гадкого утенка», Фяка — прожила невероятную, наполненную трагическими событиями, жизнь: она ушла из России в 1919 году по льду Финского залива, вернулась, пережила в СССР арест мужа и сына, эмигрировала опять...

сы советской власти возникали для них неожиданно и уже по *ту* сторону франко-советской границы.

Эта версия некоторое время казалась приемлемой, в нее старались верить, отмахиваясь от вопросов самим себе: о компетентности эмигрантской печати, о газете П.Н. Милюкова «Последние новости» (ее Прокофьев читал, иногда делал вырезки), о чьих-то рассказах по поводу внезапных хронических болезней и необходимости долгого лечения в санатории близ зоны вечной мерзлоты.

Истории сломанных жизней, о которых, как оказалось, композитор знал и которые безустанно пытался исправить, возникли весной 1997 года, ошелолив тотальной силой уничтожения. Они в одночасье разрушили и без того хлипкую версию; *отвергли* вообще любую причину возвращения, потому что никаким образом невозможно было понять — чем руководствовался Сергей Сергеевич, решаясь вернуться.

Итак, найденные материалы о судьбах Раевских обозначили в моих рассуждениях о возвращении Прокофьева домой тупик. Искать причину теперь стало бессмысленно, поэтому не стоит больше тратить время на напрасные фантазии и домыслы. Лучше заняться чем-нибудь реальным — благо, интересных тем много. Например, надо бы поглубже заняться Христианской наукой, выяснить, чем она особенна и нет ли в ней каких-то свойств, которые так или иначе оказали влияние на жизнь, личность, а может быть, даже на творчество Прокофьева.

И одним из первых же тезисов Христианской науки, которые удивили при чтении с трудом добытой литературы, оказалось положение о нереальности зла.

Точку поставить не удалось. Причина возвращения, поиск которой был отвергнут как безнадежный, внезапно объявилась сама.

Прокофьева, несомненно, прельстил соблазн коммунистической утопии. Он надеялся, что всеобщая устремленность к открытию, установка на необычайное, на преобразовательность, которые определили начало XX века, получив новое дыхание, будут жить в современной реальности. Он чувствовал родство между идеалами христианства и коммунистическими принципами в энергии созидания и декларациях социального равенства. Т. Грэхем¹²⁹ говорил о большевиках: «Строят и во имя идеала, идеала божеского, хотя и материально истолкованного»¹³⁰. Конечно, было еще множество причин *за* возвращение. От неизбежной ностальгии до любимого биографами соперничества со Стравинским и Рахманиновым, от экономического кризиса 1929 года до стремления туда, где *так* любят и *так* по-

нимают. Он ожидал продолжения того фантастического успеха, который сопутствовал ему в первых советских гастролях 1927 года. Посулы вождей, энтузиазм театров, статус первого в стране композитора... Многочисленные практические резоны также.

За возвращение можно бесконечно добавлять новые и новые причины; они располагаются в различных плоскостях. Единственная причина *против* решительно перечеркивает все *за*. Знания композитора о терроре и массовых репрессиях одна лишь бесшабашная самонадеянность отменить не могла.

Мировоззрение Прокофьева, его религия, по моему мнению, и объясняют — каким образом он справился с причиной *против*.

Согласно Христианской науке, зло — это ошибка, заблуждение смертного разума. Композитор много думал об этом, например: «Божий мир сделан так, как он сделан, и сделать его иначе было нельзя. Что есть зло? Попытка проверить — нельзя ли создать мир иначе... Естественно, что попытка мира иного, мира зла, мира конечного, мелькнет как миг в бесконечности и забудется. Это, вероятно, одна из причин, по которой Christian Science считает зло нереальным»¹³¹.

Прокофьев не убоился, он пренебрег причиной «против», так как хотел вслед за Христианской наукой верить, что зло нереально. «Все хорошее и ценное создал Бог. Все, что бесполезно или губительно, Он не создавал — следовательно, оно нереально»¹³². Когда мысли обращены к добру, зло исчезает. Любовь отрицает, отвергает зло. («Love negates evil»). Знакомые, жившие в СССР, этого не понимали. Асафьев, ознакомившись в 1928 году с лекцией по Христианской науке, заметил: «Надо поверить в то, что зло нереально, а это трудно, по крайней мере сразу»¹³³. В дневниковой записи о разговоре с Демчинским (декабрь 1932 г.) Прокофьев не без умолчаний воспроизводит спор о музыке, переходящий в сферу мировоззренческую: «Он [Демчинский] пробует произвести атаку на бодрость и радость... На чем основано это спокойствие — на здоровье, на самоуверенности, на личном я? Я: на упоре в Бога»¹³⁴.

Уничтожая критический аспект в отношении к миру, Христианская наука учила композитора не бояться. Он ощущал себя защищенным Божественной броней, вооруженным истинным знанием и истинной верой. Все сигналы, которые предостерегали его против возвращения в СССР, разбивались о его несокрушимый оптимизм и сформированное Христианской наукой убеждение в том, что зло бессильно. «...Поскольку человек

¹³¹ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 575.

¹³² Эдди М.Б. Наука и здоровье с Ключом к Священному Писанию. — Бостон, 1994. — С. 525.

¹³³ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 640.

¹³⁴ Там же. С. 817.

¹²⁹ Грэхем Т.А. (Graham Thomas A.) — христианский сайентист, оказал немалое воздействие на композитора.

¹³⁰ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 800.

ясно осознает, что он отражение Божье, ему не страшен людской лай, который направлен лишь на его материальное “я”, являющееся слабой тенью настоящего человека, отражающего Бога»¹³⁵. Эта дневниковая запись Прокофьева перекликается с М. Б. Эдди: «Всегда и во всем побеждайте зло добром. Познайте себя, и Бог даст вам и мудрость и случай для победы над злом. Облеченные в доспехи Любви, вы неуязвимы для людской ненависти»¹³⁶.

Даже в 20-е годы, будучи чрезвычайно преданным приверженцем Христианской науки, композитор нарушал некоторые предустановления. Вряд ли когда-нибудь станет известно, сохранилось в той же мере, что прежде, или все-таки ослабело увлечение Христианской наукой в советский период, когда Прокофьев был лишен не только Церкви и общины, но, после расставания с Линой, единственного в СССР своего единомышленника. Однако материалы «бесцензурного» периода говорят о его глубокой вовлеченности в вероучение, в котором он нашел нечто созвучное своему мирозерцанию.

Он сделал свой выбор и взял на себя ответственность за него.

* * *

Впервые эта версия возвращения была предложена мной в докладе «Прокофьев и Христианская наука», прочитанном 8 февраля 2003 года на конференции в рамках фестиваля, посвященного С.С. Прокофьеву (Манчестер, Великобритания). В виде статьи этот материал опубликован в журнале «Three Oranges Journal», November, 2005, № 10. В расширенном виде: «Христианская наука в жизни С.С. Прокофьева» // Научные чтения памяти А.И. Кандинского: материалы научной конференции. Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. МГК, 2007. С. 241–257.

Версию возвращения сразу же после фестиваля отметил обозреватель журнала «Three Oranges Journal» К. Хибберд, сделавший обзор докладов конференции на сайте Общества «Великобритания — Россия»: <http://www.gbrussia.org/reviews.php?id=63> и в «Three Oranges Journal» (2003, № 5). В журнальном варианте статьи Хибберд пишет по поводу доклада «Прокофьев и Христианская наука»: «Савкина предложила объяснение возвращения Прокофьева в СССР в 1936 году в свете положений Христианской науки. Эта очень субъективная гипотеза (без документальных подтверждений в прокофьевских материалах) утверждает, что смысл, который Христианская наука вкладывает в понятие зла, позволил Прокофьеву смело встретить множество опасностей, которые могли ожидать его в России. Равным образом Прокофьев верил, что Христианская наука была источником его собственной огромной силы, возможно, придавая ему

смелость вернуться на родину»¹³⁷. («*Savkina proposed that Prokofiev's return to Soviet Russia in 1936 can be interpreted through the lens of Christian Science. This very personal hypothesis (without documentary evidence from Prokofiev) suggests that the importance Christian Science gives to the presence of evil allowed Prokofiev to face many dangers a return to Russia would bring. Equally, Prokofiev believed Christian Science was the source of his huge personal strength, perhaps giving him the courage to return to his motherland*»).

* * *

Сердечная благодарность людям, которые помогли мне в этой работе: Сергею Святославовичу Прокофьеву, сотрудникам лондонского Serge Prokofiev Archive, потомкам семьи Раевских Марии Владимировне Дараган-Суцовой, Марии Петровне Тарасевич (Суховой), Екатерине Александровне Раевской и Дмитрию Дмитриевичу Максотову. Особая благодарность моим уважаемым коллегам Варваре Петровне Павлиновой и Григорию Анатольевичу Моисееву.

¹³⁷ Three Oranges Journal. 2003. № 5. — P. 16.

¹³⁵ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 670.

¹³⁶ Эдди М.Б. Указ. изд. С. 571.

Мария Щербакова

Из эпистолярного наследия С.С. Прокофьева:
письма С.Э. Радлову

«[Филологическое] исследование представляется мне смыслополагающим действием: читаемому тексту добавляется “второй” смысл, который в свою очередь конструируется из множества исторически организованных значений, скользящих к другим текстам, а те — к следующим и так далее. Постоянство переменной смысла»¹.

В.А. Подорога

Четыре письма С.С. Прокофьева, сохранившиеся в семейном архиве уникальной художественной семьи режиссера, драматурга Сергея Эрнестовича и поэта и переводчика Анны Дмитриевны Радловых, относятся к 1910-м и 1930-м годам². В целом комплект из четырех писем органично вписывается в общую логику информативного развития прокофьевской темы в отечественном исследовательском мире, расширяя ее как пространство «исторически организованных значений, скользящих к другим текстам»³.

А между тем история взаимоотношений двух выдающихся современников — режиссера Сергея Эрнестовича Радлова и композитора Сергея Сергеевича Прокофьева — пока не стала предметом специального изучения. Редкие случаи обращения исследователей к этой теме, как правило, не отличаются фактографической точностью. К примеру, в монографии о С. Радлове «ранние дружеские связи Прокофьева и Радлова»⁴ датируются серединой 20-х годов и его первой постановкой в СССР оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». Однако неточность такого рода фактически «укорачивает» историю творческого общения режиссера и композитора более чем на десятилетие. Интерес исследователей творчества С.С. Прокофьева к фигуре С.Э. Радлова, в свою очередь, давно и устойчиво сосредоточился преимущественно на констатации их шахматного знакомства, в чем, без сомнения, большой неправды нет (как, впрочем, нет и истины). Я предлагаю чуть более внимательно отнестись ко вновь открывающимся фактам общения двух выдающихся художников XX века.

¹ К вопросу о мерцании мира. Беседа с В.А. Подорогой (Беседа с В.А. Подорогой была организована и проведена редакцией журнала «Логос».) URL: http://anthropology.rinet.ru/old/4-93/k_voprosu_o_mercanii.htm (посещение 29.06.2016).

² Прокофьев С.С. Письма Сергею Эрнестовичу Радлову. РНБ, ОР. Фонд 625, Радловы С.Э. и А.Д., дело 465. В дальнейшем письма будут приводиться без ссылок.

³ К вопросу о мерцании мира. Беседа с В.А. Подорогой.

⁴ Золотницкий Д. Сергей Радлов. Режиссура судьбы. — СПб., 1999. — С. 93.

В *первом из писем*, несмотря на отсутствие в нем проставленной даты, вполне угадывается консерваторский период жизни Прокофьева, и более всего 1914 год. К таким выводам располагает в первую очередь строго размеченная информация Дневника композитора, который, как известно, точно отражает фактографию времени его ведения в целом, играя для исследователя своеобразную роль «сообщающегося сосуда». Именно здесь сам образ адресата рассматриваемых писем — Сергея Эрнестовича Радлова — впервые возникает в прокофьевском мире жизненных впечатлений в приближении к 1913–1914 годам.

Так, 10 ноября 1913 года, «на открытии кубистической выставки молодых кубистов», Прокофьев изучает незнакомое смысловое пространство:

«Если я “музыкальный кубист”, то как я отстал от них! Например: большое полотно, сплошь мозаика, настоящая пестрая мозаика; очертаний каких-либо предметов нет и намека. Называется “Дирижер оркестра”. Какая связь между дирижером и преподносимым пестрым ковром — неизвестно. Но я не хочу смеяться, а хотел бы понять идеи, руководившие художником. Но вдруг взъерошенные мысли вновь складываются в привычную фигуру умиротворения — wpłyает дружелюбно знакомое лицо “милого юноши Радлова”»⁵.

Впечатление это сродни неожиданно удачному ходу в шахматной партии. Сравнение же представляется вдвойне уместным, ибо дальнейшие отношения молодых Радлова и Прокофьева (он старше на год), начавшиеся в 1910-е годы с совместной шахматной увлеченности, действительно долго не переставали быть диалогом двух азартных игроков. Однако переписка и приязненные личные отношения имели творческое продолжение. За блистательной премьерой в 1926 году на бывшей Мариинской театральной сцене «Апельсинов» в режиссуре Радлова (лучшей, по признанию самого Прокофьева) последовал кульминационный музыкально-сценический проект — создание в парадоксальную эпоху расцвета сталинского шекспировского театра 30-х годов балета «Ромео и Джульетта».

Но вот *первое из писем* С. Прокофьева С. Радлову.

«Дорогой Маэстро.

К сожаленію я не могу быть в Собраніі ні во вторнік, ні в п'ятницю. Нашу завтрашню партію прийде́ться переложити. У мене свободний вечір среда. Приходіть ко мне в среду часов в 8-м сыграем с Вами турнірну партію, — право, это будет очень хорошо, и турнір не затягнеться. Адрес мой: Садовая, 90 (около Покрова), кв. 3 (в ворота, II этаж.) Если Вы будете у меня в среду, то забере́те во вторнік у Чудовского на мое імя контрольные часы (только не сломанные) да

⁵ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 372.

пару бланков. Если же Вы будете так безсердечны и ко мне в среду не придёте, то подговорите на место Вас хоть Ураева⁶ и передайте часы ему.

Да вот ещё что. Поклонитесь Вы НАЗНБоровскому и скажите, что я прошу перенести мою партию с ним с пятницы на воскресенье.

Искренне преданный Вам

Прокофьев».

Хорошо известен сегодня обозначенный в письме *адрес* композитора в те годы — 1-я рота или около Покрова (нынешняя площадь Тургенева в Санкт-Петербурге, ранее — Покровская площадь). Легко узнаются и своеобразный стиль, и специальный *почерк* (манера) молодого композитора. Как известно, в столь вычурной и условной графике прокофьевского рукописного текста с употреблением ряда букв «в обратном повороте» (или зеркально) в 1908–1914 годы своеобразно раскрывался пафос жизненного самоутверждения юного Прокофьева⁷. Эти поначалу значимые для него жесты самоидентификации, по наблюдениям исследователей, исчезают не сразу. По крайней мере от большинства из них он отходит лишь в конце 20-х годов.

Вполне понятно, что в центре внимания в первом письме находятся прежде всего *шахматы и сам шахматный мир*. Полна «немузыкальных» смыслов череда имен-ассоциаций, преувеличенно значимой кажется ритуальная символика атрибутов (контрольные часы шахматистов⁸, бланки, турнирные временные рамки, обращения «маэстро» и проч.). Сам Прокофьев наделил особым смыслом мир шахмат в своих жизненных интересах и общении, поставив выше лишь музыкальное творчество. Знаковыми для биографии композитора являются имена тех людей, с которыми Про-

⁶ Неизвестное лицо.

⁷ Как известно, специальная работа композитора над своим почерком давно представляет собой особую сферу изучения его личности. К примеру, одно из признанных свидетельств намеренных изменений почерка С.С. Прокофьева принадлежит также его сыну Святославу, который называет одну из таких дат — 7 июня 1914 года. Именно тогда, по его мнению, появляется такая, к примеру, специфическая манера, как «царапанье» с пропуском (для скорости) ряда букв. Фрагмент такого типа прокофьевской скорописи с характерным старославянским «і», относящийся к 8 сентября 1927 года, использован в оформлении обложки издания его Дневника, изданного в 2002 году. См.: Прокофьев С. Предисловие // Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 12. Более подробно о почерках композитора см.: Востокова Н. Почерк Прокофьева // ВМОМК им. М.И. Глинки. Альманах. Вып. 4. — М., 2013. — С. 435–436.

⁸ Примечательна яркость ретроспективных впечатлений Прокофьева об этом времени в конце 30-х годов: «Меня пригласили в настоящий турнир! В турнир с часами. Часы — это специальное изобретение для серьезных шахматных состязаний, иначе шахматисты склонны думать без конца, если не ограничить им время». Цит. по: Автобиография, 2007. С. 285.

кофьев сближается в шахматном сообществе и активно общается именно в эти годы: В.А. Чудовский⁹, Е.А. Зноско-Боровский¹⁰ и др. Одним из них тогда поначалу стал и Сергей Радлов — режиссер, драматург, теоретик и историк театра.

Шахматами весьма своеобразно «протестирован» в этот период и *вне шахматный* круг его знакомств и впечатлений. К примеру, весьма активно развивается телефонная игра в шахматы с пианисткой Н.И. Голубовской¹¹, с «врагом Лядовым», как оказывается, также вполне возможно «не без увлечения толковать о шахматах»¹². Правда, в ключевых ситуациях принятия важных решений прокофьевский выбор безоговорочно делается в пользу музыки: «Сеанс Нимцовича? Нет, лучше заниматься: лучше кончить переложение второго фортепиано во 2-м Концерте»¹³.

Ощущается особая — шахматная — логика структурирования прокофьевского мира в этот период. Без сомнения, его увлекает интеллектуально-смысловая симметрия шахматного игрового пространства по отношению к миру музыкальному. Для композитора важна и принципиальная удаленность этой немusической сферы его жизни от наиболее близких ему тогда Максимилиана Шмидтгофа¹⁴, а также Бориса Асафьева и Николая Мясковского. Словно бы намеренно им самим раздвигаются и моделируются антиномические горизонты внутреннего «я». Возможно, таковыми поначалу были и мотивы общения с «милым юношей Радловым».

Кульминационной точкой шахматных впечатлений Прокофьева консерваторских лет, пожалуй, можно было бы считать общение после турнира и ночную майскую прогулку 1914 года с Капабланкой по Петербургу («Капабланку особенно забавляла ночная публика на Невском проспекте. Мы бойко дошагали ни более, ни менее как до угла Садовой и Вознесенской, где распрощались — он в «Асторию», я на 1-ю Роту. Было три часа утра и совсем светло»¹⁵).

И все же столь значительный экскурс — согласно логике «исторически организованных значений, скользящих к другим текстам» В.А. Подороги, в параллельный мир Дневников предпринят неслучайно. Найденные

⁹ Чудовский Валериан Адольфович (1882–1938?) — литературный критик (одно время секретарь журнала «Аполлон»), поэт-переводчик, журналист, участник Санкт-Петербургского Шахматного собрания (1904–1915).

¹⁰ Зноско-Боровский Евгений Александрович (1884–1954) — русский шахматист, шахматный теоретик и литератор, драматург, критик.

¹¹ Голубовская Надежда Иосифовна (1891–1975) — пианистка, выпускница Петербургской консерватории.

¹² 22 декабря 1910 года // Прокофьев С. Дневник. 1907–1918. Указ. изд. С. 143.

¹³ 27 января 1914 года // Там же. С. 407.

¹⁴ Шмидтгоф Максимилиан Анатольевич (1892–1913) — пианист, друг С. Прокофьева, учился одновременно с ним в Петербургской консерватории.

¹⁵ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 465.

здесь свидетельства, проясняющие **время написания**, позволяют в дальнейшем обнаружить интересную симметрию некоторых образов данного письма с гораздо более поздними эпизодами прокофьевской биографии.

Так, значительно позже — в конце 30-х годов, вернувшись из Франции в СССР, — Прокофьев еще раз (теперь уже в Автобиографии) с явно ощущаемым удовольствием вновь мысленно вернется в столь милую его сердцу шахматную юность, куда он «пришел по секрету от родителей» и чьи образы по-прежнему дороги.

Спустя годы он напишет:

«И в самом деле, за мою жизнь я побывал во многих залах. Но у меня надолго осталась особая симпатия к этому помещению [Шахматному собранию], мягко освещенному, тихому, где люди забывали свои заботы и временно перемещались в совсем другой мир, полный своими особыми интересами»¹⁶.

Именно тогда же, словно смакуя, с добавлением каких-то забавных деталей и мелочей композитор наделит вроде бы уже ушедшие впечатления шахматной юности новыми чертами римейка. Только теперь здесь будут доминировать оттенки ностальгической грусти и мягкого юмора: например, фигурировавшая в письме фамилия Зноско-Боровский прозвучит как «Зноско-Боровский — точно Тепло-Холодный», или «штатские генералы» на свадьбе у Раевских вдруг вспомнятся «в черных фраках с красными и синими лентами, надетыми ходом шахматного слона — через грудь и белый жилет»¹⁷.

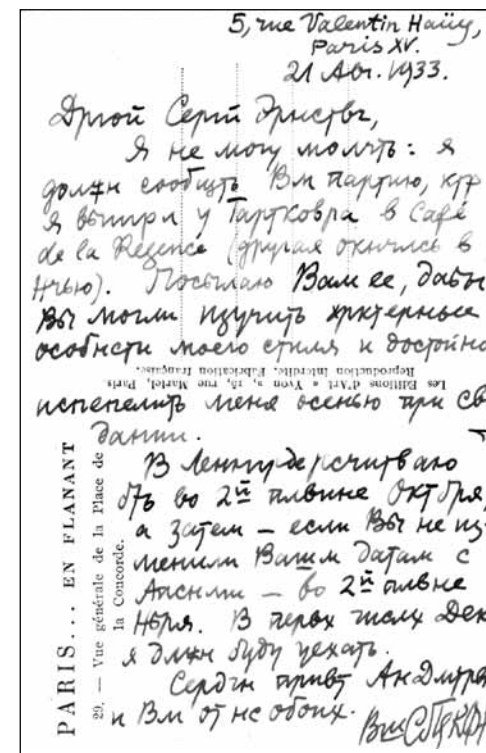
Второе из писем С.Э. Радлову относится к 1933 году. Его можно отнести к «пост-апельсиновому» периоду, когда, как известно, состоялись ленинградские премьеры «Апельсинов» на б. Мариинской сцене в постановке Радлова (в 1926 году без Прокофьева и в 1927 году — с его присутствием).

Как всегда, экстравагантно пересечение шахматной темы со всеми иными аспектами бытия. Выплескивается почти прежний — юношеский — восторг от только что выигранной им в Париже шахматной партии¹⁸. С будничной определенностью звучат нотки новой организованности и деловитой активности европейского музыканта. Принципиально изменен и формат общения: знакомство с женами состоялось, как известно, в 1927 году, во время приезда четы Прокофьевых в Ленинград на премьеру оперы.

¹⁶ Автобиография, 2007. С. 282, 283.

¹⁷ Там же. С. 281, 295.

¹⁸ Некоторые отзывы переписки ССП с С.Э. Радловым можно найти в корреспонденции, адресованной в те же годы Б.В. Асафьеву. См.: Письма С.С. Прокофьева — Б.В. Асафьеву (1920–1944) // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 2 / ред.-сост. Т.Н. Ливанова. — М.: СК, 1976. — С. 41, 43, 44.



Письмо С.С. Прокофьева С.Э. Радлову
от 21.08.1933. РНБ. ОР. Ф. 625. Д. 465

«21 августа 1933 года
5, rue Valentin Haüy, Paris XV.
21 Aug. 1933.

Дорогой Сергей Эрнестович,
Я не могу молчать: я должен
сообщить Вам партию, которую я
выиграл у Тартаковера в Cafe de la
Regence (другая окончилась вни-
чью). Посылаю Вам ее¹⁹, дабы Вы
могли изучить характерные особен-
ности моего стиля и достойно испе-
лнить меня осенью при свидании.

В Ленинграде рассчитываю быть
во 2-й половине октября, а затем —
если Вы не изменили Вашим датам
с Апеллином — во 2-й половине
ноября. В первых числах декабря я
должен буду уехать.

Сердечный привет Анне Дмитри-
евне и Вам от нас обоих.

Ваш С.С. Прокофьев».

Контекстный событийный
фон у данного документа, без со-
мнения, велик. Нет смысла изме-

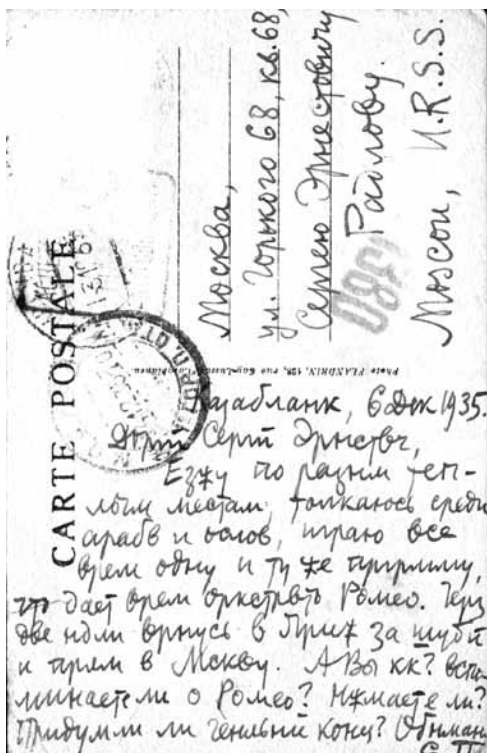
рять все его глубины. Укажем лишь на некоторые из смысловых линий,
«скользящих к другим текстам» (В. Подорога) и приоткрывающих объем-
ный и парадоксальный образ прокофьевского времени, словно «выгляды-
вающего» из данного письма.

Так, по воспоминаниям Владимира Дукельского, состоявшего в эти
годы в оживленной переписке с композитором, Прокофьев был исполнен
небывалого оптимизма и высмеивал «упаднические идеи» отечественной
эмиграции — «этой ветки, оторванной от ствола, которая в своем увядан-
ии мечтает о прошлых пышных веснах»²⁰.

Оптимистические настроения проявились и в согласии Прокофьева в
1933 году стать почетным профессором Московской консерватории, при-
нятое им и свидетельствовавшее о предпочтении, сделанном в его пользу

¹⁹ Далее в письме действительно приводится запись ходов шахматной партии,
о которой говорит С. Прокофьев.

²⁰ Дукельский В. Об одной прерванной дружбе // История и современность. Сб.
ст. / ред.-сост. А.И. Климовицкий и др. — Л., 1981. — С. 255.



Письмо С.С. Прокофьева С.Э. Радлову
от 06.12.1935. РНБ. ОР. Ф. 625. Д. 465

сером Радловым. Речь идет о времени работы над блистательным «Ромео и Джульеттой» (первая редакция), о дальнейшей мучительной эпопее с «обрастанием» либретто «коллективом» соавторов (последним из которых, как известно, стал балетмейстер Л. Лавровский), а самого балета — редакционными «новообразованиями».

В декабре 1935 года — **в третьем из писем** — диалог Прокофьева с основным соавтором-драматургом Радловым полон внутренних знаков и смыслов, понятных только этим двум людям. Здесь фиксируются развитие и уточнение ряда сюжетно-драматических поворотов произведения, которое еще не завершено. В последнем — **четвертом — письме** нашли отражение мучительные штрихи финального этапа этого процесса. Фактически перед нами — несомненный цикл из двух писем, соединенных единой линией творческого движения и жизненных обстоятельств.

по сравнению с А. Шёнбергом, о приглашении которого тогда же хлопотал Х. Эйслер²¹.

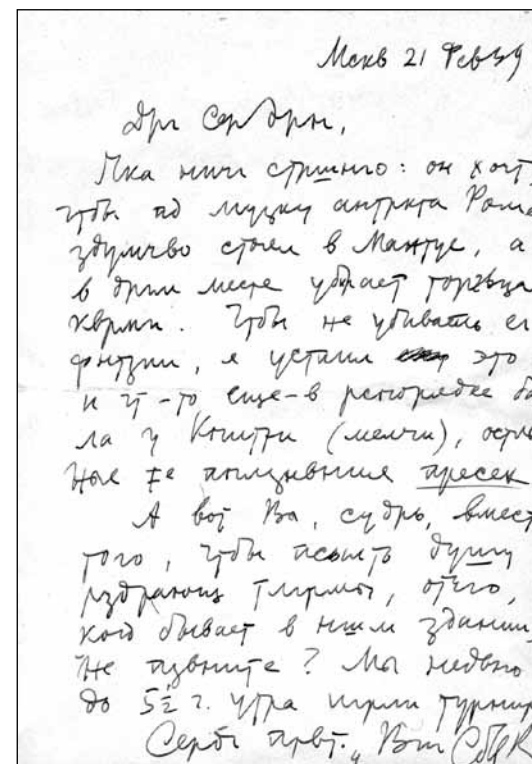
Следующее — **третье из писем С.Э. Радлову** — послано из Касабланки в декабре 1935 года.

«6 декабря 1935 года
Касабланка, 6 декабря 1935.

Дорогой Сергей Эрнестович,

Езжу по разным теплым местам, толкаюсь среди арабов и ослов, играю все время одну и ту же программу, что дает время оркестровать Ромео. Через две недели вернусь в Париж за шубой и прямо в Москву. А Вы как? Вспоминаете о Ромео? Нажимаете ли? Придумали ли гениальный конец? Обнимаю. С.П.»

Собственно, здесь приоткрывается один из наиболее напряженных эпизодов в прокофьевских 30-х годах, прожитых в активном творческом движении с режис-



Письмо С.С. Прокофьева С.Э. Радлову
от 21.02.1939. РНБ. ОР. Ф. 625. Д. 465

А вот Вы, сударь, вместо того, чтобы посылать душу раздирающие телеграммы, отчего, когда бывает в нашем здании, не позвоните? Мы недавно до 5 ½ ч. утра играли турнир. Сердечный привет. Ваш СПРК».

Многое в понимании «душераздирающих» деталей и явно ощущаемых в письме отголосков резких эмоциональных реакций адресата, чья драматургическая идея оказывалась в 1939 году во власти «фантазий» Лавровского, способна прояснить предысторию «Ромео и Джульетты» и «шекспировской» темы с целом в творчестве Радлова-режиссера 30-х годов. Отметим лишь наиболее существенное и очевидное.

В последнем из них, в частности — некоторые детали «хроники вторжения» в драматургическое целое балета Радлова — Прокофьева, связанные с именем балетмейстера Л. Лавровского. Без сомнения, теоретически здесь вполне угадываются мотивы появления и сама искусственность концепции известного сегодня «квартета» соавторов либретто²².

«21 февраля 1939 года.

Дорогой Сергей Эрнестович, Пока ничего страшного: он хочет, чтобы под музыку антракта Ромео задумчиво стоял в Мантуе, а в другом месте убирает торговца коврами (?). Чтобы не убивать его фантазии, я устранил это и что-то еще в распорядке бала у Капулетти (мелочи), остальные же поползновения пресек.

²¹ См. об этом: Между утопией и идеологией. Музыка России и Германии первой половины XX века. <http://www.ccmm.ru/index.php?page=projects&id=germany&part=intro2002> (посещение 14 июля 2016 г.)

²² В нотографическом справочнике «С. С. Прокофьев» дана следующая информация: «Либретто С. Радлова, А. Пиотровского, Л. Лавровского и С. Прокофьева». См.: С.С. Прокофьев, нотографический справочник / сост. С.И. Шлифштейн. — М.: СК, 1962. — С. 577.

Фактически до начала их с Прокофьевым совместной работы над балетом²³ Радлов осуществил собственный режиссерский замысел — постановку «Ромео и Джульетты» на драматической сцене в переводе Анны Дмитриевны Радловой²⁴ и с музыкой Б.В. Асафьева. Премьера радловского «Ромео» в Театре-студии в Ленинграде состоялась 28 апреля 1934 года и вызвала восхищенные отзывы в театральном мире²⁵, войдя в историю как «спектакль-событие в советском шекспировском театре» 30-х годов²⁶. В мае — июне того же года именно этот спектакль с успехом был показан труппой на гастролях в Москве. Начинаясь особый — «шекспировский» — период в творчестве режиссера.

Вслед за яркой премьерой драматического спектакля в Театре-студии в 1934 году следует совместная с Прокофьевым разработка балета «Ромео и Джульетта», первая редакция которого была завершена в 1935 году. Далее — в том же 1935 году! — следуют постановки в Малом театре «Отелло» и «Короля Лира» в ГОСЕТе. В 1937–1938 годах в ленинградском «Молодом театре» Радлова появляется «Гамлет», музыку к которому (ор. 77, для малого симфонического оркестра), как известно, пишет С. Прокофьев. Премьера состоялась на сцене ленинградского Театра-студии под руководством С.Э. Радлова 15 мая 1938 года.

Существенным представляется и тот факт, что Радлову-режиссеру важно было теоретически обобщить очевидные открытия собственной постановочной практики. В 1936 году выходят в свет его программные статьи «Шекспир и проблемы режиссуры» и «Как я ставлю Шекспира»²⁷, в 1939-м — «Моя работа над Шекспиром»²⁸.

Ранимость Радлова-адресата, затронутая в четвертом из писем С.С. Прокофьева, конечно же, объяснима и тем, что начало работы над балетом

совпало с вынужденным уходом Радлова из ГАТОБа (б. Мариинского театра). В целом за годы работы в музыкальном театре Радлов сформировал уникальный опыт музыкальной режиссуры новаторского типа. В оперном жанре это «Дальний звон» Ф. Шрекера (1925), «Воццек» А. Берга (1925), «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева (1926), «Борис Годунов» Мусоргского (1928), «Вильгельм Телль» Дж. Россини (1932). В балетном — это попытка создать балетную режиссуру нового типа, или «современный метод балета»²⁹, оставив в знаменательных фактах сотрудничества режиссера с балетмейстером В.И. Вайноненом. Постановки двух балетов Асафьева — «Пламя Парижа» (1932) и «Бахчисарайский фонтан» (1934) — стали событиями в области музыкальной театра 30-х годов. «Бахчисарайский фонтан» сохранился в репертуаре и до настоящих дней.

Обстоятельства ухода режиссера из театра — специальная тема, требующая, бесспорно, большего внимания³⁰.

Яркое резюме об уходе Радлова из ГАТОБа оставил Михаил Кузмин, в доме которого часто бывали А.Д. и С.Э. Радловы. В своем Дневнике 1934 года (от 14–15 декабря) он зафиксировал пугающе лаконичный комментарий следующего характера: «Собираю сведения о театре. Все весьма неблагоприятно. Сережу ушли начисто. <...> Чуть ли не искореняют следы Сережиного царствования»³¹.

Таким образом, к моменту написания последнего — **четвертого из писем С.Э. Радлову**, где нашла отражение хроника «присоединения» Лавровского к предпостановочной «доработке» балета на сцене ГАТОБа в 1939 году, — шел уже *пятый* год, как С.Э. Радлов покинул свой пост в б. Мариинском театре и создал одну из наиболее ярких драматических постановок «Ромео и Джульетты» на советской сцене 30-х годов.

А вот Прокофьев предстает в этом письме в роли внезапно абстрагировавшегося участника. «До 5 ½ ч. утра играть турнир» — такова принципиально занятая им в стрессовых обстоятельствах позиция шахматной обороны, своеобразный призыв к соавтору и единомышленнику принять вызов с открытым забралом и турнирной отвагой прежних времен.

Без сомнения, за кадром этого эпистолярного диалога остаются не только мучительные поиски самим Прокофьевым возможного компромисса с Лавровским, но также и выстраданный режиссерский опыт работы Радлова в Мариинском театре, где ему приходилось не только успешно

²⁹ Захаров Р. Их вырастила революция // Рабочий и театр. 1935. № 21. Ноябрь. — С. 19.

³⁰ О существовании радловских идей преобразования музыкальной режиссуры в балетном спектакле см. более подробно: Красовская В. Романтические тени // Константин Сергеев. Сб. ст. / ред.-сост. М.И. Березкина. — М.: Искусство, 1978. — С. 56; Золотницкий Д. Указ. изд. С. 138–143 и др.

³¹ 14–15 декабря 1934 года. См.: Кузмин М. Дневник 1934 года / сост., подг. текста, вст. ст., комм. Г.А. Морева. — СПб., 2007. — С. 140.

²³ Прокофьевские констатации на этот счет весьма просты: «Меня интересовал лирический сюжет. Набросали на Ромео и Джульетту Шекспира. Договор заключил Большой театр. Весной 1935 года мы с Радловым разработали сценарий» и т. д. // Автобиография, 1961. С. 194.

²⁴ Шекспир В. Трагедия о Ромео и Джульетте. Перевод А. Радловой // Шекспир В. ПСС. В 8 тт. / под ред. А.А. Смирнова. — М.—Л.: Academia, 1937. — Т. 2. — С. 243–382. В 1939 году этот перевод выходит в свет еще раз // Шекспир Вильям. Избр. произведения / пер. А.Д. Радловой. Ред. текста, вст. ст. и комм. А.А. Смирнова. — Л.: Худож. литература, 1939.

²⁵ См. более подробно об этом: Золотницкий Д. Указ. изд. С. 143–152.

²⁶ Встреча с Театром п/р Радлова // Советское искусство. 1934. № 26. 5 июня. — С. 4. См. также: Советское искусство. 1934. 23 мая. — С. 1; Известия. 1934. 11 июня. — С. 4.

²⁷ Радлов С. Шекспир и проблемы режиссуры // Театр и драматургия. 1936; Радлов С. Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками. Сб. ст. ленинградских режиссеров / под ред. А. Гвоздева. — Л.: Худож. литература, 1936. — С. 15, 17, 30 и др.

²⁸ Радлов С. Моя работа над Шекспиром // ОР РНБ им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. Ф. 625, ед. хр. 151, л. 4, 5 и др.

ставить «Апельсины», но активно противостоять рутинности эстетических позиций балетной труппы.

Как и иные, известные сегодня документы эпистолярного наследия композитора, они способны открывать для нас внутренний мир С.С. Прокофьева в присущей ему удивительной цельности и экстравагантной непредсказуемости. Головокружительность географических перемещений, сравнимая разве что с полетом творческой фантазии, а не с реальностью; политическая наивность и азарт игрока в диалогах с сильными мира сего — эти, казалось бы, известные черты прокофьевского характера в обсуждаемых письмах словно добавляют красок в уже известную ранее модель его внутренней гармонии, сотканной из противоречий.

Елена Мироненко

Сергей Прокофьев и Молдова: биографические и творческие связи

Летопись жизни и творчества С.С. Прокофьева начала создаваться еще при жизни композитора, была продолжена усилиями многих исследователей на протяжении десятилетий после его смерти, но она далека от завершения. Не все архивы еще изучены, не всё эпистолярное наследие найдено и опубликовано, поэтому любой новый штрих к его биографии радует возможностью заполнить еще одну лауну в изучении неповторимой и гениальной творческой личности. В этом смысле в привилегированном положении для поиска новых данных оказываются географические точки, где Прокофьев родился и жил: Украина, Россия, Америка, Франция. Но интерес представляют и другие регионы, где побывал великий художник во время гастролей, давая авторские концерты и интервью. Моя статья посвящена биографическим и творческим связям Прокофьева с Молдовой, с которой он оказался на несколько лет тесно связан через своего секретаря, друга и незаменимого помощника, молдаванина Георгия Николаевича Попа из Кишинёва. Кроме того, в статье впервые освещаются гастроли Прокофьева в 1931 году в Румынии, в состав которой тогда входила и нынешняя Молдова.

Встреча Прокофьева со своим будущим секретарем Георгием Попа в Париже в 1926 году оказалась далеко не случайной, а взаимно необходимой им обоим. Прокофьев в тот момент работал над «Огненным ангелом», остро нуждаясь в грамотном секретаре-помощнике, который бы по размеченной композитором оркестровке мог расписать начисто 500 страниц сложнейшей партитуры по строчкам. Нанятый для этой работы поляк Лабунский его не устраивал, так как, по словам композитора, «он от природы не умеет быть внимательным или не приучен к тому»¹; «работает медленно, и, разумеется, пропускает диезы»²; «работник, который еле плетётся»³. И тогда «Пташке, — пишет Прокофьев, — когда она делала урок Christian Science, пришла мысль: вот кто мог бы быть моим секретарём — это Попа-Горчаков из Кишинёва, который пишет мне восторженные письма, играет мою музыку — и сайентист, значит, человек порядочный, преданный и свой. Я справился, когда было его последнее письмо — оказывается, в апреле; там он пишет, что к первому ноября кончается его воинская повинность. Всё это на руку. И я ему немедленно написал несколько слов,

¹ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 422.

² Там же. С. 423.

³ Там же. С. 434.

справляясь как он поживает и каковы его планы по окончании повинности. Не собирается ли он в Париж?»⁴. Георгий Попа незамедлительно ответил согласием, и уже 13 ноября приехал из Кишинёва к Прокофьеву на квартиру на rue Troyon.

Создается впечатление, что вся жизнь 23-летнего Г. Попа-Горчакова с самого начала была счастливо обречена на встречу с великим композитором. Он родился в Бессарабии (так называлась Молдова до 1940 года), в дворянской семье молдаванина Николая Георгиевича Попа, в 1902 году. У молдаван фамилия Попа очень распространена до сих пор, в переводе на русский означает *поп, священник*. Его дед Георгий Николаевич Попа (1839–1911) получил дворянский титул III разряда за гражданскую службу в чине статского советника⁵. Он женился на молдаванке Ольге Оату, происходившей из очень древнего дворянского рода (I разряда), ведущего начало с конца XVII века⁶. Все родственники секретаря Прокофьева по линии бабушки Ольги Оату были известными людьми и занимали ответственные посты, среди которых придворный советник и публицист, председатель земства Хотин, директор кишинёвского Лицея имени М. Эминеску. Сын Георгия Попа и Ольги Оату Николай Георгиевич Попа (1900–1920?, отец секретаря С. Прокофьева) получил солидное образование в Петербургском и Московском университетах на историко-филологическом факультете. Страсть к музыке и красивый тембр голоса (лирико-драматический баритон) изменили его профессиональные планы, он стал брать уроки вокала у знаменитого педагога А. Сантагано-Горчаковой, которая настояла на дальнейшем совершенствовании мастерства в Италии, в Милане. Возвратившись из Италии, он прославился как оперный певец, был солистом Киевского оперного театра (1906, 1912–1913, 1915–1916), Одесского оперного театра (1916–1918), в сезонах 1909–1911 годов с успехом выступал на сцене Большого театра в Москве⁷.

Чтобы избавиться от неблагозвучной по российским понятиям фамилии, взял сценический псевдоним Горчаков по фамилии своего педагога по вокалу. Впоследствии подал прошение на высочайшее имя о перемене фамилии Попа на Горчаков и официально стал Горчаковым. Сына Георгия также официально записал на Горчакова. В 1918 году, когда Бессарабия вошла в состав Румынии, румыны не признали этой перемены, пришлось часть документов вновь оформить на фамилию Попа; так у секретаря Прокофьева возникла двойная фамилия Попа-Горчаков.

⁴ Там же. С. 432.

⁵ *Bezviconi G.* Boerimea Moldovei. — București, 2004. — P. 118.

⁶ Там же. P. 113.

⁷ *Пожар С.* Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях. — Кишинёв, 2009. — С. 160.

По рождению молдаванин, по воспитанию и образованию Георгий Попа целиком принадлежал к русской культуре. Его детские и юношеские годы прошли в Кишинёве, который, как и вся Бессарабия, до 1918 года входил в состав Российской империи. В 1899 году в Кишинёве состоялось открытие отделения ИРМО, которое возглавили композитор В. Ребиков и выпускник Петербургской консерватории по классу виолончели В. Гутор. Через год, в 1900-м, открылось первое музыкальное училище, директором которого поначалу был В. Ребиков. С помощью В. Гутора он превратил училище в серьезное музыкальное учебное заведение, деятельность которого положила начало профессиональному музыкальному образованию в Бессарабии. Особенно высоко котиrowался уровень исполнительства, так как в училище преподавали выпускники Петербургской, Московской, Лейпцигской и Пражской консерваторий. А. Аренский и М. Ипполитов-Иванов, инспектировавшие училище, дали ему высокую оценку. На фортепианном отделении этого единственного престижного музыкального учебного заведения учился и Георгий Попа, впитавший мощную традицию русской музыкальной культуры. В отчетных концертах учащихся фигурировали сочинения преимущественно русских композиторов и зарубежных классиков: Чайковского, Рахманинова, Ребикова, Аренского, Гречанинова, Скрябина, Баха, Моцарта, Бетховена, Грига, Дворжака, Венявского, Шпора, Вьетана. Кишинёв в начале XX века стал притягательным для гастролей выдающихся композиторов и исполнителей Рахманинова, Скрябина, Аренского, Зилоти, Ауэра, Шаляпина, Собинова, Неждановой, Пирогова, Фигнер. Георгий Попа получил возможность слышать их в Кишинёве; кроме того, приезжая к отцу в Петербург, он услышал в исполнении молодого Прокофьева его Первый фортепианный концерт. С тех пор Прокофьев стал кумиром Георгия, произведения которого он пытался исполнять. В статье М. Пановой и Н. Гладиной-Тома⁸ конкретно называются фортепианные циклы «Мимолётности», «Сарказмы» и Четвертая соната. Однако до 1917 года он не мог их исполнять, так как они еще не были изданы. В этой же статье приводятся сведения о том, что Г. Попа-Горчаков занимался в Кишинёвской консерватории, но начавшаяся война прервала его занятия. Однако до войны в Кишинёве не было консерватории. В 1918 году, когда Бессарабия присоединилась к Румынии, естественно прекратилось финансирование Кишинёвского училища со стороны ИРМО (его дотации составляли в год до 3000 рублей), прекратилась и деятельность самого отделения ИРМО. Румынский ученый А. Болдур в исследовании «Музыка в Бессарабии» пишет: «Так, в обстановке общего равнодушия погибло одно из самых замечательных и полезных музыкальных заведений Бессарабии»⁹. На его мес-

⁸ Там же.

⁹ *Boldur A.* Muzica în Basarabia. — București, 1940. — P. 29. Перевод с румынского здесь и далее осуществлен автором статьи.

те в 1919 году возникла частная консерватория *Униря*, организованная певицей А. Дическу. Без государственной дотации консерватория влачила жалкое существование. Но не это явилось главной бедой скатившегося к дилетантизму музыкального образования. В области музыкальной культуры, как и в искусстве в целом началась новая политика румынизации, т. е. запретов на распространение русской культуры. В то время как национальное композиторское творчество в Бессарабии находилось в эмбриональном состоянии, запрещалось отмечать юбилеи русских композиторов, писателей. В печати приводятся факты запрещения празднования 100-летия А. Пушкина¹⁰. В этих условиях трудно предположить, что Георгий Попа, влюбленный в музыку Скрябина и Прокофьева, мог посещать занятия в консерватории *Униря* и играть там сочинения Прокофьева (он мог их изучать самостоятельно). Его с годами крепнувшая любовь к музыке своего кумира, как и желание самому стать композитором, свелись к одному — покинуть Бессарабию и эмигрировать на Запад в поисках лучшей жизни. В течение нескольких лет он вел переписку с Прокофьевым, просил композитора, чтобы тот взял его в ученики.

Желание покинуть Бессарабию не было целью одного лишь Георгия Попа, оно охватило многих в тот период военных катаклизмов и внезапной транзитии, когда талантливые и серьезно мыслящие представители Бессарабии испытывали постоянный психологический дискомфорт от раздвоения национального менталитета, от разрыва связей с русской культурой.

Зная эту ситуацию, можно представить, сколь счастлив был Георгий Попа, получив приглашение от своего кумира Прокофьева с предложением стать его секретарем. Что из этого получилось, хорошо известно из опубликованных Дневников С. Прокофьева.

Еще один канал связи Прокофьева с румынской Бессарабией — его гастроли в Румынии. Впервые композитор оказался в Бухаресте в марте 1915 года проездом, направляясь в Италию по приглашению С. Дягилева. В тот раз он не выступал с концертами, а только переночевал в первоклассном отеле *Athenee Palace*. В марте 1931 года, совершая большое концертное турне по маршруту Париж — Вена — Будапешт — Бухарест, Прокофьев дал в Румынии два больших концерта, выступая как пианист-солист и как пианист-концертмейстер, аккомпанируя своей жене Лине Любера (сопрано). Концертная жизнь Бухареста в тот период была очень насыщенной. Импресарио композитора обнаружил один из самых красивых и престижных залов в Европе для филармонических концертов — зал *Ateneului Român* в Бухаресте. По приглашению директора этого зала и симфонического дирижера Дж. Джорджеску в нем еще до приезда Прокофье-

ва прошли концерты знаменитых европейских композиторов: Р. Штрауса, В. Д'Энди, М. Равеля, И. Стравинского, Б. Бартока.

Турне С. Прокофьева в Бухарест предшествовало знакомство румынской публики с творчеством композитора. Первое упоминание о Прокофьеве в румынских газетах и журналах относится к началу 1920-х годов. Журналист Е.Л. Ману опубликовал в газете «Рампа» 7 мая 1922 года статью под названием «Великий русский композитор и великий русский дирижер», закончив ее фразой: «Это имя, которое необходимо запомнить». В другой статье («Рампа», 19 июня 1922 г.) Е. Ману сравнивал творчество Прокофьева и Стравинского, высказав свое мнение о том, что «музыка Прокофьева более здоровая, более ритмичная и более активная... Это чистая музыка, это сердце музыки».

В 1927 году сочинения Прокофьева стали появляться в программах симфонических концертов Бухарестской филармонии. Так, 9 октября 1927 года была исполнена Первая симфония под управлением Дж. Джорджеску. Через шесть месяцев польский дирижер Г. Фиттельберг продирижировал той же симфонией, которая с тех пор вошла в постоянный репертуар. 17 марта 1929 года румынский дирижер Джил Плешояну представил публике Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам», а через месяц исполнил целиком всю сюиту из оперы, которая прошла с огромным успехом. Тогда же, в 1929 году, польский пианист Леопольд Мюнцер выступил перед бухарестской публикой с Третьим концертом для фортепиано с оркестром (за дирижерским пультом был Эджизιο Массини), что вызвало множество восторженных рецензий.

Первой объявила о приезде С. Прокофьева газета «Рампа» 8 сентября 1930 года, в статье «Сенсационный музыкальный сезон в Бухаресте», по прошествии полугода — 12 марта 1931 года — впервые сообщив даты концертов под не менее громким заголовком: «Сергей Прокофьев и движение музыкального модерна». Эта информация сопровождалась такими словами: «Это первый концерт модернистской музыки в этом сезоне и первое большое европейское турне С. Прокофьева и сопрано Лины Любера». В ежедневной газете «Эпоха» 15 марта 1931 года разместили портрет С. Прокофьева с подписью «Знаменитый русский композитор и пианист», а в анонсе можно было прочесть следующее: «Без сомнения, это самое интересное явление среди композиторов новой генерации»; «это один из самых молодых руководителей школы модерна. Рядом со Стравинским он обнаруживает независимость. Концерт ожидается с огромным интересом всеми нашими меломанами». В день приезда Прокофьева и Лины Любера была объявлена программа двух концертов 25 и 27 марта, а также помещены фотографии обоих — композитора и Лины.

Итак, 25 марта прошел первый сольный концерт Прокофьева-пианиста, состоящий из трех отделений:

¹⁰ Журнал «Красная Бессарабия». 1937. № 3. С.15.

I отделение:

Прелюдия и fuga *ре минор* Д. Букстехуде — С. Прокофьева
Вальсы Ф. Шуберта — С. Прокофьева
Две «Причуды» Н. Мясковского
«Картинки с выставки» М. Мусоргского:
«Прогулка», «Быдло», «Два еврея», «Балет невылупившихся птенцов»

II отделение:

Соната № 2 *ре минор* Сергея Прокофьева

III отделение:

Три гавота ор. 12, 25 и 32 С. Прокофьева
«Сказки старой бабушки» С. Прокофьева
Марш, Ригодон и Прелюдия ор. 12

Программа второго концерта (27 марта 1931 года) была еще более насыщенной и состояла из пяти отделений, где С. Прокофьев выступил как пианист-солист с собственными произведениями и как пианист-аккомпаниатор вместе с Линой Льюбера.

I отделение:

Соната № 3 *ля минор* ор. 20 С. Прокофьева

II отделение:

El filguerito con pico de oro de Blas de Laserna-Niu
Qual farfeletta amante de D. Scarlatti
There's not a swain on the plain de H. Purcell
«В крови горит огонь желанья» М. Глинки

вокал — Л. Льюбера, фортепиано — С. Прокофьев

III отделение:

Восемь «Мимолетностей» ор. 32 С. Прокофьева
Этюд до минор ор. 32 № 3 С. Прокофьева

IV отделение:

«Жук» из цикла «Детская» М. Мусоргского
«Песня Параси» из оперы «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского
«Круги» Н. Мясковского
«Жалоба», русская народная песня в обработке С. Прокофьева
«Куст калины», русская народная песня в обработке С. Прокофьева
«Росжанка» на слова С. Городецкого И. Стравинского

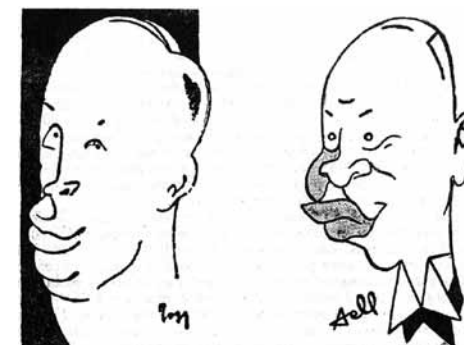
Вокал — Л. Льюбера, фортепиано — С. Прокофьев

V отделение:

Соната № 4 ор. 29 С. Прокофьева
Дивертисмент ор. 43 С. Прокофьева
Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева
Токката ор. 11 С. Прокофьева

Фортепиано — С. Прокофьев

Приведу несколько откликов, помещенных в периодической печати по окончании концертов. Мирон Гриндя в газете «Lupta» («Борьба»): «С. Прокофьев — это явление чудесное, стильное до невозможности. Славянский великан, с непроницаемыми очками, элегантный до самых неожиданных деталей. Загадочный фокусник... Прокофьев владеет огненной виртуозностью, подобной высшему пилотажу. Соната *ре минор* содержит технические



Дружеский шарж. Гастроли С.С. Прокофьева в Бухаресте в марте 1931 года

трудности, с которыми, считаем, только сам автор может блестяще справиться. Привлекает холодное вдохновение, из которого удалено любое искушение сентиментальностью. Мотивы суровые и одновременно сильно впечатляющие. Прокофьев — идеальный исполнитель своих сочинений. Действительно, нельзя себе представить эти необычные темы и отрывистые аккорды, наконец, всю пианистическую акробатику и жесткий юмор сочинений, прослушанных вчера вечером, без этого исполнителя, необычного, как всё, что знаем о славянской душе. Успех вчерашнего концерта был огромен. Публика постоянно отдавала себе отчет, что перед ней — музыкальная личность, глава современного творчества»¹¹.

Вот что пишет знаменитый румынский музыковед Лазэр Козма: «В рецензиях и откликах на концерты С. Прокофьева по их окончании можно констатировать, что существует большая разница этих двух манифестаций: насколько блестяще оказалось исполнительство Прокофьева, настолько плачевное впечатление вызвал голос сопрано. Блестящая форма прокофьевской манифестации была затенена сотрудничеством с Линой Льюбера, разница между партнерами на сцене была вопиющей. За интересными выступлениями гениального новатора следовало появление Лины Льюбера, жены композитора. Действительно, это было ее единственным качеством, заслуживающим оправдания своего появления на эстраде Ateneului Romîn»¹².

Хроникер в газете «Adevărul» («Правда») высказывает следующее мнение: «То, чего нельзя понять во вчерашнем концерте, это причина, по которой знаменитый гость нагрузил такую большую программу досадным вокальным дивертисментом госпожи Льюбера, которая испортила десяток

¹¹ Цит. по: Cosma L. Prokofiev la București – martie 1931 // Muzica. 1991. № 4. — Р. 109.

¹² Op. cit. Р. 108.

красивых мелодий, умудрившись все спеть без особого голоса, да к тому же, на четверть тона ниже. Однако признаем, что такая большая личность как Прокофьев может позволить себе такой удивительный каприз»¹³.

Но большинство рецензий были восторженными, с точным попаданием в оценки. Например, Ливиу Артемие пишет в газете «Рампа» от 28 марта: «Без сомнения, Сергей Прокофьев — это редкий феномен поразительной музыкальной свободы и изобретательности. С. Прокофьев одержал блестящую победу как для себя, так и для современной музыки в целом». К. Ноттара отметил «дух Мусоргского в музыке Прокофьева, техническое совершенство и ритмическое богатство, а также неоклассическую ориентацию в Гавоте, Марше, Ригодоне и Прелюдии»¹⁴. Ромео Александреску ставит турне Прокофьева на «особое место в концертном пейзаже Бухареста... Это незабываемое событие, которое для нас означает важное начало и источник побуждения к эстетическому и духовному обновлению»¹⁵.

Прочитую еще одно важное высказывание Эммануила Чомака: «Проблемы, поднятые в нашей музыкальной среде великолепным русским композитором и пианистом, для нас главные. В этом мощном творце объединились в неразрывной целостности европеец и русский, традиционалист и новатор, поэтому ему нет необходимости вносить фольклор, который подтверждал бы этническую личность... Таким образом, кроме всеобщего удовольствия, которое мы получили, слушая Прокофьева и как пианиста, и как композитора, мы признательны и благодарны ему за бесконечные уроки и наставления, которые он принес молодой румынской музыке, ищущей свой путь»¹⁶.

В заключение впервые представлю на русском языке интервью, которое дал С. Прокофьев Миرونу Гриндя, опубликованное на румынском языке в газете «Lupta» 1 апреля 1931 года.

М.Г.: Что заставило Вас сочинить «Классическую симфонию»?

С.П.: Весь мир считает, что я сочинил ее с целью посмеяться над классической музыкой, что это некое озорство насмешки. Это было в 1917 году, летом. Я оказался в одиночестве в русской провинции. До того момента, всё, что я сочинял, было сделано за фортепиано. Это было не от незнания оркестровки, не от лени, а... по привычке. В один из дней я сказал себе: а в состоянии ли ты сочинять не с фортепиано, а с... головой? Чем черт не шутит? Попробую симфонию. Что такое симфония? Шедевры гениев-пионеров Гайдна и Моцарта меня неотступно преследовали. И я приступил к работе. Это симфония, в которой со-

храняются классические каноны, но вместе с тем одетая в современную одежду и оснащённая также современной оркестровкой. Из необходимости этой мыслительной работы и вышла Классическая симфония, в которой ничего не нужно видеть, кроме восхищения автора великими творцами прошлого.

М.Г.: Считаете ли вы, что всякую сентиментальность надо изгонять из музыки?

С.П.: В той мере, в какой следует служить чистому искусству, то да. Существует сентиментальность и сентимент (чувство). Массне был сентименталист, но он не тот музыкант, который может возглавить будущее. В то же время Andante из Пятой симфонии Бетховена содержит чувство, которое неподвластно ни векам, ни абсурдным опытам. Это же можно отнести и к Вагнеру, Баху или Мусоргскому. Я не верю, что чувство в подлинном смысле этого слова может исчезнуть из моих сочинений. Конечно, я настоящий сын своего времени и ищу его отражения, но я не мог бы сказать, что я его раб.

И потом, я решительный враг теоретизирования, определений, руководящих принципов. Вот приведу вам убедительный пример. Римский-Корсаков, бесспорно большой музыкант, написал внушительный трактат по оркестровке в период полной творческой зрелости, и продолжал сочинять в дальнейшем, руководствуясь правилами, сформулированными в этом труде. И все последующие сочинения уступали предшествующим. Я предпочитаю, следовательно, «Снегурочку» опере «Золотой петушок», написанной академично, строго, с печатью искаленного вдохновения. Подобный недостаток характерен и для творчества Скрябина, который сочинял с огромным самомнением, что было фатально (*при этом Прокофьев сыграл мне на рояле несколько причудливых аккордов из сочинений Скрябина, теоретически объяснив мне их удивительную оригинальность*).

М.Г.: Что можете сказать о музыке большевиков?

С.П.: О русской музыке последнего времени, если хотите. После революции появился большой композитор Мясковский, автор десяти симфоний, четырех фортепианных сонат и нескольких симфоний, очень оригинальных. Интересно отметить замечательный факт, что Мясковский продолжает линию великой русской музыки — Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, используя в своих сочинениях революционные темы и образы, как рапсод нового времени. Сегодня выделяются два направления в русской музыке: традиционное, скрябинистское, представленное в первую очередь Сабанеевым, и другое, представленное Мосоловым, Шостаковичем, которые сочиняют, вдохновляясь революционной атмосферой.

В завершении статьи хочу отметить, что изучение даже одного турне Прокофьева в Румынию может добавить много новых штрихов в его творческую биографию, по-новому высветить хорошо известные факты.

¹³ Ibidem. P. 110.

¹⁴ Ibidem. P. 109.

¹⁵ Ibidem. P. 109.

¹⁶ Ibidem. P. 110.

Марина Рахманова

Грогий — секретарь Прокофьева

«Грогий» — под таким именем фигурирует в Дневнике Прокофьева Георгий Николаевич Горчаков, бывший в течение полутора-двух лет (1926–1928) секретарем композитора и в дальнейшем, до отъезда Прокофьева в Россию, занимавшийся расшифровкой и перепиской его сокращенных партитурных записей. Забавное имя пошло от искаженного произношения имени «Георгий» малолетним Святославом, сыном композитора. Горчакову это имя удивительно подходило.

Долгое время Горчаковым никто не интересовался, но по выходе прокофьевских Дневников эта фигура привлекла к себе внимание — и тут же оказалась окруженной массой разнообразных легенд. Во-первых, Георгий Николаевич прожил исключительно долгую жизнь: рожденный в 1903 году¹, он умер в 1995 году в Тунисе, где провел более полувека, начиная с военных лет. Во-вторых, человеком он был весьма оригинальным, употребляя характерное русское слово — «чудаком». В-третьих, Горчаков был постоянно работавшим композитором, число опусов которого приближается к полутора сотням. Музыка его при этом никому (или почти никому) не известна.

Правдивая биография Горчакова раскрывается до некоторой степени в записях прокофьевского Дневника, в документах, опубликованных покойным куратором Лондонского архива Прокофьева Н. Манн в англоязычном журнале Прокофьевского фонда «Три апельсина» («Three oranges», № 11)². Журнал вышел в свет в 2006 году, однако и до, и после этой публикации в русскоязычных книгах, посвященных русской диаспоре в Северной Африке, продолжают излагаться о Горчакове разные маловероятные сведения, иногда — якобы (или действительно) со слов самого Георгия Николаевича³. Попытка прояснения этой ситуации была сделана в опубликованной в «Новом журнале» статье М. Пановой и Н. Гадалиной-Шома «Георгий Горчаков: тайна “благочестивого марабута”» (2010, № 258), но в ней, наряду с

развенчанием старых мифов, возникают новые неточности⁴. И только недавно появившаяся высоко компетентная работа Н.П. Савкиной⁵, где широко используются материалы Лондонского архива композитора (Serge Prokofiev Archiv), ставит всё (или почти всё) на место в сложной биографии Горчакова. Однако мне оказался доступен еще один источник сведений о Грогии, а также ноты нескольких его неизвестных в России сочинений, отсюда и появление этой статьи.

*

Начну с «лирического отступления».

Сама я встретила с фигурой Г.Н. Горчакова несколько лет назад, по ходу подготовки очередного прокофьевского сборника Музея имени Глинки (так называемого третьего Прокофьевского альманаха, 2007)⁶. В него была включена публикация ряда писем Прокофьева разным адресатам из музейного архива композитора; в числе таких адресатов находился и Горчаков. Ему Прокофьев писал из первой своей поездки в Россию в 1927 году, и из содержания этих дружеских по тону коротких писем нетрудно было заключить, что в течение долгого отсутствия композитора и его супруги Грогий оставался в доме за старшего, в том числе наблюдающего за воспитанием трехлетнего Святослава. В музейном архиве нашлось небольшое собрание материалов по Горчакову: все они были в 2005 году приобретены на одном из зарубежных аукционов и почти все относились к началу 1930-х годов и связаны с работой Горчакова в Российском музыкальном издательстве С.А. Кусевицкого. Эти материалы упоминаются в комментариях С. Мартыновой к публикации писем⁷.

Через некоторое время, в 2008 году, в Прокофьевский музей пришло письмо из Гренобля за подписью Галины Игнатьевны Хоткевич, с припиской: «см. о моем отце в Интернете». Я посмотрела тут же: Гнат Мартинович Хоткевич (1877–1938) — украинский писатель, историк, композитор, этнограф, педагог, театральный и общественно-политический деятель; расстрелян в 1938-м. О себе Галина Игнатьевна сообщала, что она певица и уже столетия живет во Франции. Дальше следовало краткое изложе-

⁴ Попова М., Гладилина-Тома Н. Тайна «благочестивого марабута». О жизни и творчестве секретаря Сергея Прокофьева. Цит. по: <http://magazines.russ.ru/nj/2010/258/pa17.html>. Дата обращения — 1 сентября 2016.

⁵ Савкина Н.П. За горизонтами Дневника С.С.Прокофьева: о Горчакове // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. — С. 83–91. Некоторые биографические сведения о Горчакове содержатся в статье Е. Мироненко в настоящем издании.

⁶ Сергей Прокофьев. Письма. Воспоминания. Статьи / ред.-сост. М.П. Рахманова. — М., 2007. — 356 с.

⁷ Мартынова С.Г. Из переписки Прокофьева // Указ. изд. С. 148–178. В работе С.Г. Мартыновой упоминаются следующие единицы хранения из фонда 33: 965–971 (письма Прокофьева Горчакову), 1557–1560 (нотные материалы Горчакова).

¹ По другим сведениям год рождения Горчакова — 1902-й.

² См.: Mann N. Georgii Gorchakov and the story of an unknown Prokofiev Biography // Three Oranges Journal. № 11. May. 2006. P. 9–13. И здесь же опубликованная Ноэль Манн как редактором работа: Moreux B., Bellocq I. Two friends of Prokofiev: Serge Moreux and Georgii Gorchakov // Three Oranges Journal. № 11. May. 2006. P. 3–8. Далее ссылки на этот номер журнала приводятся сокращенно, только с указанием страниц.

³ См., например: Махрова Г.А. Мой Тунис. М., 2002; Русская колония в Тунисе. 1920–2000. Сборник / сост. К.В. Махров. — М., 2008; Русская Африка / автор-сост. Н.Н. Николаев. — М., 2009. — 400 с.

ние биографии Горчакова, с которым Хоткевич познакомилась и подружилась во время гастролей в Тунисе. Затем сообщалось о книге Горчакова, посвященной Прокофьеву: «Рассказал он нам (мне и моему аккомпаниатору Жаку Хельмстеллеру) о своем черновике воспоминаний 10-ти лет с Прокофьевым, заказанных французским музыкантом Сержем Моро к какому-то юбилею. Это обширная, на 664 страницах (с одной стороны), очень интересная эпопея, на французском языке. Мы с Хельмстеллером получили копию, но никакой издатель не берется ее издать. Обмельчали...»⁸. Завершалось послание следующим образом: «Что можно дальше сделать? Que faire? Фер-то кз?»⁹. Последнее выражение — цитата из эмигрантских рассказов Тэффи.

Что я должна была сделать, прочтя такое письмо? Должна была, конечно, вспомнить, что говорится в статье Нозль Манн о книге Горчакова, — ее машинописная копия имеется в Лондонском архиве. Говорится, что книга действительно огромная, действительно написанная по идее С. Моро и отчасти в сотрудничестве с ним; однако книга компилятивная, с максимальным использованием предшествующих трудов о Прокофьеве, французских и советских, и лишь в небольшой мере опирающаяся на личные воспоминания Горчакова (образцы мемуарных фрагментов тоже приводятся в статье Нозль).

Зацепившись за слово «воспоминания» в письме Хоткевич, я подумала: а вдруг всё же речь идет о другой рукописи, другом тексте? Я отправила ответное письмо Галине Игнатьевне, такое теплое, какое только могла, и попросила познакомить меня хотя бы с отрывком воспоминаний, послав их не в Россию, что могло показаться пожилой даме обременительным или ненадежным, а поближе, в Германию, на адрес моей дочери. И через некоторое время мне был вручен толстый конверт, содержащий две папки. В них Галина Игнатьевна вложила много всего: и фрагмент книги (по-французски: в рукописи и в машинописи), и небольшое «досье» на Горчакова по материалам тунисской прессы, и копии фотографий, и прямо-таки оригиналы его писем к ней, и свою переписку с членами семьи Прокофьева и с разными издателями по поводу упомянутой книги. А еще — три изданных камерных сочинения Горчакова (все три — маленькое швейцарское издательство: издание не наборное, а фототипическое) и рукопись посвященного ей, Галине Игнатьевне, вокального цикла, как она называет — «пяти музыкальных отблесков» на стихи Ахматовой и Цветаевой.

Чтение фрагмента книги немедленно показало, что речь идет о той же работе, которая имеется в Лондонском архиве: увы, работа оказалась и вправду компиляцией. Вывод по прочтении всей книги, сделанный Нозль

Манн, представляется мне совершенно точным. Она пишет, что если бы книга Горчакова вышла в свет раньше, в первое десятилетие после смерти Прокофьева или хотя бы на протяжении 1960-х (а так могло случиться, если бы не умер внезапно автор идеи — Серж Моро), эта работа имела бы смысл для западного читателя, который был тогда мало знаком с документами жизни Прокофьева, особенно советского периода. Но позже ее полная публикация не имела никакого смысла. Судя по финалу книги, и сам Горчаков в конце затянувшейся работы отчасти разочаровался в ней...

Мое собственное разочарование было столь остро, что я некоторое время не бралась за изучение остального содержимого конверта. Но когда всё же начала смотреть — долго не могла оторваться, так оказалось интересно: особенно — лицо Грогия на фото его поздних лет, его и в 90 лет чеканный почерк в письмах на русском языке. Наконец, добралась я и до его музыки. Нижеследующее — не попытка восстановления биографии Горчакова: это уже прекрасно сделано Н.П. Савкиной. Просто — размышления по поводу необыкновенной человеческой жизни.

*

Если не легенда, то путаница связана уже с именем этого человека. В России Георгия Горчакова часто путают с дирижером Сергеем Горчаковым, автором широко исполняемой инструментовки «Картинок с выставки» Мусоргского. За рубежом, особенно в Тунисе, Горчакова часто называли «князем», хотя к русскому княжескому роду Горчаковых он, безусловно, не имел отношения. Вероятно, по восточному этикету титул был почти необходимой принадлежностью уважаемого человека. Еще одна легенда касается того, где и как Грогий провел годы революции и Гражданской войны: в некоторых источниках говорится, что он будто бы был юнгой на корабле той части русского флота, которая в конце Гражданской войны ушла в тунисский порт Бизерта, и уже якобы оттуда был послан учиться в Париж. На самом деле Горчаков попал в Париж из Кишинева, где учился в местной консерватории, однако повоевать он действительно успел.

В отношении первых десятилетий жизни Горчакова совершенно достоверными являются его сохранившиеся в SPA и процитированные Н.П. Савкиной письма, адресованные Прокофьеву, а также записи в Дневнике композитора, сделанные непосредственно со слов Горчакова. Можно быть уверенным, что как убежденный последователь «Христианской науки», — а им Горчаков был с юности до последних лет жизни, — он не мог лгать даже в мелочах.

Первое письмо от Горчакова Прокофьев получил в 1924 году; в Париже Горчаков появился 13 ноября 1926 года — и произвел на Прокофьева впечатление настолько убедительное, что Сергей Сергеевич тут же взял его в секретари. В Дневнике подтверждается несколько фактов: Горчаков

⁸ Письмо в личном архиве автора статьи.

⁹ Там же.

прибыл в Париж непосредственно из Кишинева; настоящая его фамилия — Попа, молдавского происхождения; отец Георгия пел в Большом театре в Москве под псевдонимом Горчаков и ходатайствовал о перемене неблагозвучной по-русски родовой фамилии; у Горчакова имелось два Георгиевских креста — «за Корниловский поход: мальчиком пятнадцати лет он отправился сражаться с большевиками и попал в самый жестокий “ледяной” поход»¹⁰.

Следует великолепный портрет нового сотрудника:

«Он черный, держится немного угловато, по-солдатски... Три вопроса его интересуют в жизни: Christian Science, музыка и бой-скаутизм. <...> Мужчина серьезный, твердый и убежденный, хотя несколько странный, на многие вопросы отмалчивается. Не курит и не пьет вина и, вероятно, не знает женщин»¹¹.

Когда смотришь на фотографии Горчакова поздних тунисских лет, видишь, что этот человек остался самим собой, таким, каким пришел к Прокофьеву в 23 года.

Из дальнейших записей в Дневнике Прокофьева ясно, что «угловатость» Грогия приводила порой к бытовым неурядицам (какую-то вещь забыл, что-то сломал), но работал он прекрасно и предан был Прокофьеву и его семье всей душой. А работа выпала нелегкая: Грогий «расхлебывал», по выражению Сергея Сергеевича, партитуры «Огненного ангела» и «Игрока», делал клавирное переложение «Скифской сюиты». Рукописный вариант партитуры «Ангела» — восемьсот страниц текста. Кроме расшифровки сокращенной партитурной записи Прокофьева, Горчаков писал под диктовку письма, позже Прокофьев диктовал ему свой московский дневник 1927 года. В доме композитора — будь то в Париже или на съемных дачах в летние месяцы — Горчаков трактовался как член семьи.

Так прошло около полутора лет. В мае 1928 года Грогий заявил о своем уходе, сославшись на болезнь («кровь горлом»). Жена Прокофьева выдвинула иную версию, изложенную Прокофьевым в Дневнике:

«...мать хотела женить его на девице со средствами, но отец девицы не соглашался; Грогий надеялся напечатать что-нибудь и тем поднять себя в его глазах, но я не мог рекомендовать вещи в том виде, как сейчас. Отсюда его разочарование»¹².

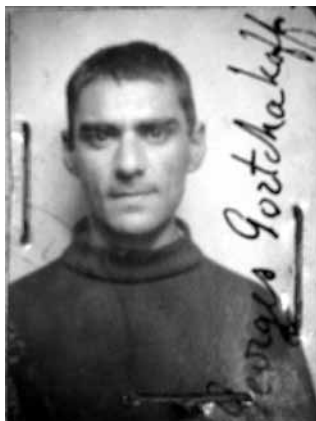


Фото с Нансеновского паспорта

Достоверность версии проверить невозможно, однако знавшие Горчакова в поздние годы иногда спрашивали о причине его всегдашнего одиночества, и он отвечал, что пытался однажды жениться, но дама «не одобряла его музыкальных занятий». К Прокофьеву Горчаков, однако, вернулся и стал работать «на полставки» (скорее всего, чтобы иметь больше времени для собственного творчества), периодически снова исчезая. Последняя запись о Горчакове в Дневнике Прокофьева относится к августу 1930 года:

«Он собрался было в тропическое плавание — матросом на небольшом судне. Но накануне отъезда один из офицеров начал к нему двусмысленно приставать. Горчаков дал ему в морду, был посажен под арест, но ночью был выпущен товарищами и немедленно уехал в Париж. Здесь он не знал, куда устроиться, пошел в наше издательство и, не задумываясь, поступил на единственную свободную вакансию: мальчика для вытирания пыли и разноски нот. Молодец. Я спросил:

— Поступивши в мальчики, будете ли вы все-таки сочинять?

Горчаков:

— Постараюсь, жаль, чтобы такая биография пропала даром»¹³.

Ответ замечательный и, что самое главное, оправданный дальнейшей жизнью Грогия¹⁴.

В 1930-е годы в Париже Горчаков работал нотным корректором в Издательстве Кусевицкого, много сочинял и даже кое-что публиковал¹⁵; зарабатывал на очень скромную жизнь также перепиской нот и инструктажем новичков на речном судне, базировавшемся на Сене. В годы войны он пошел добровольцем во французскую армию, как выдающийся полиглот (знал не то пятнадцать языков, не то, по свидетельству из письма Хоткевич — шесть¹⁶) попал в отделение французской разведки в Тунисе — для

¹³ Там же. С. 780.

¹⁴ Подтверждением «мореплавательных» намерений Горчакова могут служить как цитированные Н.П. Савкиной письма Прокофьеву, так и имеющаяся в музейном фонде подборка писем Горчакову неизвестного лица за 1933–1934 годы. Подпись корреспондента в этих написанных по-французски письмах разобрать не удалось, но ясно, что их автор был моряком, а на одном из писем стоит гриф Школы механиков, водителей и водолазов в Тулоне. См.: ГЦММК, ф. 33, № 1571–1596.

¹⁵ В Дневнике Прокофьев пишет, что по просьбе Горчакова узнавал в РМИ, не может ли издательство опубликовать пару сочинений его секретаря за его, то есть Горчакова, личный счет. Получил ответ, что РМИ ничего за счет авторов не печатает, но может опубликовать сочинения начинающего автора в обычном порядке, если Прокофьев это рекомендует. Вероятно, впоследствии Сергей Сергеевич, сначала отказавшийся от подобной идеи, все же рекомендовал два фортепианных сочинения Горчакова: цикл «Письма к самому себе» ор. 18, и Сонату № 3 ор. 25. Оба сочинения написаны в период сотрудничества Горчакова с Прокофьевым, их корректуры имеются в указанном музейном фонде.

¹⁶ Еще Галина Игнатьевна рассказывает, что Горчаков переводил Пушкина на латынь и «говорил, что звучит очень сходно и хорошо».

¹⁰ Прокофьев. Дневник. Ч. 2 С. 446.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 629–630.

прослушивания радиоэфира. После войны остался в Тунисе, где после разных приключений (легенда: был арестован немцами, но бежал из заключения с помощью арабского мальчика, отдавшего ему свою одежду) и периода жестокой нужды (легенда: построил из обломков хижину на берегу моря, завоевал почтение местных жителей своим анахоретством — ему носили еду как святому человеку), наконец, попал к местному бею как воспитатель-гувернер малолетнего племянника и потом остался жить в бейском дворце, занимаясь с молодежью следующего поколения и получая за это помещение, а также скромную пожизненную пенсию. Сначала, по рассказам, ему приходилось путешествовать пешком за много километров, чтобы поработать за пианино; затем скромный инструмент удалось приобрести, и сочинение пошло полным ходом — а равным образом писание стихов (французских, а также и арабских — и тем, и другим языком он превосходно владел), занятия живописью (не то в «фовистском», не то в «абстрактном» роде), а также работа над упомянутой выше книгой о том человеке, который осветил всю его жизнь, — о Сергее Прокофьеве. Еще Горчаков, по рассказам, тренировал местных пловцов, сам совершал рекордные заплывы и занимался воспитательной деятельностью в местных детских колониях (пригодился, наверное, «скаутизм», практиковавшийся им в годы жизни во Франции).

С русской диаспорой, имевшейся в Тунисе, Горчаков не сближался, хотя отдельные ее представители всё же им интересовались и были с ним знакомы. Какое-то профессиональное общение сложилось у него в самые поздние годы, когда молодые музыканты из Франции пытались оживить музыкальную жизнь бывших колоний, Туниса и Марокко. В частности,

в Рабате была основана консерватория; при ней появились оркестр и хор, которыми руководил француз Луи Пероден. Он сумел подружиться с талантливым русским и стал заботиться о нем, посещая Горчакова каждое воскресенье. Перодену пришла в голову также светлая идея заказать Грогию сочинение — не более не менее как на текст древнеегипетской «Книги мертвых». И кантата под названием «Sortie vers la Lumière», то есть «Выход к Свету», была написана! И в 1984 году исполнена в Тунисе с большим успехом! На фото из папки Хоткевич ясно виден большой молодежный хор и сам Пероден, ведущий на сцену под руку сильно сгорбленного старика. А на следующем фото с того же концерта — распрямившийся Грогий, с молодой улыбкой приветствующий зал. Это был его триумф¹⁷. Вероятно, единственный и последний, ибо, как он сам говорит в письме, адресованном Хоткевич 1987 года: «Я ничего не сочиняю после моих египетских кантат. После этих текстов нечего писать»¹⁸.

И в самом деле...

Вслед за Пероденом в доме Грогия стали появляться иногда и другие люди, хотя бы те же Галина Хоткевич и ее аккомпаниатор, который увлекся фортепианной музыкой Горчакова:

«Мы провели четыре хороших дня. Я даже обалдел от своей музыки. Жак выбрал много моих пьес, сонат и т. д., сделал многочисленные копии, на которые потратил целое состояние»¹⁹.

Тогда же были выбраны три сочинения, изданные в Нёвшателе в дружественном издательстве «Editions resonances» (судя по письму, адресованному

¹⁷ Из приведенного Н.П. Савкиной письма Горчакова Л.И. Прокофьевой от 9 августа 1984: «К моему удивлению (и неудовольствию), я оказался на пороге славы (что-то поздновато!): 26 июня, в Тунисе состоялся “festival” из моих сочинений — были исполнены две большие кантаты с хором в 70 хористов (кантаты на древнеегипетские тексты, поразительно соответствующие Christian Science!). Пианист из Страсбурга исполнил мои Вариации, два Гимна для ф-п. И сюиту на татарские песни. Русская певица из Гренобля [то есть Галина Хоткевич] спела (очень хорошо) мои романсы на слова Ахматовой и Цветаевой. Зал был полон, успех был большой, несмотря на трудноватость музыки, особенно в кантатах» (Савкина Н.П. Цит. ст. С. 89–90).

¹⁸ В личном архиве автора.

¹⁹ Там же.



С Луи
Пероденом
на концерте



Грогий приветствует публику

Л.И. Прокофьевой, хозяин издательства присутствовал и на концерте). Между прочим в анонсе этого швейцарского издательства стоит и кантата на тексты «Книги мертвых», но в письмах Хоткевич упоминаются только три опуса — именно те, которые были вложены в ее посылку.

Сам Горчаков отнесся к своим успехам трезво и скептически²⁰. Жизнь его по-прежнему проходила в одиночестве, которое повседневно разделяли только животные — собаки и особенно кошки. За полвека он один раз выезжал из Туниса — на короткий срок в Париж к Сержу Моро еще в пятидесятых годах. С книгой о Прокофьеве Горчаков связывал надежду — при удачной публикации — переселиться на склоне лет во Францию, но надежда, как уже говорилось, оказалась ложной. В 1985 году ему исполнилось 82 года. В письмах Хоткевич последующих лет он жалуется на разные старческие недуги:

«Спина в дугу, трудно ходить, ревматизм в руках, вижу плохо (трудно играть даже свою музыку — не вижу, где диез и где бемоль). Да и сажусь за клавиатуру не каждый день и не более часа — что совершенно недостаточно»²¹.

И в другом письме:

«... Зрение такое слабое, что не могу ни писать, ни читать нот. Играю часок в день, но только Скрябина, которого знаю наизусть или почти и пальцы сами лезут куда нужно на клавиатуре»²².

Любопытное признание.

Дополнительные сведения о жизни Горчакова в последние годы читатель может почерпнуть в работе Н.П. Савкиной.

*

²⁰ Из письма, адресованного Хоткевич 1988 года: «Писал я несколько раз в Швейцарию, Герману, но никаких ответов не получал. Так больше ему и не пишу. Он что-то плохо ведет свои издательские дела и не делает никакой пропаганды изданной музыки. Я попросил одного знакомого, ехавшего в Женеву, зайти в самый большой музыкальный магазин, Au Menstrel, и купить мои Вариации, Гимны и 10 маленьких пьес. Ему заявили, что у них их нет и что он должен обратиться к издателю, в Neuchâtel. Очевидно Герман не понимает, что недостаточно напечатать в каталоге издательства фамилию неизвестного автора, чтобы заинтересовать любителя современной музыки. Необходимо послать несколько экземпляров крупным музыкальным торговцам; у них любитель сможет прочесть неизвестную ему музыку и даже попробовать ее на рояле. Конечно, для этого надо напечатать (сфотографировать) несколько экземпляров, но Герман не хочет тратить “огромную сумму” в несколько швейцарских франков. Тогда нечего было ему братья за мою музыку (я же ему не советовал!) и подписывать контракт, будто в самом деле издатель. Ну его!». В личном архиве автора.

²¹ Там же.

²² Там же.

Достоверно известно, что всё свое литературно-музыкальное наследие Горчаков завещал отдать в Национальную библиотеку Франции, и это было сделано. Но поскольку архивом никто тщательно не занимался, то о многом можно судить лишь предположительно. Например, об объеме творчества — только по номерам опусов доступных нам поздних сочинений: последний опус № 136 датирован 1983 годом, более поздняя египетская кантата опусного обозначения не имеет.

В некрологе Горчакова, опубликованном в «Русской мысли», написанном знавшим его человеком — французским дипломатом русского происхождения Кириллом Махровым, говорится:

«...Георгий Николаевич продолжал сочинять: 4 симфонии, 32 сонаты... “Не мог же я написать больше, чем Бетховен”, — то ли в шутку, то ли серьезно говорил он. Духовная музыка и музыка на темы арабских и казачьих песен...»²³.

Супруга Махрова — Галина, в упомянутой выше книге о Тунисе рассказывает:

«Музыка Горчакова, оставаясь классической, очень современна. В 80-х годах он писал, ориентируясь на Баха, музыку чистую и современную. Какое-то время он интересовался русской религиозной музыкой. Над третьей симфонией (которую он приурочивал к 50-летию СССР) он работал много, и она получилась очень длинной»²⁴.

50-летие СССР, понятно, отмечалось в 1967 году. Уж не по следам ли Прокофьева решил Горчаков написать свое «50-летие Октября»?²⁵ И что это за симфония?..

²³ «Русская мысль», 1995, 29 июня.

²⁴ Махрова. Г.А. Мой Тунис. Цит. изд. С. 50.

²⁵ Далее в книге Г.А. Махровой излагается нечто легендарное. Якобы Горчаковым заинтересовался атташе по культуре из советского посольства по фамилии Корсунский: «Он часто приходил к Георгию Николаевичу, принося водку, икру, книги, пластинки, слушал последние композиции Горчакова. Узнав о его третьей симфонии, Корсунский попросил экземпляр нот, чтобы отправить в Москву. Однажды, радостный, он приехал к Горчакову и сообщил, что симфонию будут исполнять в Москве в Большом зале консерватории, что оркестр уже репетирует и даже назначены даты концертов — два дня. Он убеждал Горчакова в необходимости присутствовать на концерте» (там же).

И будто бы Горчаков уж совсем было собрался ехать в Москву, но тут выяснилось, что вообще никакого паспорта у него нет — ни старого, ни нового, ни тунисского, ни французского. Что реально предлагал Горчакову советский атташе — покрыто мраком неизвестности. Но из писем самого Горчакова ясно, что паспорт у него отсутствовал до конца дней. Неожиданно в музейном фонде обнаружился нансеновский паспорт Горчакова: видимо, он оставил этот паспорт вместе с другими своими бумагами в Париже в РМИ.



Грогий за фортепиано

В доступных нам документах запечатлены некоторые самооценки Горчакова как композитора. Они противоречивы. С одной стороны, в письмах Сержу Моро Горчаков в 50-х годах говорит, что будет «классифицирован как один из эпигонов Прокофьева»; что у него «за плечами не 30 сонат, но 30 раз первая соната композитора, имеющего талант и подающего надежды»²⁶. Однако в тех же письмах он заявляет:

«Я – лучший русский композитор после смерти Прокофьева. Вы смеетесь, а я нет»²⁷.

А в письме, адресованном Хоткевич от 30 декабря 1986 года, снова:

«Жак Хельмстеллер приехал и проиграл мне мои сорок (вот она, истинная финальная цифра! — М. Р.) сонат, после чего я не только слушать этих сонат не могу, на даже смотреть на них не хочу, такая уж паршивая музыка! А ведь целая жизнь прошла в сочинении какой-то дряни»²⁸.

Но из того же письма видно, что автор в это время был в очень дурном настроении: только что вернулся из больницы и чувствовал большую слабость. Впрочем, в больнице Горчаков вел себя как истинный последователь «Христианской науки», и когда хирурги стали предлагать ему срочную операцию — «не дался: помолился Богу, желудок подействовал, и мои хирурги были очень разочарованы — им так хотелось мне вскрыть живот!»²⁹.

Что можно сказать о творчестве Горчакова по имеющимся нотам?

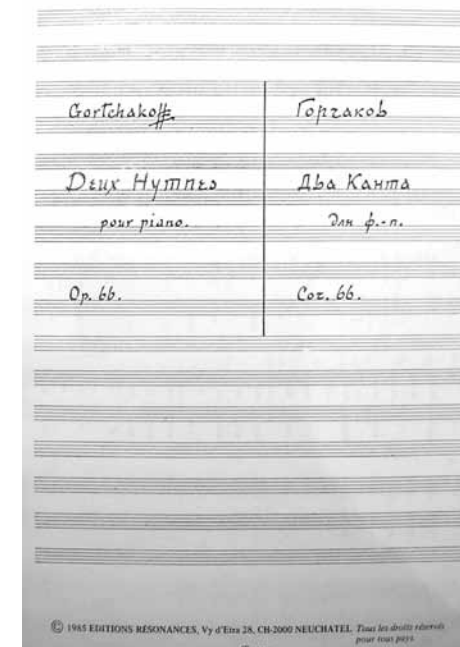
Я бы сказала, что первое его заявление — «эпигон Прокофьева» — верно, но с поправкой: всё же «последователь», «ученик», а не «эпигон». Второе заявление — «лучший русский композитор» — имеет причиной, конечно, не тупое самомнение, а одиночество и безнадежность. Абсолютно точно можно сказать, что Горчаков — не графоман, а одаренный и техни-

чески очень грамотный автор. Сам облик его рукописей, их изящное и точное нотное письмо имеет прямую параллель в облике его писем Галине Хоткевич: богатая русская лексика, совершенно безупречные орфография и синтаксис, до последних лет — твердый, ясный почерк, оригинальность которого связана, мне кажется, с некоторой стилизацией под почерк Прокофьева, но стилизацией не прямой и не навязчивой.

Каждое из четырех сочинений своеобразно, никакого самоповторения тут нет: конечно, это лучшие опусы, поскольку три из них автор отобрал для издания, а четвертое, романсы на стихи Ахматовой и Цветаевой, судя по письмам, адресованным Хоткевич, тоже высоко ценил.

Хронологически первое из имеющихся сочинений — фортепианный цикл опус 36 «Pour les mêmes» — «Для ребят» с посвящением Святославу и Олегу (разумеется, Прокофьевым) написан еще в Париже, в 1937-м: это музыка скорее для детского слушания, нежели для детского исполнения (или для исполнения детьми постарше). Темы десяти пьес — обычные в таких случаях: колыбельная, игра, птица, весна, сказка и проч. Стиль — прозрачный и своеобразный, скорее «по белым клавишам», но со всякими гармоническими тонкостями, политональностью и прочим. Общее впечатление — большой целомудренности и какой-то «отстраненности», или, может быть, «остраненности».

Наиболее «модернистичный» облик имеют «Два гимна», опус 66, сочинение 1955 года. Если говорить о стилистических ориентирах, то это, скорее всего, Прокофьев времени «XX-летия Октября», то есть широкоинтервальные темы, двенадцатиступенная диатоническая основа, в первом гимне — сложная и красивая гармония, жесткие ритмы, фортепианная техника, предполагающая крупную руку и мощный удар по клавишам. «Гимны» озаглавлены «A la gloire de Dieu» — «Во славу Божию». Играя первый гимн, вспоминаешь, что впоследствии Горчаков написал кантату на тексты из древнеегипетской «Книги мертвых». Но потом ощущаешь несомненную колокольность, «набатность» не египетского вида. Во втором гимне всё это сдвигается еще сильнее в сторону русскости, и даже просто в сторону церковных русских песнопений,



²⁶ Three Oranges. P. 6.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Личный архив автора статьи.

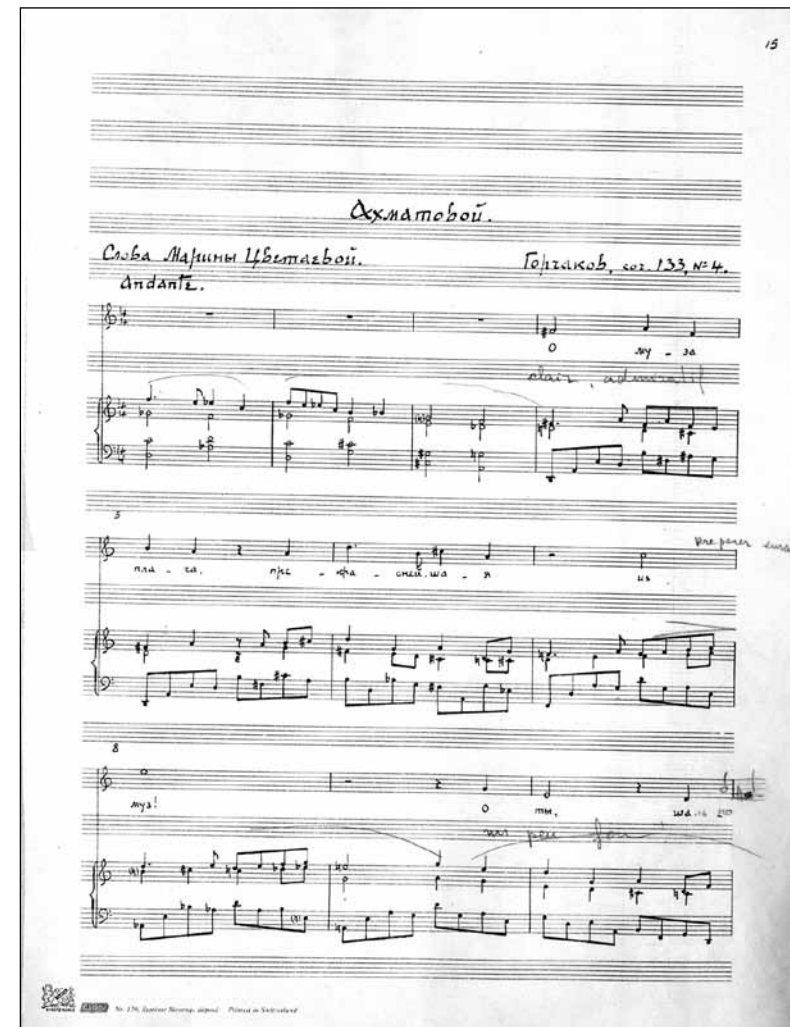
²⁹ Личный архив автора статьи.



Финал Гимнов

некоей «кантовости». Может быть, Галина Махрова, говоря об интересе Горчакова к русской религиозной музыке, запечатлела какие-то реальные слова композитора? О том же свидетельствуют и некоторые документы, приведенные Н.П. Савкиной. Во всяком случае сделано это не цитатно и не банально — облик «русскости» здесь очень суров и архаичен.

Четыре стихотворения на слова Анны Ахматовой и Марины Цветаевой, опус 133, 1982 год, — именно «стихотворения», а не романсы, декламация примерно в стиле «Гадкого утенка», — странное, угловатое, неровное по языку сочинение; может быть, потому что автор хотел, чтобы музыка была понятной первой исполнительнице цикла и адресату посвящения, то есть Галине Хоткевич, которая, явно не была «продвинутой» исполнительницей музыки XX столетия (о чем свидетельствуют ее пометы в нотах). Меня более всего тронуло, что в трех из четырех стихотворений речь идет о снеге, о приближающейся зиме. Ясно, что означает символ «зима», когда автору за 80. Не знаю, бывает ли когда-нибудь в Тунисе снег — кажется,



Горчаков. «Ахматовой». Автограф. Соч. 133 № 4

очень редко выпадает. Всё же, сколько лет не видел Горчаков настоящего снега!.. Но он помнил снег, и это как-то проступает в музыке. Вдруг, среди всяких изысканностей, появляется «Музыка» на стихи Ахматовой в откровенно дифирамбическом стиле, в откровенном До мажоре — опять-таки мажоре странноватом, не банальном. В последнем стихотворении, на стихи Цветаевой, озаглавленном «Ахматовой» («О, муза плача...»), — еще одна неожиданность: на строках «В певучем граде моем купола горят, и Спаса светлого славит слепец бродячий» — широкая тема, мажорный перезвон и маленькая, на полтора такта, квазичитата пения «слепца». Значит, и в «Гимнах» могло реально быть «квазичитирование» из этой сферы.

Самое убедительное, на мой вкус, сочинение (хотя и «Гимны» мне очень нравятся) — последнее, опус 136, 1983 год: Вариации на русскую песню (chant russe) для фортепиано. Происхождение темы я не сумела разгадать: в ней есть песенность, несомненно, русская, но ни с чем мне известным тема не совпадает. По типу она похожа на прокофьевскую обработку «Снежки белые» из опуса 104. Наверное, тема могла быть и сочиненной. Вариации написаны в сложной, богатой фортепианной фактуре, и стилистическая направленность, эмоциональный тон их, как всегда у Горчакова, в какой-то мере прокофьевский, но также и рахманиновский, — а не скрябинский, как можно было бы ожидать от музыканта, играющего всего Скрябина наизусть (впрочем, фактурные приемы скрябинские наличествуют). Рахманиновский лиризм, рахманиновская «безбрежность», рахманиновская колокольность, едва ли не похоронный звон в шестой вариации (Lugubre), в девятой — прямая интонация из Рахманинова, а через несколько тактов — уж точно церковное песнопение, короткое — всего четыре такта.

В основном тексте сочинения — десять вариаций, и затем финальное проведение темы в ее первоначальном облике, в простой фактуре, но не с кадансирующим, а с иным, «воспаряющим» вверх, окончанием. У меня в сознании всё время возникало слово «воспоминание». И действительно, после основного текста Вариаций следует приложение (вероятно, *ad libitum* для исполнителя): еще три вариации, из которых две обозначены автором как «Reminiscenza», а одна как «Patetico». «Патетическое воспоминание», или «прощальное воспоминание» — подходящее определение для этого вполне русского сочинения вполне русского композитора...

*

Я сознательно старалась избегать в этом тексте темы отношений Горчакова с Прокофьевым, а также пересказа воспоминаний Горчакова о Прокофьеве по фрагментам из его книг, по статье Ноэль Манн и из его писем Сержу Моро, опубликованным по-английски в том же номере «Three Oranges». Но всё же кое-что об этом следует сказать.

Горчаков писал:

«Я никогда не забуду мою первую встречу с Прокофьевым, ту минуту, когда он вошел в мой гостиничный номер. Я почувствовал некий электрический разряд, такую сияющую энергию молодости и жизни он излучал. Первая моя мысль была — *Огненный ангел!*»³⁰.

Страстное поклонение Прокофьеву осталось с Георгием Николаевичем до конца его долгих дней. Как следует из Дневника, Сергей Сергеевич не был равнодушен к этому поклонению. Между прочим в музейном собрании



Последняя
фотография

горчаковских материалов имеется манускрипт, относящийся к началу их знакомства — 1926 году, а именно — посланная Прокофьевым Горчакову в Кишинев корректура Второго фортепианного концерта в переложении для двух фортепиано (РМИ), густо испещренная авторскими пометами и с подписью в печать самого Сергея Сергеевича. И еще одна трогательная «единица хранения»: печатная обложка Третьего фортепианного концерта Прокофьева (РМИ), внутри которой, на свободном обороте, стоит надпись от руки: «*G. Gortchakoff. Troisième Symphonie (en Sol) op. 37*»³¹. Так хотелось Георгию Николаевичу быть поближе к своему кумиру!

В заключение — два фрагмента из текстов Горчакова о Прокофьеве:

«У меня нет доказательств того, что Прокофьев остался верен “Христианской науке” после возвращения в СССР. Однако некоторые из его замечаний в письмах к Асафьеву, жаловавшемуся на наступление старости, или к Эйзенштейну в его последние дни, а главное, титаническая борьба, которую Прокофьев выдерживал в последние восемь лет своей жизни, сражаясь с собственной болезнью и отстаивая свое право творить и создавать, — все это может быть истолковано как доказательство, что Прокофьев, член партии и кавалер ордена Красного Знамени (простим Горчакову эту неправду — он в ней не виноват! — *М. Р.*), оставался до последнего своего часа пламенным сайентистом»³².

«Я действительно люблю Прокофьева, и когда я вижу его слабости, они возбуждают во мне нежность и я стараюсь найти им оправдание»³³.

³¹ Фонд 33, № 1556. Таким образом выясняется, что Третья симфония была начата им еще в Париже, но возможно, конечно, что закончена она была много лет спустя в Тунисе.

³² Three Oranges. P. 13.

³³ Ibidem. P. 7.

³⁰ Three Oranges. P. 11.

Елена Кривцова

**Документы «без места, без даты»:
по архивным материалам**

Архивный фонд в любом хранилище, будь то государственный архив, музей, библиотека или частное собрание, имеет свои особенности создания и бытования. Так, фонд № 33 (С.С. Прокофьева), сформированный во Всероссийском музейном объединении музыкальной культуры имени М.И. Глинки, начинается свою историю в 1942 году, в стенах Московской консерватории в составе Музея имени Н.Г. Рубинштейна¹. Тогда из Музфонда СССР по приказу ВКДИ при СНК СССР в музей стали поступать музыкальные рукописи композитора². После кончины Прокофьева в 1953 году вдова композитора М.А. Мендельсон-Прокофьева начала планомерно передавать материалы из личного архива композитора на государственное хранение. И если основным хранилищем его музыкальных рукописей стал Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ, в тот период ЦГАЛИ), то музей, по замыслу Миры Александровны, должен был хранить мемориальную, предметную часть наследия композитора для использования в экспозиционной и просветительской работе. Комплектование и формирование фонда шло в этом направлении вплоть до смерти Миры Александровны, последовавшей в 1968 году. По завещанию М.А. Мендельсон-Прокофьевой, музей оказался наследником значительной части ее архива, в котором отложились музыкальные рукописи, различные документы и бытовые вещи. Оттого музейная коллекция фонда № 33 имеет свой «характер». В ней меньше, по сравнению с собранием документов, хранящихся в РГАЛИ, музыкальных рукописей, но материал разнообразнее по жанрам: помимо архивного наследия композитора, в музее собраны мемориальные вещи, книги, ноты, живопись, графика, скульптура.

¹ Музей имени Н.Г. Рубинштейна при МГК — основан в 1912 году; вначале существовал как вузовский отдел консерватории, хранил документы Московского отделения ИРМО, редкие книги, инструменты, мемориальные вещи; с 1941 года переименован в Центральный музей музыкальной культуры, с 1943-го музей выделен из состава консерватории, в 1954 году присвоено имя М.И. Глинки, с 2011 года — Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М.И. Глинки.

² Среди первых поступлений в музей — авторизованная рукописная копия кантаты «Здравица», копия партитуры кантаты «Александр Невский», переписанная рукой П.А. Ламма, корректурный экземпляр Второй сонаты для скрипки и фортепиано и другие музыкальные рукописи, хранившиеся долгое время с сочинениями советских композиторов в так называемом ОФ (Основном фонде). Личный фонд С.С. Прокофьева был создан позже — в 1952 году. ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 18, 17, 16, оп. 33, л. 1.

Сегодня детальное изучение жизни и творчества Прокофьева невозможно без обращения к неизвестным фактам в материалах, скрытых за стандартным музейным описанием. Пытливый исследователь при работе «один на один» с материалом обязательно найдет что-то пропущенное глазами обработчика. Не ставя задачи подробной характеристики музейного фонда С.С. Прокофьева, в данной публикации предлагается обзор некоторых документов из музейного собрания с целью их источниковедческого и семантического анализа. В данном случае речь идет о разрозненных, не связанных между собой материалах, которые до сих пор не привлекали внимания в силу их кажущейся незначительности, а также недостаточной атрибуции. Некоторые документы датированы архивистом-обработчиком по содержанию, датировка других скрыта за распространенной формулировкой, которая получила широкое применение в отечественной архивной практике — «б. м., б. д.» («без места, без даты»). При внимательном рассмотрении эти разнородные и разножанровые по форме материалы оказались весьма интересными и небесполезными с точки зрения преодоления так называемых «ниш умолчания» прокофьевской биографии. В ряде случаев они меняют представления о некоторых сторонах жизни композитора, опровергая ряд устойчивых заблуждений. Остановимся на некоторых таких документах.

1.

Два автографа Прокофьева, обработанные поочередно и заложенные на хранение в одну папку, не имеют ничего общего, кроме того, что написаны рукой композитора. Дата создания документов не установлена, хотя в первом из них — листке с подсчетом доходов и перечислениях на сберкнижку — Прокофьев указывает: «... с 17 мая 1935 по 29 марта 1936 годы...»³.

Данный документ, как и следующий — доверенность, выданная домработнице Устинье Бажан⁴, для заключения договора по найму — не датированы. Неизвестно и место создания этих документов, нет оснований для отнесения их к одному периоду. Почерк и чернила имеют различия, бумага разная. Общим является лишь место хранения (соседние инвентарные номера и одна папка). Можно предположить, что время создания этих документов относится к первым годам жизни Прокофьева в СССР, то есть ко 2-й половине 1930-х годов.

После переезда в Москву Прокофьев испытывал определенные трудности, связанные с социальной адаптацией к новому укладу, образу жизни, другим взаимоотношениям между людьми. Жена Прокофьева — певица Лина Ивановна Кодина (сценический псевдоним Любера), женщина,

³ ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 1181.

⁴ ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 1180.

привыкшая к благам иной цивилизации и комфорту, так и не смогла ассимилироваться в парадоксальной советской действительности. «Яркая, высокого класса западная женщина», — так отзывались о Л.И. Прокофьевой современники⁵. Дочь композиторов Н.К. Чемберджи и З.А. Левиной Валентина⁶, тесно общавшаяся с первой женой композитора, вспоминала,

Вотиска

1935	Дебют		
17 Мар	В/н	4000	последн. сума, вассан в сбер книжк.
20 "	В/н	4000	?
25 "	В/н	5000	?
28 Июн	В/н	3500	?
31 Июл	В/н	3000	?
28 Сен	Т/с	1000	?
28 Дек	В/н	2022	Анна паравал ПТ-ву
1936			
26 Ян	перелет	2150	получено
29 Ян	визит	4000	получено
29 Мар	Т/с	6000	?

3500
12000
16000
3800
600
250

Прокофьев С.С. Выписка из сберегательной книжки. Автограф. ВМОМК имени М.И. Глинки

Доверенность
Навершая доверенность выдана 2-ке
Бажан Урине Дмитриевне на заката
тении договора по найму дом. работ
ницы. Прочим меском дом. работниц
откорректировать договор. Остата в месиз
мудней
Все что полагается по договору будет ва-
должен. При сем справка от домо-
управления.

Прокофьев С.С. Доверенность в домоуправление о найме домработницы. Черновик. Автограф. ВМОМК имени М.И. Глинки

⁵ В 1948 году первая жена композитора — Лина Ивановна Прокофьева (Каролина Кодина, сценический псевдоним Любера; 1897–1989) была арестована по сфабрикованному подозрению в шпионаже и осуждена на 20 лет. Писательница Евгения Александровна Таратута, которую судьба свела с Линой Ивановной в лагере Абезь Коми АССР, вспоминала: «Ее окружала особая атмосфера, в которой она ухитрялась существовать <...>. Остерегались ее непохожести на других <...>. Ее называли “цветочек-одуванчик”, относясь с симпатией, но и с некоторой иронической снисходительностью». См.: Из воспоминаний Е.А. Таратута. Литер. Запись Н.П. Савкиной // Прокофьев. ДПБВ, 1991. С. 235. Возможно, именно благодаря этой непохожести, отстраненности от советской реальности Лине Ивановне удалось выжить и в нечеловеческих условиях ГУЛАГа.

⁶ Чемберджи Валентина Николаевна (род. 1936) — филолог, литератор, мемуаристка.

что жизнь à la russe не вполне удовлетворяла Лину Ивановну, любившую и привыкшую блистать: «Она обожала светские рауты, приемы, словесное пикирование, мужское внимание, всегда была изумительно одета, изысканно, дорого, украшения носила необыкновенные с большим вкусом»⁷. Прокофьеву нередко приходилось самому решать самые разнообразные, в том числе и бытовые, вопросы, в которых Пташка (так Прокофьев называл свою жену) плохо ориентировалась. Судя по дневниковым записям парижской жизни, без участия Прокофьева не обходилось ни одно семейное мероприятие, будь то выбор дачи на лето, покупка мебели, перевоз инструмента, починка автомобиля, съем квартиры, проверка счетов и банковских документов. Зачастую и политические события Прокофьев рассматривал сквозь призму своих насущных «бытовых» потребностей. «Сформирован новый кабинет Эррио, — пишет Прокофьев в Дневнике 20 июля 1926 года. — Доллар по этому поводу взвился в сорок восемь франков. Ничего хорошего во Франции не предвидится. С одной стороны — очень выгодно сейчас покупать мебель для квартиры; с другой — при такой тревожной для Франции атмосфере стоит ли здесь заводить квартиру и вообще оседать?»⁸ Вернувшись в Россию в 1936 году, семья Прокофьевых вряд ли изменила распределение обязанностей в семье. Так, в записной книжке Прокофьева той поры наряду с музыкальными эскизами можно прочесть и такие записи: «По возвращении в Москву: бытовые дела. Кран»⁹.

В распределении обязанностей с другой спутницей жизни композитора (Мирой Александровной Мендельсон) мало что изменилось. Прокофьев по-прежнему был лидером во всех вопросах. Мира Александровна отличалась некрепким здоровьем (частые простуды, скарлатина, дизентерия), поэтому быт Прокофьева в военные годы был нелегким. Из запоминающихся деталей можно вспомнить покупку молока в бутылке, завернутой в мокрую тряпку (чтобы не прокисло!); рецепт в записной книжке яичницы-глазуньи, сооружение «осветительного прибора» из картошки, фитилька и постного масла¹⁰. И всё это — наряду с титанической творческой работой! После инсульта в 1945 году и вплоть до смерти композитора многие заботы, в том числе и бытовые, взяли на себя (не столько Мира

⁷ Чемберджи В.Н. В доме музыка жила. Воспоминания. — М., 2002. — С. 100–102.

⁸ Прокофьев. Дневник. Т. 2. С. 423.

Эррио Эдуард (1872–1957) — лидер французской партии праворадикалов, в 1926 году — премьер-министр Франции, сформировал кабинет, проводивший жесткую экономическую политику, направленную на ограничения прав представителей эмиграции.

⁹ Прокофьев С.С. Записные книжки [1937–1945]. Автограф. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 332, л. 1.

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 332, л. 7, 15. Также: Мендельсон-Прокофьева, 2012. С. 135–136.

Мендельсон), но большей частью ее родители — Абрам Соломонович и Двейра Натановна Мендельсон.

Могла ли появиться доверенность в этот период? Вряд ли, — ведь речь в документе идет не о квартире на Можайском шоссе. Слишком недолго жил там Прокофьев, и помогала по хозяйству тогда приходящая работница по имени Наташа. Также речь не о доме на Николиной Горе — в доверенности говорится о городской квартире, а не о дачном кооперативе, где с 1946-го вплоть до середины 1960-х годов топить, готовить, убирать, стирать в доме будут две Анны: Анна Григорьевна (постарше) и местная жительница Анна Николаевна Калужская, по словам Миры Александровны, «незаменимая Аннушка», жительница села Успенское близ Николиной Горы, в середине 1970-х годов даже попавшая в кадр документального фильма о М.Л. Ростроповиче¹¹. «Помнишь, помнишь Сергея Сергеевича? А?» — с неповторимой интонацией спрашивал ее Мстислав Леопольдович, приехавший перед изгнанием проститься с Николиной Горой.

Итак, доводы при датировке доверенности, написанной композитором, косвенно говорят в пользу 2-й половины 1930-х годов. Тогда в крупных городах наем прислуги происходил через месткомы при домоуправлениях. Существовал профсоюз домработниц. По требованиям трудового законодательства, при оформлении на работу домашней работницы (ни в коем случае не употреблялся термин «прислуга») было обязательным составление договора с указанием оплаты и определенных гарантий. После войны, когда из разрушенных деревень в город стекались голодные беспаспортные крестьяне, пополняя рабочую силу, наем прислуги происходил полулегально, особенно в «режимных»¹² Москве и Ленинграде. Домработницы оформлялись как дальние родственники, чаще всего с пропиской на жилплощади нанимателей. Поэтому для найма домработницы в конце 1940-х — начале 1950-х важнее, чем официальный договор, были тщательно проверенные рекомендации друзей и знакомых. Так, например, появилась Аннушка (А.Н. Калужская), рекомендованная Анусей Вильямс и Ниной Шостакович¹³.

¹¹ Документальный фильм «Мстислав Ростропович» режиссера Ф. Шене (Франция, 1975) по ряду причин не вышел на экраны, известен лишь узкому кругу лиц.

¹² В сталинскую эпоху в список «режимных городов», помимо Москвы и Ленинграда, были включены сто городов и ряд территорий, имеющих важное стратегическое значение. В «режимных» городах был ужесточен паспортный контроль, проводились меры по очистке от «нежелательных элементов», то есть граждан, пораженных в правах: имеющих судимость, родственников «врагов народа» и т. д.

¹³ Об этом: *Мендельсон-Прокофьева*, 2012. С. 263 (запись от 23.04.1946).

Шостакович (Варзар) Нина Васильевна (1908–1954) — астрофизик, первая жена Д.Д. Шостаковича. *Вильямс (Ахманицкая) Анна Семёновна* (1902–1988) — актриса кино и театра, жена театрального художника П.В. Вильямса, работавшего с Прокофьевым над премьерами балетов «Ромео и Джульетта» в Кировском театре (1940) и «Золушка» в Большом театре (1945). Семьи Шостаковичей и Вильямсов связывало тесное дружеское общение.

Но вернемся к собственно документу. Документ представляет собой незавершенную запись рукой Прокофьева на четвертинке листка из ученической тетради в линейку синими чернилами (еще один штрих середины 30-х годов: под рукой у Прокофьева оказался лист из школьных тетрадок — скорее всего, Олега):

«Доверенность.

Настоящая доверенность выдана г[раждан]ке Бажан Устине (так в тексте. — *Е.К.*) Дмитриевне на заключение договора по найму дом. работницы. Прошу местком дом. работниц оформить договор. Оплата в месяц... (пропущено Прокофьевым. — *Е. К.*) рублей.

Все, что полагается по договору будет выполнено. При сем справка от домоуправления. СПркфв»¹⁴.

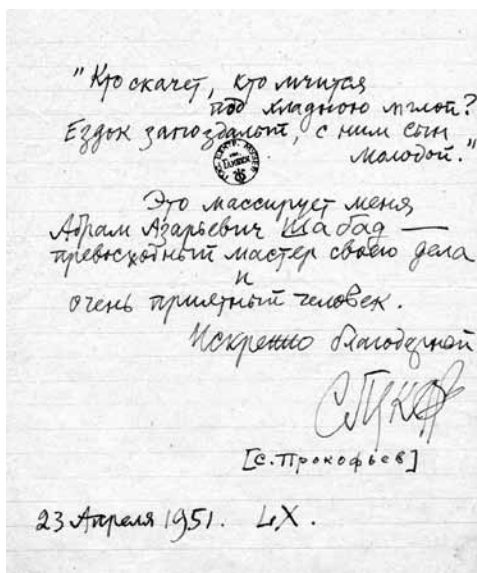
Причины, по которым эта доверенность так и не попала в «местком домработниц», могли быть разными: составление другой доверенности, отказ от услуг Устины Бажан. Но вполне вероятно, что имя домработницы еще «всплывет» в воспоминаниях современников или косвенных (по отношению к архиву Прокофьева) материалах. Например, в воспоминаниях об отце сын композитора Олег упоминает, что в 1936 году у них служила «домашняя работница, крестьянская девушка из Смоленской области Фрося», со смехом выговаривающая профессию Прокофьева «кампанзитор»¹⁵. Ее сменила еще одна домработница. Не Устинья ли? Ответа пока нет. Однако есть версия, основанная на довольно тонкой филиации, причем из далекого сонцовского детства: «... Я — Сергеев, Егорка — Егоров. Осталась героиня — Стеня, звучит как-то не очень по оперному, а Устинья очень некрасиво», — пишет Прокофьев (как раз в середине 1930-х) о сочинении своей первой оперы «Великан» в Автобиографии («Детство»). На предложение отца взять другое имя маленький Сережа, который «мыслил абсолютно конкретно», ответил: «Ведь это Стеня. Как можно назвать ее другим именем?»¹⁶.

Что если предположить следующее: волею судеб и в силу каких-то неизвестных нам обстоятельств в доверенности указана та самая Стеня — Устинья Власова, 1890 года рождения, сонцовская подружка детства Прокофьева, ставшая, скажем, по мужу Бажан? Ведь не случайно Сергей Сергеевич не уничтожил эту записку, хотя доверенность явно не понадобилась. Почерк его не только аккуратен, а красив (почерк счастливого Прокофьева). Для сравнения можно посмотреть образец подобного (умиротворенного) почерка: записка 1951 года, адресованная массажисту

¹⁴ ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1080.

¹⁵ *Прокофьев О.С.* Воспоминания // Прокофьев. ДПБВ, 1991. С. 207.

¹⁶ Автобиография, 2007. С. 40.



Прокофьев С.С. Шутливая записка с цитатой из баллады Гёте «Лесной царь». Автограф. ВМОМК имени М.И. Глинки

чения крылись только в состоянии, настроении, эмоциональном фоне. Здесь уместно вспомнить одну из особенностей душевной организации Прокофьева, связанной с психологией *гениального*, к тому же *музыкального гениального* — эйдетизм — как редкая способность образной, эмоциональной памяти, не воспроизводящей прошлое, а «проживающей» событие заново так же ярко, сильно, даже спустя многие годы. Работая над «Детством» в 1937 году, вспоминая подружку детства Стеню, безмятежное счастье как естественное состояние в залитых солнцем степях Украины Прокофьев не смог отправить в корзину эту записку, даже если Устинья Дмитриевна Бажан и не была той самой Стеней. И пока не появилось других сведений об этой персоне, можно вспомнить строфу из лирики В.В. Набокова, писавшего о факторе «временной близости» к гениальному человеку (в стихотворении — речь о Л.Н. Толстом): «Имена людей с ним связанных / Звучат еще незрело, / Им время даст таинственную знатность, / То время не пришло»¹⁹.

¹⁷ ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 506. Автограф С.С. Прокофьева. Записка датирована 1951 годом.

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 368, л. 65. Автограф А.А. Шабада.

¹⁹ Набоков В.В. Толстой (1928) — стихотворение не входило в прижизненные сборники писателя. Цит. по: Владимир Набоков. Стихи: сайт. URL: <http://libr.ipc.tsc.ru>.

Абраму Азарьевичу Шабаду после сеанса массажа: «Кто едет, кто мчится под холодной мглой / Ездок запоздалый с ним сын молодой» <...>¹⁷. В ответ Шабад написал композитору следующие строки: «Когда я массирую Вас, думаю, что служу не только Советскому Союзу, но всему человечеству»¹⁸. В доверенности и записке к А.А. Шабаду много схожего в состоянии пишущего Прокофьева, хотя документы, возможно, разделяют не менее 15 лет. Дело в том, что почерк композитора (детский — неустоявшийся, «прыгающий» от переполнявших эмоций, юношеский — изменчивый, вариативный по стилю и написанию букв) у взрослого Прокофьева с годами практически не менялся, разли-

2.

Вернемся к первому документу — выписке из сберкнижки о доходах и расходах за 6 месяцев (1935 и 1936 годов), периода, предшествовавшего окончательному переезду композитора в СССР. Тут, казалось бы, полная ясность. Немаловажный вопрос, волновавший композитора большую часть жизни, это финансовое обеспечение семьи. Выписка — красноречивый материал для анализа этой стороны жизни композитора. Еще с первых гастролей по Советской России в 1927 году Прокофьев привык иметь дело с советскими финансовыми органами. Он хорошо разбирался в тонкостях составления договоров с издательствами и театрами. Так, при подготовке гастрольного тура по СССР в 1927 году Прокофьев, выполняя функции импресарио, сам вникает во все вопросы организации концертов, постановки оперы «Любовь к трем апельсинам», авторских гонораров. Мира Александровна Мендельсон вспоминала, как Сергей Сергеевич точно квалифицировал несостоятельность ее договора на перевод пьесы Шеридана «Обручение в монастыре» для театра И.Н. Берсенева²⁰. Аккуратист и педант Прокофьев сохранял в личном архиве документацию подобного рода и никогда не начинал работу без заключения договора, будь то издательство или театр. Д.Р. Рогаль-Левицкий вспоминал, что в ответ на его сетования о сложности оплаты за проделанную работу Прокофьев ответил: «Милый мой! Да вы наивный человек! Кто же работает без договора!»²¹. Документ, обозначенный музейным обработчиком как «Выписка из сберегательной книжки», представляет собой записи рукой композитора в виде таблицы. Первый столбец рассматриваемого документа — дата, следующий — «в/н» (выдано наличными. — Е. К.), далее графа «дебет» с суммой и примечаниями. Например, 17 мая 1935 г. в/н 4 тысячи рублей. В примечании Прокофьев пишет: «последн. [яя] сумм. [а], вписан. [ная] в сберкнижк. [у]» Этот листок с бухгалтерскими подсчетами, безусловно, не представлял бы такой интерес, если бы композитор, просматривая записи позже, не оставил своеобразную ремарку. По синим чернилам прежних подсчетов простым и красным карандашами Прокофьев отметил суммы без примечаний, цифры под-

²⁰ Об этом: Мендельсон-Прокофьева, 2012. С. 46.

Берсенева Иван Николаевич (1889–1951) — русский советский актер, с 1938 года — художественный руководитель и ведущий актер Московского театра им. Ленинского комсомола (бывшего Московского ТРАМа).

²¹ Диалог С.С. Прокофьева с Дмитрием Романовичем Рогаль-Левицким (1898–1962) — музыковедом, инструментоведом и аранжировщиком, произошел в 1944 году во время работы над оркестровкой балета Прокофьева «Сказка про Шута, семерых шутов перешутившего». Постановка балета намечалась в Театре оперы и балета им. Кирова, но не была осуществлена. См.: Рогаль-Левицкий Д.Р. Мимолетные связи. К 70-летию со дня рождения С.С. Прокофьева. Публ. О. Дигонской // Прокофьев. ПБС, 2001. С. 193.

считал «столбиком» и вдруг внизу листа приписал красным карандашом: «Другой Пркфв, 1 час дня»²².

Что хотел сказать композитор? И когда эта помета была сделана? Так как Прокофьев, судя по вопросительным знакам напротив ряда сумм, пытался вспомнить или уточнить их судьбу, пометы были сделаны некоторое время спустя, после 1936 года. Что если в конце 1940-х? Именно тогда возникли материальные трудности у композитора. В августе 1947-го Музфонд потребовал у Прокофьева погасить задолженность в размере 180 тысяч рублей за дачу на Николиной Горе²³. Помимо этого, Прокофьев продолжал оказывать материальную помощь первой жене и детям: Лина Ивановна не работала, сыновья учились. И все это в нелегкой экономической ситуации в СССР. 1947 год — отмена карточной системы и денежная реформа. Для граждан, имеющих денежные средства на сберегательных книжках, размер деноминации зависел от суммы вклада. Так что Прокофьев волей-неволей должен был привести свои финансы в порядок. Если это предположение взять за основу, то весьма вероятно следующая датировка: на документе, написанном не ранее середины 1930-х годов, сделаны пометы в период с 14 по 22 декабря 1947 года. Именно таков был официальный период перерасчета денежных средств для граждан СССР. Если анализировать письмо с точки зрения цвета чернил, характера и расположения помет, то очевидно сходство документа и, например, письма 1948 года Е.В. Звягинцевой²⁴ (на именном бланке Прокофьев написал текст письма тоже красным карандашом). Так что непримечательный листок из личных бумаг композитора сегодня наводит на серьезные размышления. Помета «другой Прокофьев» приобретет иной, более трагический, смысл. Советская действительность конца 1940-х в жизни Прокофьева неуклонно проявляла себя как «опасное для него волнение»²⁵, подтачивала и без того угасавшее здоровье композитора. Дальнейшие изыскания с привлечением материалов из других архивохранилищ смогли бы прояснить, сколько времени после возвращения в СССР, какие события и эмоции потребовались Прокофьеву, чтобы стать «другим» и каким другим? Иными слова-

ми, «как долго Прокофьеву удалось сохранить свои иллюзии о готовности этой страны и ее народа принять его музыку?»²⁶.

Этот один из важнейших вопросов в творческой биографии композитора пока не получил убедительного и обоснованного ответа. Слишком заманчива эта тема для разного рода идеологических спекуляций и конъюнктурных построений. Только в соединении множества свидетельств (в том числе скупой информации, почерпнутой из так называемых второстепенных документов фонда Прокофьева) возможен поиск истины как *процесс трансформации исторического свидетельства*, трактовка которого всегда зависит от точки зрения истолкователя, в *объективный исторический факт*.

Как пример такой трансформации целесообразно сравнение выписки из сберкнижки с другим «колоритным» архивным материалом, отложившимся в фонде композитора. Это машинописная копия «Тарифа по оплате музыкальных произведений и музыкально-теоретических работ»²⁷. Разработанный в 1934 году, согласно постановлению СНК СССР²⁸, «Тариф» не только точно регламентирует сумму выплат за музыкальные сочинения в разных жанрах, но и дает определение трем категориям квалификации советских композиторов. Отнесение композитора к той или иной категории производилось один раз в год специальной комиссией, состоящей из представителей ССК, ЦК Рабис, Музгиза, Радиокomiteта, ряда ведущих московских театров (среди них МХАТ, ГАБТ, Малый и Камерный театры). Сегодня «Тариф» воспринимается как сатира на нравы в советском искусстве. Тем не менее «роль этого документа в укреплении материально-правовой базы <...> и социального статуса композиторов трудно переоценить»²⁹. Безусловно, за курьезностью формы и «чугунными» оборотами речи кроется серьезное содержание: власть навязывает критерии оценки музыкального таланта и внедряет в сферу творчества принципы социалистического распределения. Так, пункт № 1 «Тарифа» гласит: «Оплата композиторов производится по основному принципу — качеству их труда,

²² ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 1181.

²³ Мясковский Н.Я. Дневник. Выписки. Маш. коп. с пометами С.С. Прокофьева. ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1149, л. 6.

²⁴ Прокофьев С.С. Письмо Звягинцевой Е.В. Москва, 1948, 4 марта. Автограф. ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 48. На именном бланке композитор написал краткую записку красным карандашом. Начертания ряда букв сходны, тот же красный карандаш, что и на выписке из сберегательной книжки. Разумеется, и раньше Прокофьев пользовался красным (а также синим) карандашом, но лишь для помет при работе над музыкальными рукописями или корректурой своих сочинений. Использование красного карандаша при письме — одна из примет последних лет жизни композитора.

²⁵ Мясковский Н.Я. Дневник. Указ. данные.

²⁶ Шахназарова Н. 30-е годы. Мифология? Утопия? Магия страха? // МА. 2000. № 1. — С. 81.

²⁷ ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1178.

²⁸ Постановление Совета Народных комиссаров СССР от 28 сентября 1934 г. о пересмотре ставок авторского гонорара за музыкальные произведения был принят «в целях улучшения и дальнейшего развития организационно-творческой работы Союза советских композиторов». Цит. по: Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. — М.: Классика — XXI, 2010. — С. 153. По мнению Е.С. Власовой, данный документ был воспринят советскими композиторами с большим воодушевлением и разрабатывался при их прямом участии. Установление Тарифа напрямую связано с окончательным переездом Прокофьева в СССР.

²⁹ Там же.

определяющемуся в зависимости от квалификации композитора и качественных признаков данного произведения <...>³⁰. Умолчим о термине «качественные признаки» музыкального произведения и читаем далее. А дальше, по выражению персонажа Льюиса Кэрролла — Алисы в Стране Чудес, «всё страньше и страньше». Пункт № 3 «Тарифа» гласит: «В зависимости от своих квалификационных качеств, все композиторы разделяются на следующие три категории: высшую, первую и вторую. Высшая категория: композиторы, выделяющиеся среди квалифицированных кадров своим высоким уровнем художественного и технического мастерства; создавшие или создающие музыкальные произведения, отличающиеся весьма значительным идейным содержанием, большой художественной выразительностью, оригинальностью замысла, выявляя этим яркую художественную (творческую) индивидуальность их авторов (стиль, метод)»³¹. Также из «Тарифа» можно узнать, что для первой категории композитору нужно «обладать высокой квалификацией» и «достаточно высоким уровнем технического мастерства». Для второй категории — всего лишь иметь «определенные технические навыки мастерства». Небезынтересна и сетка оплаты различных музыкальных сочинений по расценкам 1934 года:

«Опера и балет от 10 000 до 12 000 руб.
Малая опера (балет) одноактная от 5 000 до 7 000 руб.
Крупное симфоническое произведение от 6000 до 8000 руб.
Симфоническое произведение менее крупной формы от 4000 до 6000 руб.
Мелкие симфонические произведения (вне зависимости от состава оркестра) от 2000 до 4000 руб.
Военные марши для духового оркестра от 1250 до 2500 руб.
Крупные формы от 4000 до 6000 руб.
Массовые песни от 500 до 1000 руб.
Музыка для драматического театра от 750 до 1500 руб.»³².

Несомненно, одиозное содержание «Тарифа» воспринималось Прокофьевым несколько иначе. В отличие от современного читателя, композитор увидел в нем воплощение волнующего обещанием справедливости принципа социализма «от каждого по способностям, каждому по труду». В этом смысле некая упорядоченность форм оплаты за композиторский труд была созвучна такому «системному» и рациональному человеку, как Прокофьев. Казалось, что это один из ростков другой новой жизни, идущей на смену «прогнившему» старому миру. При всем скептическом отношении к порядкам в «Большевизии», при трезвом, незамутненном советским мифотворчеством взгляде на реальность Прокофьев был наивен

(наивность как черта характера, как цвет глаз, как свойство натуры) и не сразу разобрался в том, в какую страну он вернулся. Жена Лина Ивановна Прокофьева рассказывала, что Сергей Сергеевич, поначалу позитивно относившийся к новой России, подвел ее к предвыборному плакату и сказал: «Смотри, Пташка, как у **них** (выделено мной. — Е. К.) всё интересно: они выбирают из одного человека»³³. Никогда не сливаясь в «восторге созидания» с режимом, Прокофьев всё же питал иллюзии, веря в Советский Союз как в молодую, обновленную страну, где «делают дело». Такого рода заблуждения — о неизбежном, пусть и мучительном, рождении нового мира, о позитивности идеи социалистического переустройства — были свойственны (в той или иной степени) многим отечественным и зарубежным деятелям культуры середины 1930-х (вспомнить хотя бы Б. Шоу, Р. Роллана, Г. Уэллса, А. Мальро, М. Горького, Б. Ясенского и многих других). После финансовых сложностей заграничной жизни, боязни за материальное положение семьи, неустойчивости заработков на Западе в начале 1930-х годов, «Тариф» внушал композитору надежду на определенную стабильность, на пресловутое «достижение социализма» — уверенность в завтрашнем дне. Да так оно и было: по данным, приведенным Е.С. Власовой, за период с 1939 по 1949 год, в советских издательствах было издано 127 сочинений Прокофьева (для сравнения: Д.Д. Шостаковича — 69, Н.Я. Мясковского — 83 сочинения)³⁴. Композитор вернулся, чтобы занять ведущее место на советском «музыкальном небосклоне», и поначалу не осознавал цены, которую придется заплатить за звание лидера. Разумеется, Прокофьев был сразу «тарифицирован» как композитор высшей категории без каких-либо комиссий, но судьба многих его сочинений, его пути поиска нового музыкального языка в СССР были мучительными и трудными.

Сопоставив листок с финансовыми выкладками с «Тарифом», можно с высокой степенью точности выяснить, сколько и за какое сочинение получил Прокофьев от заказчика с мая 1935 по март 1936 года. Так, сумма в 4 тысячи рублей, переведенная на сберкнижку 17 мая 1935 года, по «Тарифу» могла означать плату как за «симфоническое произведение или многочастное произведение, объединенное общим идейно-тематическим стержнем».

Возможно, это сюиты из балета «Ромео и Джульетта» (ор. 64 bis и 64 ter)? Или симфоническая сказка для детей «Петя и волк» (ор. 67)?

Окончательно уточнить этот вопрос могут многочисленные договоры Прокофьева с советскими издательствами, а также копии счетов с отчис-

³⁰ ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1178, л. 1.

³¹ Там же, л. 1 об.

³² Там же, л. 5.

³³ Чемберджи В.Н. В доме музыка жила. Указ. изд. С. 101. В книге Валентина Чемберджи вспоминает устный рассказ Л.И. Прокофьевой, с которой мемуаристку связывало дружеское общение в 60-х — начале 70-х годов.

³⁴ Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Указ. изд. С. 283, 284.

лениями авторских гонораров на его имя³⁵, отложившиеся как в музейном фонде, так и в фонде Прокофьева в РГАЛИ. Эти документы композитор аккуратно хранил. Цель такого уточнения — непредвзятая, аргументированная оценка условий жизни и творчества композитора в период его социальной адаптации в СССР.

Необходимо заметить, что финансовая база была для Прокофьева важна, так как он всегда остро чувствовал ответственность за материальное благополучие близких, к тому же и сам не чуждался радостей жизни. «Вот приехал гросс-капиталист в своей новой машине», — прохаживался на счет Прокофьева, подъехавшего в шикарном голубом «Форде», дирижер Э. Сенкар³⁶. Композитор ценил комфорт, любил дорогую одежду, хорошие вина и изысканные лакомства. В его характере преобладал здоровый гедонизм. Достаточно вспомнить Дневники композитора и воспоминания современников о нём. И то, что зачастую воспринималось окружающими как сухая расчетливость, было всего лишь деловитостью и стремлением обеспечить себе и близким привычные условия жизни. Знакомство с финансовыми документами архива С.С. Прокофьева дает основание утверждать, что и до окончательного переезда в Москву, и после, вплоть до самых «безденежных» 1949–1950 годов, заработок Прокофьева в СССР — только как сочинителя — составлял значительную сумму, недоступную для сознания рядового советского гражданина тех лет. Без сомнения, и в 1930-е, и в тяжелые военные годы, и на излете 1940-х композитор принадлежал к обеспеченной элите советского общества. Изучение лишь части финансовых документов из фонда композитора за неполный 1936 год и несложные подсчеты говорят о сумме в 43 тысячи 800 рублей за издание сочинений Прокофьева в СССР, не считая авторских отчислений за многочисленные исполнения по стране³⁷. Для сравнения в 1934–1935 годах заработная плата квалифицированного рабочего составляла 200–250 руб. в месяц, а уборщицы — 100–120 руб.³⁸. Профессор консерватории в 1934

году получал примерно 400 рублей в месяц, что также не идет в сравнение с доходами Прокофьева³⁹.

По копиям счетов Управления по охране авторских прав СССР можно проследить географию и масштабы исполнения музыки Прокофьева в Советском Союзе. Сочинения композитора не только транслировались по радио в концертных программах, они звучали повсеместно — от поселка Алатырь и Анжеро-Судженска до Ялты и Нальчика. Бухгалтерией управления прилежно фиксировалось любое исполнение музыки композитора (даже в ресторанах, столовых и в кафе). Например, запись от 31 июля (1934 года) — в графе «Произведение» — «Любовь к трем апельсинам» (имеется в виду марш из оперы), в графе «Место исполнения» — Москва, ресторан № 17, следующий столбец — «причитается автору (кредит) — 7 рублей 80 коп.»⁴⁰. Колорит времени передают и такие записи: «Копия счета. Авторские отчисления — 7 июля 1934 г. — удержан первый взнос по займу 2 пятилетки 300 рублей»⁴¹. Хотя Прокофьев в 1934 году и жил во Франции, но уже принимал «посильное» участие в решении грандиозных задач второго пятилетнего плана⁴²: власть трактовала Прокофьева с 1927 года однозначно — «советский “спец”» (то есть советский специалист, работающий за рубежом).

3.

По опыту архивной работы известно, что документальные источники возникают из забвения, когда сами того пожелают. Стоит только углубиться в изучение вопроса и, кажется, материал сам «плывёт в руки». Так, содержимое еще двух архивных обложек из фонда Прокофьева продолжило тему «разных заметок без места, без даты». Под первой из них находится брошюра, выпущенная в Кисловодске в 1937 году «Памятка по современному танцу для учащихся дансинга на КМВ с рисунками и диа-

³⁹ Там же. С. 242. В своеобразных воспоминаниях, облеченных в форму рассказов-памфлетов «о времени и о себе», скрипач оркестра Вахтанговского театра в 30-е годы, позже эмигрант Юрий Елагин приводит размер заработной платы разных категорий советских граждан в 1934 году. Он отмечает, что в 1939 году профессор консерватории стал получать больше — от 900 до 1500 рублей в месяц.

⁴⁰ ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 1231, л. 24.

⁴¹ ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 1232, л. 1.

⁴² Имеется в виду 2-й пятилетний план развития народного хозяйства СССР (1933–1937), успешное выполнение которого явилось основанием законодательного провозглашения Конституцией СССР 5 декабря 1936 года «победы социализма». Одной из экономических составляющих проведенной реконструкции народного хозяйства была система добровольных взносов и разнообразных займов у населения. Займы в виде ценных бумаг проводились в обязательном порядке во всех советских учреждениях и на производстве, отказаться от этих «добровольно-принудительных» взносов государству в обстановке тотального страха было невозможно. Погашение госзаймов началось в середине 50-х гг., но большую часть накоплений эмитент в лице государства не вернул.

³⁵ Копии счетов по авторским отчислениям и договоров издательств с С.С. Прокофьевым. ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 1183–1240.

³⁶ Цит. по: Крейн Ю. Страницы моей музыкальной жизни. ВМОМК. Ф. 482, ед. хр. 32, л. 370.

По источнику трудно понять, когда именно Э. Сенкар произнес свое меткое замечание. Возможно, во время премьеры Симфонии № 16 Н.Я. Мясковского в Москве, 24 октября 1936 года (дирижировал Эуген Сенкар, Прокофьев был на концерте и позже выступил в прессе в качестве рецензента), или 23 апреля 1937 года, когда С.С. Прокофьев присутствовал на исполнении Второй сюиты из балета «Ромео и Джульетта» в Москве оркестром под управлением того же Э. Сенкара. В любом случае к этому времени в Москву был доставлен купленный композитором за рубежом «Форд».

³⁷ ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 33, ед. хр. 1231–1240.

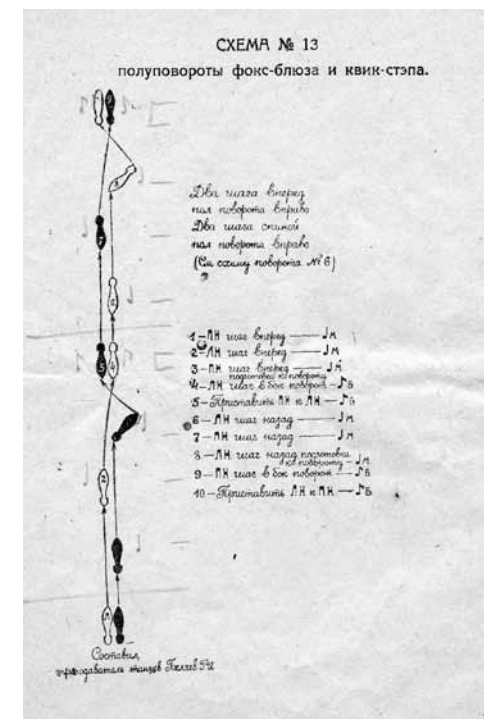
³⁸ Елагин Ю. Укрощение искусств. — М.: Русский путь, 2002. — С. 244.

граммами»⁴³. Авторы пособия В. Крылов и Г. Беляев, описывая распространенные в 1930-е годы «западные танцы» — венский вальс, па-де-патинер, квик-степ, фокс-блюз, поставили задачу «устранить все элементы движения, органически чуждые нашему танцу и создающие упадочнический [так!] “кабаретный” стиль в танце (например, покачивание бедрами, резкие противодвижения, вертикальные качания плеч, перегибы и изломы корпуса)»⁴⁴.

В предисловии к пособию директор госфилармонии на Кавминводах С. Пищик, не забывая в первых строках упомянуть о «постоянной заботе партии и правительства о трудящихся нашей страны», пишет: «Госфилармония на КВМ поставила перед собой задачу упорядочить на курортах организацию танцевального дела»⁴⁵. Для этой цели в Кисловодске был оборудован большой танцевальный зал (дансинг). Под руководством преподавателей по танцу, приглашенных из Москвы, проводилась учеба для курортников. Прошли времена революционной нетерпимости ко всему «буржуазному» и «западному», когда РАПМовские деятели громили развлекательную музыку и танцы, когда фокстрот считался «...обезьяньим танцем для ожиревших горилл и свиноподобных гомосексуалистов»⁴⁶. К 1937 году, когда в СССР уже отчетливо сформировалась советская номенклатурная элита, желавшая иметь доступ к западным благам, речь стала идти лишь об идеологической «коррекции» буржуазных танцев.

Брошюра сама по себе представляет интерес для историка и является библиографической редкостью. Однако ценность данного материала этим не исчерпывается. Перед нами уникальный документ — по данной книжке Сергей Прокофьев учился танцевать: фокстрот, вальс-бостон и, конечно, танго. Страницы с описанием сверхпопулярного тогда танца и схемы к нему испещрены карандашными пометками, сделанными композитором. Сомнения в том, что эта рука Прокофьева не возникало, так как материал поступил от М.А. Мендельсон-Прокофьевой и, следовательно, был сохранен ею неслучайно. Закономерен вопрос: может быть, пометы были сделаны самой Мирой Александровной? Однако описание различных танцевальных приемов и па изложены для партнера, а не для партнерши и пометы карандашом сделаны поверх «мужской» партии. Такой жанр, как «пометки карандашом», чаще всего не имеет точной даты, но, исходя из года издания брошюры и фактов биографии Прокофьева, речь идет о лете 1938 года. В фонде композитора хранится еще один подобный

документ — листок с записью танца фокс-блюз на рекламном листке книги Д. Фарелла «Stads Lonigan»⁴⁷. Как дополнительный штрих — пометка Прокофьева в записной книжке 1937–1938 годов — «Шур.[ик] — ноты новых фокс.[тротов]»⁴⁸. Позже В. Дукельский вспоминал, что во время их встречи в Нью-Йорке «Прокофьев изумил его странными рас фокстрота вместо приветствия. “Я <...> усердно изучал современные танцы в Кисловодске, где отдыхал на водах”, — объяснил Прокофьев»⁴⁹. Упоминания о танцующем Прокофьеве неоднократно встречаются на страницах воспоминаний Миры Александровны Мендельсон: на вечере танцев в Доме ученых осенью 1938 года⁵⁰, в Клубе советских писателей в 8 января 1939 года. А в письме из Кисловодска, адресованном Мире (1939 год), Прокофьев специально отмечает «скучаю <...> не танцевал»⁵¹. Очевидцы «хореографических» опытов Прокофьева говорят, что он плохо танцевал — «[была...] виновата общая присущая ему непла-



Страница из брошюры «Памятка по современному танцу для учащихся дансинга на КВМ с рисунками и диаграммами» с пометами С.С. Прокофьева. ВМОМК имени М.И. Глинки

⁴⁷ Рекламный листок на английском языке о выпуске трилогии американского писателя Дж.Т. Фаррелла «Stads Lonigan» (Уроки Лониана): «1-я часть — Детство Лониана (1932). 2-я часть — Отрочество (1934). 3-я часть — Судный день (1935). Издательство Вангард пресс Нью-Йорк». На англ. яз. На листке изображена схема (автограф С.С. Прокофьева) танца фокс-блюз. ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1246. Джеймс Теодор Фаррелл (1904–1979) — американский писатель-урбанист ирландского происхождения, представитель литературного направления «Чикагская школа», тяготел к левому движению, но осудил «московские процессы» в СССР и был вычеркнут из списка зарубежных авторов для советской читательской аудитории.

⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 332, л. 6 об. Упоминается Шурик — двоюродный брат С.С. Прокофьева Раевский Александр Александрович (1885–1942).

⁴⁹ Дукельский В.А. Об одной прерванной дружбе // Мосты: Литературно-художественный и общественно-политический альманах. — Мюнхен, 1968. № 13/14. — С. 277.

⁵⁰ Мендельсон-Прокофьева, 2012. С. 32.

⁵¹ Там же. С. 21.

⁴³ Памятка по современному танцу. Кисловодск, 1937. ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1280.

⁴⁴ Там же. С. 5.

⁴⁵ Там же. С. 3.

⁴⁶ Хотя в мае 1932 года РАПМ был официально распущен, «рапмовская» лексика довольно долго (вплоть до 1935–1936 годов) существовала на страницах советских газет. Цит. по: Советское искусство, газета. М., 1932, 27 июня.

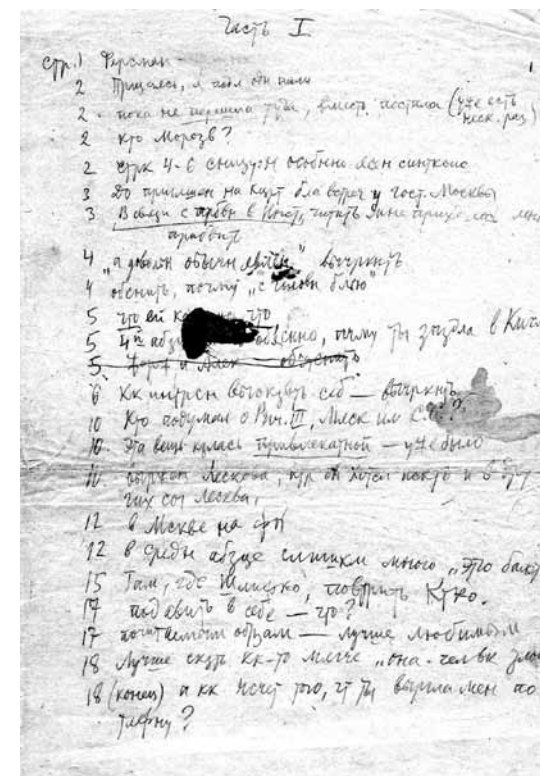
стичность движений. Движения его были довольно резкими»⁵²; «танцующий Прокофьев не походил на белого негра, а скорее на развеселившегося шведского пастора»⁵³. Пусть умолкнут критики! В танцах Прокофьев не стремился нравиться, его привлекала возможность самовыражения в движении. Не случайно танец, теннис, плавание, гимнастика (в юности Прокофьев был членом знаменитого в Петербурге спортивного общества «Сокол» и даже написал для него марш), длительные пешие прогулки смолodu стали неотъемлемой частью жизни композитора, определялись его высокой физической культурой и позитивным, «солнечным» мировосприятием.

В Кисловодске в 1938 году завязались романтические взаимоотношения Прокофьева и Миры Мендельсон. Встреча молодой студентки Литературного института и известного композитора оказалась судьбоносной, роковой, как танго, покоровшее мир. «Высокий мужчина с необычной походкой и очень серьезным выражением лица»⁵⁴ поразил девушку, которая, в свою очередь, произвела сильное впечатление на Прокофьева, ощутившего, по его словам, «острую радость» от знакомства с Мирой. «*Coup de foudre*» (с фр. букв. «сражен с первого взгляда») — так описал свои чувства Прокофьев⁵⁵. Мира Александровна в своих мемуарах признавалась, что мало интересовалась танцами («я оказалась мало способной к танцам»⁵⁶), а вот Прокофьев, со свойственной ему дотошностью, не ограничиваясь посещением Кисловодского дансинга, самостоятельно осваивал танго. В смешных рисуночках, изображающих «шаги» — следы от ботинка, перед нами встает личность «озорникашки» Прокофьева, знакомая нам по его блестящим литературным и музыкальным сочинениям. Пометы на «Пособии» вкупе с мемуарными свидетельствами, делают «зримыми» и «слышимыми» конкретные подробности повседневной жизни композитора в то трагическое (канун Мировой войны) время в ритмах танго и фокстрота.

Также скрытая под обозначением «без места, без даты» «затаилась» архивная единица хранения под заголовком «С. Прокофьев. Разные заметки. Черновики. Автограф»⁵⁷. Описание вновь не раскрывает подлинного характера материала. Четыре разрозненных листа записей воистину примечательны — это замечания Прокофьева к воспоминаниям его второй жены — Миры Александровны Мендельсон. Ранее, при подготовке фрагмента машинописных воспоминаний к первой публикации⁵⁸, было известно, что

Прокофьев знакомился с их текстом и оставлял свои замечания и пометы. Например, на полях дневников 1944–1945 годов⁵⁹, являющихся черновиком по отношению к машинописному варианту мемуаров, композитор вносил поправки, которые были позже учтены Мирой Александровной при дальнейшей работе. Однако точно оценить степень участия композитора в написании воспоминаний Миры Александровны было трудно. Прокофьевские маргиналии встречались редко и только в одной из четырех тетрадей дневниковых записей рукой Миры. По сравнению с ними, замечания Сергея Сергеевича, выписанные отдельно, насквозь, систематизированы по частям мемуаров и касаются не только содержания, но и стилистики, повторов, хронологических несоответствий.

На первом из листов, озаглавленном Прокофьевым «Часть I», слева, вероятно, указаны номера страницы по черновику Миры Александровны. В данном случае это должен быть так называемый Дневник, в котором мемуаристка описывала события с августа 1938 года⁶⁰. Первое замечание Прокофьева касается фамилии академика Ферсмана, отдохавшего в Кисловодске в одно время с Прокофьевым и семьей Мендельсон. При сопоставлении этого замечания и текста дневника Миры Александровны выясняется несовпадение с нумерацией страниц в дневнике, а содержание помет указывает на то, что они не относятся к имеющемуся варианту записей. Так, например, помета Прокофьева о М.М. Морозове в черновике уже учтена. Таким образом, в автографе воспоминаний или в черновиках (как представлялись нам ранее) уже внесены поправки Сергея Сергеевича



С.С. Прокофьев. Замечания к I части (1938–1941) воспоминаний М.А. Мендельсон-Прокофьевой. Автограф. ВМОМК имени М.И. Глинки

⁵² Прокофьев. ДПБВ, 1991. С. 218.

⁵³ Дукельский В. Об одной прерванной дружбе. Указ. изд. С. 277.

⁵⁴ Мендельсон-Прокофьева, 2012. С. 28.

⁵⁵ Там же. С. 29.

⁵⁶ Там же. С. 32.

⁵⁷ ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1119. Автограф С.С. Прокофьева.

⁵⁸ Мендельсон-Прокофьева М.А. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946–1950 гг. Публ. Е. Кривцовой и М. Рахмановой // Прокофьев. ВПС, 2004.

⁵⁹ ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1126.

⁶⁰ ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1132.

из рассматриваемой единицы хранения (листы без указания места и даты написания под архивным номером 1119).

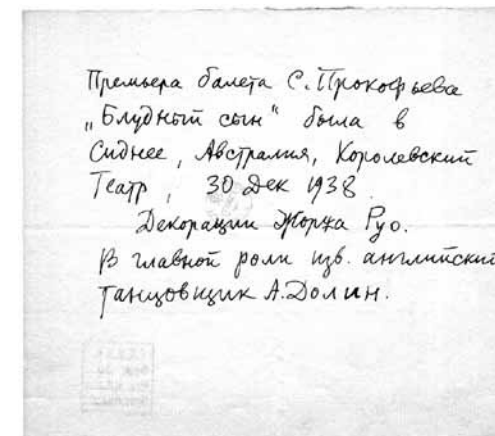
Еще один пример. Прокофьев в замечаниях пишет: «До приглашения на концерт была встреча у гостиницы “Москва”». В дневниках Миры Александровны читаем: «Встретившись в первый раз в Москве около здания ЦУМа, мы ходили по набережной Москва-реки...». Выходит, что до Дневников существовал еще один вариант воспоминаний или дневниковых записей. Вариант, который, как выяснилось, фрагментарно отложился в РГАЛИ и был первоосновой дневника, попавшего в музей. Мира Александровна использовала для черновиков записи как свои, так и Сергея Сергеевича, на основе которых и был создан черновой рукописный вариант воспоминаний — автограф так называемых Дневников Миры Александровны Мендельсон-Прокофьевой. Машинописный (литературный) вариант⁶¹, начинавшийся со встречи с Прокофьевым на перроне Московского вокзала в марте 1941 года, появился позже. Уточнить дату начала работы над машинописным вариантом Воспоминаний помогло замечание Прокофьева, касающееся его пребывания в эвакуации в Тбилиси: «Хорошо бы перестукать эту страницу»⁶². Сергей Сергеевич и Мира Александровна находились в эвакуации в Тбилиси с 25 ноября 1941 по 29 мая 1942 года, следовательно, работа над Воспоминаниями о тбилисском периоде началась не раньше 1943–1944 годов. Слово «перестукать», а не «переписать» указывает о работе над машинописным вариантом воспоминаний. *Прокофьев участвовал в создании основного текста машинописных воспоминаний на всех этапах.* И его правка убедительно доказывает, что в начале 40-х годов он *поручил вести запись событий своей жизни жене.* Схема создания Воспоминаний такова: фиксация событий Мирой Александровной в черновике — просмотр и правка записей Прокофьевым — переписывание отредактированного текста с учетом замечаний. С 1945–1946 года, не ранее, Прокофьев включился в создание машинописного варианта Воспоминаний как литературного произведения. Сопоставление этого машинописного (то есть окончательного варианта воспоминаний) с рукописными дневниками Миры Александровны и подробными замечаниями Прокофьева свидетельствуют о том, что *дневники, написанные рукою Миры Александровны* (четыре общие тетради, отражающие жизнь композитора с 1938 по 1944 год), *являются промежуточным звеном работы между черновыми записями и машинописными Воспоминаниями* (крайние даты 1941–1950 годы). *Авторство последних можно с полным правом поделить между Прокофьевым и его женой.* Такова трансформация знаменитого Дневника Прокофьева: другие времена — другая жизнь — другой Прокофьев. Силы и время требовались

для музыкального творчества, интерес к некоторому «литературному самолюбованию» в виде прежнего блистательного Дневника у Прокофьева исчез.

4.

Еще один из документов, не востребованных до сих пор исследователями прокофьевского наследия, — краткая записка рукой Сергея Прокофьева. Фрагмент листа, аккуратно оторванного по линии сгиба с четырех сторон, бумага хорошего качества с филигранью (водяным знаком), синие чернила. Записка из тех, что пишутся для себя, на память, без определенного назначения: «Премьера балета С. Прокофьева “Блудный сын” была в Сиднее, Австралия, Королевский Театр, 30 Дек[абря]. 1938. Декорации Жоржа Руо. В главной роли изв[естный] английский танцовщик А. Долин»⁶³. Судя по тому что композитор упоминает себя в третьем лице, вполне вероятно, что это перевод заметки из зарубежной прессы. Возможно данной записке надлежало пополнить артистический альбом Прокофьева вместо газетной или журнальной вырезки.

Казалось бы, скромный по содержанию документ, обладающий лишь информационной ценностью о бытовании одного из сочинений композитора. Как говорится, принять к сведению. И только?.. Но соединив содержание этого документа с фактами из двух других источников — воспоминаниями М.А. Мендельсон о словах Прокофьева: «Сегодня смотрел на глобусе Австралию — как бы хорошо вдвоем туда поехать»⁶⁴, — и строчку из записной книжки Прокофьева («Взять линию, идущую через Таити (Фр.) в Австралию»⁶⁵), — можно выдвинуть следующую дерзкую, на первый взгляд, гипотезу: накануне Второй мировой войны Прокофьев думал



Прокофьев С.С. Записка неустановленного назначения. Автограф. ВМОМК имени М.И. Глинки

⁶¹ ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1413.

⁶² ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1119, л. 1.

⁶³ С.С. Прокофьев. Сведения о премьере балета «Блудный сын» в Сиднее. Автограф. ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 433. В записке упомянуты: *Руо Жорж* (1904–1958) — живописец, график, как театральный художник работал с Дягилевым и Баланчинем над балетом Прокофьева «Блудный сын» (Театр Сары Бернар, Париж, 1929); *Долин Антон* (наст. имя *Патрик Хили-Кей*, 1904 — после 1981) — танцовщик в труппе Дягилева, в первой постановке балета танцевал партию слуги (партию Блудного сына танцевал С. Лифарь). В 1938 году в Сиднее Долин блистал в главной партии. Постановщик балета в Австралии — Давид Лишин.

⁶⁴ ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1132, л. 9.

⁶⁵ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 334, л. 21 об.

о своем отъезде (понимал, что семью не выпустят) в Австралию. План уехать подальше от семейных проблем и грядущих европейских катаклизмов (ведь композитор, как и многие тогда, не предполагал их мировой масштаб), конечно, был неосуществим. Но его возникновение объяснимо только с точки зрения внутреннего состояния и настроения композитора в конце 30-х годов.

Совокупность косвенных свидетельств доказывает, что с 1938 по 1939 год Прокофьев переживал один из самых страшных периодов отчаяния в своей жизни. Сложная ситуация в личной жизни помноженная на атмосферу террора, ввергла Прокофьева в состояние стресса. Версия находит подтверждение в музыкальных сочинениях композитора тех лет⁶⁶. Музыка — это «территории свободы» Прокофьева, самое сокровенное и одновременно доступное для истолкования третьими лицами пространство композитора. Становится понятен накал трагизма Шестой фортепианной сонаты⁶⁷ — варьируемая тема, основанная на попевке, навеянной то ли позывными советского радиоэфира, то ли красноармейской зорькой в первой части; холодновато-колкий характер музыки Allegretto (второй части). Удивительно интонационное сходство основной темы Allegretto с заключительным мотивом «нашествия» написанной годом позднее первой части «Ленинградской» симфонии Шостаковича! Шестую фортепианную сонату Прокофьева венчает яростный брутальный перепляс в финале — исступленное веселье, адреналин идущего по кромке бездны. Только ли музыкальные достоинства сочинения имел в виду восхищенный Шостакович в письме Прокофьеву? «Шестая соната великолепна: от начала и до конца. Я очень радуюсь, что мне довелось ее послушать два раза, и огорчаюсь, что только два раза. Крепко жму руку. Ваш Д. Шостакович»⁶⁸.

Есть еще одно сочинение композитора, прямо указывающее на личностный кризис в конце 1930-х годов. Речь о Сонате для скрипки и фортепиано f-moll op. 84 (1939–1944), посвященной Д.Ф. Ойстраху. Широ-

ко распространена трактовка Сонаты, представленная музыковедом И.В. Нестьевым: «<...> Скрипичная соната Прокофьева <...> проникнута русским национальным духом. Она дышит суровым величием былинного эпоса. Музыка Сонаты Прокофьева картинна. Первая ее часть воспринимается как размышление о судьбах Родины, неторопливое повествование о “Делах давно минувших дней”. Воинственная суровая вторая часть словно рисует яростную схватку враждующих сил. Наиболее задушевно поэтичная третья часть — печальная лирическая песня. Наконец, в финале звучат величавые напевы и причудливые ритмы богатырского сказа, рисуя в нашем воображении образы русских витязей, овеянные бранной славой»⁶⁹. В общих чертах повторяет эту оценку и первый исполнитель, адресат посвящения сочинения — Д.Ф. Ойстрах: «Соната f-moll С. Прокофьева — могучее эпическое произведение, в котором оживают картины прошлого нашей великой Родины, раскрываются сокровенные думы композитора о судьбах своего народа»⁷⁰.

Бесспорно, соната раскрывает «сокровенные думы композитора». Первая медленная скорбно-заунывная «сакральная» часть, по словам автора, «ветер на кладбище»⁷¹. Кладбище надежд? Оцепенение, холод du néant (небытия) сменяет вторая часть Allegro brusco (грубо, резко) Здесь музыка пробирает до дрожи. Эмоциональное потрясение на грани ужаса. В финале сонаты слышна та же, но смягченная безысходным причитанием русского плача интонация. Уж какие тут «русские витязи»!

Прокофьев долго таил это сочинение (восемь лет), медлил с показом на публике. А позже страшно волновался на премьере и был не слишком удовлетворен трактовкой (надо отметить, превосходной!) сочинения Ойстрахом и Обориным, определяя их исполнение так: «...“играют, как два старых профессора — точно, аккуратно”, — при этом делал неповторимый жест руками»⁷².

В контексте исповедального невозможно не упомянуть оперу «Семен Котко», непосредственно связанную с именем Мейерхольда, вплоть до ареста он был режиссером-постановщиком оперы: сцены пожара в селе, казни матроса Царёва, безумия его невесты: «Нет, то не Василёк...». Художественное эмоциональное содержание многих страниц сочинений Прокофьева конца 30-х годов: пароксизм отчаяния, круги ада — и одновременно — императив добра, и, как следствие, бессилие зла. Таков был

⁶⁹ Нестьев И.В. Новое сочинение Сергея Прокофьева // Правда, газета. — М., 1946, 21 ноября.

⁷⁰ Юзефович В. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. — М.: СК, 1978. — С. 214.

⁷¹ Ойстрах Д.Ф. О дорогом и незабвенном (Из воспоминаний о С.С. Прокофьеве) // Прокофьев. МДВ, 1956. С. 285.

⁷² Мендельсон-Прокофьева, 2012. С. 286 (запись от 21 ноября 1946 года).

⁶⁶ По убеждению автора статьи, сочинения композитора 1938–1939 годов, обозначенные номерамиopusов: 80 — Соната для скрипки и фортепиано, 81 — опера «Семен Котко», 82, 83, 84 — соответственно Шестая, Седьмая и Восьмая фортепианные сонаты (Седьмую и Восьмую Прокофьев закончил позже), и, наконец, 85 — одиозная с точки зрения литературной основы «Здравица», имеют не только музыкальный, но и биографический «дневниковый» подтекст.

⁶⁷ В печально известном Приказе № 17 Главного Управления по контролю за зрелищами и репертуаром Комитета по делам искусств при Комитете по делам искусств при Совете Министров СССР от 14 февраля 1948 года в списке запрещенных к исполнению произведений Прокофьева значится Шестая соната для фортепиано.

⁶⁸ Д.Д. Шостакович Письмо С.С. Прокофьеву. Л., 1941, 14 января. Цит по: «Всегда дорожу Вашим мнением...» (С.С. Прокофьев — Д.Д. Шостакович. Переписка) // Встречи с прошлым. Сб. мат. ЦГАЛИ СССР. Вып. 3 / публ. М.Г. Козловой. — М., 1978. — С. 255.

Прокофьев, сумевший выстоять в час испытаний и остаться «храбрым сражальцем за порядочную музыку»⁷³, причем в большей степени, чем многие его коллеги.

Анализ архивных материалов, не привлекавших прежде исследователей в силу их мнимой незначительности и отсутствия атрибуции, убедительно доказывает, что из второстепенных вспомогательных источников они становятся ценным материалом для важных обобщений и решения многих научных задач. Этот архивный пласт может широко использоваться как в фундаментальных научных трудах, в комментариях, так и в любого рода публикациях, посвященных изучению творчества великого русского композитора. Следовательно, смысл архивной работы в музее сводится не только к хранительским и просветительским, то есть музейным функциям, но и предполагает добросовестную добычу новых фактов как необходимого «топлива» научной мысли.

⁷³ «Храбром сражальцу за порядочную музыку В.В. Держановскому от С. Прокофьева. 1924» — дарственная надпись композитора на своей фотографии. ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 3, ед. хр. 194.

Владимир Перхин

История «Золушки»:

Шестнадцать писем С.С. Прокофьева о балете (1940–1946)

Переписка С.С. Прокофьева с руководителями Ленинградского театра оперы и балета имени С.М. Кирова за годы работы над балетом в течение долгого времени не попадала в поле зрения исследователей и критиков. Когда же, наконец, она была замечена, то получила весьма поверхностное и шаблонное прочтение¹. Переписка хранится в архивном фонде театра и позволяет точнее понять художественный замысел композитора, узнать динамику его творческого сотрудничества с театром, уточнить хронологические рамки сочинения музыки этого произведения. Окончание работы над музыкой балета принято датировать 1944 годом. Исследователи идут вслед за сообщением композитора, которое прозвучало по московскому радио 4 ноября 1945 года: «В 1944 году я закончил работу над балетом “Золушка”»².

После успеха постановки «Ромео и Джульетта» (премьера 11 января 1940 года) руководство театра, как известно, придавало большое значение сотрудничеству с Прокофьевым. Было решено вступить с ним в переговоры о написании нового балета. Переговоры были начаты 23 января, когда композитор присутствовал на спектакле «Ромео и Джульетта»³. Первоначально речь шла о замысле балета «Золотой ключик»⁴ по весьма популярной книге А.Н. Толстого. Позднее по желанию Г.С. Улановой возникло название «Снегурочка»⁵. Оно и вошло в проект Договора с композитором, подготовленный театром в ноябре. Однако в какой-то момент название «Снегурочка» было зачеркнуто и сверху вписано имя Золушки⁶. 23 ноября директор театра Е.М. Радин (1897–1944) сообщил об этом в Комитет по делам искусств при Совете народных комиссаров и просил «в виде исключения» установить Прокофьеву «гонорар в размере 20 000 рублей»⁷. 23 ноября 1940 года председатель Комитета М.Б. Храпченко дал такое разрешение. Однако режиссер Ю.А. Завадский, руководитель Театра имени Моссовета и муж Улановой, настаивал на «Снегурочке». 29 ноября

¹ См.: Гурова Я. Петербургская «Золушка» XIX–XX вв. — СПб., 2007. — С. 26–27. Автор путает даже архивы — ЦГАЛИ СПб и РГАЛИ.

² Цит. по: Прокофьев С. [О моих работах за годы войны] // Прокофьев. МДВ, 1961. С. 252.

³ А не «в конце зимы», как утверждал мемуарист. См.: Слонимский Ю. Встречи с Прокофьевым // МЖ. 1960. № 5. — С. 10.

⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 200, л. 1.

⁵ См. об этом: Слонимский Ю. Встречи с Прокофьевым... С. 10.

⁶ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 200, л. 1.

⁷ Там же, л. 3.

Радин телеграфировал композитору: «Завадский звонил нам о договоренности [с] Вами. “Снегурочка” — очень хорошо»⁸. Но окончательное решение директор отложил до встречи в Москве — на «оперной конференции все уточним»⁹.

В конце концов, противоборство желаний балерины и композитора завершилось победой Прокофьева. В соответствии с окончательным договором он обещал представить клавир «Золушки» 31 апреля 1941 года, а 11 октября — партитуру¹⁰.

24 декабря 1940 года Прокофьев отправил Радину *первое письмо*, в котором сформулировал художественный замысел произведения.

1.

«Балет “Золушку” я вижу как современный классический балет с его характерными особенностями формы как па-д’аксион, гран-па и т. д. Одновременно с тем мне хочется видеть в героине не сказочный, полуреальный персонаж, а живое лицо с человеческими переживаниями, т. е. по возможности углубить ее роль. “Золушку” я рассматриваю прежде всего как русскую сказку и имею в виду говорить о героине русским музыкальным языком. Однако поскольку сказка Афанасьева о Золушке относится к 18-му веку, мне представляется возможным пользоваться также общебалетными танцами, как менуэт, мазурка, вальс. Особенно мне хочется дать несколько развернутых вальсов, не менее 2-х или 3-х. Более подробное экспозе всего балета по номерам и указанием приблизительно. [о] длительности каждого из них и музыкальными примерами для нек[о]т[о]р[ы]х из них — на отдельном листе»¹¹.

С. Прокофьев
24 декабря 1940 г.»¹².

Очевидно, что главное здесь — это указание на то, что в основу своих представлений о сюжете балета композитор взял русскую сказку и хотел «говорить о героине русским музыкальным языком». Данную мысль он никогда публично не формулировал, и в наше время она, кажется, совсем забыта.

⁸ Там же, л. 4.

⁹ Всесоюзная оперная конференция была подготовлена Комитетом по делам искусств и прошла в Москве с 10 по 19 декабря. В последние два дня — 18 и 19 декабря — состоялась дискуссия по недавней постановке оперы С.С. Прокофьева «Семён Котко». См.: *Власова Е.С.* К изучению творческой биографии С.С. Прокофьева // Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского. Вып. 98 / ред.-сост. О.Б. Соломонова. — Киев, 2011. — С. 95–109.

¹⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 200, л. 1.

¹¹ «Отдельный лист» в деле отсутствует.

¹² ЦГАЛИ СПб. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 200, л. 7. Машинописная копия. Обращение к адресату, вероятно, было опущено переписчиком.

Этот замысел органично вытекал из духовной программы композитора, окончательно сформировавшейся в эмигрантские годы не без влияния идеологов евразийства и в общении с такими деятелями, как П.П. Сувчинский и Д.П. Святополк-Мирский. Прокофьев «внимательно читал»¹³ евразийскую публицистику. Основоположник этого направления Н.С. Трубецкой утверждал: «Все народы и культуры равноценны», — и выдвигал «требование самобытной национальной культуры», которая должна появиться в результате «творческой работы самопознания»¹⁴. Возвращение композитора на Родину — результат такой «творческой работы самопознания»: он понял, что для его труда необходима «атмосфера родной земли», необходимо слышать «русскую речь», взять у родных людей их песни — «мои песни»¹⁵. Он вернулся, чтобы творить «самобытную национальную культуру», создавать «новую русскую культуру» не в большевистском, а в евразийском ее понимании, в «своеобразии психического и этнографического облика русской народной стихии»¹⁶.

Указав имя знаменитого собирателя сказок А.Н. Афанасьева, композитор тем самым уже на стадии замысла устанавливал четкую связь с русской традицией и с «русской стихией», отвергая какие-либо ассоциации с «романо-германской» культурой, то есть с творчеством Ш. Перро и композиторов от Ж. Ларюэта до Дж. Россини и Ж. Массне.

Мысль о русской сказке как основе балета Прокофьев повторил 24 мая 1944 года в статье, написанной для Совинформбюро: «Многие страны, многие народы знают и любят сказку о Золушке. В сборнике русских народных сказок Афанасьева мы находим ее под названием “Маша-чернушка”»¹⁷.

Радин ответил на письмо Прокофьева 20 декабря, попросив 2 января приехать в Ленинград для «уточнения всех вопросов»¹⁸. Через неделю он получил категорический телеграфный ответ Прокофьева.

2.

«Необходимо делать русскую Золушку елизаветинских времен. Прокофьев»¹⁹.

Эта сжатая и четкая формулировка не оставляла места для двоякого понимания творческой цели. Указанием на елизаветинские времена он за-

¹³ *Вишневецкий И.Г.* Сергей Прокофьев. — М., 2009. — С. 504.

¹⁴ *Трубецкой Н.С.* История. Культура. Язык / вст. статья Н.И. Толстого, Л.Н. Гумилёва // сост., подгот. текста и комм. В.М. Живова. — М. 1995. — С. 122, 767.

¹⁵ Цит. по: *Савкина Н.П.* Сергей Сергеевич Прокофьев. — М., 1982. — С. 89.

¹⁶ *Трубецкой Н.С.* История. Культура. Язык. Указ. изд. С. 138.

¹⁷ *Прокофьев С.* Художник и время // Прокофьев. МДВ, 1961. С. 248.

¹⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 200, л. 10.

¹⁹ Там же, л. 11.

острял внимание директора на укоренённость будущего произведения в русской почве: дочь Петра Первого, как известно, много способствовала национальному художественному прогрессу.

Но, вместо того чтобы сообщить Прокофьеву свое согласие с его замыслом, директор посредством телеграфа продолжал требовать: «Прошу приехать восьмого»²⁰. В ответ композитор просил срочно прислать к нему балетмейстера В.М. Чабукиани, но тот, занятый в текущем репертуаре, обещал приехать только 2 февраля²¹. Опять к Радику летела телеграмма Прокофьева.

3.

«Возмущен телеграммой Чабукиани. Работа стоит. Чабукиани должен приехать немедленно»²².

Одновременно директор получил телеграмму либреттиста Н.Д. Волкова: «Приезд Чабукиани необходим срочно. Прокофьев написал музыку на все установленные куски. Начинается простой. Примите меры»²³.

Наконец, автор балета согласился «приехать в Ленинград ввиду невозможности выезда Чабукиани»²⁴. Но так и не приехал: 31 января в Москву выехал Чабукиани²⁵. Из воспоминаний Волкова известно, что по просьбе композитора балетмейстер «протанцевал» перед ним весь второй акт, дав возможность Сергею Сергеевичу тщательно прокорректировать намеченные им темпы, ритмы и размеры»²⁶.

Таким образом, первые страницы балета можно датировать концом декабря 1940-го — началом января 1941 года. За несколько дней января — начала февраля композитор и балетмейстер подготовили первую часть первого акта и весь второй акт — «всё, что наработали с Чабукиани»²⁷, — писал из Москвы художественный руководитель балета Кировского театра Л.М. Лавровский.

Темп работы, взятый Прокофьевым, был необходим, чтобы выполнить условие договора — сдать клави́р балета к 1 апреля. Но этот темп тормозил Чабукиани. 14 марта композитор послал телеграмму.

4.

«Приеду пятнадцатого “Стрелю”»²⁸.

Но, вероятно, приехать не смог. Следующая его записка датирована 20 марта.

5.

«Представляю для ознакомления клави́р II акта “Золушки” и 1/3 клави́ра I акта, прошу перенести срок окончания клави́ра с 1 апреля на 15 июня 1941 года»²⁹.

На записке две положительные резолюции: директора и заведующего репертуарной частью Н.М. Шастина. Последний мотивировал свое решение: «В апреле С. С. Прокофьев будет оркестровывать 2-е действие». Однако Лавровский, принимая рабочую редакцию балета, считал нужным «при выработке окончательной редакции значительно развить и углубить образ Золушки, особенно в первом акте, и внести все изменения и дополнения, возникшие в совместной работе постановочной группы»³⁰. Об этом он писал 22 марта Н.Д. Волкову.

Накануне театр направил либретто в Ленрепертком — театральную цензуру «для разрешения»³¹, а 28 марта — в Главрепертком³². 14 мая пришло разрешение, датированное 6 мая³³. 15 мая Прокофьев приехал на совещание в театр. Протокол этой встречи обнаружить не удалось. Но из письма Чабукиани Прокофьеву от 6 июня следует, что композитор задерживал «договоренные музыкальные материалы “Золушки”»³⁴.

Балетмейстер звал его в Ленинград: «Необходимо усилить подготовку спектакля». В ответ 21 июня руководство театра получило телеграмму от Волкова: «Прокофьеву необходима совместная разработка третьего действия. Телеграфируйте [на] мой адрес возможность приезда Чабукиани в Москву»³⁵.

Кажется, композитор не успевал и к новому сроку сдачи клави́ра. События, вызванные нападением гитлеровской Германии на Советский Союз, отодвинули этот вопрос на второй план.

1 декабря 1941 года Прокофьев, находившийся в Тбилиси, написал М.Б. Храпченко, что «закончил два акта оперы “Война и мир”»³⁶. Об этом же читаем в письме, которое композитор направил Радику.

²⁰ Там же, л. 12.

²¹ Там же, л. 13.

²² Там же, л. 14.

²³ Там же, л. 15.

²⁴ Там же, л. 15 об.

²⁵ См.: Там же, л. 16–17.

²⁶ Цит. по: *Нестьев*, 1973. С. 451.

²⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 200, л. 19.

²⁸ Там же, л. 20.

²⁹ Там же, л. 21.

³⁰ Там же, л. 22.

³¹ Там же, л. 23.

³² См.: Там же, л. 24.

³³ См.: Там же, л. 25.

³⁴ Там же, л. 28.

³⁵ Там же, л. 29.

³⁶ Деятели, 2007. С. 598.

6.

«Тбилиси
Дом связи. До востребования.
17 декабря 1941 г.
Молотов областной
Госопера. Е. М. Радину

Многоуважаемый Евгений Михайлович,

Очень прошу Вас сообщить мне, взяли ли Вы в Молотов спектакль “Ромео и Джульетта” и если да, идет ли он.

Я нахожусь в Тбилиси, куда эвакуировали вместе с другими композиторами, артистами МХАТа и пр. Работаю над оперой “Война и мир” по государственному заказу от Комитета по делам искусств. Два акта уже написаны, а около 1 февраля я рассчитываю закончить музыку и приступить к оркестровке. Естественно, что наряду с оркестровкой я займусь сочинением другой музыки, в связи с чем встает вопрос о “Золушке”, первый и второй акт которой (за исключением двух-трех номеров) сочинены.

К тому же в Тбилиси находится Чабукиани, с которым мог бы разработать хореографию третьего акта.

Прошу Вас написать мне 1) о “Ромео”; 2) о “Золушке” по адресу, который наверху письма.

Шлю Вам привет.

Ваш СПРКФ»³⁷.

Нет сомнения, что состояние non finito тяготило художника. И директор это понял. 9 января 1942 года Радин писал: «Что касается “Золушки”, то я считал бы правильным продолжать и закончить работу. Интересно было бы узнать Ваш организационный по этому поводу план»³⁸. Одновременно директор перевел композитору пять тысяч рублей.

Неизвестно, представил ли Прокофьев этот план, но Комитет по делам искусств утвердил «обязательную постановку в этом году “Золушки”. Крайний срок начала работ май»³⁹. Об этом директор известил Чабукиани, требуя его приезда в Пермь и угрожая «передать другому балетмейстеру» сочинение балета. Но Чабукиани это не смутило: «Мое пребывание [в] Тбилиси необходимо [в] связи [с] теплым климатом, лечением почек, больных ног [в] Цхалтубо. До окончательного выздоровления выехать не могу. Сожалею <о> “Золушке”»⁴⁰.

В отличие от тридцатилетнего артиста и балетмейстера, Прокофьев сразу согласился прибыть в местонахождение Кировского театра. Но со-

стоялся приезд только через двенадцать месяцев — после того как в начале февраля 1943 года контрнаступление Красной армии под Сталинградом завершилось окружением 330-тысячной группировки германских войск.

К тому времени русская тема в искусстве обрела особую актуальность. Политические лидеры на какое-то время признали: «Сейчас *национальное единство* — важнейший фактор в войне»⁴¹. 8 марта 1942 года в «Правде» были напечатаны стихи А.А. Ахматовой, выразившие эпохальные чувства современников: «И мы сохраним тебя, русская речь, / Великое русское слово». Весной 1943 года, выступая перед коллективом Кировского театра, М.Б. Храпченко сказал о своей мечте — увидеть на балетной сцене воплощение красоты русской женщины — и предложил: «Почему бы не создать “Золушку”...»⁴².

Евразийская установка Прокофьева на развитие «самобытной национальной культуры» вдруг оказалась политически актуальной. В феврале 1943 года Прокофьев написал Радину.

7.

«Алма-Ата
Гостиница “Дом Советов”
Комн. 143
28 февраля 1943

Уважаемый Евгений Михайлович,

Спешу поблагодарить Вас за перевод мне пяти тысяч рублей в счет “Золушки”.

По приезде в Алма-Ата я постарался выяснить возможности моей поездки в Молотов в июне для работы над “Золушкой” и вынес впечатление, что такая поездка мне реальна. С моей стороны я все больше психологически сживаюсь с этим планом, особенно, если Вы сможете поместить меня и жену на даче, если на этой даче будет тишина, располагающая к работе, и соответствующие бытовые условия. Возможно ли из Алма-Аты ехать до Куйбышева и оттуда на теплоходе? Как подвигается вопрос относительно балетмейстера для “Золушки”?

Шлю Вам сердечный привет.

Уважающий Вас
СПРКФ»⁴³.

Вопрос о балетмейстере Радин уладил: им стал К.Я. Голейзовский. И через месяц, 20 марта 1943 года, пришла долгожданная телеграмма.

³⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 200, л. 31. Машинопись. Подпись — авторграф.

³⁸ Там же, л. 32.

³⁹ Там же, л. 33.

⁴⁰ Там же, л. 34.

⁴¹ Из письма члена редакционной коллегии газеты «Правда» Ем. Ярославского. Цит по: Деятели, 2007. С. 63.

⁴² Там же.

⁴³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 200, л. 35–36. Автограф.

8.

«Выезжаем двадцатого. Молнирую дополнительно из Новосибирска. Прошу комнату не на юг и [в] стороне от музыкальных звуков. Прокофьев»⁴⁴.

Но по какой-то причине, возможно, из-за съемок фильма об Иване Грозном, приезд композитора не состоялся. Только 22 июня Прокофьев напомнил директору о мартовском плане.

9.

«Ввиду перерыва работы киностудии желательно выехать [от]сюда немедленно. Телеграфируйте вызов мне, моей жене Мендельсон, настаиваю производить хотя бы часть работы на даче. От Волкова, Голейзовского известий не имею. Прокофьев»⁴⁵.

Между тем композитор внес небольшие изменения в либретто и послал их на утверждение Волкову, которому, как сообщил Радин, они «очень понравились»⁴⁶. И директор добавлял: «Художником все мы рекомендуем [Ф.Ф.] Федоровского. Он блестяще ставит русские спектакли». Оговорка — весьма важная: замысел композитора «делать русскую Золушку» не был забыт.

Вскоре выяснилось, что Большой театр не отпускает Голейзовского. И Радин предложил осуществить совместную постановку Г.С. Улановой и К.М. Сергееву, дипломатично добавив при этом: «Желательна консультация Юрия Александровича»⁴⁷. Он полагал, что Завадский приедет «на две недели дать направление и в конце перед выпуском для корректировки». 18 августа Завадский отказался: «[по] причине неясности сроков переезда театра [им. Моссовета] в Москву»⁴⁸.

Прокофьев был уже в Москве и стремился поскорее возобновить сочинение балета.

10.

«Уважаемый Евгений Михайлович,

Если возможно, очень прошу Вас прислать мне с [дирижером И.Э.] Шерманом мои три пьесы для ф[орте]п[иано] ор. 95 (интермеццо, гавот и вальс). Они только что вышли в Музгизе и если их нет в продаже, директор Музгиза даст мне авторский экземпляр. Пьесы сделаны из музыки “Золушки” и нужны мне для работы над “Золушкой” (рукописного экземпляра у меня не осталось).

⁴⁴ Там же, л. 37, 38.

⁴⁵ Там же, л. 39, 40.

⁴⁶ Там же, л. 44.

⁴⁷ Там же, л. 43.

⁴⁸ Там же, л. 49.

Желаю Вам счастливого пути и еще раз благодарю за заботы.

Ваш СПКРФ

2 сент. [19]43»⁴⁹.

Получив необходимые материалы, композитор возобновил работу.

11.

«Москва 25,
Гостиница “Метрополь”
Комн. 366
22 ноября 1943

Дорогой Евгений Михайлович.

Для “Золушки” мною закончено 7 номеров. Приедет ли Сергеев? Если нет, я дам их переписать и пришлю Вам. Если приедет, то придержу, чтобы согласовать их с ним в Москве.

Инструментовка тоже подвигается успешно, и я скоро рассчитываю прслать [переписчику М.П.] Карпову ряд номеров. Как идет его работа? То, что он уже сделал, пересылайте мне, чтобы я мог здесь исподволь корректировать. Если Карпов сделал работу и нуждается в деньгах, пожалуйста, выдайте ему рублей 500–1000 в счет его гонорара.

[И.Ю.] Шлепянов был у меня, играл ему “Обручение” и на днях он придет опять. [Л.Т.] Атовмян передаст ему полный текст либретто, я прослежу за этим.

Сердечный привет Вам и Юлии Моисеевне от нас обоих. Надеюсь, что Ваше здоровье цветет и работа тоже.

Ваш СПКРФВ

Боюсь только, что новые номера “Золушки” покажутся Вам кислыми: я ведь здесь страдаю без сладкого!»⁵⁰.

Радин продолжал добиваться согласия Завадского и Улановой. 18 декабря он писал режиссеру: «Дорогой Юрий Александрович. Под охраной, правда, невооруженной, сегодня выезжает на месяц в Москву Галина Сергеевна. Рассчитываю на Вашу большую помощь в постановке “Золушки” и на то, что московские встречи всех участников (если можно так выразиться) постановочной бригады дадут, несомненно, хорошие результаты»⁵¹.

В тот же день он написал директору Большого театра Ф.П. Бондаренко: «Дорогой Федор Пименович, Галина Сергеевна Уланова по делам постановки балета “Золушка” для встречи с Прокофьевым, Эрдманом и друг. [ими] едет на некоторое время в Москву. Она весьма заинтересована на это время не прекращать уроков. Кроме того она хотела бы предоставить возможность позаниматься в Москве В.И. Баканову (который к нам приехал

⁴⁹ Там же, л. 50, автограф.

⁵⁰ Там же, л. 51 – 51 об., автограф.

⁵¹ Там же, л. 53.

из Алма-Ата и танцует с Г.С. Улановой в «Жизели» и в «Лебедином озере»). Прошу Вас оказать им в этом содействие. Спектакли с участием Г.С. Улановой назначены у нас на последнюю декаду января 1944 года»⁵².

Конечно, Радин не думал тогда, что командирова «на некоторое время» Уланову в Москву, обеспечивая благоприятные условия ее работы над спектаклем для своей сцены, он невольно подготавливал ее переход в Большой театр. Пока об этом не знал и Прокофьев.

12.

«Москва
Гостиница “Метрополь”
Ком.[ната] 1311
17 января 1944

Дорогой Евгений Михайлович,

Посылаю Вам 6 оркестрованных номеров “Золушки” с просьбой передать их М.П. Карпову. Кроме них у меня готовы еще 7 номеров, которые вышлю вслед, как только закончу их проверку. Очень прошу Вас подогнать Карпова и, если возможно, не слишком загружать его другою работою, дабы он мог посвящать писанию партитуры “Золушки” возможно больше времени. Ведь после того, как он напишет, партитуру надо послать мне на проверку, и только после того, как я верну ее обратно в Молотов, можно приступать к переписке голосов. На все это уйдет порядочно времени, поэтому-то я и прошу подогнать Карпова и попросить его присылать мне постепенно те номера, которые готовы, чтобы на меня не навалилась вдруг вся корректура. Посылать можно ценным пакетом на гостиницу «Москва», ком.[ната] 311, где я буду до 1-го марта.

Сердечный привет от нас обоих.

Ваш СПРКФВ

P.S. Для моего спокойствия очень прошу Вас подтвердить телеграфно получение этих номеров»⁵³.

Не прошло и месяца, как в Комитете по делам искусств был решен вопрос о постановке «Золушки» в Большом театре с участием Улановой. 13 февраля композитор попытался успокоить Радина телеграммой.

13.

«Молотов обл.[астной]
Оперный театр
Радину

[В] связи [с] разговором [с] Лавровским спешу подтвердить, что право первой постановки «Золушки» считаю [за] Кировским театром. Большой театр^{CO-}

гласен с этим. Намерен поставить “Золушку” осенью. Желательно, чтобы премьеры [в] Вашем театре не слишком откладывалась. Прокофьев»⁵⁴.

Вскоре Радин умер. Связь прервалась. Руководство театра замолчало более чем на шесть месяцев и напомнило о себе только 31 августа, когда коллектив уже вернулся в Ленинград. Композитор был извещен, что «выпуск «Золушки»» планируется на «начало 1945 года»⁵⁵. Прокофьев ответил письмом на имя нового директора.

14.

«Ленинград
Дирекция Театра им. Кирова
Тов. [Н. А.] Цыганову
Москва 2
Собачья площадь, 10
Музфонд
17 сентября 1944 г.[ода]

Уважаемый тов. Цыганов,

мною сданы в Кировский театр ряд номеров готовой партитуры “Золушки”. Согласно договоренности Театр снимает с этой партитуры копию, а оригинал возвращает мне. Очень прошу Вас дать указания, чтобы присланные мною номера были переписаны в возможно кратчайший срок и возвращены мне, т. к. они мне нужны для работы над симфонической сюитой из балета.

У меня готова партитура ряда номеров, которые ждут оказания для доставки в Кировский театр.

Очень интересуюсь знать, как идут работы над балетом “Золушка”. Прошу Вас принять мои наилучшие пожелания. Жду Вашего ответа по адресу, что наверху.

СПРКФВ»⁵⁶.

Резолюция директора, адресованная новому главному балетмейстеру театра, появилась на письме спустя два месяца: «Ф. В. Лопухову. Прошу при случае переговорить со мной по этому поводу. Н. Цыганов. 10.XI.44» (там же).

Не дождавшись ответа, Прокофьев написал заместителю директора.

⁵² Там же, л. 55.

⁵³ Там же, л. 57 – 57 об.

⁵⁴ Там же, л. 58 об.

⁵⁵ Там же, л. 59.

⁵⁶ Там же, л. 60, машинопись, подпись — автограф.

15.

«Театр им. Кирова
Дирекция
Тов. Белякову А.Г.
Москва,
Можайское шоссе,
д. 11/13, кв. 210
14 ноября 1944 г.[ода]

Уважаемый Александр Георгиевич,

Вы, вероятно, в курсе того, что Карпов М.П. занимается переписыванием партитуры «Золушки» с моей сокращенной рукописи в полную партитуру. В моем договоре с Кировским театром на «Золушку» выговорены 3000 р.[ублей], которые театр берется выплатить за эту работу. Когда Карпов приступал к писанию партитуры, я обратил внимание Е.М. Радина на то, что договор заключен в 1940 году и что эта сумма при теперешних обстоятельствах слишком мала для такой огромной работы. Е.М. Радин согласился с моими доводами и повысил сумму до 4500 р.[ублей], т. е. по 1500 р.[убля] за акт, вместо 1000 р.[ублей]. На основании этой договоренности, которая, к сожалению, осталась только словесной, Карпов приступил к работе. В настоящее время он закончил и сдал мне весь первый акт и 2/3 второго. Остальное я решил доделать в Москве. Очень прошу выплатить М.П. Карпову 1500 р.[ублей] за первый акт и 1000 р.[ублей] за второй. Я не знаю, получил ли он ранее что-нибудь в счет этой работы. Если да, то надо вычесть из суммы.

Вторая просьба:

Согласно договора Театр снимает с партитуры копию и оригинал возвращает мне. Я сейчас работаю над симфонической сюитой из «Золушки», в связи с чем несколько раз обращался в Кировский театр с просьбой вернуть мне партитуру. Убедительно прошу дать указания в библиотеку снять копию с тех номеров партитуры «Золушки», которые я сдал театру, а оригинал прислать мне. Если переписчики библиотеки заняты другой работой, прошу прислать мне оригинал, который обязуюсь возвратить по первому требованию.

Работа над оркестровкой «Золушки» у меня закончена. Сейчас я проверяю то, что прислал мне Карпов. Какие виды на постановку?

СПРКФВ»⁵⁷.

Прежде всего, это письмо свидетельствует о человеческом благородстве композитора: он заботился о своевременной и справедливой оплате труда переписчика. В остальном три письма 1944 года очень похожи: в январе он сообщал, что послал театру шесть оркестрованных номеров и «готовы еще 7 номеров»; в сентябре повторил о передаче в театр «ряда номеров» и о готовности еще «ряда номеров» партитуры. Наконец, в ноябре

Прокофьев вновь писал о «номерах партитуры», которые ранее представил в театр. Но в последнем, как и в первом, письме есть противоречивые утверждения. Сначала Прокофьев сообщал, что готова партитура «всего первого акта и 2/3 второго», а в заключительном абзаце вдруг заявлял: «Работа над оркестровкой «Золушки» у меня закончена».

Руководство театра проверило наличие материалов и установило, что имеется только «полный клавир всех трех актов»⁵⁸. А из партитуры автор прислал после «корректур» не всё: из 19 номеров 1-го акта вернулось «всего 12 номеров». «Остальные номера, — подчеркивалось в справке для директора, — композитор не выслал»⁵⁹. Из 18 номеров 2-го акта Прокофьев вернул только три (№ 26, № 27, № 28). Эта справка датирована 6 января 1945 года. 10 января директор получил из нотной библиотеки докладную записку, в которой утверждалось: второй акт балета, «отосланный для проверки в Москву», обратно не получен.

13 февраля директор писал композитору: «Мы должны закончить подготовку этого спектакля еще в текущем сезоне. Поэтому работа над ним уже возобновилась и сейчас идет полным ходом. И только отсутствие всего нотного материала может нарушить намеченные сроки. Очень прошу Вас безотлагательно выслать в театр все необходимые нотные материалы с тем, чтобы не получилось какой-либо задержки со стороны партитуры. О дне высылки материалов прошу уведомить меня телеграммой»⁶⁰.

Все эти противоречия, вероятно, объясняются тем, что в те зимние месяцы композитор был болен, «физическое состояние Прокофьева казалось порой безнадежным»⁶¹. Лишь к лету 1945 года он смог перенести на бумагу ту оркестровку, которая была готова, видимо, только в его сознании. Об этом свидетельствует письмо директора от 12 июня 1945 года художнику Б.Р. Эрдману: «Основная причина [промедлений в работе над постановкой] — музыка еще не была закончена С.С. Прокофьевым. Сейчас и эта причина отпадает, и мы с 1-го сентября вплотную займемся «Золушкой»...»⁶².

На основании всех открывшихся данных можно утверждать, что Прокофьев завершил работу над музыкой балета «Золушка» к началу лета 1945 года, а не в 1944 году, как принято считать. Но вот еще одно свидетельство. 21 января 1946 года В.М. Богданов-Березовский просил композитора прислать в Кировский театр статью и фото для премьерной брошюры и одновременно — недостающие номера партитуры: № 25 (возобновление придворного танца) и № 37 (вальс-кода)⁶³.

⁵⁸ Там же, л. 62.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же, л. 64.

⁶¹ Вишневецкий И.Г. Указ. изд. С. 546.

⁶² ЦГАЛИ СПб. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 200, л. 65.

⁶³ Там же, л. 70.

⁵⁷ Там же, л. 61 – 61 об.

Вполне вероятно, что над оркестровкой хотя бы только этих двух номеров автор работал еще в конце 1945-го и в начале 1946 года. Особый вес такому предположению придает реплика К.М. Сергеева на предпремьерном обсуждении балета: «Мы делали спектакль по подлинной партитуре Прокофьева. В Москве музыка оркестрована не Прокофьевым»⁶⁴.

Возможно, толчком к дополнительной работе послужило то, что на премьере в Большом театре (ноябрь 1945 года) музыка исполнялась «с произвольными изменениями, внесенными в авторскую оркестровку», которые ему очень не понравились⁶⁵. Указание Богданова-Березовского на придворный танец и вальс-коду позволяет предположить, что автор заботился о ясности основного конфликта произведения. С одной стороны, он говорил на «русском музыкальном языке» о духовном мире «русской Золушки» (этот мир окрашен «русской душевностью»⁶⁶, утверждением любви и добра)⁶⁷, а с другой — обрисовывал русский придворный мир, который отвергал «русскую народную стихию», поэтому в его увеселениях слышны «отзвуки европейской танцевальной музыки 17–18 столетий, мотивы ироничной церемонности»⁶⁸. Говоря иными словами, композитор продолжал утверждать в музыке балета свою концепцию, уходящую корнями в евразийское понимание вещей, — противопоставление «русской народной стихии» механической и бездуховной «романо-германской цивилизации». Косвенным подтверждением данного факта, являющегося свидетельством многолетнего творческого упорства композитора, стало его интервью, которое композитор дал журналу «Огонек» в декабре 1945 года. Вновь, как первоначально зимой 1941 года в письме Радину, а затем в 1944-м для Совинформбюро, Прокофьев подтвердил, что в основе либретто его балета лежит сказка А.Н. Афана­сьева «Маша-чернушка»⁶⁹.

Вопреки воле композитора впервые балет был показан на сцене Большого театра. Только 14 марта 1946 года пришла телеграмма из Ленинграда: «Премьера назначена на 5 апреля»⁷⁰. Будем рады видеть Вас и Мирру Александровну (на) репетициях, премьере, обеспечим удобный номер (в) гостинице»⁷¹. 4 апреля в Кировском театре получили ответ автора.

⁶⁴ Мендельсон-Прокофьева, 2012. С. 252–253.

⁶⁵ Нестьев, 1973. Указ. изд. С. 507. Изменения в авторскую оркестровку по настоянию дирижировавшего премьерой балета в Большом театре Ю.Ф. Файера внес артист оркестра Б.М. Погребов. См.: Мендельсон-Прокофьева, 2012. С. 253.

⁶⁶ Нестьев, 1973. С. 507.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Там же. С. 505.

⁶⁹ Прокофьев Сергей. Поэзия любви // Огонек. 1945. № 50. — С. 21.

⁷⁰ Премьера балета «Золушка» на сцене Кировского театра состоялась тремя днями позже — 8 апреля 1946 года.

⁷¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337, оп. 1, ед. хр. 200, л. 72. Автограф.

16.

Сердечно благодарю за приглашение. [К] большому сожалению здоровье не позволяет приехать. Привет всему коллективу. Прокофьев⁷².

Коллектив Кировского театра постарался исполнить замысел композитора о «русской Золушке елизаветинских времен». «При сочинении балета, — писал его постановщик К.М. Сергеев, — мы придерживались признаков и примет XVIII века. В основу многих хореографических приемов положен витиеватый и несколько причудливый характер стиля “барокко”, созданного этим веком. При обрисовке придворного общества использованы материалы по историко-бытовому танцу XVIII века»⁷³.

Автор либретто подчеркивал свою независимость от сказки Ш. Перро: «...нельзя переносить ее в балет как инсценировку, иные настроения, иные чувства. Надо идти своей собственной драматургической дорогой, и мы с С.С. Прокофьевым попытались сделать это, когда создавали наш балет “Золушку”»⁷⁴.

Волков вспоминал, что у него с композитором была «совместная, на редкость дружная работа»⁷⁵. Это относилось и к пониманию образа принца: «мужественный и страстный», «воин на троне», «ему чужды условности придворного этикета: он вихрь и пламя». «Я написал в либретто, — подчеркнул автор, — о выходе принца, что он вскакивает на трон, как всадник в седло». Ему чужд «чопорный мир дворца», а Золушке — «пустая и себялюбивая жизнь» мачехи и ее дочерей. Это, — заключал Волков, — драматический рассказ о встрече двух чистых молодых сердец»⁷⁶.

Очевидно, что либреттист и композитор разъясняли зрителям, что сочинили свою оригинальную историю, которую Прокофьев воплотил в сложной по композиции партитуре из пятидесяти номеров. Слово чтобы никто не сомневался и не забывал, что его музыка воссоздает русский мир, Прокофьев ввел в партитуру свои русские названия сестер Золушки — Кубышка и Худышка⁷⁷.

Интересно, что исполнительница заглавной партии в значительной мере отождествляла Золушку со своей личностью: «Я скоро ее почувствовала и поняла. Образ Золушки стал мне родным и близким»⁷⁸.

В Большом театре также пытались соответствовать замыслу композитора. 24 октября 2005 года я спросил О.В. Лепешинскую о Золушке.

⁷² Там же, л. 73.

⁷³ Сергеев К.М. Сказка в танце // За советское искусство. 1946. 12 апреля. — С. 3.

⁷⁴ Волков Н. Сказка для балета // За советское искусство. 1946. 12 апреля. — С. 4.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ См.: Прокофьев С.С. «Золушка». Балет. Партитура. — М., 1959. — С. 7 и др.

⁷⁸ Дудинская Н.М. Образ Золушки стал мне родным и близким // За советское искусство. 1946. 12 апреля. — С. 3.

Она воскликнула: «Абсолютно русская. Русские крынки, русское платье... В первой картине Золушка чистит крынки, а дальше сказка — бал, фонтаны, дворцовые танцы...».

Московские критики, видимо, это хорошо понимали, потому что никто не связывал балет Прокофьева с именем Ш. Перро. Но и о елизаветинском веке старались молчать. Только В.В. Голубов сообщил читателям, что Большой театр «возможно, намеревался даже создать спектакль о русской Золушке» критик увидел, но его смутил «один робкий намек в финале: знакомые виды Петергофа, просвечивающие в глубине контуры дворца Растрелли»⁷⁹.

Действительно, «виды Петергофа» — интерьеры Большого Петергофского дворца, а также Екатерининского дворца в Царском селе присутствовали в декорациях П.В. Вильямса⁸⁰. А это всё создания «елизаветинской эпохи», к которой и принадлежала, по мысли композитора, «русская Золушка». Значит, театр, художник работали над реализацией его замысла.

Но почему «виды Петергофа» «смутили» Голубова, а другие критики и вовсе их не «заметили», промолчали об этой особенности? Отчасти на этот вопрос ответил сам критик. Он писал: «Но русская сказка больше, чем какая-либо другая, чуждается роскошества, она скромнее, целомудреннее, она особенно внимательна к душевному миру своих героев»⁸¹.

За этими словами скрывалось не только порицание театра за чрезмерную помпезность декораций, но и социально-политическая тревога: в русской балетной сказке 1940-х годов не может быть «роскошества» царских дворцовых интерьеров елизаветинского времени, а герой балета не должен быть их жителем. Напрямую эта мысль была высказана на заседании Художественного совета по театру и драматургии при Комитете по делам искусств. Некоторые члены совета требовали пояснить, «в какой стране все происходит?». С.М. Михозлс в короне принца увидел знак социальной, может быть, даже политической (монархической) принадлежности. Его обеспокоило то, что в спектакле «особое внимание почему-то уделяется короне. <...> Это относится к идейной стороне. Пусть Золушка мечтает и видит, что угодно, но корона здесь не должна быть»⁸². Ему возразил Н.П. Охлопков: «Мне кажется, что ее ничем заменять не надо. Наоборот, надо яснее сделать эту корону. Или же уберите принца, сделайте его про-

фессиональным работником и сделайте одну из тысяч вульгаризаций. Мне кажется, мы настолько выросли, как зрители, что понимаем, какое содержание вкладывать в эту корону»⁸³.

Какое содержание вкладывали в спектакль мыслящие зрители, показывает письмо Б.Л. Пастернака Г.С. Улановой. У него не было сомнения, что Прокофьев «русским музыкальным языком» говорил о России и русском дворе; у поэта он ассоциировался как с «вековой, лживой и трусливой, низкопоклонной придворной стихией», так и с ее «нынешними формами», то есть формами сталинской эпохи, которых он не любил «до сумасшествия»⁸⁴. В сценическом образе Золушки Пастернак увидел воплощение внутреннего мира Улановой, то есть русского человека того времени, его «чудесной и победительной силы детской, покорной обстоятельствам и верной себе чистоты <...> Эта роль, — добавлял поэт, — очень полно и прямо выражает Ваш собственный мир, что-то в Вас существенное, как убеждение»⁸⁵.

Это мнение не было беспочвенной фантазией поэта. В спектакле можно было увидеть, что «Г. Уланову несколько стесняет и тяготит пышное убранство сцены. Она с ее неизменной “прелестью робкою движений” здесь словно чужая, одинокая. Недоуменно и печально взирает она на окружающее, на расстилающийся перед нею мир расточительного великолепия и блеска. Но ведь и эта растерянность перед невиданными масштабами и роскошью — вполне в образе Золушки, непроизвольно, естественно совпадает с ним. Самое простое, обыденное у артистки как бы невольно, само собою выливается в танец»⁸⁶. По сути критик близко подходил к обобщениям пастернаковского уровня.

Но такое мышление, умеющее в национальном видеть общечеловеческое, было не в моде. Более того, начиная с осени 1944 года национальное стало заменяться классовым, русское — советским⁸⁷. А.А. Жданов требовал, чтобы в центре художественной картины мира были «лучшие стороны характера советского человека», была молодежь — «бодрая, жизнерадостная»⁸⁸. Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) укрепляло верховенство политических ценностей. Примечательно, что 8 апреля

⁸³ Там же. С. 85.

⁸⁴ Пастернак Б.Л. [Письмо Г.С. Улановой от 13.12.1945] // Пастернак Б.Л. ПСС. Т. IX. Письма (1935–1953) / сост. и комм. Е.В. Пастернак и М.Л. Рашковской. — М., 2005. — С. 423.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Потапов Н. (Голубов В.И.) Указ. изд. С. 4.

⁸⁷ Подробнее об этой ситуации см.: Деятели, 2007. С. 103–104.

⁸⁸ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике 1917–1953 гг. / сост. А. Артизов и О. Наумов. — М., 1999. — С. 593, 594. Подробнее об этом см.: Деятели, 2007. С. 103–106.

⁷⁹ Потапов Н. (Голубов В.И.) Сказка и феерия // ЛГ. 1945. 1 декабря. — С. 4.

⁸⁰ См.: В Музее ГАБТа хранится эскиз декорации П.В. Вильямса с видом интерьера Танцевального зала Большого Петергофского дворца. Воспроизведение см.: В поисках жанра. Музыкальный театр Сергея Прокофьева. К 120-летию со дня рождения композитора / авт.-сост. Ю.И. Де-Клерк. — М., 2011. — С. [44].

⁸¹ Потапов Н. (Голубов В.И.) Указ. изд. С. 4.

⁸² Стенограмма заседания Художественного совета по театру и драматургии Комитета по делам искусств при СНК СССР 16 ноября 1945 года / публикация Г. Пантиелева // СМ. 1991. № 11. — С. 83.

1946 года на премьере в Кировском театре присутствовали первый секретарь Обкома и Горкома ВКП(б) П.С. Попков, секретари Горкома Г.Ф. Бадаев, И.П. Широков и начальник Управления Министерства государственной безопасности по Ленинграду и области П.Н. Кубаткин⁸⁹. Уже готовилось августовское постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград», в котором будет осуждено «буржуазно-аристократическое эстетство» и «дух низкопоклонства по отношению ко всему иностранному». Концепция «русской Золушки елизаветинских времен» не подходила под такие критерии. И это, вероятно, понимали в театре, так как директор Н.А. Цыганов — редактор брошюры о спектакле — изъяс из статьи постановщика все упоминания о XVIII веке⁹⁰, а В.М. Богданов-Березовский начал вступительную статью с разъяснения, что «органическое свойство» музыки Прокофьева — «это ее оптимизм и наличие в ней интонационной бодрости и волевого ритма»⁹¹, что музыка его балетов последнего времени «свободна от приемов формальных ухищрений»⁹².

В программках, как в Большом театре, так и в Кировском, указано: «Либретто Н.Д. Волкова». Самостоятельность либреттиста признавали и в дальнейшем. В 1954 году появилось переложение музыки балета «для фортепиано в две руки Л.Т. Атовмяна». На титуле сказано: «Либретто Н. Волкова». В 1959 году была опубликована партитура балета: «Том подготовил Д.Д. Шостакович». В предисловии от редакции говорится: «Балет был написан в 1940–1944 годах на либретто Н.Д. Волкова»⁹³.

В 1957 году вышло в свет первое московское издание монографии И.В. Нестьева о Прокофьеве, в которой мельком и без аргументов сказано, что прокофьевский замысел «русской сказки» «постепенно менялся» и сблизился «с фантастикой Шарля Перро». «От Перро, — утверждал автор, — идет и насмешливо ироничный тон, ярко представленный в музы-

ке Прокофьева»⁹⁴. Но если сравнить тексты Перро и Афанасьева⁹⁵, то будет ясно, что «насмешливо-ироничный тон» в большей степени присущ русской сказке. С влиянием Перро музыковед связал и появление оборотов западноевропейской музыки. Но и здесь, как уже говорилось, дело было в другом — в последовательной реализации евразийского принципа. Если «изменения» и были, то только в сторону укрепления первоначального замысла, который не соответствовал установкам авторитарной эстетики.

После появления книги Нестьева исследователи стали шаблонно утверждать: композитор ориентировался на «поэтическую сказку Шарля Перро»⁹⁶. Как следствие этой ситуации появилась формула: «Либретто Н. Волкова по сказке Ш. Перро»⁹⁷. Она бездумно повторяется вплоть до настоящего времени⁹⁸. К сожалению, даже специалисты не хотят следовать каноническому изданию партитуры балета, подготовленному Д.Д. Шостаковичем⁹⁹. Пренебрежительное отношение к концепции Прокофьева, подтвержденной Шостаковичем, приводит к созданию постановок-однодневок. Победы ждут тех балетмейстеров, которые не будут равнодушны к авторскому замыслу прокофьевской «Золушки» и услышат его воплощение в музыке балета.

⁹⁴ Нестьев, 1957. С. 399.

⁹⁵ См.: Перро Ш. Золушка, или хрустальная туфелька // Перро Ш. Сказки. — СПб., 2000. — С. 86–97; Афанасьев А.Н. Чернушка // Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. В 5 тт. — М., 1999. — Т. 2. — С. 242–244.

⁹⁶ Катанова С. Балеты С. Прокофьева. — М., 1962. — С. 16; Василенко С. Балеты С. Прокофьева. — М.—Л., 1965. — С. 38–39; Мартынов И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. — М., 1974. — С. 475.

⁹⁷ См., например: Прокофьев С. Золушка. Балет в трех действиях. Либретто Н. Волкова по сказке Ш. Перро. Переложение для фортепиано Л. Атовмяна. — М., 1974. — С. 1. В первом издании этого переложения (1954) такого «уточнения» еще не было.

⁹⁸ См.: 140 балетных либретто / автор концепции и научный консультант Л.А. Серебрякова. — [Челябинск], 2000. — С. 513–516; Ванслов В. Угроза счастью // Балет. 2002. № 2. — С. 15. Новое поколение критиков, которое хорошо слышит «роскошную музыку Прокофьева», останавливается в недоумении перед современными «замысловатыми либретто» и интерпретациями «Золушки»: «...никто не объединил всех авторов (режиссера, балетмейстера, сценариста, художника по костюмам) одной идеей, общей эстетикой» (Гончарова Ольга. Вселенная в подарок // Балет. 2006. № 6. — С. 52). О равнодушии к эстетике Прокофьева свидетельствует и другой критик. Описав финальную мизансцену («герои сливаются в затаянном поцелуе»), он заключил: «Но такого финала совсем не предполагают ни музыка, ни сценарий» (Фирер Александр. Новый антураж для старой сказки // МЖ. 2006. № 4. С. 11).

⁹⁹ Напомню, что Шостакович был одним из первых рецензентов постановки в Большом театре. См. его отзыв: В поисках жанра. Музыкальный театр Сергея Прокофьева. К 120-летию композитора / автор-сост. Ю. И. Де-Клерк. — М., 2011. С. [46].

⁸⁹ См.: На первом спектакле // За советское искусство. 1946. 12 апреля. С. 1. Напомню, что Широков был одним из тех, кому в 1943 году пришлось отвечать за показ на ленинградской сцене пьесы В.В. Вишневского «У стен Ленинграда», потому что положительным героем был русский князь, пришедший на защиту города (См.: Деятели, 2007. С. 136–137). Спустя четыре месяца будет сказано о его «грубой политической ошибке» за поддержку творчества М.М. Зощенко (О журналах «Звезда» и «Ленинград». Из постановления от 14 августа 1946 г. — М., 1952. — С. 7).

⁹⁰ См.: Сергеев К.М. Наша сказка // С.С. Прокофьев. Золушка. Хореографическая сказка в 3 действиях и 7 картинах / отв. редактор Н.А. Цыганов. — Л., 1946. — С. 39–48.

⁹¹ Богданов-Березовский В.М. С.С. Прокофьев и его балетное творчество // Там же. С. 4.

⁹² Там же. С. 12.

⁹³ От редакции // Прокофьев С. С. «Золушка». Балет. Партитура. Собр. соч. Т. 10а. — М., 1959. — С. 3. На с. 5, вероятно, ошибочно указан другой год окончания работы над партитурой: «Соч. 87. 1940–1948».

Первое интервью С.С. Прокофьева о балете «Золушка» (1943)

Публикация Владимира Перхина

Исследователям творчества С.С. Прокофьева известно интервью композитора о балете «Золушка», данное в 1945 году журналу «Огонёк», где он заметил, что при создании произведения опирался на русскую сказку «Чернушка» из сборника А.Н. Афанасьева. Однако впервые композитор высказался об этом важном факте двумя годами ранее, в беседе с представителем газеты Ленинградского академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова, в то время как театр находился в эвакуации в городе Молотове. Работая с подшивкой газеты театра за 1930–1940-е годы, мимо которой прошли библиографы композитора, я обнаружил авторское мнение о балете, публикуемое ниже.

Газета стала издаваться в 1933 году под названием «ГАТОБОВЕЦ», что означало работник Ленинградского Государственного Академического Театра Оперы и Балета. В 1935 году название газеты изменили: она получила именование «За советское искусство». Издание продолжалось и в городе Молотове (ныне Пермь). Прокофьев приехал в Молотов из Алма-Аты после завершения работы с С.М. Эйзенштейном над фильмом «Иван Грозный». Цель приезда была известна — сочинение музыки балета «Золушка». И редакция попросила автора музыки высказаться по поводу нового произведения. Возможно даже, что это не журналистская запись, а текст, написанный самим автором музыки балета.

«ЗОЛУШКА»:

**Беседа с композитором —
лауреатом Сталинской премии С.С. Прокофьевым**

В беседе с нашим сотрудником композитор С.С. Прокофьев рассказал о своем балете «Золушка», который пишет для нашего театра.

«Злая мачеха всячески утесняет свою падчерицу, но последней однажды удастся с помощью доброй феи попасть на бал к принцу. Всё меняется в ее жизни. Принц и Золушка влюбляются друг в друга. Но ровно в полночь Золушка исчезает из дворца принца и, лишь благодаря потерянной ею башмачку, он после долгих поисков вновь находит свое счастье.

Эта сказка встречается в различных странах и у различных народов. В известном сборнике русских народных сказок Афанасьева девушку зовут Машей, по прозвищу девкой-Чернушкой, потому что мачеха заставляет ее выгребать золу из печки.

Идея создать балет «Золушка» возникла в Театре имени Кирова еще в 1940 году. Либретто для этого балета предложили разработать талантливо-

му и опытному либреттисту Н.Д. Волкову, а написать музыку мне. Тогда же я принялся за сочинение, и к лету 1941 года, ко времени нападения фашистов на Советский Союз, два акта были вчерне набросаны. Война звала нас к другим, более неотложным, работам, и сочинение «Золушки» было временно отложено. Сейчас представилась возможность вернуться к оставленной «Золушке», и вот — я в Молотове с твердым намерением в ближайший срок закончить этот балет.

В первом акте мы видим Золушку, ее отца, который под сапогом у злой мачехи, саму мачеху и двух ее дочерей, которые Золушку заставляют прислуживать. Мачеха со своими дочками хлопотливо собираются на бал. Парикмахеры сменяются портнихами, учителем танцев; под аккомпанемент двух скрипок репетируют модные па. Наконец, все уехали, оставив Золушку грустить одну. Но добрая фея, которой Золушка отдала свои башмачки, когда та явилась в дом под видом нищенки, великолепно наряжает Золушку и дает ей возможность явиться на бал с одним условием — до полуночи вернуться домой.

Второй акт — бал во дворце принца. Приезд Золушки, успех, возникающая любовь. Большой вальс и любовное адажио принца и Золушки. Но бьет полночь: из больших часов выпрыгивают 12 карликов, отбивающих чечетку. Золушка опрометью устремляется домой. В короткой второй картине этого балета видна Золушка, бегущая по лестнице и теряющая свои туфельки. Принц не может догнать Золушку, но поднимает туфельку.

В третьем акте быстрая смена нескольких картин, в которых мы видим: принца, требующего от сапожников сказать, кому они делали такую маленькую туфельку, мечтающую о принце Золушку, принца, ищущего по свету красавицу с такой маленькой ножкой. Так он попадает, наконец, в дом мачехи, где после комических эпизодов с мачехой и ее дочками он находит истинную обладательницу туфельки. По мановению феи дом исчезает, остаются лишь двое влюбленных в чудном цветущем саду.

Мне хочется написать этот балет в тесном сотрудничестве с балетмейстером, с тем чтобы по возможности приблизить его к форме классического балета. В «Золушке» будет целый ряд вариаций, па-де-де, адажио, 4 вальса, мазурка, гавот, танец мушкетеров, другие ансамбли.

Одновременно с этим я хочу, чтобы сама Золушка предстала не как некий абстрактный персонаж, но как живая, чувствующая и переживающая девушка, заставляющая зрителей переживать и чувствовать вместе с ней горести и радости. Это касается также и горячего принца, и задиристых вертушек-сестер, и робкого папаши, и других персонажей балета¹.

Этот текст можно считать первым по времени сообщением Прокофьева в прессе о своей работе над балетом «Золушка» и первым публичным ука-

¹ За советское искусство (г. Молотов). 1943. 14 августа. — С. 3.

занием на то, что основное действие балета будет происходить в России, а главные герои — ее молодые люди, раскрывающие себя и свои чувства. Интересно, что в дневнике есть множество подробностей жизни, в том числе упоминание о подготовке материалов для центральных газет, но отсутствует сведение об этом интервью для театральной газеты, словно Прокофьев скрыл от жены факт встречи с местными газетчиками, так и данную публикацию².

Если сравнить сюжет, изложенный Прокофьевым в этой беседе, с содержанием, напечатанным в программке спектакля за 20 октября 1946 года³, то можно увидеть, что там присутствуют почти все обещанные композитором номера, кроме танца мушкетеров, который, вероятно, был заменен на танец «четырех сверстников» принца. Произошли некоторые изменения в характеристике сестер и в фабуле. Прокофьев называл сестер безобидные «задиристые вертушки», а в партитуре написал «Худышка и Кубышка». В программке дворянские дочери получили более отрицательные прозвища с социально-критическим оттенком «Кривляка и Злюка». Там же фигурирует только одна туфелька вместо двух потерянных у Прокофьева, одну из которых подобрал на память принц, что правдоподобнее (бежать, конечно, быстрее босиком, чем в одной туфельке).

Композитор мыслит точно, конкретно и логично. И одновременно поэтично, в духе символизма. Об этом свидетельствует предлагавшийся им финал: фея убирает дом, и влюбленные оказываются в «цветущем саду». Архетип сада, знакомый людям по библейской истории об Адаме и Еве и неоднократно воплощенный в искусстве начала XX века, не только в литературе и живописи символизма, но и в операх Н.А. Римского-Корсакова, переводил национально-конкретный в своей основе балет в обобщенный план. Прокофьев, желавший быть национальным композитором, в то же время не чуждался общечеловеческих категорий. Но в 1946 году в Ленинграде символизм и национальное своеобразие не поощрялись. И в программке читаем сухое, почти деловое обозначение финала «Принц нашел Золушку» вместо авторского образа «Двое влюбленных в дивном цветущем саду».

Значение этого интервью прежде всего в том, что оно доказывает: спустя три года после начала работы над музыкой балета композитор остался верен исходному замыслу — создавать «русскую Золушку». Думается, придет время того хореографа, который поставит балет в соответствии с замыслом Прокофьева.

² См.: Мендельсон-Прокофьева. Воспоминания, 2012. С. 179–187.

³ Премьера «Золушки» в Театре имени С.М. Кирова состоялась 8 апреля 1946 года.

С.С. Прокофьев и С.И. Шлифштейн в переписке 1940-х годов

Публикация Ирины Медведевой

Переписка С.С. Прокофьева и С.И. Шлифштейна не претендует на то, чтобы стать отдельной весомой частью эпистолярного наследия композитора. Она занимает скромное место в его творческой биографии. Неотъемлемой частью этой переписки являются материалы, связанные с ответственным заказом Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР — созданием оперы «Война и мир». Сергей Сергеевич Прокофьев, как и многие другие деятели советского искусства, во время Великой Отечественной войны был эвакуирован из Москвы, работал в Нальчике, Тбилиси, Алма-Ате и Молотове. Семён Исаакович Шлифштейн, в то время занимавший пост старшего консультанта по творческим вопросам Главного управления музыкальными учреждениями Комитета (1940–1944), курировал этот заказ. И переписка Прокофьева с ним, равно как и с другими сотрудниками Комитета — в то время коллегами Шлифштейна М.Б. Храпченко, Л.А. Плоткиным, В.Н. Суриным¹, — носила сугубо официальный характер. Позже отношения Семёна Исааковича, Сергея Сергеевича и Миры Александровны Прокофьевых приняли иной, более доверительный, характер, вплоть до общения домами. После смерти композитора Семён Исаакович продолжал сотрудничать с Мирой Александровной, осуществив ряд изданий, посвященных жизни и творчеству Прокофьева, постоянно общался с ней по вопросам творческого наследия композитора.

¹ Храпченко Михаил Борисович (1939–1948) — председатель Комитета; Плоткин Лев Абрамович — заместитель начальника Управления; Сурин Владимир Николаевич — начальник Управления (1939–1946), заместитель председателя Комитета (сентябрь 1946 — апрель 1948), Председатель суда чести при Комитете по делам искусств. [Правда, в документе, направленном секретарю ЦК ВКП (б) А.А. Жданову «Об организации Суда Чести над музыковедами-формалистами» (март 1948), новый Председатель Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР — П.И. Лебедев предложил «т. Сурина освободить от работы Председателя суда чести». Разъясняющее обоснование: «...работая ряд лет Заместителем Председателя Комитета по делам искусств, [Сурин] осуществлял руководство Управлением музыкальными учреждениями Комитета и полностью отвечает за допущенные ошибки в области музыки». Фамилия Шлифштейна фигурирует в числе названных музыковедов, рекомендованных к суду чести. «Комитет по делам искусств установил, что музыковеды И. Бэлза, Л. Мазель, И. Мартынов, Д. Житомирский, Г. Шнеерсон, С. Шлифштейн на протяжении ряда лет в печати и в публичных лекциях пропагандировали "идеи" современного упадочного буржуазного музыковедения, проповедовали низкопоклонство перед разлагающейся буржуазной культурой, умаляли роль и значение русской классической музыки, систематически пропагандировали формалистическое направление». Подробнее см.: Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Указ. изд. С. 333–334.

Переписка Прокофьева и Шлифштейна имела особенно интенсивный характер в 1942–1943 годах. По возвращении композитора из эвакуации надобность в деловой переписке отпала в связи с возможностью постоянного личного общения. Сохранились также письма последних лет войны и послевоенная корреспонденция, адресованная в Дом творчества Союза композиторов «Иваново», где отдыхал Прокофьев, поздравительные телеграммы, послания Мире Александровне, отправленные уже после смерти Сергея Прокофьева — по поводу публикации работ о творчестве композитора.

Семён Исаакович Шлифштейн² (1903–1975) — выпускник Московской консерватории по классу фортепиано Ф.М. Blumenфельда (1929). Его деятельность затрагивала разные области музыкознания. Он пробовал себя как музыкальный критик, работал как источниковед, занимался популяризацией академической музыки. Шлифштейн трудился и на Всесоюзном радио, и в Союзе композиторов, и в Комитете по делам искусств, и в филармонии, был редактором в Музгизе, издательстве «Молодая гвардия», газете «Советское искусство», входил в состав худсовета Дома звукозаписи.

Многие публикации Шлифштейна посвящены анализу новых произведений советских композиторов, он сразу откликнулся и на ряд премьер сочинений Прокофьева. Одна из самых больших заслуг Семёна Исааковича — первая публикация собраний документов о Прокофьеве и Мясковском³, которыми до сих пор активно пользуются исследователи. Шлифштейн часто писал и о музыке Шостаковича, Щедрина, Свиридова, о русской классической музыке, в последние годы работал над книгой о Мусоргском⁴. Как ученик прославленного педагога-пианиста, Семён Исаакович занимался проблемами музыкального исполнительства; современникам запомнились устные выступления, его прекрасный ораторский талант.

Известный музыковед Д.В. Житомирский, близко знавший Семёна Исааковича, в предисловии к его посмертной книге⁵ писал:

«Он принадлежал к тому типу людей, чей творческий импульс возникает... из художественного переживания. Таким он был в очень давние годы, когда мы с ним познакомились и сблизились, таким оставался он и на пятом десятке лет своей профессиональной деятельности. Сильное художественное впечатление мгновенно овладевало всем его существом. Вот почему я всегда рад

был встрече с ним после яркой музыкальной премьеры. Так было, например, после «Семёна Котко» и «Войны и мира» Прокофьева»⁶.

Публикация включает письма и телеграммы: Шлифштейна и Прокофьева (фонд РГАЛИ); письма и телеграммы Прокофьева сотрудникам Комитета по делам искусств и другие материалы из фонда ВМОМК имени М.И. Глинки⁷, а также документы периода 1941–1943 годов, опубликованные в книге «Деятели русского искусства и М.Б. Храпченко. 1939–1948»⁸. В текстах в основном сохранена авторская орфография, такая, к примеру, как стиль сокращенного письма, характерный для Прокофьева, написание города Алма-Ата (в квадратных скобках дается расшифровка). Варианты подписи композитора: Пркфьев, ПРКФВ, СПРКФВ расшифрованы

⁶ *Житомирский Д.В.* Памяти С.И. Шлифштейна. Там же. С. 4. Приведем фрагмент Протокола обсуждения в Союзе композиторов оперы Прокофьева «Семён Котко» (первое название «Я сын трудового народа») на либретто В. Катаева 8 июля 1939 года. «Были исполнены артистами Гос. Оперного Театра имени К.С. Станиславского [фрагменты] из 1, 2 и весь 3 акт. На прослушивании присутствовали приглашенные представители: от ВКИ [Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР. — И. М.] т. Белецкий, от Главреперткома — Сергеев и Коган, от редакции газеты «Сов. искусство» В.М. Городинский, Шлифштейн, Рабинович, композиторы Крейтнер, Лев Книппер, Г.Н. Попов и художественного состава Гос. [ударственного] Оперного Театра им. К.С. Станиславского. Директор З.Г. Дальцев и гл.[авный] дирижер М.Н. Жуков просят не считать сегодняшнее прослушивание отрывков завершённой работой. Это только начало работы, на основании которого можно иметь конкретное суждение об опере С.С. Прокофьева. <...> Тов. Шлифштейн: «Я в совершенном восторге от того, что я сегодня услышал. Как ни нов музыкальный язык С.С. Прокофьева, все же замечательная его опера рождает ассоциации с Мусоргским. С.С. Прокофьев при всей смелости и новаторстве, не порывает связи с лучшими классическими музыкальными традициями. Слушая оперу Прокофьева, чувствуешь правдивость и реальность всех образов, с чем мы в новых операх встречаемся чуть ли не впервые» <...> Директор театра З.Г. Дальцев выражает благодарность всем откликнувшимся на приглашение театра представителям музыкального мира и театральной и советской общественности и просит и в последующих этапах работы театра над произведением С.С. Прокофьева быть постоянным творческим активом театра. З.Г. Дальцев предлагает приветствовать С.С. Прокофьева с окончанием его нового крупного музыкального произведения, которое должно стать крупным вкладом в деле создания классической советской оперы. З.Г. Дальцев выражает уверенность, что коллектив театра К.С. Станиславского с честью выполнит свою трудную, но благодарную задачу по осуществлению оперы С.С. Прокофьева. Все присутствующие устраивают С.С. Прокофьеву овацию» (РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 984, л. 1–4). К этому времени прошел почти месяц со времени ареста режиссера оперы «Семён Котко» Вс.Э. Мейерхольда, осуществлявшего постановку спектакля в Оперном театре имени К.С. Станиславского. Вместо него режиссером была назначена С. Бирман. Правда, окончательное разрешение на постановку театр получил лишь после письма С.С. Прокофьева В.М. Молотову (1 июня 1940) и организации очередного прослушивания музыки. См. об этом: Деятели, 2007. С. 607–608. Просмотр состоялся, премьера прошла 23 июня 1940 года.

⁷ Далее — ВМОМК.

⁸ См.: Деятели, 2007.

² Прокофьев в письмах обращается к Шлифштейну «Семён Исаакович», то есть отчество пишет с одной буквой «а», — во всей публикации сохраняется прокофьевский вариант написания.

³ Прокофьев. МДВ, 1956, 1961; Н.Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания (тт. 1–2, 1959–1960); С.С. Прокофьев. Автобиография. Статьи. Воспоминания (1959, на англ. яз.), альбом Сергей Прокофьев (М.: Музыка, 1965; на рус. и англ. яз.), нотографические справочники Н.Я. Мясковский (1962), С.С. Прокофьев (1962).

⁴ Мусоргский. Художник. Время. Судьба. — М., 1975. — 335 с.

⁵ *Шлифштейн С.И.* Избранные статьи. — М.: СК, 1977. — 296 с.

единожды: «С.С. Прокофьев». Публикуемые письма расположены согласно хронологии их написания. Даты писем даются в начале каждого письма — независимо от расположения в оригиналах. На некоторых письмах присутствуют пометы получателя или других лиц.

*

1 дек. 1941. Тбилиси⁹.
[Прокофьев — Храпченко.]
Куйбышев. Отдел искусств.
Храпченко Михаилу Б[о]р[и]с[о]в[и]чу.

Закончил два акта оперы «Война и мир». Прошу, если можно, перевести телеграфно три тысячи. Тбилиси п[о]чт[а]мт, [до] востребования. Привет.
Пр[о]к[о]фьев.

Опубликовано: Деятели русского искусства и М.Б. Храпченко, председатель Всесоюзного комитета по делам искусств: апрель 1939 — январь 1948: свод писем / подг. В.В. Перхиным. — М.: Наука, 2007. — С. 598. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 727. Л. 9.

*

19 декабря 1941. Куйбышев.
[Храпченко — Прокофьеву.]
Правительственная. Тбилиси.
Почтамт [до] востребования.
Прокофьеву Сергею Сергеевичу.

Мною дано указание [о] переводе Вам трех тысяч. Желаю успеха [в] работе. Храпченко.

Опубликовано: *Медведева И.А.* История прокофьевского автографа, или ГУРК в действии // Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма, воспоминания, статьи / ред.-сост. М.П. Рахманова. — М., 2001. — С. 217; также: Деятели рус-

⁹ Прокофьев тогда находился в эвакуации в Тбилиси, интенсивно работал над оперой «Война и мир» по заказу Комитета по делам искусств. В феврале 1942 года М.Б. Храпченко и С.И. Шлифштейн приезжали в Тбилиси для работы по присуждению Сталинских премий. Шлифштейн ознакомился с либретто оперы «Война и мир», дважды слушал в исполнении Прокофьева завершённые части оперы. В марте 1942 года состоялось прослушивание оперы «Война и мир» в Тбилисском театре с целью передачи клавира в Кировский театр для постановки. Значительная часть переписки Прокофьева и Шлифштейна связана с этим заказом и служебной обязанностью Семёна Исааковича — консультанта Комитета. Поэтому мы сочли возможным — ради показа зависимости судьбы создаваемого произведения от императивного вмешательства государственного учреждения («кто платит, тот заказывает музыку») — включить в публикацию ряд писем, в том числе опубликованных, председателя и сотрудников ВКДИ. Прокофьев образно характеризовал данное положение вещей в письмах П.А. Ламму. См. об этом: Письма С.С. Прокофьева к П.А. Ламму. Публ. И.А. Медведевой // Прокофьев. ВПС, 2004. С. 274–316.

ского искусства и М.Б. Храпченко, председатель Всесоюзного комитета по делам искусств... Указ. изд. С. 598. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 727. Л. 1.

*

15 марта 1942. Тбилиси.
[Прокофьев — Плоткину.]
Дом связи,
до востребования.
Москва, ул. Куйбышева,
Комитет по делам искусств,
Управление Музыкальными Учреждениями,
тов.[арищу] Плоткину А.Я.

В ответ на Ваше письмо от 25 февраля, сообщаю Вам, что в седьмой сонате (в трех частях) мною написаны половина 1-й части, вся вторая часть и половина 3-й. В начале Апреля я рассчитываю закончить сочинение клавира оперы «Война и мир» и тогда, параллельно с оркестровкой оперы, вернуться к 7-й сонате, которую я таким образом закончу в Мае.

За второе полугодие 1941 года мною, кроме симфонической сюиты «1941 год» и работы над «Войной и миром» написаны струнный квартет на кабардинские и балкарские темы, симфоническая сюита для детей «Летний день» (по моим пьесам «Детская музыка») и две песни о героях Отечественной войны Кабардино-Балкарии. Рукописи квартета и песен я передал С.И. Шлифштейну во время его пребывания в Тбилиси с просьбой оплатить их, если возможно.

Со Шлифштейном же я говорил подробно о моих творческих планах на 1942 год. Помимо работ, связанных с 25-летием Октября, мною задумана и начата 8-я соната для ф.[орте]п.[иано], соната для флейты и симфоническая сюита из Войны и мира. Было бы крайне желательно получить договоры на эти вещи или на некоторые из них, чтобы иметь возможность их осуществить.

С приветом
СПРКФВ.

ВМОМК. Ф. 538. Ед. хр. 27. Л. 1. Авторизованная машинопись.

*

[29 марта 1942. Тбилиси.
Прокофьев — Храпченко.]
Москва, Куйбышева, 21,
Комитет искусств.
Храпченко Михаилу Борисовичу.

Закончил сочинение музыки «Войны и мира». Привет. Прокофьев¹⁰.

¹⁰ Видимо, эта коротенькая телеграмма не сразу попала Храпченко, поскольку двумя днями позже от него поступил запрос о процессе работы композитора над оперой в адрес И.В. Нежного. Прокофьев повторяет информацию о завершении

Опубликовано: Деятели русского искусства и М.Б. Храпченко, председатель Всесоюзного комитета по делам искусств... Указ. изд. С. 598. РГАЛИ. Ф. 2894. Оп. 1. Ед. хр. 475. Л. 1.

*

31 марта 1942. Москва.
[Храпченко — Нежному.]
Правительственная. Тбилиси.
Гостиница «Тбилиси».
Нежному¹¹ для Сергея Прокофьева.

Прошу сообщить [в] какой стадии работа [над] оперой. Высылаем деньги. [По] окончании работы желательно встретиться. Сообщите Ваши соображения [по] этому вопросу. Храпченко.

Опубликовано: *Медведева И.А.* Указ. изд. С. 221. Также: Деятели, 2007. С. 599. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 727. Л. 2, 2 об.

*

4 апреля 1942. Тбилиси.
[Прокофьев — Храпченко.]
Москва, ул. Куйбышева, 21.
Председателю Комитета по делам искусств
тов.[арищу] Храпченко М.Б.

Многоуважаемый Михаил Борисович,
спешу поблагодарить Вас за телеграмму и высылку денег. Я закончил сочинение музыки «Война и мира» и приступаю к оркестровке, которая займет месяца три. Пользуюсь оказией, чтобы переслать Вам при сем клавир для ознакомления. Демонстрирование музыки, м[ожет] б[ыть], лучше всего поручить Шлифштейну, поскольку я частично играл ему оперу в Тбилиси. Экземпляр, который я посылаю Вам, переписан по заказу Театра им[ени] Кирова, оплатив-

клавира в письме 4 апреля, пишет, что инструментовка займет «месяца три» (РГАЛИ. Ф. 2894, оп. 1, ед. хр. 475, л. 2). Но уже через 20 дней — 24 апреля — композитор сообщает Атовмьяну «Я закончил партитуру “Войны и мира”» (ВМОМК. Ф. 33, ед. хр. 1318).

¹¹ *Нежный Игорь Владимирович* (1892–1968) — актер; в ноябре 1940-го — помощник директора МХАТ, Вл.И. Немировича-Данченко. В 1941 г. по поручению Комитета по делам искусств — организатор эвакуации в Нальчик, а затем в Тбилиси группы деятелей театра, музыки и изобразительного искусства. В письме, адресованном Храпченко из Тбилиси 7 апреля 1942 г., Нежный сообщает о материальном положении Сергея Сергеевича: «Прокофьев работает над оперой [“Война и мир”] много. Вот с ним получается, с его пайком, как-то нехорошо. У него нет звания, он не профессор, а только чл.[ен] Союза композиторов. Таким образом, он в худшем положении, чем Гольденвейзер, Шапорин, Игумнов и т.[ак] д.[алее] Он совершенно удручен. Может быть, можно как-нибудь ему помочь. Он очень Вас просит». Цит. по: Деятели, 2007. С. 319.

шего расходу по переписке. Директор театра Радин¹² прислал мне несколько телеграмм, прося скорейшей доставки клавир. Поэтому я усерднейше прошу Вас по ознакомлении с клавиром поручить переслать его в спешном порядке Театру им. Кирова в Молотов.

Объединенная киностудия в Алма-Ате прислала мне настоятельное предложение приехать туда в начале мая для работы с Эйзенштейном над музыкой к фильму «Иван Грозный». Еще прошедшим летом мы с Эйзенштейном обсуждали план этой музыки, и я сделал ряд эскизов, что облегчит работу теперь и таким образом не мешает оркестровке «Войны и мира».

Шлю Вам наилучшие пожелания и еще раз благодарю Вас за понимание. Уважающий Вас СПРКФ.

Опубликовано: Деятели, 2007. С. 599. РГАЛИ. Ф. 2894. Оп. 1. Ед. хр. 475. Л. 2.

*

10 мая 1942. Тбилиси.
Срочная.
[Прокофьев — Храпченко.]
Москва, Куйбышева, 21,
Комитет искусств,
Храпченко Михаилу Борисовичу.

Если необходимо, готов доработать народные сцены. Ввиду принятых обязательств вынужден выехать [в] Алма-Ата, куда прошу прислать перечень желательных доработок, еще лучше сотрудника для обсуждения. Первую очередь займусь оперой. Волнуют ближайшие перспективы постановки, пожалуйста, срочно телеграфируйте: Тбилиси, адресу Нежного. Привет.

Прокофьев.

Опубликовано: Деятели, 2007. С. 600. РГАЛИ. Ф. 2894. Оп. 1. Ед. хр. 475. Л. 14.

*

10 мая 1942 г. [Москва.
Шлифштейн — Прокофьеву.]
[Алма-Ата, гостиница «Дом Советов»,
комната 143, Прокофьеву.]

Дорогой Сергей Сергеевич!

В дополнение к письму М.Б. Храпченко хочу поделиться с Вами своими соображениями по поводу Вашей оперы и сообщить Вам перечень желательных доработок.

¹² *Радин Евгений Михайлович* (1897–1944) — директор Ленинградского театра оперы и балета имени С.М. Кирова.

Начну с музыки, рисующей личный мир героев. В этой своей части опера всем очень понравилась, и, можно сказать, вызвала единодушное одобрение. Наконец-то в Вас признали лирика. Со своей стороны замечу, что и Наташа, и Болконский — (Пьер в значительно меньшей степени) удались Вам на славу. Вся музыка Наташи и Андрея в первой картине — настоящая поэзия. Превосходно по красоте и вокальному дыханию ариозо Наташи во 2-й картине, необычайно поэтична вся 3-я картина (бал у Безухова), ариетта Наташи, просто дивно хороша и трогательна. Следующий за тем вальс и весь эпизод объяснения Анатоля с Наташей — опять-таки самая, что ни на есть поэзия. Все, кому не показывал, — были в восторге. Какое-нибудь будущее сопрано — Шпиллер¹³ или Кругликова¹⁴ — скажет Вам за Наташу спасибо. А это от вокалистов Вам не так уж часто приходилось выслушивать. Очень хорошее впечатление оставляет 5-я картина (объяснение Пьера и Наташи). Выразительно написаны характерные персонажи, в частности, Балага в 4-й картине.

Существенный недостаток этой картины — обилие разговоров (то же во 2-й и 6-й картинах). Так, например, музыкально малоинтересным, а драматургически ничего не значащим представляется мне эпизод о попе Расстриге, абсолютно ненужными кажутся разговоры, начиная со слов «Хвостиков где...» и до конца картины.

В 6-й картине отрицательное отношение вызывают рассуждения Пьера о помощи ближним и братстве масонов. В обрисовке Пьера следует вообще убрать, как мне кажется то, что идет от толстовствующего романтика (в этом смысле ненужными кажутся его разговоры о бессмертной душе в 8-й картине). Надо показать в Пьере, спасающем Наташу, истинно благородного человека, его готовность на героические поступки.

Во второй картине впечатление ненужности производит реплика графа Ростова «Я бы съездил, тут два шага, на Собачью площадку». Такая детализация в опере, если она не сопряжена с какой-либо специальной характерностью в обрисовке ситуаций или образа, чего в данном случае нет, кажется излишней.

В 9-й картине (смерть Андрея) вызывают возражение следующие два момента: возгласы лежащего в бреду Андрея «Пити, пити» и «ти, ти» — объективно смешны; их надо или заменить или выбросить вообще. Реплика Наташи: «Почему же слишком» — в ответ на признание Андрея, что он ее слишком любит, разрушает серьезность ситуации и поэтичность момента. Теперь о той части оперы, которая непосредственно связана с темой Отечественной войны 1812 года, темой, которая, как правильно это указывает Михаил Борисович Храпченко, должна быть ведущей в спектакле. Много хорошей музыки в 7-й картине. Сильный впечатляющий образ дает самое начало картины (b moll),

воспроизводящее Бородинское поле. Очень хорошее впечатление оставляет весь эпизод прохождения русских войск. Превосходна музыка Кутузова, хор ополченцев, казачья песня — все это дышит силой и заключает подлинно русское начало.

Недостатком 7-й картины является наличие в ней (это относится главным образом к первой ее половине) большого количества мелких разговорных эпизодов. Неинтересными и ненужными представляются мне разговор Пьера и Федора о смерти (непонятно, какую цель в общей драматургической концепции призван играть этот эпизод), вопрос Андрея о братьях масонах, диалог Долохова с Кутузовым.

Серьезные возражения вызывает самый характер изображения народа (это опять-таки касательно первой половины 7-й картины). Все эти «ишь, ты», «эх, важно», «дяденька», «тятенька», «мусьев», «хфедор» и тому подобные могли бы, возможно, и то в весьма ограниченной дозировке, служить в качестве жанрово-красочного дополнения в музыкальной зарисовке народа, но отнюдь не как основные его характеристики. Между тем, во всей первой половине 7-й картины за исключением В дур'ного хора ополченцев, народ показывается в виде эдакого простецкого «хфедора». Где же чудесный народ, о котором говорит Кутузов («Чудесный народ, зверь будет ранен всей русскою силой»), и где эта сила народная в музыке? Вспомните слова Толстого: «В русском войске по мере отступления все более разгорается дух озлобления против врага». Вот это и следовало бы показать в картине перед Бородинским сражением — в момент, когда этот дух озлобления народа проявлял себя с истинно великой силой.

Реплика Тихона на слова Денисова о созревшем у него плане партизанской войны: «Врешь, барин. Нас будет не 500, а тысячи и тысячи» — лишняя. Оброненная так вскользь, она создает неправильное противопоставление народа Денисову.

В противоположность этому нужно подчеркнуть единство устремлений всех русских людей в годину испытаний. Мне кажется, следовало бы развить мысль, заключенную в словах Андрея: «Успех сражения зависит от чувства, которое есть во мне, и в нем, и в каждом солдате». Эта фраза заслуживает значительно большего внимания и в чисто музыкальном отношении. Это превосходная тема, исполненная красоты и пафоса. Нельзя ли было бы построить на ней (в 10-й картине) широкий вокальный эпизод — арии или монологи Денисова и Кутузова. Драматургически это было бы вполне оправдано, ибо эта тема впервые появляется на словах Андрея «Но я скажу тебе, мы выиграем это сражение». Данная в финале, она была бы воспринята как образ победы, живыми носителями которой являются в опере Денисов и Кутузов.

Решительных изменений требует 8-я картина. За исключением 3-х замечательно сильных моментов — хоровых возгласов москвичей («Не бывать Москве во век ничьей слугой»), музыки сумасшедших на 3/4 и заключительной песни, здесь все не то и не о том.

¹³ Шпиллер Наталья Дмитриевна (1909–1995) — певица (лирическое сопрано), солистка Большого театра СССР (1935–1958).

¹⁴ Кругликова Елена Дмитриевна (1907–1982) — певица (сопрано), солистка Большого театра СССР (1932–1956).

Если коротко определить, каким должно быть содержание 8-й картины, то, мне кажется, оно должно заключаться в передаче 3-х основных чувств народа: его скорби, его гнева, его решимости отстаивать землю русскую.

Неприятель в Москве! Какие это должно рождать чувства в нашем слушателе! Толстой говорит о чувствах оскорбления и мести, охвативших народ. А у вас возня с чтением приказа и с обыгрыванием слова «муниципалитет», с ненужными разговорами о фальшивых ассигнациях.

Представляю себе, каким улюлюканием была бы встречена подобная сценка, появившись она в спектакле «Война и мир», Вашими многочисленными музыкальными «друзьями». Тут уж наверняка припомнили бы Вам сцену с пушкой из «Семена Котко». Но если там обвинение в оглулении народа было ни чем иным как демагогией, то здесь (в сцене чтения приказа) это объективно выглядит именно так.

У Тарле в его замечательной книге «Наполеон»¹⁵ есть такое место: Наполеон с маршалами стоит у Кремлевской стены и взирает на пожар Москвы. Маршалы обращаются к нему со следующими словами: «Ваше величество, мы стоим на огненной земле, под огненным небом, между стен и огня».

Наполеон: «Какое страшное зрелище... это поджигают они сами... какая решимость... какие люди... скифы...».

Вот такой и должна быть музыка, чтобы ощущалась эта огненная земля и огненное небо, и чтобы было это страшное зрелище горящей Москвы и эта решимость людей. Нужна музыка, которая бы потрясала. И кому же, как не Вам, создателю «Скифской», автору великолепной картины пожара в опере «Семен Котко», дано написать такую музыку. В отличие от первых картин, здесь все должно быть написано в крупном плане, с большой мелодической широтой, с большим симфоническим развитием.

То же самое и в 10-й картине. Вместо наивного «сведения концов» (весь эпизод с Пьером) здесь хотелось бы услышать музыку широкого могучего дыхания, подлинно народную музыку, такую, как в Вашем «Александре Невском». Нужно показать победивший народ, его ликование. Во весь рост здесь должны предстать перед слушателем Денисов, Василиса, Кутузов. У Вас Василиса не более как жанр, а нужно показать героический характер русской женщины, чтобы у нашего слушателя сами собой рождались ассоциации с дорогими ему образами современных народных мстительниц — Зои Космодемьянской¹⁶, Лизы Чайкиной¹⁷ и др.[угих] Равно, в Вашем Денисове должен почувствовать сегодняшний слушатель тех многочисленных героев Отечественной войны с

гитлеризмом, которые войдут в историю нашего народа как его величайшие патриоты и отважные бойцы за народное счастье. Весь личный мир должен в этой картине решительно уступить место выражению народного стихийного начала.

Можно ли найти для всего этого материал в романе Толстого? Кое-что можно найти текстуально. Многое вытекает из идейной сущности произведения. И все дело лишь в том, чтобы в работе над драматургией оперы стремиться быть верным не букве толстовского произведения, а его духу. И кому же, как не Вам, человеку, прошедшему такой богатый творческий путь художником-новатором, пристало дать смелое, а значит, и правдивое музыкальное претворение великого создания гения Толстого.

Итак, если в большей своей части опера потребует лишь отдельных коррективов и редакционных поправок, то такие картины, как 8-я и 10-я, должны быть кардинально переработаны — драматургически и музыкально. Здесь многое должно быть написано просто заново. Таким образом, предстоит еще очень большая работа над оперой. Но «игра стоит свеч». Вашу оперу ждут. Отовсюду поступают на нее многочисленные запросы. В высшей степени заинтересован «Войной и миром» Большой театр и лично С.А. Самосуд, который, вкусив сладость настоящей хорошей советской музыки, после 7-й симфонии Д.Д. Шостаковича возгорелся желанием поставить «Войну и мир». А это, в случае, если опера будет поставлена Самосудом, — верный залог успеха Вашего нового детища, и, будем надеяться — торжества и широкого общественного признания Вашей своенравной музыки.

Мне кажется, что сейчас, больше чем когда бы то ни было, Вам надо приложить все усилия к тому, чтобы, выражаясь словами Глинки, Ваша опера получилась бы равно «докладной» для музыкантов и для широкой публики. Опера «Война и мир» может и должна стать тем произведением, которое прославит Ваше имя как имя советского художника-патриота, создавшего в дни величайших испытаний народа произведение, исполненное сильных и благородных чувств любви к Родине и ненависти к тем, кто осмеливается поднять свой меч на русскую землю.



С.И. Шлифштейн в консерваторские годы.
ВМОМК имени М.И. Глинки

¹⁵ Тарле Евгений Викторович (1874–1955) — историк, академик АН СССР. В числе основных трудов: «Наполеон», «Нашествие Наполеона в Россию».

¹⁶ Космодемьянская Зоя Анатольевна («Таня», 1923–1941) — партизанка Великой Отечественной войны, Герой Советского Союза (1942, посмертно).

¹⁷ Чайкина Елизавета Ивановна (1918–1941) — партизанка Великой Отечественной войны, Герой Советского Союза (1942, посмертно).

Вы собираетесь начать работу с Эйзенштейном над картиной «Иван Грозный». Не явится ли затеваемый Вами Грозный помехой уже существующему Кутузову? Мой совет сначала закончить «Войну и мир», а потом уже браться за «Ивана Грозного». Впрочем, Вам виднее.

С. Шлифштейн.

10 мая 1942 г.¹⁸.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 505. Лл. 2–6. Машинопись. На л. 2, в правом верхнем углу, рукой Прокофьева пометка: «16 Июл.[я]». Опубликовано: *Медведева И.А. Указ. изд. С. 226–231.*

*

19 июня 1942 г. Москва¹⁹.

[Москва. Комитет по делам искусств.

Храпченко — Прокофьеву.]

[Алма-Ата. Гостиница «Дом Советов»,
Комната 143, Прокофьеву.]

Уважаемый Сергей Сергеевич!

Многие неотложные дела задержали, к сожалению, настоящее письмо, в котором хочется высказать наши соображения об опере «Война мир».

Ознакомление с оперным произведением по клавиру, естественно, не может дать полного о нем представления. Однако основные его черты можно уяснить и тем самым высказать суждение.

С нашей точки зрения (речь идет о моем мнении и мнении группы моих товарищей, сложившемся в результате совместного прослушивания и обсуждения), Вам, несомненно, удались лирические сцены оперы. История взаимоотношений Андрея Болконского и Наташи раскрыты в музыке глубоко и художественно убедительно. Тут много прекрасных мест, привлекающих своей теплотой и музыкальной выразительностью. Лирические страницы оперы дают богатый материал для артистов, которые смогут — «вдоволь попеть».

Однако, вторая часть оперы, посвященная событиям Отечественной войны 1812 года, вызывает у нас серьезные сомнения.

Народные сцены в опере об Отечественной войне не могут не занимать значительного и, можно сказать, преобладающего места. И дело, само собой разумеется, не в количественном соотношении. Важен основной тон произведения. Народные сцены должны являться своеобразной доминантой, кульминацией всего сценического действия. Вот этого, к сожалению, и нет в опере. Отдельные народные сцены, имеющиеся в опере, прежде всего, органически

не связаны со всем ходом действия. Они существуют как бы изолированно, сами по себе.

И что очень важно — в имеющихся народных сценах чрезвычайно много внимания уделяется бытовым подробностям. Зато почти не раскрыты глубокие народные чувства, многообразные переживания народа, ведущего борьбу с врагом, претерпевшего крупные неудачи и сохранившего силы для борьбы с иноземными захватчиками.

Вам хорошо известно, что Л. Толстой в «Войне и мире» неоднократно возвращался к теме нравственного превосходства русского народа. С изумительной силой творческого проникновения Л. Толстой показывает величие народного духа. Нам представляется, что и в опере «Война и мир» эта идея, выраженная сценически музыкальными средствами, должна быть определяющей. Народные сцены должны раскрыть ту нравственную высоту и внутреннюю силу русского народа, которая предопределила победу России над французами.

Народная стихия как некое мощное развитие музыкальных тем и образов, возвышающихся и главенствующих над личными переживаниями отдельных героев, — это то необходимое содержание оперы «Война и мир», без которого трудно почувствовать и понять дух эпохи, Отечественную войну. Более того, нам представляется, что опера на эту тему в определенной мере неизбежно должна заключать моменты народно-музыкальной драмы. Ведь речь идет о судьбах страны, народа, а не только жизненном пути, радостях и горестях отдельных выдающихся представителей эпохи.

Построение либретто, в том виде, как мы с ним ознакомились, не дает возможности раскрыть в музыке тот широкий мир народных чувств, который изумительно показан Л. Толстым.

Все это заставляет нас прийти к выводу, что ваша опера нуждается в доработке.

Я не считаю возможным предлагать вам какие-либо конкретные поправки и указания. Как осуществить переработку с точки зрения высказанных мною общих соображений (если Вы с ними согласны), вам видней. Однако не могу удержаться от одного частного замечания: начинать оперу с интимной сцены мне представляется не вполне уместным, если иметь в виду опять-таки общий характер оперы.

Очень надеемся на успешное завершение Вашей значительной работы, которая будет иметь тем большее значение, чем ярче будут воплощены чувства и мысли великого русского народа в дни первой Отечественной войны.

Шлю вам горячий привет и желаю творческих успехов.

19/VI – 42.

М. Храпченко.

Опубликовано: *Медведева И.А. Указ. изд. С. 223–225.* Также: Деятели, 2007. С. 600–602. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 727. Лл. 3–4. Машинопись.

¹⁸ Отправлено после 24 июня вместе с нижеследующим письмом Храпченко, получено Прокофьевым 16 июля 1942 г.

¹⁹ Письмо получено Прокофьевым 16 июля 1942-го; приводится в качестве разъяснительного дополнения к теме.

*

24 июня 1942²⁰. [Москва.
Шлифштейн — Прокофьеву.]
[Алма-Ата. Гостиница «Дом Советов»,
Комната 143, Прокофьеву.]

Дорогой Сергей Сергеевич!

Ваше письмо от 23/V читал с чувством большого внутреннего стыда. Это действительно просто ни на что не похоже — столько времени держать Вас в неизвестности. Есть, конечно, извиняющие обстоятельства: во-первых все думал нагнать к Вам лично и поговорить обо всем изустно, во-вторых мой ответ задерживался М.Б. Храпченко, с которым был у нас уговор, что мое письмо пойдет одновременно с его письмом к Вам, которое, как вы увидите, датировано 19 июня. Но при всем этом я перед Вами виноват: мои чиновничьи обязательства не должны были, разумеется, заставить забыть свои обязанности музыканта, к тому же, как Вам известно, с пристрастием относящегося к Вашей музыке. Итак, прошу прощения.

Посылаю свои замечания о «Войне и мире» в неизменном виде, т.[ак] к.[ак] они были сформулированы мною непосредственно после ознакомления с музыкой и либретто оперы.

Буду бесконечно удовлетворен, если высказанные мною соображения, продиктованные горячей симпатией к Вашему творчеству и заинтересованностью в его широком общественном признании, послужат на пользу Вашему новому детищу, которое я хотя и не полюбил еще так, как ваших прежних детенышей, но, питаю надежду, будет оно таким, каким хотел бы я его видеть, — полюбить всем сердцем.

Теперь буду держать перед Вами ответ по всем пунктам, Вами поставленным:

Относительно расчета с театром Станиславского:

Согласно договору они выплатили Вам 50%. Остальные, по словам Туманова, причитаются Вам после осуществления постановки²¹. Вас, конечно, это мало устраивает, и Вы справедливо можете предъявить претензии театру, что, мол, не Ваша вина, что спектакль, полностью подготовленный, не поставлен. Но формально, если только Туманов точно меня информировал, они могут не платить. Деньги Ламму²² переводятся.

²⁰ Прокофьев получил письмо 16 июля 1942 года.

²¹ Театр готовил постановку оперы Прокофьева «Дуэньи».

Туманов (Туманишвили) Иосиф Михайлович (1909–1981) — главный режиссер Музыкального театра. Из письма Е.Е. Лигской, секретаря Дирекции Музыкального театра, от 10 июля 1942-го: «Царит диктатура Туманова, и все, кому хочется получить блага, должны ей подчиняться». Цит. по: Деятели, 2007. С. 322.

²² Ламм Павел Александрович (1882–1951) — музыковед, текстолог, пианист. Расшифровывал оркестровую разметку в рукописных клавирах Прокофьева и составлял партитуры его произведений. Речь идет об очередном гонораре (см. Письма С.С. Прокофьева П.А. Ламму. Указ. публикация И.А. Медведевой).

Вам будет небезынтересно узнать, что вопрос о постановке «Дуэньи» опять всплыл. Договорился на этот счет с Солодовниковым²³. И теперь надо лишь выяснить реальные возможности театра при нынешнем составе труппы, да еще при отсутствии Жукова²⁴, который в театре не работает. Всем этим займусь и о результатах сообщу.

2. Квартет передан мною Бетховенцам²⁵ еще по приезду в Москву. Грозятся показать его в ближайшее время — сначала в Союзе, а потом и на широкой публике. Сюита «41 год»²⁶ по Вашей просьбе передана Атовмяну²⁷. Перспективы ее исполнения в ближайшем будущем довольно туманные. В Москве работает только оркестр радио. Радио же правители — Моисей Гринберг²⁸ и Хубов²⁹, — народ, как вы знаете, не очень горячо относящийся к музыке, если она не изделие их кумиров — Хренникова, Держинского³⁰ и всего, что на них похоже. К тому же Иванов³¹ ленив и ничего не делает, а Голованов³² также тяжел на подъем.

²³ Солодовников Александр Васильевич (1904–1990) — журналист, заместитель председателя Комитета по делам искусств (1939–1945).

²⁴ Жуков Михаил Николаевич (1901–1960) — дирижер, композитор. Дирижер в Оперном театре имени К.С. Станиславского (1928–1932, 1935–1941), главный дирижер (1939–1941).

²⁵ Квартет имени Бетховена. Речь идет о Втором квартете Прокофьева оп. 92 (1941) для двух скрипок, альты и виолончели, F-dur. Первое исполнение состоялось 5 сентября 1942 г. в Москве.

²⁶ Сюита для оркестра «1941 год» оп. 90, 1941. Премьера состоялась 27 декабря 1942 года в Большом зале консерватории. С.И. Шлифштейн так оценивает это произведение: «Самый замысел сочинения не заключает в себе таким образом каких-либо глубоких идей, связанных с художественным воспроизведением событий 1941 года и ограничивается лишь внешними зарисовками. Точно также и музыка сюиты. Ошибочно было бы услышать в ней раскрытие трагических потрясений, которые обрушились в тот год на миллионы людей нашей родины. Сюита — отлично звучащее сочинение, написанное характерным прокофьевским почерком, с музыкальным материалом, подчас очень поэтичным, но не затрагивающим внутренней сущности тех явлений, которые в нашем сознании живут неразрывно с мыслью о 1941 годе. Вряд ли стоило присваивать сочинению столь обязывающее название». Шлифштейн С.И. Творчество С. Прокофьева в дни войны. Музфонд Союза С.С.Р. Информационный сборник № 5–6. Москва, апрель 1944. С. 5–6.

²⁷ Напомним: Атовмян Левон Тадевосович (Атовмян) (1901–1973) — композитор, директор и заместитель председателя Музфонда СССР (1939–1948).

²⁸ Гринберг Моисей Абрамович (1904–1968) — музыкальный деятель, в 1936–1938 гг. директор Музгиза.

²⁹ Хубов Георгий Никитич (1902–1981) — музыковед, педагог, музыкальный критик; заместитель главного редактора журнала «Советская музыка» (1932–1939), главный редактор журнала «Советская музыка» (1952–1957), главный редактор музыкального вещания на Всесоюзном радио (1941–1945), консультант по вопросам художественного вещания в аппарате ЦК КПСС (1946–1952).

³⁰ Держинский Иван Иванович (1909–1978) — композитор, автор опер «Тихий Дон», «Поднятая целина».

³¹ Иванов Константин Константинович (1907–1984) — дирижер Всесоюзного радио (1941–1946), Государственного Симфонического Оркестра СССР (1946–1965).

³² Голованов Николай Семёнович (1891–1953) — дирижер, пианист, композитор. Исполнитель многих произведений Прокофьева. Подобное заключение Шлиф-

3. Относительно новых заказов:

Высылаю Вам договор на кантату на текст Антокольского³³. Один экземпляр договора, подписанный Вами, вышлите обратно — без этого не смогу произве-

штейна звучит довольно странно. Пожалуй, не найти пример гражданственности ярче, чем продемонстрированный семьей великих музыкантов Н.С. Голованова и А.В. Неждановой. Когда осенью 1941 года совершался тотальный исход из Москвы, Голованов и Нежданова оставались на своем музыкантском посту. Значение их творчества на радио трудно переоценить (в 1942 году Нежданова выступила на радио 58 раз, в 1943-м — 32 раза). Оставаться на даче (под Москвой, на Николиной Горе) было нельзя, — бои подступали всё ближе, и семья перебралась на московскую квартиру. Подробнее см.: Н.С. Голованов. Сб. статей и воспоминаний. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / сост. Е.А. Грошева, В.И. Руденко. — М.: СК, 1982. — С. 107–108.

³³ «Еще во время пребывания в Тбилиси я прочитал в газете “Литература и искусство” стихи поэта Павла Антокольского “Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным”. Я решил написать на этот текст кантату для драматического тенора, драматического сопрано хора и оркестра. В основе кантаты — взволнованная повесть о судьбе мальчика, у которого фашисты убили мать и сестру, отняли счастливое детство. Потрясенная душа мальчика мужает, в нем созревает готовность на подвиг. Мальчик <...> взрывает гранатой автомобиль с фашистским командованием. Имя и судьба мальчика остаются неизвестными <...> Мне хотелось, чтобы кантата была стремительной и драматичной». Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 207. Премьера кантаты состоялась 21 февраля 1944 года в Москве под управлением А. Гаука. В статье «Творчество С. Прокофьева в дни войны» Шлифштейн посвящает кантате следующие строки [сравнивая ее с сюитой «1941 год»]: «Значительно более глубокое и художественно ценное претворение военной темы дает следующая работа Прокофьева, написанная им летом 1942 года и оркестрованная летом 1943 года — “Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным”. Баллада — лирико-эпическая повесть. Но только лирика эта — очищенная от житейски обыденного, сохраняющая способность быть сдержанной и объективной даже тогда, когда она говорит о трагическом и даже жестоком. Объективной, но отнюдь не холодно-безразличной. Есть однако ряд причин, которые затрудняют восприятие “Баллады” как целостного художественного произведения. Одна из них коренится в том, что темы, даже самые основные и центральные, как правило, целиком излагаются только в оркестре. Наиболее выразительные интонации, составляющие эмоционально-смысловую кульминацию мелодического образа, поручены не голосу, а передоверяются оркестру. При этом, не в чистом его звучании, а в соединении с вокальной речитацией, чем затрудняется восприятие темы в ее свободном мелодическом дыхании. Другая причина, более общего характера, связана с отношением Прокофьева в литературному тексту и с наличием в его вокальных сочинениях литературных прозаизмов. Изобилие таких прозаизмов имеется и в тексте Антокольского. Большой заслугой Прокофьева является именно то, что он — один из немногих среди современных композиторов, которые неустанно ищут и находят новые связи между образами жизненной правды и образами поэзии. В этом смысле Прокофьев — прямой продолжатель опыта Даргомыжского и Мусоргского, а если выйти за рамки только музыки, — то и Маяковского. Но как это не раз бывало с художниками новаторского склада, Прокофьев в своих устремлениях хватается иногда, что называется, через край. Это чувство меры кое-где покидает Прокофьева в “Балладе” и в опере “Война и мир”. Именно так воспринимаются в последней омузыкаленные разговоры Пьера о масонстве и кое-что другое. Но есть еще одно, весьма существенное обстоятельство, связанное с проблемой соотношения музыки и текста в крупных вокальных сочинениях Прокофьева, ко-

сти выплату 25% гонорара. Кроме того не согласитесь ли Вы написать несколько небольших концертных пьес — лирических и виртуозных — для скрипки и ф[ортепиано]? Как только получу Ваше согласие, вышлю договор. О 8-ой сонате для ф[ортепиано] нужно будет договориться с Атовмяном. Если не возражаете, могу с ним переговорить. С нетерпением жду 7-ую сонату — слышал, что соната удалась Вам. По получении материала вышлю следуемые за нее деньги.

4. Клавир «Войны и мира» передал директору кировского театра Радину, который недавно был в Москве. И признаться, очень об этом сожалел, т.[ак] к.[ак] мы здесь в Москве остались ни с чем. Днями здесь будет Самосуд³⁴, договорюсь с ним, чтобы Б.[ольшой] т.[еатр] заказал для себя переписку клавир.

Содержание и тон письма М.Б. Храпченко должны убедить Вас в более чем благожелательном отношении к Вам Комитета. Хочу верить, что «Война и мир», которую ожидают и на которую возлагают надежды, установит полнейшее взаимопонимание.

Жду Вашего ответа.

Привет Мире Александровне.

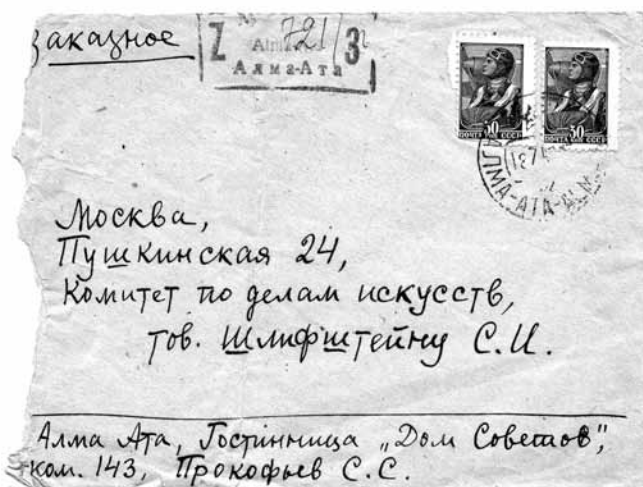
Ваш С. Шлифштейн.

24/VI — 42 г.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 505. Лл. 1–2. Машинопись. В правом верхнем углу на Л. 1 пометка рукой Прокофьева: «16 Июл[я]» (дата получения письма).

торое вызывает у слушателей законное чувство неудовлетворенности. Речь идет о пристрастии Прокофьева к детализированному воспроизведению, его тяготе к музыкальному воплощению единичного жизненно характерного, в ущерб широкому развитию образа, идеи, настроения. Как художника драматурга, Прокофьева отличает необычайная цепкость образно мышления, способность подметить в каждом живописуемом явлении самое характерное, ему индивидуально присущее, и найти для его музыкального воспроизведения слова предельно точные, ясные и лаконичные. Но в то время, как у Мусоргского, например, — в его зрелых произведениях — воплощение единичного всецело устремлено к раскрытию общей философско-этической концепции, у Прокофьева — интерес к частностям нередко уводит его от главного и основного. Ярчайший пример тому мы находим в той же “Балладе о мальчике”, и именно в ее репризе, где после поэтичнейшего начального повествования, и вслед за оркестровым эпизодом, рисующим приход Красной Армии, с чрезмерной подробностью рассказывается о том, как юный герой, который раньше всех “как надо” вернулся в родной город, как он следил за немецкой машиной, и именно — штабной машиной, которая всегда сверкает лаком, и при этом отмечена кривым знаком и т.[ак]. д.[алее] и т.[ому] п.[одобное]. И все это положено на музыку, которая досадным образом теряет здесь свое выразительно экспрессивную силу и становится как бы иллюстрацией стихотворного текста. Только с приходом до мажорной темы — темы широкого освобожденного дыхания, которая может быть условно названа “темой возмездия и торжества человеческой справедливости”, — музыка вновь вступает в свои права, в нее возвращается поэтическая атмосфера, и, что самое главное, ощущение идейно-смыслового звучания произведения». Указ. изд. С. 6–7.

³⁴ *Самосуд Самуил Абрамович* (1884–1964) — дирижер. Под его управлением впервые прозвучал ряд произведений Прокофьева.



Конверт, подписанный
С.С. Прокофьевым
и адресованный
С.И. Шлифштейну.
30.07.1942.
ВМОМК
имени М.И. Глинки.
ф. 538, ед. хр. 32

30 июля 1942. Алма-Ата.
[Москва. Шлифштейн — Прокофьеву.]
Центральная киностудия,
Прокофьеву.

Подтвердите получение писем договоров каком состоянии работа оперой.
Шлифштейн.

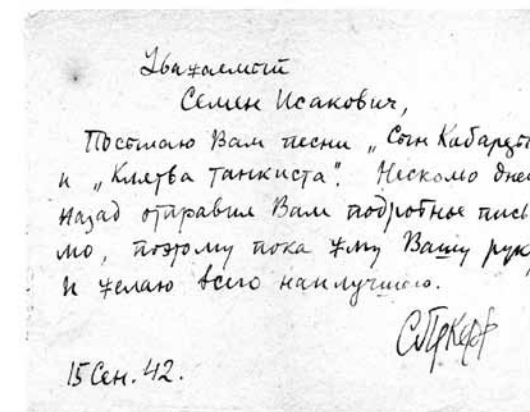
РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 744. Л. 1.

Телеграмма на обороте бланка или обложки с надписью: «Резолюции II Пленума ЦК КП(б) Казахстана (на казахском языке)». Там же рукой не установленного лица пометка: «Ив.[ан] Грозный». На лицевой стороне рукой Прокофьева пометка «1 Авг.[уста]». Опубликовано: *Медведева И.А.* Указ. изд. С. 232.

16 августа 1942. [Москва.
Шлифштейн — Прокофьеву.]
Алма-Ата.
Дом Советов, 143.
Прокофьеву.

Удивлен молчанием хода работы оперой сообщите целесообразность моего приезда вам ваши просьбы выполнил подробности письмом. Шлифштейн.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 744. Л. 2. Пометка рукой Прокофьева «16 Авг.[уста]».



Записка С.С. Прокофьева
от 15.09.1942.
ВМОМК имени М.И. Глинки.
ВМОМК, ф. 538, ед. хр. 26

[Август 1942.] Алма-Ата.
[Прокофьев — Шлифштейну.]
Москва, Пушкинская, 8.
Управление Музыкальными Учреждениями.
Шлифштейну.

Отправил вам седьмую сонату и три новых фортепианных пьесы прошу уплатить лине ивановне второй взнос за них точка выслал атовмяну десять номеров оперы для стекла достал займы немного бумаги для переписки клавира прошу прислать нотной бумаги перевести срочно две тысячи для переписчика прокофьев.

ВМОМК. Ф. 538. Ед. хр. 15. Л. 1– 1 об.

1 сентября 1942. [Москва.
Шлифштейн — Прокофьеву.]
[Алма-Ата, гостиница «Дом Советов»,
комната 143. Прокофьеву.]

Уважаемый Сергей Сергеевич!

До сих пор не имею от Вас никаких известий касательно «Войны и мира» и Ваших соображений на мои критические замечания о ней. С нетерпением жду обещанного письма.

1. Дату предоставления Вами кантаты перенес на 1 ноября. 3000 рублей Лине³⁵ Ивановне выплачены.

2. Относительно заказа Сонаты для флейты³⁶. В своей работе по заказам Комитет преследует, помимо всего прочего, практические цели насыщения

³⁵ В письме ошибочно напечатано «Анне».

³⁶ Соната для флейты и фортепиано Ре мажор ор. 94, 1943, прозвучала впервые в Москве 7 декабря 1943 г., исполнители Н. Харьковский и С. Рихтер. Соната № 2

нашей концертной эстрады и концертных исполнителей новым репертуаром. В нашей концертной практике не имеют места выступления флейтистов. Вот почему мы так неохотно откликаемся на Ваше предложение написать Сонату для флейты и фортепиано. По этой же причине мы предлагаем со своей стороны заказ на концертные пьесы для скрипки или для фортепиано, потребность в которых очень велика. Но елико у Вас есть желание сочинить Сонату, я договорился с Атовмяном о музфондовском заказе на 2-е Сонаты — для флейты и фортепиано и 8-ую сонату для фортепиано. Я же высылаю Вам договор на цикл инструментальных пьес.

О том, что все это Вы сделаете, и к сроку — не сомневаюсь, зная Вашу кипучую натуру. Единственно, что смущает меня — не отвлечет ли Вас вся эта сравнительно мелкая работа от больших и крупных замыслов, в частности, от «Ивана Грозного» — имею в виду не только музыку к фильму, а, главным образом, оперу на этот текст, которую, по моему глубокому убеждению, Вам бы следовало писать по завершении «Войны и мира».

3. О 7-й сонате. Дал указание бухгалтерии о высылке Вам денег за сонату в окончательный расчет. Что касается переписки, то сделайте это за счет Музфонда (договоренность с Атовмяном имеется) и наложенным платежом вышлите в ССК на мое имя.

4. Относительно песен «Подруга бойца» и шуточная «Фриц»³⁷ — сданы на стеклографию и деньги за них Вы получите, видимо, в ближайшее время от Атовмяна. Я этих песен не видел, но полагаю целесообразным передать их для печатания в Музгиз. С двумя песнями, которые Вы мне передали («Клятва танкиста» и «Сын Кабарды»³⁸) в Тбилиси, получилось нечто непонятное: вместе со всем привезенным материалом я их передал Леону Тадевосовичу³⁹, но он утверждает, что не получал их. Как быть? Нет ли у Вас вторых экземпляров?

для скрипки и фортепиано (вариант Сонаты для флейты и фортепиано ор. 94 bis, 1943–1944) впервые исполнена 17 июня 1944 г. Д. Ойстрахом и Л. Обориним.

³⁷ См. Семь массовых песен для голоса с фортепиано, ор. 89. Впервые исполнены в Нальчике в 1941 г. С.С. Прокофьевым и А.Л. Доливо. С.И. Шлифштейн пишет об этих песнях: «Как и многие другие композиторы, Прокофьев в начале войны обратился сочинению военных песен и маршей. Никакой другой вид музыки, по крайней мере, на первых порах, не давал возможности так быстро, как этого хотелось, откликнуться на события и включиться в общее дело борьбы. Прокофьев написал в общей сложности 7 песен («Клятва танкиста», «Фриц», «Сын Кабарды», «Любовь воина», «Подруга бойца» — все пять на слова М. Мендельсон; «Смелого пуля боится» — слова А. Суркова, «Дрянь адмиральская» — слова Маяковского: автограф во ВМОНК значится под названием «Встанем на зов», дата создания — 25 июня 1941 [Ф. 33. № 387]). Ни одна из них, однако, не получила сколько-нибудь широкого распространения и не стала массовой». Шлифштейн С.И. Творчество С. Прокофьева в дни войны. Указ. изд. С. 5–6.

³⁸ Там же.

³⁹ Л.Т. Атовмяну. В письме ошибочно написано «Теодосовичу».

Квартет Ваш бетховенцы будут исполнять 5-го сентября в Малом зале консерватории⁴⁰. В программе — помимо Вашего квартета Квартет и Квинтет Шостаковича.

Очень хотел бы знать Ваше мнение о 7-й симфонии Шостаковича, которая, как мне известно, трижды показывалась в Алма-Ате гастролировавшим Госоркестром. Буду признателен, если черкнете по этому поводу пару слов.

5. По вопросу выплаты причитающихся Вам 50% по «Дуэнье» советую обратиться непосредственно к театру. Мне кажется, что это значительно ускорит разрешение вопроса. О постановке оперы в ближайшем будущем помышлять, видимо, не приходится. Музыкальные специалисты из театра предпочли Вашей очаровательной плутовке «Дуэнье» престарелого, но для многих еще обольстительного «Цыганского барона»⁴¹.

Экземпляр договора на «Войну и мир» — Вашего и Миры Александровны, вышлет Вам Театральное управление.

Привет Мире Александровне.

Ваш С. Шлифштейн.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 505. Л. 7 – 7 об. Пометка рукой Прокофьева «1 Сен. [тября]».

*

[5 сентября. Москва.
Шлифштейн — Прокофьеву.]
5 сентября 1942. Алма-Ата,
Гостиница Дом⁴² Советов.
Прокофьеву

Три тысячи будут выплачены лине ивановне ближайшие дни срок договора «Войны и мира» пролонгирован 15 октября. Шлифштейн⁴³.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 744. Л. 3. Ленточки с текстом наклеены на листок из книги. Пометка рукой Прокофьева: «5 Сен. [тября]». На Московском штемпеле дата: «24. 08».

*

9 сентября 1942. [Москва.
Шлифштейн — Прокофьеву.]
Алма-Ата.
Объединенная киностудия,
композитору Прокофьеву

Только что бетховенцы⁴⁴ большим успехом сыграли ваш Кабардино-балкарский квартет⁴⁵ горячо поздравляю. Шлифштейн.

⁴⁰ Исполнение состоялось. См. сноску 44.

⁴¹ «Цыганский барон» — оперетта И. Штрауса-сына.

⁴² Ошибочно указано «Дворец».

⁴³ Почтовая ошибка: «Шлифонейн».

⁴⁴ Квартет имени Бетховена.

⁴⁵ Почтовая ошибка: «кабардино галкирский кварталер».

РГАЛИ. Ф. 192. Оп. 1. Ед. хр. 744. Л. 4. Пометка рукой Прокофьева: «9 Сен.[тября]». На обороте рукой неустановленного лица пометка: «Ив.[ан] Грозный». Ленточки с текстом наклеены поперек страницы из книги на казахском языке.

*

10 Сентября 1942. Алма[-]Ата.
[Прокофьев — Шлифштейну.]
[Москва.]
Комитет по делам искусств.
С.И. Шлифштейну

Уважаемый Семен Исакович,

Ваша телеграмма с вопросом относительно целесообразности Вашего приезда в Алма[-]Ата совпала с пребыванием здесь А.В. Солодовникова, в беседе с которым я подробно изложил содержание доработок, осуществляемых в «Войне и мире». Солодовников одобрил их и сказал, что по-видимому Ваш приезд надо приурочить к их окончанию для принятия оперы. Обо всем этом он должен был известить М.Б. Храпченко, поэтому я Вам не телеграфировал, считая, что Вы таким образом в курсе.

Благодарю Вас за выплату Лине Ивановне 3000 рублей в счет «Баллады о мальчике, оставшемся неизвестным» и за обещание выплатить 3000 рублей в счет «Войны и мира». При сем возвращаю Вам подписанный договор на шесть пьес, аванс за которые (1125 р.[ублей]) прошу Вас выплатить ей же, а мне прислать второй экземпляр договора (в Вашем письме был только один экземпляр). Для этих пьес у меня уже имеются некоторые наметки, и я надеюсь закончить их в срок или до него. Одной из пьес будет концертное переложение для ф.[орте]п.[иано] вальса из «Войны и мира». Над Балладой о мальчике я работаю и пока не теряю надежды сделать ее к Ноябрью. Деньги за 7-ю сонату получил; экземпляр для Вас дам переписать, как только достану здесь достаточно грамотного переписчика. Потерянные Вами в четыре руки с Атовмьяном Кабардино-балкарские песни перепишу вторично и вышлю во след этому письму. Постарайтесь заняться ими хотя бы во искупление содеянного Вами греха. Мне кажется, эти две песни, вместе с «Подругой бойца» и «Фрицем», можно выпустить сборником в Музгизе, но если Вы не возьметесь за это дело, то Гринберг сам не догадается, поэтому я рассчитываю на Вас.

Девять картин «Войны и мира» уже оркестрованы моим сокращенным способом, и найденные мной здесь помощники, которых я приучил работать вместо отсутствующего Ламма, выписывают их сейчас в настоящую партитуру. Ввиду имеющихся возражений против начала оперы с лирической картины и, с другой стороны, ввиду невозможности вводить вначале еще одну картину сверх одиннадцати, у меня есть мысль заменить увертюру хоровым вступлением эпического характера на тему о нашествии двенадцатых языков. Это может сразу ввести в героическое настроение.

К возвращаемому при сем договору мною приложены две записки бухгалтерам Комитета и Управления с просьбой указать размеры удерживаемых и удержанных с меня налогов. Особенно нужна мне официальная справка о размерах военного налога, т.[ак]к.[ак] после того, как этот налог достигнет суммы 2700 р.[ублей] (хотя бы удержанных в разных местах), он свыше этой суммы не взимается до конца года. Суммы, которые я получил, следующие: за «Войну и мир» 5000 в Апреле и 3000 в Сентябре; аванс за Балладу о мальчике и за шесть концертных пьес, а также гонорар за 7-ю сонату. Я уже писал об этом бухгалтериям Комитета и Управления, но не получил ответа. Бухгалтер, перечисляя гонорар, должен давать точный отчет, почему, вместо причитающихся, например, 5000 – перечисляется 4180 рублей. Между тем, когда я обратился к ним заказными письмами, я не получил ответа, поэтому очень прошу поддержать мою просьбу и извиняюсь за чинимое Вам беспокойство, прямого отношения к музыке не имеющее.

Симфонию Шостаковича я слышал здесь только один раз. В ней много интересных и острых моментов, но более подробное суждение я хотел бы отложить до вторичного прослушивания. Только что⁴⁶ подали Вашу телеграмму с приветом по поводу Кабардинского квартета. Благодарю Вас за внимание и поджидаю Вашего более подробного впечатления в следующем письме.

Мира Александровна и я шлем Вам сердечный привет.

Ваш СПРКФВ.

ВМОМК. Ф. 538. Ед. хр. 28. Л. 1 – 1 об. Авторизованная машинопись. В левом верхнем углу л. 1 имеется карандашная запись: «73604».

*

14 сентября 1942. [Москва.
Шлифштейн — Прокофьеву.]
Алма-Ата.
Объединенная киностудия,
композитору Прокофьеву.

Срочно пришлите клавир «Войны мира» переписка счет музфонда деньги будут высланы первому требованию. Шлифштейн.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 744. Л. 5. Ленточки с текстом наклеены поперек листа из книги об И.Д. Папанине на казахском языке (с. 112). Пометка рукой Прокофьева: «14 Сен.[тября]». Опубликовано: *Медведева И.А.* Указ. изд. С. 232.

⁴⁶ Это письмо, датированное 10 сентября, скорее всего, написано накануне, поскольку на бланке предыдущей телеграммы с поздравлением по поводу премьеры Второго квартета рукой Прокофьева проставлена дата получения телеграммы: «9 сентября». Потом письмо печаталось на машинке, тщательно прочитывалось композитором, а после этого было датировано им и отправлено по почте 10 сентября.

*

[15 сентября 1942.]

[Алма-Ата.

Прокофьев — Шлифштейну.]

Дорогой Семен Исакович,

Посылаю Вам песни «Сын Кабарды» и «Клятва танкиста». Несколько дней назад отправил Вам подробное письмо, поэтому пока жму Вашу руку и желаю всего наилучшего.

СПРКФВ.

15 сен. 42.

ВМОМК. Ф. 538. Ед. хр. 26. Л. 1.

*

2 октября 1942. [Москва.

Шлифштейн — Прокофьеву.]

[Алма-Ата.

Гостиница Дом⁴⁷ Советов,

Прокофьеву.]

Дорогой Сергей Сергеевич!

Все ваши поручения и просьбы, изложенные в письме от 10 сентября, выполнены.

Л.[ине] И.[вановне] позвонил относительно 1125 руб.[лей] (аванс за Шесть пьес⁴⁸). Полученные 2 песни⁴⁹ передал Атовмяну на стекло с просьбой переписать и вернуть мне все 4 песни⁵⁰ для передачи их Гринбергу⁵¹, с которым предварительно на сей счет уже разговаривал. Как видите, стараюсь честно искупить свои грехи перед Вами. Бухгалтеру передал Ваше послание, устыдил за неаккуратность и наказал, чтобы выслал необходимые Вам справки.

Высылаю Вам II экземпляр договора взамен полученного от Вас. Ругаю себя предпоследними словами за то, что послушался Вас и отдал клавир «Войны и мира» Радину. Сидим здесь без клавира и когда получим — неизвестно. Послал телеграмму в Бакинский оперный театр с просьбой переслать в Москву хотя бы на время имеющийся у них экземпляр (не понимаю, зачем он им), но ответа никакого. Подумайте все-таки, как быть с клавиром для Москвы.

⁴⁷ Ошибочно указано «Дворец».

⁴⁸ Речь, видимо, идет об ор. 95 и 96: Три пьесы для фортепиано из балета «Золушка» и Три пьесы для фортепиано из оперы «Война и мир» и фильма «Лермонтов».

⁴⁹ «Сын Кабарды» и «Клятва танкиста».

⁵⁰ «Подруга бойца» и «Фриц».

⁵¹ См. сноску 28.

Судя по темпам, которыми движется у Вас работа над оперой, можно рассчитывать, что вся она будет закончена к Октябрьским дням⁵². Не прикатите ли вы в Москву вместе с готовой новой музыкой?

Храпченко, с которым говорил на этот счет, относится к этому весьма и весьма благосклонно. Помимо интересов оперы к вашему приезду можно было бы приурочить Ваши концертные выступления и исполнение II квартета.

Мне лично кажется, что Ваше появление в Москве, хотя бы кратковременное, целесообразно и послужит на пользу Вам и делу. Подробные впечатления о квартете оставляю до следующего письма. Пока же ограничусь сообщением, что дважды отписал о нем за границу (через Информбюро⁵³) в Америку и Англию, одну из них в вольном «американском» лит.[ературном] стиле; маленькую заметку под многозначительным заголовком «Прокофьев — Шостакович» поместила «Комсомольская правда». На одной из «сред», в которые у нас в Комитете устраиваются прослушивания новых сочинений, показывался Ваш Квартет. Было много музыкантов — от Шостаковича и Шебалина до Цфасмана⁵⁴ и Кручинина⁵⁵ включительно. Все восторженно отзываюся о Вашем новомopus'e, Шостаковичу больше нравится, кажется, первая часть, Шебалину — вторая.

М.[ихаил] Б.[орисович] признался, что он этой музыки не понимает, что она ему ничего не говорит. Я его успокоил, сказав, что это в порядке вещей. Остается еще сказать о нашем дорогом Крикуне от музыки (Вы, конечно же, догадались, что речь идет о Ване Мурадели⁵⁶). Он как всегда в своем репертуаре — «Конечно, Прокофьев — огромный мастер и я преклоняюсь перед ним» и т.[ак] д.[алее], и т.[ому] п.[одобная] визготня, а про себя думает, что сие формализм.

Коваль⁵⁷ написал ораторию «Чкалов»⁵⁸ — малоинтересно.

К удивлению всех очень хорошей музыкой разразился Книппер⁵⁹, который закончил и сдал в партитуре С.[крипичный] концерт. Прилагаю усилия к тому, чтобы показать его в Октябрьские дни.

На днях на квартире у Леона⁶⁰ Шебалин демонстрировал Русскую увертюру и Квартет на славянские темы. К сожалению, не мог присутствовать, но наро-

⁵² Праздник Великой Октябрьской Социалистической революции. Отмечался 7–8 ноября.

⁵³ Совинформбюро организовано в первые дни Великой Отечественной войны, работало до 1961 года.

⁵⁴ Цфасман Александр Наумович (1906–1971) — пианист, композитор, дирижер; работал в области эстрадной музыки.

⁵⁵ Кручинин Валентин Яковлевич (1892–1970) — композитор, автор оперетт, массовых песен.

⁵⁶ Мурадели Ванно Ильич, композитор (1908–1970).

⁵⁷ Коваль Мариан Викторович, композитор (1907–1971).

⁵⁸ Оратория М.В. Ковалю «Чкалов» на слова В.В. Каменского, 1942.

⁵⁹ Книппер Лев Константинович, композитор (1898–1958).

⁶⁰ Л.Т. Атовмян.

ды (Рабинович⁶¹, Атовмян, Бэлза⁶²) отзываются лестно. Вот и все московские музыкальные сплетни. По секрету сообщу еще одну: в Московской консерватории намечается дворцовый переворот. По всей вероятности Шебалин будет директором. По сему случаю у Леона в субботу предстоит «деловая» дружеская встреча, на которой новый государственный муж будет восславлен по всем правилам.

О тбилисцах Вы, вероятно, уже знаете. Николай Яковлевич⁶³ и вся компания находятся во Фрунзе и далеко не в завидном положении.

Сердечный привет Мирре Александровне. Ваш С. Шлифштейн.

Р. S. Забыл написать о самом важном. Ваша мысль о хоровом вступлении эпического склада на тему о нашествии двенадцатых языков — просто счастливая мысль. Так и надо сделать. Не сомневаюсь, что получится это у вас превосходно и произведение выиграет в целом. Горю нетерпением узнать, что Вы сделали с 7, 8 и 10 картинами. Хочу набраться дерзости и напроситься к Самосуду в музыкальные сорежиссеры по В.[ашей] опере, дабы упредить Ваше детище от какого либо поругания.

Привет

С. Шлифштейн.

Товарищи по Информбюро просили написать Вам, что они очень хотели бы получить от Вас какую-нибудь заметку или статейку о Ваших творческих делах, думах, перспективах для печатного оглашения за границей.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 505. Лл. 8–9. Текст частично напечатан на машинке (л. 8), остальное — от руки (л. 9, Р. S. и второе дополнение). Пометка рукой Прокофьева: «22 Окт.[ября]». Опубликовано (с купюрами): *Медведева И.А.* Указ. изд. С. 232–233.

*

26 октября 1942. [Москва.
Шлифштейн — Прокофьеву.]
Алма-Ата.
Гостиница Дом⁶⁴ Советов,
композитору Прокофьеву.

Сообщите срок окончания оперы Большой театр намерен приступить разучиванию крайне необходим клави́р тчк запрос Баку ничего не дал. Шлифштейн.

⁶¹ *Рабинович Давид Абрамович* (1900–1978) — музыковед, автор критических статей о творчестве советских композиторов и исполнителей; заведующий сектором Музгиза (с 1930-го), консультант музсектора Всесоюзного радиокомитета (1933–1936), заведующий музыкальным отделом газеты «Советское искусство» (1938–1943).

⁶² *Бэлза Игорь Федорович* (1904–1994) — музыковед, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории (курс истории музыки, 1942–1949), главный редактор Музгиза (1943–1948), руководитель музыкального отдела газеты «Советское искусство».

⁶³ Речь идет о переезде эвакуированных музыкантов, в том числе и о Н.Я. Мясковском.

⁶⁴ В адресе неверно указано — Дворец Советов.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 744. Л. 6. Пометка рукой Прокофьева: «26 Окт.[ября]». Опубликовано: *Медведева И.А.* Указ. изд. С. 232.

*

1 ноября 1942. Алма[-]Ата
[Прокофьев — Шлифштейну].

Уважаемый Семен Исакович,

как Вы уже знаете из моей телеграммы, я закончил доработки «Войны и мира». Сделаны они по плану, которые я в Августе изложил приезжавшему в Алма[-]Ата В.А. Солодовникову, получив одобрения последнего. В дальнейшем доработки были согласованы с Эйзенштейном, подавшим мне несколько интересных идей. Общий их смысл — исключение бытовых сцен и замена последних эпизодами драматическими и патриотическими, что кажется удалось, — во всяком случае, «военная» часть оперы идет сейчас с гораздо большим драматическим напряжением. Осталось еще сделать хоровое вступление на тему о двенадцати языках, которое явится как бы эпиграфом ко всей опере. План и часть текста у меня уже есть, и я думаю, что я скоро его напишу.

Ваши настойчивые требования переписать Вам новый клави́р упираются в то, что мой черновик в процессе инструментовки до того оброс пометками, перечеркиваниями, добавочными голосами и пр.[очим], что ни один переписчик (не говоря уже об алма-атинских) не мог бы в нём разобраться. В конце концов мне удалось договориться с одним опытным композитором, который взялся разобраться в моих писаниях и переписать клави́р. За это он берёт 2 000, что конечно дороже, чем гонорар обыкновенного переписчика, но, ввиду сложности работы и безвыходности положения, я решил поручить ему. Кроме того, в Алма[-]Ата совсем нет нотной бумаги. Очень легко посылать телеграмму за телеграммой «перепишите», а на чём? С большим трудом я достал взаймы несколько десятков листов под честное слово, что верну. Поэтому прошу Вас срочно прислать мне листов 150 бумаги в 12, 14 или 16 строк, чтобы начатая работа не остановилась. Ввиду того, что почта не принимает бандеролей с чистой бумагой, ее лучше всего отправить через Кинокомитет, откуда сотрудники и режиссеры часто ездят в Алма[-]Ата. Кроме того прошу спешно перевести мне 2000 р.[ублей] для уплаты за переписку клави́ра. Последний я буду посылать Вам по-актно, причем начну с 7-й картины (перед Бородиным).

Теперь об оркестровке. Во время пребывания Михаила Борисовича в Тбилиси я объяснял ему мою систему сокращенной оркестровки в клави́ре, которую затем разбирал и выписывал в партитуру Ламм. На мой вопрос, откуда мне взять 4000 р.[ублей] за работу Ламм (за «Дуэнью» театр Станиславского взялся уплатить Ламму 3500 и включил этот пункт в договор), Михаил Борисович посоветовал получить эту сумму с первого театра, который возьмется за постановку «Войны и мира». Сейчас Ламм в Алма[-]Ата нет, но я приспособил

двух композиторов, которые под моим руководством неплохо справляются с работой, и два акта уже готовы. Композиторам я плачу из своих средств, и это разумеется подрывает мой бюджет. Поскольку Вы пишете, что Большой Театр готов приступить к разучиванию, очень прошу Вас переговорить с ним и предложить ему выслать мне 4000 за эту работу.

Что касается моих личных расчетов с Комитетом за «Войну и мир», то я совсем запутался и не знаю, могу ли я на что-либо рассчитывать. В.А. Солодовников говорил мне, что Комитет был склонен пересмотреть условия договора в сторону увеличения моего гонорара. Если это так, то, поскольку я все доработки выполнил [в опере «Война и мир»], не найдёт ли Комитет возможным⁶⁵ выслать мне в счёт гонорара напр.[имер] 3 000 рублей? Надо Вам сказать, что обед, который я здесь получаю, совершенно крошечный; приходится на три четверти жить рынком, что ужасно дорого, и моих кинематографических заработков хватает на это с трудом, тем более, что на фильм «Иван Грозный» до сих пор не заключён договор.

Таким образом, суммирую: 2000 на клавиру, 4000 на партитуру и 3000 мне. 9000 как будто огромная сумма, но из нее лично мне, за вычетом налогов, попадет вероятно 2300 рублей! Однако перевести это надо, и спешно, иначе откуда же я справлюсь со всеми платежами?

15 октября я послал вам телеграмму, что закончил в клавиру кантату «Баллада о мальчике». Кантата получилась очень напористая и драматическая, и я думаю будет действовать на слушателя. Клавиру занимает 38 страниц. Причитающийся за клавиру кантаты гонорар в 4200 р.[ублей] я просил вас в телеграмме выплатить Лине Ивановне. То, что я до сих пор не получил ни от вас ни от нее подтверждения о том, что это сделано, несколько беспокоит меня. Сейчас я отложил кантату на некоторое время по двум причинам: во-1) мне хочется написать вступление к «Войне и миру» и диоркестровать последние две картины; во-2) пусть кантата отлежится, созреет, и тогда мне виднее будет, как ее инструментовать.

30 октября я послал вам бандероль с 7-й сонатой и тремя новыми фортепианными пьесами. Если не трудно, подтвердите телеграфно их получение. Вместе шести пьес, заказанных мне Комитетом, у меня уже начато десять. Надеюсь, Комитет выдержит это количество и увеличит договор на четыре пьесы. За 7-ю сонату я уже получил все деньги, но вы обещали взять переписку ее на счет кажется Музфонда. Прилагаю поэтому оплаченные мною счета двум переписчикам и прошу возместить мне 87 рублей. За три пьесы по договору мне причитается 1575 р.[ублей], которые будьте добры выплатить Лине Ивановне. Интересно, кто будет исполнителем 7-й сонаты. 6-ю исполнял Рихтер, очень хо-

рошо, но немного чересчур «классично». Если он будет играть 7-ю, надо, чтобы он сыграл ее более беспокойно, особенно первую часть.

По предложению Атовмяна я послал ему для стекла 10 законченных отрывков «Войны и мира»⁶⁶. Пусть теперь не говорят, что в моих операх мало законченных номеров! Вашу идею быть музыкальным сорежиссером при постановке «Войны и мира» я разумеется всячески приветствую. Это конечно в том случае, если Вы полюбили этот опус без тех оговорок, которых я немало вычитал в Ваших письмах⁶⁷.

От бухгалтеров Комитета и Управления музыкальными делами я до сих пор не получил справки о налогах и в особенности о военном налоге. Мне нужна официальная справка о сумме всех удержаний военного налога за 1942 год. Если автору причитается некая сумма, а бухгалтер выплачивает меньше и отказывается отчитаться в этой разнице, то это выглядит весьма неприлично. Я просто не знаю, к кому мне теперь надо обратиться.

С большим интересом прочел все ваши новости из московской жизни — сюда мало что докатывается. Поэтому и впредь не премините поделиться ими со мной. Жму Вашу руку. Сердечный привет от Миры Александровны.

Ваш СПКРФВ.

ВМОМК. Ф. 538. Ед. хр. 29. Лл. 1 – 1 об. Авторизованная машинопись.

*

21 ноября 1942.

[Москва. Шлифштейн — Прокофьеву.]

Алма-Ата.

Гостиница Дом Советов, 143.

Прокофьеву.

Обратитесь местный музфонд которому дано указание выплате вам денег переписку клавиру тчк завтра высылаю три тысячи счет оперы тчк сонату пьесы получил остальным вопросам сообщу дополнительно. Шлифштейн.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 744. Л. 7. Ленточки с текстом приклеены на странице из сборника задач по арифметике. Пометка рукой Прокофьева: «21 Н[оя]бр.[я]».

⁶⁶ Прокофьев — Атовмяну: «Вчера я выслал Вам заказной бандеролью десять вокальных и хоровых номеров из «Войны и мира» для стекла. Рукопись, получение которой прошу подтвердить телеграфно, написана моею рукою, и я перепоручаю ее Вашим заботам, дабы ее не запачкали и не затеряли, а в дальнейшем вернули мне» (29. 10. 1942. ВМОМК. Ф. 33, № 1315). Упомянутому автографу из оперы «Война и мир» посвящена статья И.А. Медведевой «История прокофьевского автографа или ГУРК в действии» в: Прокофьев. ПВС, 2001. С. 216–239.

⁶⁷ На полях письма слева этого абзаца теми же фиолетовыми чернилами выставлены восклицательные знаки.

⁶⁵ Слово вписано фиолетовыми чернилами рукой Прокофьева в машинописный текст.



Телеграмма-молния,
декабрь 1942.
ВМОМК, ф. 538, ед. хр. 19

[Декабрь, не позднее 8-9 декабря] 1942. [Новосибирск.
Прокофьев — Шлифштейну.]
Молния. Москва, Пушкинская, 8,
Управление музыкальными учреждениями,
Шлифштейну

Десятого выезжаем н[ово]сибирска прошу встретить обеспечить гостини-
цу прокофьев

ВМОМК. Ф. 538. Ед. хр. 18. Л. 1.

[Декабрь] 1942. [Новосибирск.
Прокофьев — Шлифштейну.]
Молния Москва, Пушкинская 8,
Управление музыкальными учреждениями,
Шлифштейну.

Задержались н[ово]сибирске выезжаем тринадцатого прошу встретить
обеспечить гостиницу прокофьев⁶⁸.

ВМОМК. Ф. 538. Ед. хр. 19. Л. 1.

⁶⁸ «На затемненном московском вокзале нас встретил Левон Тадевосович Атов-
мян, и вместе с ним мы поехали в гостиницу “Националь”, куда вскоре пришел
Семён Исакович Шлифштейн. Мы с жадностью расспрашивали их обо всем; они же
в свою очередь, забрасывали Сережу вопросами о его новых вещах». *Мендельсон-
Прокофьева*, 2012. С. 147.

27 марта 1943. [Москва.
Шлифштейн — Прокофьеву.]
Алма-Ата.
Гостиница Дом Советов, 143,
Прокофьеву.

Сообщите ход работы оперы пар-
титуру весь нотный материал оперы
шлите адрес музыкального управле-
ния тчк подробности письмом. Шлиф-
штейн⁶⁹.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 744.
Л. 8. Ленточки с текстом приклеены
на странице из книги о полярниках
(с. 72).

Пометка рукой Прокофьева: «27
Мар.[та]».



С.И. Шлифштейн – сотрудник ВКДИ СНК
СССР. ВМОМК имени М.И. Глинки

2 апреля 1943. [Москва.
Сурин — Прокофьеву.]
Алма-Ата.
Управление искусств.
Для Прокофьева.

Сердечно поздравляем⁷⁰ высокой наградой⁷¹ желаем здоровья сил новых
творческих успехов. Сурин.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 744. Л. 9.

2 мая 1943. Алма-Ата.
[Прокофьев — Храпченко.]
Москва, Пушкинская, 24.
Михаилу Борисовичу Храпченко.

Американский театр Метрополитен телеграфирует намерение поставить
«Войну и мир». Прошу (слово зачеркнуто) сообщите как поступить. Прокофьев.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 327. Л. 22–22 об. Опубликовано: Деятели, 2007.
С. 605.

⁶⁹ Ошибка в подписи: «Шлифотев».

⁷⁰ Прокофьев, внимательно читая текст, делает исправление в слове (вставляет
пропущенную букву «а»), разделяет «слипшиеся» слова.

⁷¹ 19 марта 1943 г. — присуждение Сталинской премии II степени за Седьмую
сонату для фортепиано.

*

Май 1943. [Алма-Ата.
Прокофьев — Шлифштейну.]
[В Москве получено 07 мая 1943].
Москва, Пушкинская, 8,
Управление музыкальными учреждениями,
Шлифштейну.

Телеграфируйте ход разучивания оперы война и мир почему нет клавира
обручения прокофьев

ВМОМК. Ф. 538. Ед. хр. 17. Л. 1. На бланке пометка почтового служащего: «вх 907
6/V – 43 г.». В слове «обручения» чья-то заботливая рука — возможно, там же, на
почте, тем же коричневым карандашом, которым проставлена размашистая «слу-
жебная галка» — вычеркнула букву «р», — получилось слово вполне понятное —
«обучения».

*

07 мая 1943. Москва.
Правит.[ельственная].
[Храпченко — Прокофьеву.]
Алма-Ата. Центральная киностудия.
Композитору Прокофьеву.

Советую ответить театру «Метрополитен» [в] том смысле, что постановку
оперы «Война и мир» там следует осуществить после постановки [на] совет-
ской сцене. Пользуюсь случаем искренне поздравить Вас [с] присуждением
Сталинской премии. Сердечный привет. Храпченко.

Пометка Прокофьева о получении 9 мая 1943 г. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 727.
Л. 7 – 7 об. Опубликовано: Деятели, 2007. С. 606.

*

10 мая 1943. Алма-Ата.
[Прокофьев — Храпченко.]
Москва, Пушкинская, 24.
Михаилу Борисовичу Храпченко.

Сердечно благодарю за поздравление⁷². Прокофьев.

РГАЛИ. Ф. 2894. Оп. 1. Ед. хр. 475. Л. 6. Опубликовано: *Медведева И.А.* Указ. изд.
С. 221. Деятели, 2007. С. 606.

⁷² См. сноску 71.

*

5 июня 1943. [Москва.
Шлифштейн — Прокофьеву.]
Алма-Ата.
Мосфильм.
Прокофьеву⁷³.

Разучиванию «Войны и мира» не приступали видимо начнут после июньской
премьеры Кабалевского⁷⁴ тчк «Дуэнью» высылаю Шлифштейн⁷⁵.

Пометка рукой Прокофьева: «5 Июн.[я]». РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 744. Л. 10.

*

3 Сентября 1943. [Молотов-областной.]⁷⁶
[Москва.] Главному управлению музыкальными учреждениями.
3 Сент.[ября] 1943.

Ознакомившись с переложением Л.Т. Атовмяном 7-й симфонии Шостако-
вича, я очень просил бы Управление, если оно найдет возможным, поручить
Л.Т. Атовмяну переложение для ф.[орте]п.[иано] в 2 руки моей кантаты «Алек-
сандр Невский».

СПРКФВ
[С. Прокофьев]

ВМОМК. Ф. 538. Ед. хр. 25. Л. 1. Автограф.

⁷³ Ошибка в фамилии: «Рокофьеву». Кто-то подставил карандашом первую бук-
ву «П».

⁷⁴ Опера Д.Б. Кабалевского «В огне».

⁷⁵ Почтовая ошибка «Шлифштейн».

⁷⁶ «Летом 1943 года театр имени Кирова пригласил меня на Урал в город Пермь
[Молотов], где он тогда находился и работал. <...> Я нашел огромный коллектив
театра втиснутым в скромное помещение городской оперы. Трудной задачей
было для художников приладить декорации соответственно небольшим разме-
рам сцены. Еще труднее было артистам балета после сцены Ленинградского теат-
ра "танцевать на пяточке". Но коллектив Кировского театра был вознагражден
за все трудности тем интересом и даже обожанием, с которым встречали жители
Перми каждый спектакль и его участников. Зрительный зал был переполнен, и
каждый вечер у дверей театра можно было видеть большую группу людей с разо-
чарованными лицами, которым не удалось достать билеты. <...> Я приехал в город
Пермь, чтобы закончить балет "Золушка", работа над которым была прервана
летом 1941 года. <...> Осенью 1943 года я переехал из города Пермь в Москву».
Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 207–208.

20 сентября 1943. Молотов-обл.[астной].
[Прокофьев — Сурину.]
[Москва.] Главное Управление Молотов-обл.[астной].
Музыкальными Учреждениями, почтамт до востребования.
В.Н. Сурину,
20 сент.[ября] 1943.

Многоуважаемый Владимир Николаевич,
посылаю Вам при сем партитуру кантаты «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным». Прошу Вас извинить задержку, но корректура вышла очень серьезной, с многочисленными исправлениями и наклейками.

Очень прошу Вас сразу же поручить снять копию с этой рукописи, т.[ак] к.[ак] она существует в единственном экземпляре, который я и посылаю Вам.

Мне хотелось бы знать, на когда намечается исполнение этой кантаты. Прошу Вас для моего спокойствия телеграфно подтвердить получение рукописи и в той же телеграмме сообщить, в каком состоянии вопрос исполнения кантаты, чтобы мне соответственно распределить свои поездки и постараться быть на исполнении.

Гонорар за кантату получил и спешу поблагодарить Вас за него. Уважающий Вас

СПРКФВ.

ВМОМК. Ф. 538. Ед. хр. 24. Л. 1. Автограф. Пометка — возможно, служащего канцелярии Управления: «вх 2350 28 [нрзб., вероятно, «сентября»] 43 г.».

13 июля 1944 [Дом творчества «Иваново»].
Прокофьев — Шлифштейну.
[Москва.] С.И. Шлифштейну.

Дорогой Семен Исакович,

Я закончил 8-ю сонату и играл ее Р.М. Глиэру, Кабалевскому, Нине Макаровой. Очень прошу Вас выдать мне тысяч пять в счет этого договора, передав деньги В.А. Лемперту⁷⁷, которому я посылаю доверенность на получение.

⁷⁷ Лемперт Виктор Абрамович — директор Дома творчества «Иваново». В воспоминаниях об отдыхе в Иваново в 1944 году М.А. Мендельсон-Прокофьева пишет: «...все были рады провести лето вне города, на свежем воздухе, без изнурительных бытовых забот, связанных с тяготами военного быта». В основном здании в отдельных комнатах поселились «Глиэр с внуками, Нина Макарова с сестрой и детьми, Кабалевские, Лемперт, Пейко, Нариманидзе, Спадавецкии. Во дворе, в маленьком домишке из двух комнат — Шостаковичи. Их помещение удобно тем, что оно изолировано и в то же время рядом с общим домом. В квартире директора совхоза одна комната предназначена для Мурадели с женой. В поле подальше — помещение, которое занимает Шапорин с семьей». Цит. по ст.: Кривцова Е.В. Прокофьев и Шостакович: мемуарное прикосновение // Шостакович — Urtext. — М., 2006. — С. 118.

Как Вы поживаете? Написали бы! Меня уже начинает терзать Эйзенштейн, но я работаю над симфонией, и мне не хочется прерывать взятый разгон.

Жму Вашу руку. Сердечный привет от Миры Александровны. В[а]ш СПРКФВ.

ВМОМК. Ф. 538. Ед. хр. 23. Л. 1. Автограф.

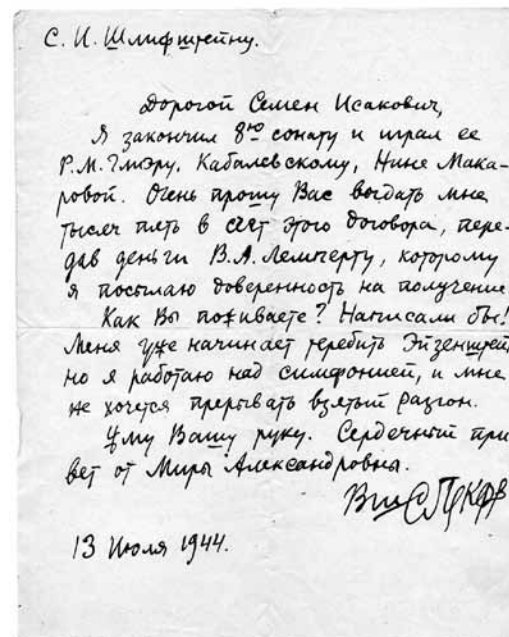
22 августа 1944. [Москва].
Шлифштейн — Прокофьеву.
[Дом творчества «Иваново»].

Дорогой Сергей Сергеевич!

Не ответил на В.[ашу] записку, т.[ак] к.[ак] был уверен, и об этом мне говорил, если не ошибаюсь, Рейнгольд Морицевич, что Вы со дня на день должны самолично заявиться в Москве. По той же причине не перевел Вам денег за Сонату. Но Вы, видимо решили, вдосталь насладиться «тихими совхозными полями»⁷⁸, и не спешите в шумную, душную Москву. И правильно делаете. Тем более, что, как слышно, несмотря на окружающих лемпертоидов⁷⁹, совхозный воздух Вам на пользу и вслед за 8-й ф[ортепианной] Вы ухитрились закончить 6-ю симфонию. Неужели это верно? До чего хочется услышать и Восьмую, и Пятую, и кажется еще каких-то новых 6 ф[ортепианнных] пьес. Если бы Вы знали, как меня разбирает то, что вот приходится торчать здесь в департаменте и слушать всякую ерунду, в то время как кто-то, что называется, на корню слушает все Ваши опысы, и главное кто — Н. Макарова, В. Мурадели и т. п. Я определенно ревную. Когда же Вы приедете и покажете все? Очень прошу Вас, дорогой Сергей Сергеевич, если вздумаете прислать рукопись для переписки, ни в коем случае, не посылайте их Атовмяну: то, что к нему попадает, уже возвратить невозможно ни за какие коврижки. А уж если на то пошло, почему он должен завладевать всеми В.[ашими] рукописями (я понимаю еще, если это касалось бы только тех произведений, которые Вы пишете по заказу Музфонда).

⁷⁸ В Доме творчества «Иваново».

⁷⁹ Имеется в виду окружение С.С. Прокофьева в Доме творчества «Иваново», в которое входил и В.А. Лемперт.



Письмо С.С. Прокофьева от 13.07.1944.
ВМОМК, ф. 538, ед. хр. 23

Вы видите, на протяжении всего письма две сцены ревности. Одна надежда на Миру Александровну и на ее поддержку.

Как она отдыхает? Помните, перед уходом в отпуск она выглядела очень неважно. Как поживает казахский орус?⁸⁰ Что будет с «Грозным?» На днях, проезжая на троллейбусе по Тверской, встретил Эйзенштейна. Как Вы с ним договорились и как же порешили?

Какая же у Вас симфония, в каком стиле, к каким из В.[аших] произведений она наиболее близка по образному содержанию, настроению, общему характеру? Хотел бы одним ухом услышать.

Крепко жму Вашу руку. Сердечный привет М.[ире] А.[лександровне] и Н.[иколаю] Я.[ковлевичу]⁸¹.

22/VIII – 44.

В[аш] Шлифштейн.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 744. Лл. 12–13. Пометка рукой Прокофьева на л. 12: «26 Авг[уста].» — дата получения письма.

*

17 июля 1945. [Москва.
Шлифштейн — Прокофьеву.]
[Дом творчества «Иваново».]

Дорогие Сергей Сергеевич и Мира Александровна!

Вчера в союзе видел Кабалевского, который рассказал о Вашем житье-бытье. С радостью узнал, что Ваш, Сергей Сергеевич, вынужденный отдых как будто закончился, и что по примеру прошлого лета Вы опять готовите «двойню». Стараюсь представить, какая будет «Шестая» и уже наперед ревную к тем из окружающих Вас, кому посчастливится первыми ее услышать. Что касается «Победной оды»⁸², то даже не зная ни ее жанра, ни формы, мы с Самосудом уже рядили насчет того, нельзя ли будет «пристроить» ее в виде апофеоза к «Войне и миру» — в Михайловском.

Муля⁸³ продолжает пахать, приехал из Ленинграда, куда он ездил специально для переговоров о постановке «Войны и мира»⁸⁴, говорит, что обо всем до-

⁸⁰ Из письма Прокофьева — Мясковскому от 4 апреля 1943 г. «Я сейчас подбираю всякий казахский материал для одной довольно большой вещи. Как там много интересного, целое нетронутое море!». Речь идет о неосуществленном Прокофьевым замысле оперы «А у шаха есть рога» («Хан Бузай»). *Прокофьев — Мясковский*. Переписка. С. 467.

⁸¹ Н.Я. Мясковскому.

⁸² «Ода на окончание войны» для 8 арф, 4 фортепиано, оркестра духовых и ударных инструментов и контрабасов. 1945. Премьера состоялась 12 ноября 1945 г. под управлением С.А. Самосуда.

⁸³ С.А. Самосуд?

⁸⁴ 16 октября 1944 года в Москве состоялось первое концертное исполнение под рояль оперы «Война и мир» (1-я редакция). Исполнители — Ансамбль советской оперы Всероссийского театрального общества («худ.[ожественный] рук.[ово-

говорился, и что премьера первого спектакля, в котором помимо первых 7-ми картин, должна будет войти новая, 2-ая, — намечено на ноябрь месяц. Волнуется, не забыли ли Вы своего обещания, но я уверил его, что Ваше слово, что слово бомбардира Котко⁸⁵ — нерушимое, и что Вы к осени привезете с собой не только сцену бала, но, и на удивление всем, и для ради полного торжества оперы «подкинете» что-нибудь и Кутузову (другой ли вариант вставной арии или просто новую музыку).

В настоящее время я сижу и с маттиасогринберговским⁸⁶ пристрастием стараюсь настроить себя в отношении Вашей оперы на шебалинский⁸⁷ лад, — штудирую словесный текст оперы и пытаюсь выловить все явно анти музыкальные речевые обороты (вроде «в отношении знатности и богатства...»). О результатах — сообщу. Так что Мира Александровна трепещите⁸⁸.

По заказу журнала «Театр», который начинает выходить с июля месяца, пишу большую статью о «Войне и мире». В остальном жизнь проходит до безобразия нецелесообразно. Какая-то бесконечная суета и повседневная сутолока, от которой — «одно слово» — пустота. Всего несколько дней, как перевез всех своих на дачу в «Отдых». Хочется вырваться к Вам в Иваново. Сердечный привет и самые наилучшие пожелания.

Ваш С. Шлифштейн.

Р. С. Недели три тому назад у Станиславского вновь состоялся рабочий просмотр «Дуэньи» и порешили ставить ее в этом году — вопреки Самосуду, который держал себя раздражающе глупо (при свидании расскажу).

дитель] К.[М.] Попов)». См.: Прокофьев о Прокофьеве. С. 213. Попов Константин Михайлович в 1934 г. организовал (совместно с Е.В. Лигиным) Ансамбль советской оперы и возглавлял коллектив до 1951 г. «12 мая 1947 г. Получили приятное письмо от художественного руководителя Ансамбля советской оперы профессора К. Попова, с которым связаны воспоминания о первом исполнении оперы «Война и мир» в ВТО». *Мендельсон-Прокофьева*, 2012. С. 246.

7, 9 и 11 июня 1945 года в Большом зале консерватории состоялось концертное исполнение оперы под управлением С. Самосуда с участием Госоркестра СССР и Республиканской хоровой капеллы. Сценическая премьера оперы «Война и мир» состоялась 12 июня 1946 года в Ленинграде в Малом театре оперы и балета (2-я редакция, дирижер С. Самосуд, режиссер Б. Покровский, художник В. Дмитриев). Мира Александровна вспоминает: «Появилось несколько статей о «Войне и мире». В «Правде» написал рецензию Кабалевский, в «Вечерней Москве» Г. Поляновский, а в сборнике, выпущенном филармонией к концерту, — С.И. Шлифштейн». Там же. С. 248.

⁸⁵ Семён Котко — герой одноименной оперы Прокофьева.

⁸⁶ Гринберг Матиас Маркович (псевдоним Сокольский, 1896–1977) — музыковед, заведующий отделом музыки газеты «Советское искусство» (1932–1938).

⁸⁷ Шебалин Виссарион Яковлевич (1902–1963) — композитор, профессор Московской консерватории, заведующий кафедрой композиции (1940–1941), директор (1942–1948).

⁸⁸ Такая, видимо, получилась шутка. Мира Александровна была соавтором либретто оперы «Войны и мир», и к ней, возможно, Шлифштейн намеревался обратиться с вопросами насчет текста.

В этом году театр предполагает осуществить три постановки: Бориса (в орк.[естровой] редакции Шостаковича), Вашу «Дуэнью» и «Сказки Гофмана»⁸⁹. Время постановки «Дуэньи» будет зависеть, главным образом, от Самосуда, который сможет приняться за «Дуэнью» только после постановки «В.[ойны] и м.[ира]».

Привет Шостаковичам и пр.[очим].

С. Шлифштейн.

17/VII – 45.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 505. Лл. 10–11. Пометка рукой Прокофьева: «19 Июл.[я]» — дата получения письма.

*

28 июл[я] 1945. Дом творчества «Иваново».

[Прокофьев — Шлифштейну.]

На именном бланке «Можайское шоссе, д. 11/13, кв. 210».
Иваново.

Дор[ого]й Семен Ис[а]к[о]в[и]ч,

Тронут В[а]ш[и]м п[и]сьм[ом]. Не отв[е]чаю подробнее, т.[ак] к.[ак] пребываю под вп[е]ч[а]тлением, что Вы скоро прибуд[е]те сюда. Приезж[а]йте непременно — жизнь зд[е]сь приятная.

Серд[е]чн[ый] прив[е]т от н[а]с обоим. Надеюсь, чт[о] В[а]ша жена чувствует себя хорошо.

В[а]ш СПРКФВ.

ВМОМК. Ф. 538. Ед. хр. 21. Л. 1.

*

6 августа 1945. [Москва.

Шлифштейн — Прокофьеву.]

[Дом творчества «Иваново».]

Дорогой Сергей Сергеевич!

К сожалению, обстоятельства складываются так, что приехать мне к Вам, видимо, не придется. Только жена начала поправляться от своего основного заболевания — воспаление желчного пузыря как новая беда: вот уже около двух недель как у нее образовалась на левом бедре опухоль — очень для нее мучительная. Пришлось бросить работу и переехать с ней в город. Врачи настаивают на операции. Вчера должен был опять положить ее в больницу. Но накануне Сурин посоветовал мне обратиться к врачу Бадижной, которая, по его рассказам, делает чудеса и спасает людей от всяких паршивых вещей без вмешательства хирурга. Лечит она аппаратом, излучающим лучи со свойством радия. Не знаю, что

⁸⁹ «Сказки Гофмана» — опера Ж. Оффенбаха.

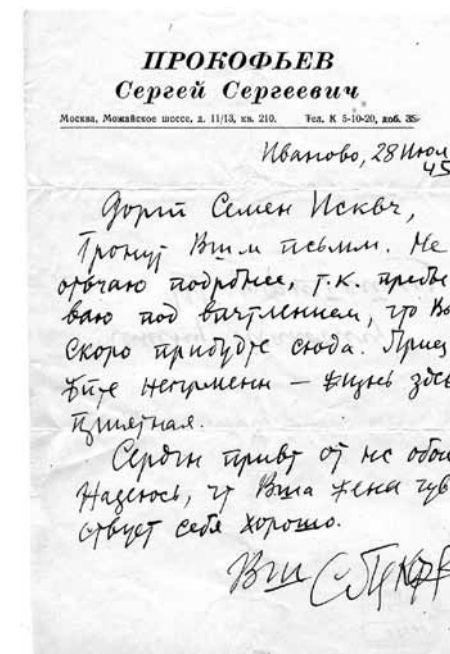
из этого получится, но решили попробовать это средство, т.[ак] к.[ак] лечиться под нож все-таки страшновато.

Как видите, жизнь моя совсем не радостная, а даже совсем наоборот, и в то же время, в какое всем порядочным людям положено отдыхать, мне приходится мотаться черт знает как. Устал физически и душевно порядком и с завистью думаю обо всех тех, далеко не Моцартах, которые Вас окружают в Ивановской обители⁹⁰. Естественно приятное за многие последние дни было получение от вас записочки. Теперь, когда впечатление о моем приезде должно будет у Вас рассеяться, надеюсь получить от Вас письмо поподробнее. Как Вы себя чувствуете? Дают ли еще о себе знать головные боли, или Вы о них успели забыть и я своим запоздалым вопросом еще напоминаю Вам о том, о чем лучше и не вспоминать. Что успели уже наработать? Появился ли на свет какой-нибудь из Ваших ожидавшихся «новорожденных», и какой именно — симфонический, одоподобный⁹¹ или еще какой? Что с темой у Нарышкина, прошла ли встреча Наташи с Андреем⁹², отгремел ли у Вас уже торжественный польский и протанцевал ли Денисов свою лихую мазурку?⁹³ Неужто Вы отважились еще на один вальс?

С нетерпением буду ждать Вашего послания, в надежде, что оно будет на сей раз не столь лаконичным. Самый сердечный привет милейшей Мире Александровне. Кланяйтесь, пожалуйста, Кабелевским. Пишет ли Д.Б. Квартет?

6/VIII

Ваш С. Шлифштейн.



Письмо С.С. Прокофьева на именном бланке из Иваново от 28.07.1945. ВМОМК ф. 538, ед. хр. 21

⁹⁰ Дом творчества «Иваново», где Прокофьев провел лето 1945 г. Болезнь давала о себе знать — его мучили головные боли. Пришлось отказаться от срочной работы. Врачи запретили ему даже играть в шахматы и волейбол. Тем не менее этим летом композитор создал «Оду на окончание войны», написал два дуэта на темы русских народных песен.

⁹¹ Имеется в виду произведение «Ода на окончание войны».

⁹² Речь идет об опере «Война и мир».

⁹³ Впрочем, это, кажется, не из той «оперы»: у Толстого Денисов танцует не на придворном балу в Петербурге, а на балу в Москве.

Дописка письма на тех же листах — 26 августа:

Дорогой Сергей Сергеевич!

Получалось так, что каждый раз, когда я приходил в Союз, или не случалось оказии, или я забывал прихватить с собой письмо, и так оно и пролежало у меня. А время летит, и с тех пор прошло уже целых две недели. Для меня они были очень тревожными. Пришлось жене лечь на операцию. Только вчера взял ее из больницы и перевез на дачу. Извините, что пишу вам так много о своем личном. Вас это ни в малой степени не может интересовать. Делаю это исключительно потому, чтобы Вы не подумали, что мой неприезд есть результат моей «неверности» или легкомысленности. Внутренне все время рвусь к вам в Иваново и не перестаю надеяться выбраться к вам хотя бы ненадолго.

Теперь о делах. Михайловский театр серьезно готовится к премьере Вашей оперы⁹⁴, вернее, ее первой части, которая, не знаю, с Вашего ли благословения, но получила название, на мой взгляд, очень удачное, — «Андрей Болконский». Для второй части названия еще нет. Было предложено наименовать ее «Нашествие Наполеона»⁹⁵, что явно неудачно. Просто «Нашествие» было бы лучше. Правильнее же мне кажется назвать вторую часть «1812-ый год», сохранив для обеих опер прежнее толстовское название «Война и мир». Премьера первой части (первые семь картин и новая сцена бала) намечена на ноябрь. Самосуд вторично отправился в Ленинград, говорит, что в сентябре весь состав оркестра будет знать свои партии.

Недавно в Москве был директор Михайловского театра — Горяинов⁹⁶, который предложил мне (с ведома Самосуда и согласия Храпченко) быть художественным консультантом постановки⁹⁷. Думаю, что это с Вашей стороны не вызовет никаких возражений (равно и то, чтобы быть на время работы театра над В.[ашей] оперой посредником между ним и Вами и Мирой Александровной, как Вашим соавтором по либретто) я дал согласие. По сему случаю начинаю свои приставания.

Когда будет готова музыка второй картины? Как я вам упоминал, Самосуд очень озабочен, как бы 6 симфония и Ода не помешали Вам окончить к сроку сцену бала. Потом изобрели ли Вы что-нибудь для Кутузова? Это крайне желательно не только для театра, но и в связи с предстоящим концертным исполнением оперы, которое на сей раз будет особенно торжественным, поскольку оно приурочено к открытию сезона Филармонии. Открытие же состоится 21 сентября. В прошлом году, с легкой руки Д.Б.⁹⁸, написавшего в статье, что

⁹⁴ «Война и мир».

⁹⁵ Часть названия книги Е. Тарле.

⁹⁶ Горяинов Николай Никитич — директор МАЛЕГОТа, впоследствии сотрудник Комитета по делам искусств.

⁹⁷ Оперы «Война и мир».

⁹⁸ Д.Б. Кабалевский.

суждение об образе Кутузова преждевременно, поскольку «многие сцены (!?) с его участием при исполнении были опущены», все писавшие на том же сошлись. Но ведь никакой другой музыки Кутузова в опере нет, если не считать нескольких фраз («...а и то сказать, кто их звал...» и т.[ак] д.[алее]), бывших в первом варианте и затем опущенных (теперь, в нынешней ситуации, мне кажется, их можно было бы восстановить для театра). Но для концертного исполнения этого не достаточно. Как было бы замечательно, если бы все же расщедрились и подбросили Кутузову еще музыки.

В четверг должен быть у Власова⁹⁹. Говорил с ним о выпуске специального бюллетеня, посвященного «Войне и миру», который был выпущен в прошлом сезоне и весь разошелся, издавать вторично то же самое вряд ли стоит, надо придумать что-нибудь другое. Нет ли у Вас каких либо пожеланий на этот счет? Не черкнете ли сами что-нибудь? Как вы думаете, если дать высказывания некоторых исполнителей: Самосуда, Пирогова, Надион¹⁰⁰?

Из моих новостей наиболее примечательными являются две: Гаук ушел от Ел.[ены] Павл.[овны]¹⁰¹ и женился на какой-то актрисе, ходит франтом и помолодел и написал симфонию. Хубов назначен чуть ли не заведующим музыкальным отделом газеты «Правда», отчего Жоржик Поляновский¹⁰² страшно приуныл. Ввиду того, что Гаук не пригласил Шапорина на свадьбу, тот в отместку грозился идти к Ел.[ене] Павл.[овне] с соболезнованием. Что же касается назначения Хубова, то его, т.[о] е.[сть] назначение, связывают с всемогущим влиянием Арама¹⁰³. Вот и все сплетни. Извините за длинное и бестолковое письмо. Самые добрые пожелания М.[ире] А.[лександровне].

Ваш Шлифштейн.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 505. Лл. 12 (об. – 18), 13 (об. – 19), 14. Автограф. Начато черными чернилами, продолжено синими, закончено снова черными.

⁹⁹ Власов Владимир Александрович (1902–1986) — композитор, директор и художественный руководитель Московской филармонии (1943–1949).

¹⁰⁰ М.А. Надион — певица, исполнительница роли Наташи Ростовской в концертном исполнении оперы «Война и мир» в июне 1945-го в Большом зале Московской консерватории. Пели солисты Большого театра и Московской филармонии, Государственным симфоническим оркестром дирижировал С.А. Самосуд. «В зале была атмосфера редкостного праздника. Несмотря на летнее время исполнение «Войны и мира» собрало буквально весь цвет столичных деятелей культуры, писателей, музыкантов, ученых, военных. Прокофьеву устроили настоящую овацию». Цит. по: Из воспоминаний С. Самосуда // Сергей Прокофьев. Ст. и мат. / сост. И. Нестьев и Г. Эдельман. — М., 1962. — С. 501. «Тепло приветствовал он [Прокофьев] отличное исполнение роли Наташи Ростовской молодой певицей Марией Надион». Цит. по: Нестьев, 1973. С. 501.

¹⁰¹ Елена Павловна — бывшая жена Гаука.

¹⁰² Поляновский Георгий Александрович (1894–1983) — музыковед, критик.

¹⁰³ А.И. Хачатурян.

*

30 августа 1945. Дом творчества «Иваново».

[Прокофьев — Шлифштейну.]

На именном бланке «Можайское шоссе, д.11/13, кв. 210».

[Москва. Шлифштейну.]

Ивановский совхоз, 30 Авг.[уста] 1945.

Дорогой Семен Исакович,

Мы очень огорчены, что Вашей жене пришлось так намучиться, и надеемся, что она сейчас поправляется. Понятно, что эти обстоятельства задержали вас в городе.

Я занят сейчас оркестровкой Оды и работа эта продлится, вероятно недели три. В 6-й симфонии написана вчерне первая часть и большая доля второй.

Приветствую Ваше согласие быть художественным консультантом постановки «Войны и мира». Касательно этой оперы у меня есть следующие сообщения:

1) МАЛЕГОТ не заключил со мной до сих пор никакого договора, в частности и на вторую картину. Либретто картины готово, у меня вчерне набросаны вальс Князя Андрея и Наташи и полонез. Я мог бы заняться этой картиной по окончании оркестровки оды, т.[о] е.[сть] в конце Сентября.

2) Категорически возражаю против каких бы то ни было названий двух частей оперы. Почему первая часть названа «Андрей Болконский», а не «Наташа Ростова» или «Пьер Безухов»? Это произвольно и может дать толчок к неверному толкованию замысла. Таких отдельных названий нет и у Льва Толстого. Важно подчеркнуть именно то, что спектакль единый и делится на две части только потому, что не умещается в один вечер. Надо сохранить общее название «Война и мир» без подзаголовков.

3) Музыку арии Кутузова я менять не собираюсь, но конечно хочу переоркестровать ее. Т.[ак] к.[ак] у меня здесь нет материала, прошу Вас позаботиться, чтобы мне направили сюда партитуру этой арии.

4) Что касается нового бюллетеня, посвященного опере, думаю, что можно взять мою статью из прошлого выпуска, т.[ак] к.[ак] основные мои мысли в ней изложены. Высказывания С.А. Самосуда, Пирогова и Надион должны быть интересны.

5) Я не гонюсь за исправлениями текста. На протяжении всей оперы может быть стоит изменить два-три слова, не больше.

По радио передавали, что Обручение в монастыре предполагается к постановке в этом сезоне в Ленинградском Кировском и в Московском Большом (филиале?) театрах. Пожалуйста, напишите, что Вы слышали об этом.

Сердечнейший привет Вашей супруге от нас обоих. Мы очевидно пробудем здесь весь Сентябрь. Быть может Вы действительно соберетесь сюда, хотя бы и ненадолго. Кланяйтесь от нас пожалуйста Самуилу Абрамовичу.

Ваш СПРКФВ.

ВМОМК. Ф. 538. Ед. хр. 22. Л. 1 – 1 об. Авторизованная машинопись.

*

1 мая 1946. [Москва.

Шлифштейн — Прокофьеву.]

Дорогой Сергей Сергеевич!

Извините, что не отнес Ваш портрет вчера, как обещал. Расстаюсь с ним с большим сожалением. Поздравляю Вас и Миру Александровну с праздником 1-го мая.

1/V – 46

В.[аш] Шлифштейн.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 744. Л. 14. Записка на маленьком листочке. Пометка рукой Прокофьева: «1 Мая».

*

12 ноября 1946. [Москва.

Шлифштейн — Прокофьеву.]

Дорогой Сергей Сергеевич!

Как и предполагал, на концерт в Колонный не попал. Заседание окончилось слишком поздно, а мои попытки склонить Сурина уехать раньше не увенчались успехом. Передаю, как Вы просили, свой opus о Вашей «Войне и мире». Просьба, когда Вы приедете во вторник, вернуть мне экземпляр, и, если это Вас не затруднит, с Вашей критикой, которую буду ждать с нетерпением.

Сердечный привет Мире Александровне.

12/XI – 46.

Шлифштейн.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 744. Л. 15.

*

23 апреля 1947. Местная Москва.

[Шлифштейн — Прокофьеву.]

Проезд Художественного театра, 6, квартира 47.

Прокофьеву.

Дорогой Сергей Сергеевич поздравляю с днем рождения желаю долгих творческих счастливых лет жизни сердечный привет Мире Александровне тчк не забывайте вашего старого почитателя

Шлифштейн.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 744. Л. 16. На обороте телеграфного бланка пометка карандашом: «1947».

Дата установлена по почтовому штемпелю.

*

2 марта 1950. Местная Москва.
[Шлифштейн — Прокофьеву.]
[ул.] Грановского,
Кремлевская больница,
Терапевтическое отделение,
Палата 30.
Прокофьеву.

Дорогой Сергей Сергеевич наконец услышал Вашу виолончельную сонату¹⁰⁴
замечательно обнимаю вас скорее выздоравливайте ваш Шлифштейн.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 744. Л. 17. Телеграмма на почтовом бланке.
В текст внесена правка (явно не рукой Прокофьева — «веолончельная»).

*

28 августа 1952. [Москва.
Шлифштейн — Прокофьеву.]
Успенское Звенигородского района,
Поселок Николина Гора.
Сергею Сергеевичу Прокофьеву.

Дорогой Сергей Сергеевич вчера секретариат слушал вашу симфонию¹⁰⁵ не
нахожу слов чтобы выразить восхищение в конце едва удержался чтобы не
виду у всех не разреветься от необыкновенной красоты музыки поздравляю
желаю здоровья

Шлибштейн¹⁰⁶.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 505. Л. 18. Текст на телеграфном бланке написан
рукой, видимо, почтового служащего синими чернилами. Красным карандашом
пометка рукой Прокофьева: «28 Авг.[уста]».

*

15 октября 1944.
С.И. Шлифштейн — М.Б. Храпченко.

Уважаемый Михаил Борисович!

Мой уход из Музыкального Управления совпал с Вашей болезнью, и я не
имел возможности ни повидать Вас, ни поговорить с Вами, ни, может быть, ус-

¹⁰⁴ Соната ор. 119 прозвучала в концерте в Малом зале консерватории 1 марта 1950 г. в исполнении М.Л. Ростроповича и С.Т. Рихтера. До этого они исполняли Сонату на прослушивании в Комитете по делам искусств в июне 1949 г., в сентябре того же года — в Секретариате Союза композиторов, в декабре — на Пленуме ССК.

¹⁰⁵ В августе 1952-го на заседании Секретариата Союза композиторов состоялось прослушивание новой — Седьмой — симфонии Прокофьева. В отсутствии автора ее играл в фортепианном переложении пианист Анатолий Ведерников. Симфония произвела большое впечатление на присутствующих. Премьера произведения состоялась 11 октября 1952 г. в Колонном зале Дома Союзов, БСО дирижировал Самосуд.

¹⁰⁶ Так в тексте, потом от руки поправлено: «Шлифштейн».

лышать от Вас несколько напутственных слов. Между тем потребность в этом была и остается у меня очень большая. Хочется сказать Вам, Михаил Борисович, много слов благодарности за Ваше теплое отношение, которое я часто, особенно в тяжелые дни работы в эвакуации, чувствовал. За 5 лет работы привыкаешь к людям и к делу, и я не скрою от Вас, дорогой Михаил Борисович, что нелегко, совсем нелегко, дался мне этот «уход», точнее ситуация его. Отдав делу так много сердца, мне кажется, я имел основание рассчитывать, что это могло бы быть сделано иначе. Но об этом я не должен ни думать, ни говорить. Надо работать. И мне хочется надеяться, что Ваши добрые чувства ко мне не совсем ушли, и что Вы не совсем вычеркнули меня из числа людей, к жизни и работе которых Вы относитесь не безразлично.

Извините, Михаил Борисович, за лирику. Но очень хотелось сказать Вам все это.

Желаю Вам здоровья и успеха в Вашей работе.

С. Шлифштейн.

РГАЛИ. Ф. 2894. Оп. 1. Ед. хр. 632. Лл. 1–2.

*

20 февраля [год нрзб].
[Москва. Шлифштейн — Прокофьеву.]
[На бланке журнала «Советская музыка».]

Дорогой Сергей Сергеевич!

Посылаю, по просьбе тов. Нестьева, отрывки из «Дуэньи»... они остались у нас для штамповки¹⁰⁷.

С приветом С. Шлифштейн.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 838. Л. 3. В правом верхнем углу рукой Прокофьева пометка: «20 Фев.[раля]».

*

[Без даты.]
[Шлифштейн — Прокофьеву.]
[На бланке журнала «Советская музыка».]

Многоуважаемый Сергей Сергеевич!

Не откажите в любезности дать Ваш портрет (как Вы вчера обещали по телефону). Все Ваши фото вернем в ближайшие дни.

Спасибо.

С. Шлифштейн.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 838. Л. 4.

¹⁰⁷ В 1943 году Шлифштейн утвержден в составе Музфонда СССР.

*

8 января 1956 [Москва].
Шлифштейн — М.А. Прокофьевой.
Проезд МХАТа, 6, кв. 47,
М.А. Прокофьевой

Поздравляю днем рождения желаю здоровья Шлифштейн.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 826. Л. 1.

*

16 августа 1956. [Москва.
Шлифштейн — М.А. Мендельсон-Прокофьевой.]

Уважаемая Мира Александровна!

Так глупо получилось, что мы вчера с Вами разошлись. Приехав с дачи, я тут же отправился к врачу (приехал с больным горлом), не повидав Вас [текст неразборчиво] не было дома и т. образом не знал, что Вы в Москве. Посылаю вам продолжение верстки (самый конец для работы оставил у себя) с Ю.А. Леви-тиным, который был так любезен, что согласился передать Вам эту посылочку.

Музгиз очень торопит¹⁰⁸, поэтому большая просьба вернуть мне просмотренное Вами к понедельнику. Если Вы не предполагаете быть в Москве, может быть использовать какую-нибудь оказию.

Привет Абраму Соломоновичу¹⁰⁹.

С. Шлифштейн. 16/VIII – 56.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 826. Л. 2.

*

9 октября 1958. [Москва.
Шлифштейн — М.А. Мендельсон-Прокофьевой.]

Уважаемая Мира Александровна!

Ввиду того, что я приступил, согласно договору с Музгизом, к подготовке второго издания сборника материалов о С.С. Прокофьеве, прошу Вас подтвердить свое согласие на включение в это издание автобиографии Сергея Сергеевича «Детство». Очень прошу Вас также вернуть мне рукопись статьи В.А. Власова о Сергее Сергеевиче и пленки его снимков Сергея Сергеевича, которые я дал Вам для ознакомления весной этого года, так как я предполагаю их использовать в сборнике.

¹⁰⁸ С.И. Шлифштейн готовил для Музгиза сборник «С.С. Прокофьев. Материалы, Документы. Воспоминания» (вышел в свет в 1956-м). В этом процессе принимала активное участие Мира Александровна. Она также работала вместе с Шлифштейном и над вторым, дополненным, изданием этой книги, которое появилось в 1961 г.

¹⁰⁹ А.С. Мендельсон — отец Миры Александровны.

Нет ли у Вас каких-нибудь пожеланий относительно новых материалов (текстовых, изобразительных), которыми следовало бы, по Вашему, пополнить сборник. В частности могу ли я рассчитывать на Ваш материал (о последних годах жизни и творчества Сергея Сергеевича), о котором я договаривался с Вами в свое время¹¹⁰. Может быть, у Вас есть замечания по исправлению ошибок, допущенных в первом издании, коррективов, которые необходимо внести. Буду вам очень благодарен за присылку таких пожеланий и замечаний.

В ожидании ответа С. Шлифштейн. 9/X – 1958.

РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 826. Л. 3.

Москва, 2011–2013 гг.

¹¹⁰ В книгу вошли воспоминания М.А. Мендельсон-Прокофьевой «О Сергее Сергеевиче Прокофьеве», датированные 3 февраля 1956 г. См.: Прокофьев. МДВ, 1961. С. 370–397.

**«Доехали мы хорошо»:
письма С.С. Прокофьева и М.А. Мендельсон ее родителям**

Публикация
Натальи Востоковой и Галины Сахаровой

Читателю предлагается корпус писем Сергея Сергеевича Прокофьева и его второй жены, Миры Александровны Мендельсон-Прокофьевой, адресованных ее родителям¹. Эти письма имеют строгую локализацию во времени — они написаны в период Великой Отечественной войны, в период эвакуации обеих семей (точные хронологические рамки писем и телеграмм 24.12.1941 — 11.08.1945). Несмотря на проблемы и тяготы войны, отсутствие налаженного быта в связи с переездами в разные города, голос Прокофьева со страниц его посланий, как всегда, звучит бодро, с неизменными творческими планами или их осуществлениями. Что касается писем Миры своим родителям, то здесь наличествует та часть бытовой, материальной жизни семьи, которую возможно представить по недавно опубликованным дневникам и воспоминаниям Миры². Уже находясь в Иваново, в Доме творчества композиторов — в 1945 году, после тяжелой болезни Сергея Сергеевича — она посылает родителям довольно длинные списки продуктов и предметов, необходимых Прокофьевым для благополучной жизни. И так же как и Сергей Сергеевич, она пишет об их совместных творческих занятиях, просит прислать какие-то книги.

Мира окончила Литературный институт, была переводчиком с английского, а также сама писала стихи. Менее известно, что в 1-й половине 1930-х годов она училась в плановом институте, где в то время преподавал ее отец³.

Ко времени знакомства с Прокофьевым Абрам Соломонович Мендельсон (1885–1968) был ученым-экономистом, работавшим в 1930-е годы в Комиссии Госплана СССР. Его участие в разработке и корректировке главного экономического документа страны — пятилетних планов — делало его авторитетным экспертом в своей отрасли. Его послужной список представлен в заголовке личного дела А.С. Мендельсона, хранящегося в Российском государственном архиве экономики. Согласно ему, профессор А.С. Мендельсон был экономистом, специалистом в области политической экономии, доктором экономических наук, членом Президиума Госплана

СССР, членом Коллегии ЦСУ, заведующим сектором баланса Института экономики АН СССР. В каком-то смысле можно сказать, что его жизненный и профессиональный путь развивался параллельно становлению советского государства.

Родился в Киеве, в семье мещанина — его отец служил кассиром на пивоваренном заводе. В автобиографии Абрам Соломонович писал, что начал работать в 12 лет — репетитором. Он был вовлечен и в общественную, революционную деятельность — в 1905 и 1906 годах в Киеве полиция арестовывала его за участие в студенческих волнениях. В одной из своих автобиографий⁴ он указал, что за это был исключен из Киевского университета (юридический факультет).

В 1904 году он женился на Двейре (Вере) Натановне Пригожей, а в 1914-м они переехали в Москву. Мира родилась в 1915-м. В Москве жизнь стала еще интенсивней. Абрам Соломонович вступил сначала в ряды меньшевиков, затем — Бунда (еврейского союза рабочих), так как, — писал он в одной из анкет⁵, — его не устраивало отношение меньшевиков к вопросам войны и мира. В 1920 году он вступил в партию большевиков (РКПб).

В 1921 году А.С. поступил в Институт Красной профессуры на экономическое отделение. После окончания Института (1924) был послан в зарубежную командировку в Австрию, Германию и Англию, где в течение 9 месяцев занимался научной работой. Параллельно с учебой Абрам Соломонович начал педагогическую работу: в 1921–1922 годах он преподавал политическую экономию в Университете имени Я. Свердлова, в 1922–1923-м — в Московском государственном университете, в 1923–1930 годах стал профессором и деканом экономического факультета Института народного хозяйства имени Г.В. Плеханова. С 1932 по 1949 год Мендельсон — профессор и зав. кафедрой политической экономии Московского экономико-статистического института, а с 1947 по 1950-й — профессор Института внешней торговли.

В 1930 году Абрам Соломонович был избран действительным членом Коммунистической Академии. С 1934 по 1947 год являлся членом Высшей Аттестационной комиссии, а чуть позже был назначен председателем экспертной комиссии по отраслевым экономикам при Министерстве высшего образования. События 1948 года отразились на его карьере. С 1948 года он — действительный член Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний.

Столь внушительный послужной список указывает на роль А.С. Мендельсона в становлении и развитии экономики советского государства. А.С. Мендельсон входил в число советской экономической элиты. А его

¹ Письма и документы хранятся в РГАЭ, ф. 168, оп. 1, д. 161, 167, 176.

² Мендельсон-Прокофьева, 2012.

³ Первая публикация некоторых документальных данных о Мире и особенно об ее отце, Абраме Соломоновиче, появилась в монографии: Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. — Oxford University Press, 2009. — P. 158, 436–437.

⁴ РГАЭ, ф. 168, оп. 1, д. 167.

⁵ Там же.

семья находилась на одной из высших ступеней советской вертикали построения общества.

Известно, что Прокофьев находил в семье Мендельсонов поддержку и постоянную ненавязчивую помощь. Письма Миры проникнуты любовью и заботой о родителях, стремлением помочь им в трудное время. Письма приводятся в орфографии оригиналов⁶.

Письма сопровождаются публикацией фотографий бабушки (С.М. Мендельсона) и бабушки (Д.О. Заславской) М.А. Мендельсон по отцовской линии, а также фото А.С. Мендельсон, В.Н. Пригожей и М.А. Мендельсон в детском возрасте.

1.

М.А. Мендельсон — родителям

Тбилиси, 24 декабря 1941

Телеграмму получила. Пишите. Целую крепко. Мира.

24 ноября Прокофьев и М.А., находясь в эвакуации, переехали из Нальчика в Тбилиси.

2.

С.С. Прокофьев — А.С. Мендельсону

Алма-Ата, 20 октября 1942

Дорогой Абрам Соломонович, на этот раз пишу Вам я — Мирочка приболела, у нее ангина и ее уложили в постель. Но не беспокойтесь, — посещающая ее докторесса вполне довольна течением болезни, и я сам ухаживаю за пациенткой, и она кажется очень не жалуется. Питание получает хорошее.

От Вас последнее письмо было от 19 сентября и телеграмма от 4 октября. Мы всегда с большим интересом ждем от Вас писем, поэтому пишите почаще. Мирочка жалуется, что Вера Натановна редко берется за перо.

Режиссер Роом закончил фильм «Тоня», но худож. совет урезал 200 метров, причем пострадала песня на слова Миры. Но т.к. самую песню хвалили, ее переставили под конферанс (короткометражные фильмы, как «Тоня», соединяются обыкновенно попарно, и им предпосылаются так называемые конферансы, т.е. лозунги, идущие на фоне музыки, в данном случае они пойдут на фоне двух куплетов песни). Сейчас Роом лично повез в Москву готовую пленку продемонстрировать начальству.

Наши песни «Подруга бойца» и «Фриц» вышли в Моск.союзе композиторов на стеклографе. Как только я получу экземпляр, перешлю его Вам. Кабардино-балкарские песни выйдут во след. Я не понимаю, почему Мирочка не послала



Двейра (Вера) Натановна Мендельсон (урожденная Пригожая), мать Миры Александровны Мендельсон (1885-1951). Москва, конец 1940-х годов. РГАЭ, ф. 168, оп. 1, г. 170, л. 5



Абрам Соломонович Мендельсон, отец Миры Александровны Мендельсон-Прокофьевой. (1885-1968). Москва, 1950-е гг. РГАЭ, ф. 168, оп. 1, г. 170, л. 25

Вам до сих пор своих текстов; теперь я послежу за этим. На стеклографе же МССК хочет выпустить ряд номеров, вокальных и хоровых, из «Войны и мира». Пока дело дойдет до постановки и настоящего издания, не плохо, чтобы они появились в этом виде, поэтому я сейчас отбираю и переписываю десяток номеров и пошлю их в Москву.

Эвакуированная с нами из Москвы группа композиторов приехала из Тбилиси со всеми чемоданами и иждивенцами во Фрунзе, но кажется устроена хуже, чем в Тбилиси и много хуже, чем мы здесь. Качалов, Книппер, Массалитина на самолете перелетели в Москву еще в августе.

Шлю Вам самый сердечный привет и надеюсь, что Вы и Вера Натановна в добром здоровье. Мирочка крепко целует и просит, помимо писем, время от времени — скажем раза два в месяц — телеграфировать здоровье.

Ваш С.Пркфв.

Опубликовано: *Мендельсон-Прокофьева*, 2012. С. 130-131.

В Алма-Ату С.С. Прокофьев и М.А. прибыли 15 апреля 1942 года, где совместно с С.М. Эйзенштейном шла работа над фильмом «Иван Грозный», к которой Прокофьев писал музыку.

Кинофильм «Наши девушки» вышел в прокат в 1943 году, в него вошли две киноновеллы «Тоня» и «Однажды ночью». Режиссер Г. Козинцев, А. Роом, композитор С. Прокофьев.

⁶ РГАЭ, ф.168, оп. 1, д. 161, л. 4-17.



С.М. Мендельсон, отец А.С. Мендельсона
(скончался в 1886 году).
Киев, [1-ая полов. 1880-х годов].
РГАЭ, ф. 168, оп. 1, д. 170, л. 22



Д.О. Заславская, мать А.С. Мендельсона
(скончалась в 1913 году).
Петербург, [1-ая половина 1880-х годов].
РГАЭ, ф. 168, оп. 1, д. 170, л. 23

Качалов (наст. фамилия Шверубович) Василий Иванович (1875–1948) — актер Художественного театра. Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868–1959) — жена А.П. Чехова, актриса Художественного театра. Массалитинова Варвара Осиповна (1878–1945) — актриса Малого театра.

3.

М.А. Мендельсон — родителям

Молотов обл., 17 сентября 1943

Ближайшие дни выяснится необходимость поездки Алма-Ата. Телеграфируйте здоровье мамы. Мира.

4.

М.А. Мендельсон — родителям

Молотов обл., 1943

Телеграфируйте диагноз.

Телеграмма не была получена родителями М.А. Вера Натановна проболела с момента выезда в эвакуацию в 1941 году в Энгельс до возвращения в Москву в 1943 году.

5.

С.С. Прокофьев — В.Н. Мендельсон

Иваново обл., совхоз №69 10 июня 1944

Дорогая Вера Натановна,

доехали мы хорошо, и сейчас в полном восторге от этого места. Комната большая, спокойная; кормят замечательно; но лучше всего лес с молодой свежей листвой, множеством цветов и ароматом хвои! Завтра решено повесить Мирочку на одну минуту, чтобы в дальнейшем отмечать прибавление ею веса от всех здешних благ. Шлю Вам и Абраму Соломоновичу самый сердечный привет. Очень жаль, что вы не здесь.

Ваш С. Пркфв.

В Иваново начал работать Дом творчества композиторов, где летом 1944 года Прокофьеву была предоставлена комната.

6.

М.А. Мендельсон — родителям

Иваново обл., совхоз №69, 14 июня 1944

Дорогие мои,

Сережа писал вам, что здесь очень хорошо, как в смысле питания так и помещения и заботливого отношения. Много времени бываем на воздухе, в лесах, изобилующих хвойными деревьями. Много лежу, да и Сереженька также. Он уже ходит работать, я тоже начала заниматься либретто. Читаем вслух. Пока из композиторов приехал Глиэр с двумя внуками. Вероятно постепенно придут и другие. Обязательно напишите, как ваше здоровье. Получил ли папа оставленные для него рубахи. Как родные? Написала отсюда Леночке и Валентине Яковлевне. Крепко целую и обнимаю вас, мои родные. Сереженька кланяется.

Мира.

Валентина Яковлевна Меньшикова (1886–1965) – сестра композитора Н.Я. Мяскового.

7.

М.А. Мендельсон — А.С. Мендельсону

Иваново обл., птицевосхоз №69, 15 июля 1944

Дорогие мои,

на днях позвонил Шостакович и передал просьбу Эйзенштейна, чтобы Сережа был в Москве к 22 июля. Мы надеемся, что срок этот не окончательный, и хо-

тим побыть здесь хотя бы еще немножко — уж очень здесь хорошо. Сережа закончил замечательную Восьмую сонату, шесть фортепьянных пьес и сейчас принялся за симфонию. Композиторы постепенно съезжаются. Здесь Кабальевский, Мурадели, семьи Хачатуряна и Шостаковича, которых ждут сюда в ближайшие дни. Насчет Мясковского пока неизвестно, получила письмо от Валентины Яковлевны. Чувствую себя неплохо, стараюсь поправиться, что мне немножко удастся. Как Ваше здоровье? Очень хочется вас видеть и обнять.

Целую крепко, привет от Сереженьки.

Мира.

8.

М.А. Мендельсон — родителям

Подлипки, 16 апреля 1945

Дорогие мои,

вчера мы были у врача и проделали часть анализов, часть же еще предстоит сделать. Пока мне прописаны хвойные ванны и общее облучение кварцем. Здесь хорошо, но, к сожалению, в комнате очень холодно. Обещают перевести нас в комнату на солнечной стороне, когда представится возможность. Сережа чувствует себя неплохо, хотя давление немножко поднялось. Мы много читаем, гуляем поскольку позволяет погода и много лежим, так как отдых рекомендован врачом и ему и мне. У нас просьба к папе — ввиду того, что врачом нам рекомендованы витамины, хорошо бы папа купил нам 2 кило яблок. К этому пусть присоединит 500 гр. сахарного песка, две банки сгущенного молока, 3 плитки шоколада и немножко кофе. Сережа попросит Л.Т. Атовмяна, чтобы он постарался взять это у вас и переправить нам. Просим вас это сразу потому, что не хотели беспокоить вас хлопотами вторично, во время нашего пребывания здесь. Из вещей присоедините пожалуйста теплый темно-красный костюм Сережи (висит в шкафу), кусочек простого мыла и флакон одеколона. Если папа сможет, просим прислать нам бандеролью газеты.

Поздравляем папу с днем рожденья. Хотели ему позвонить, но это делать отсюда сложно. Говорят, проще вам звонить нам. Вы набираете И1-00-50, добавочный 98, санаторий, и просите позвать из 12 палаты (это номер нашей комнаты до переезда). Пишите обязательно. Если самочувствие мамы позволит ей навестит нас, будем очень и очень рады. Здесь можно навещать больных по воскресеньям с 5-ти часов. Мне очень хочется вас видеть. Вспоминаю, как было у вас хорошо. Обнимаю вас и крепко целую. Если будете звонить, только с 8 до 9 вечера.

Привет от Сереженьки. Целую.

Мира.

В апреле 1945 года С.С. Прокофьев и М.А. находились в санатории «Подлипки», где композитор восстанавливался после тяжелой болезни.



*Мира Мендельсон, 1920-е годы.
Надпись на обороте:
«Дорогому, родненькому
любимому папусе от Миры».
РГАЭ, ф. 168, оп. 1,
г. 176, л. 12*

9.

М.А. Мендельсон — родителям

Иваново обл., б/д

Дорогие мои,

получили письмо Ваше от 1 июля. Здесь очень хорошо. Каждый день приезжают сюда композиторы или члены их семей. Администрация даже затрудняется, куда всех поместить. Некоторым очевидно придется приехать без жен. В связи с этим я решила не спрашивать о возможностях вашего приезда, хотя нас с Сережей очень огорчает, что не удастся провести лето вместе с вами. Но вам, дорогие, необходимо поехать на свежий воздух, отдохнуть немножко. Пусть папа узнает[,] нет ли возможности достать путевку в Узкое. Там отдыхала не так давно Нина Васильевна и осталась очень довольна. Обязательно постарайтесь поехать куда-нибудь.

Дорогие мои, я просила Вас направить нам сюда следующие вещи: мой белый жакет, если Надя его принесла, белые парусиновые брюки Сережи, мой



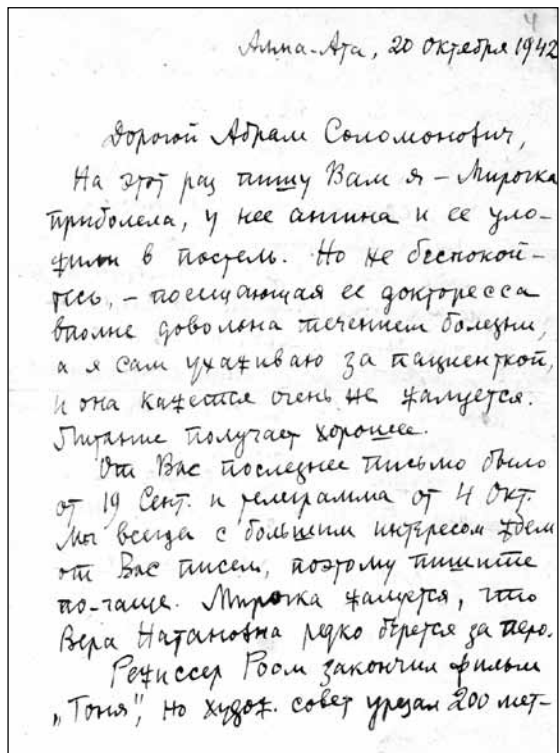
Мира Мендельсон в возрасте 17 лет (1932 г.).
РГАЭ, ф. 168, оп. 1, г. 176, л. 18

гребень, 2 стаканчика из пластмассы, 2 коробки кофе, 2 пачки чая, бинт, вату, салол. Если папа найдет карандаш 4В (самый мягкий, 3В недостаточно черен), пусть приложит его для Сережи. Из книг приложите пожалуйста по английски «Давида Копперфилда», русско-английский словарь и брошюру о «Войне и мире» [приписка Прокофьева — изданную филармонией] которая по-моему лежит в одном из ящиков письменного стола. Брошюра нам нужна для статьи об опере, которую просят у Сережи. Читали ли вы статью об опере Г. Поляновского в газете «Вечерняя Москва» от 3 июля?

Дорогие мои, упакуйте все перечисленные вещи так, чтобы не было громоздко, напишите на свертке — Д.Б. Кабалевскому для Сережи, и отнесите в Союз Композиторов, как только получите письмо. Кабалевский едет в Москву и вскоре вернется сюда, он сумеет привезти нам эти вещи. Телефон Кабалевского Д1-65-96. Кстати, когда будете в Союзе Композиторов, получите там завтраки. Часть завтраков Сережа попросил сюда, а остальное просил выдать вам, включая сахар и три белых батона. Обязательно ешьте это, у нас здесь всё есть. Хочу еще просить вас, если не трудно, присоединить к посылаемому свертку мои старые белые плетеные туфли. Целую вас крепко, крепко, мои милые. Привет от Сереженьки. Ждем Ваших писем. Как ваше здоровье, какие у вас планы на лето? Приходила ли Геня? Видели ли вы малыша, взятого Аней на воспитание? Целую крепко.

Мира.

Шостакович Нина Васильевна (1909–1954) — первая жена Д.Д. Шостаковича.



Письмо С.С. Прокофьева родителям
Мир от 20.10.1942. РГАЭ, ф.168,
оп.1, г. 161, л. 4. Автограф

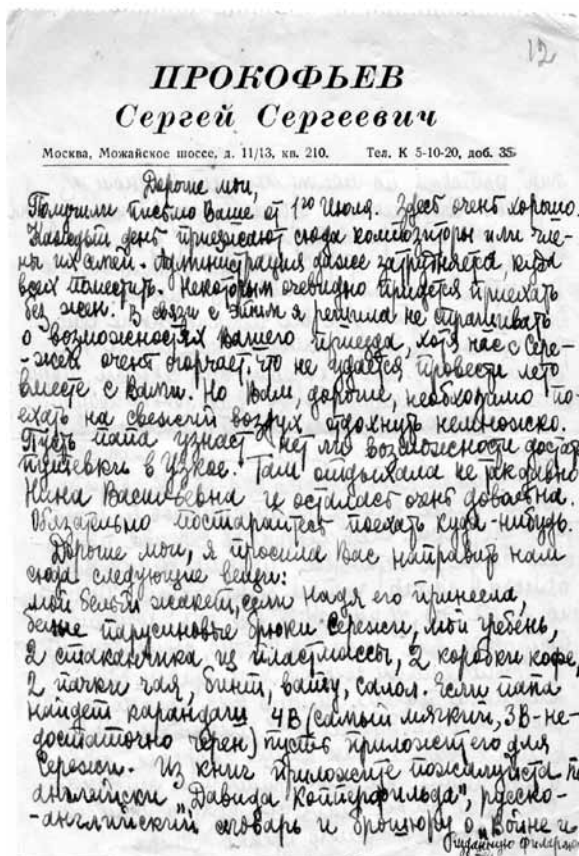
10.

М.А. Мендельсон — А.С. Мендельсону

Иваново обл., совхоз №69, б/д

Дорогие мои,

Очень и очень рада была слышать вас по телефону. Целую вас крепко и обнимаю. Пользуюсь поездкой в Москву Кабалевских, чтобы побеспокоить вас просьбой. Лариса Павловна постарается получить в Союзе Композиторов книжку со скидкой на сентябрь для Сережи. Она известит папу, пусть он купит нам ряд продуктов и отнесет к Кабалевским, которые сюда должны вернуться. Нам нужно: 2 коробки кофе, 700гр. конфет (500 гр. раковых шеек и 200 гр. прозрачных), 3 плитки шоколада, 300 гр. изюма, 500 гр. чернослива, 500 гр. грецких орехов и 2 кг. яблок, т. к. здесь нет ни ягод, ни фруктов. Не появилась ли в магазинах халва? Если встретится, пришлите пожалуйста. Если у вас есть немножко белой муки, присоедините ее к покупкам, т. к. здесь ее можно достать лишь на рынке в Иваново, а поездка туда сложна. Из вещей нужна шляпа Сережи, лучше всего коричневая (только не синяя), кусок туалетного мыла и флакон одеколона на ваш вкус. Если папа зайдет в Мосторг, прошу его купить мне две пачки шпилек. Они продаются в нижнем этаже кажется против парфю-



Письмо М.А. Мендельсон родителям, написанное на фирменном бланке С.С. Прокофьева из Иваново. [Без даты], РГАЭ, Ф. 168, оп. 1, г. 161, л. 12

мерии, там, где пуговицы, нитки. Осеннее пальто Сережи очевидно придется направить не с Кабалеvскими, т.к. они уже будут нагружены. Быть может, его возьмет Шостакович, который тоже собирается сюда. Трудность в том, что папе тогда надо будет привезти пальто на вокзал и это меня беспокоит: он хочет несколько дней отдохнуть, а на него сыплются просьбы наши. Во всяком случае, Лариса Павловна скажет, с кем лучше переслать пальто. Что касается завтраков, то Сережа написал в Союз Композиторов просьбу, чтобы нам прислали завтраки за август, а вам направили в начале месяца за сентябрь целиком. Непременно ешьте всё, ничего не подумайте оставлять. Сережа посылает чек на сберкасса в Метрополе. Из полученной суммы тысячу рублей пришлите пожалуйста нам с Кабалеvскими, остальное пойдет частично на покупку. Пусть папа учтет, что в этой сберкассе перерыв на обед примерно от 2-х до 3 1/2. Деньги на счету определено есть, нас об этом известили из Сберкасс.

Сейчас здесь будет лучше отдыхать, т.к. многие уехали и нет перегрузки, стало гораздо лучше. Вряд ли удастся остаться здесь позже сентября в связи с театральными постановками. Пребывание здесь пошло по моему на пользу

Сереженьке, он окреп. Я чувствую себя не плохо, хотя жалею, что не потолстела. Этот месяц собираюсь больше соблюдать режим. Масла теперь ем много, покупаем его в коммерческом магазине в Иванове, где оно стоит 280 р. кило. Целую вас очень крепко, Сереженька думает с удовольствием о том, что мы по возвращении в'едем к вам.

Он шлет самый сердечный привет вам.
Мира.

Очень прошу уложить покупки компактно, чтобы Кабалеvским было легче везти. Если книжки со скидкой не удастся получить, придется купить скидки. Пришлите еще воспоминания Панаевой.

Целую Мира.
Сердечный привет и благодарность за заботы. СПркfv.

Кабалеvская Лариса Павловна — вторая жена Д.Б. Кабалеvского. Воспоминания А.Я. Панаевой, бывшей в течение ряда лет гражданской женой Н.А. Некрасова, были изданы под редакцией К.И. Чуковского в 1927 году.

11.

М.А. Мендельсон — А.С. Мендельсону

Иваново обл., совхоз № 69, б/д [лето 1945]

Дорогие мои,
вчера приехали Кабалеvские и Дмитрий Борисович сказал, что говорил с мамой по телефону перед отъездом: я была рада, что он рассказал вам хотя бы немножко о нашем житье-бытье здесь. Нам очень хорошо здесь и в отношении помещения и в отношении питания.

Сережа ест очень умеренно, не хочет полнеть. Я не соблюдаю диеты, ем всё, не полнею, но чувствую себя неплохо. У Сережи голова болит очень редко, хотя работает от интенсивно. Условились, что в воскресенье у него выходной день. За это время он написал оду в клавире, две русские песни на конкурс. Сейчас работает над шестой симфонией. Какую радость он получает от возможности заниматься после большого перерыва. Мы с ним сделали либретто новой картины для оперы и у него уже готов вальс Наташи и Андрея. Здесь чудные условия для работы и отдыха. К сожалению о вашем приезде сюда я решила не хлопотать и даже не спрашивала: в этом году здесь очень много композиторов, все переполнено и у администрации затруднения, как всех разместить. Услышать отрицательный ответ мне не хотелось, а в положительном не уверена. Но сами понимаете, как я огорчена, что вы не отдохнете хоть две недели на свежем воздухе. Ваше письмо от 8-го июля получили, газеты также. Пришлите пожалуйста еще. Что касается «Вечерней Москвы», то мы ее ни разу не получили и на запрос Сережи ему ответили из Московского почтового отделения, что переадресовка этой газеты возможна только в пределах Мо-

сковской области и что она доставляется по старому адресу. Таким образом, очевидно вы ее получаете. Рецензию Г. Поляновского об опере мы читали. У нас большая просьба к папе – когда у него будет время, пусть он съездит на нашу квартиру, вынет всё из почтового ящика, и если там есть извещение о квартирной плате, пусть пришлет его нам, тогда Сережа сумеет сделать перечисление через Сберкасса.

Напишите, пожалуйста, получили ли вы завтраки? Мы взяли у них сюда очень немного, остальное обязательно получите. Если вам принесли сгущенное молоко взамен жиров, ешьте его. Нам должны направлять сюда ряд продуктов, полагающихся по карточкам за июль, в том числе и сгущенное молоко.

Очевидно вы не получили еще мое письмо с просьбой направить нам ряд вещей с Д.Б. Кабалеvским. Если вы не отнесли еще вещи в Союз Композиторов, то их сумеет взять Леля Кабалеvская. Она выедет в Москву в конце месяца на несколько дней и будет вам звонить.

Напишите как ваше здоровье, окончательно ли вы решили никуда не ехать. Целую вас крепко, крепко, обнимаю, мои дорогие. Сереженька шлет сердечный привет.

Мира.

«Ода на окончание войны» для 8 арф, 4 фортепиано, оркестра духовых, ударных инструментов и контрабасов, ор. 105.

12.

М.А. Мендельсон — родителям

Иваново обл., 29 июля 1945

Телеграмма

Благодарим за присылку вещей здоровы обнимаем Мира.

Евгения Кривицкая

Прокофьевская коллекция Музея Большого театра. Письма П.П. Сувчинскому, Б.В. Асафьеву и С.А. Самосуду

В Музее Большого театра хранится любопытное собрание писем и открыток С.С. Прокофьева, освещающее некоторые страницы его жизни и творчества. Как известно, главное отечественное хранилище документального наследия Прокофьева — нотных манускриптов, писем, записных книжек — находится в РГАЛИ, еще одна внушительная часть во ВМОНК имени М.И. Глинки, поэтому небольшой, но весьма репрезентативный архивный фонд в Большом театре (32 единицы хранения, включая три открытки, написанные рукой первой жены композитора — Лины Прокофьевой) не привлекал особого внимания исследователей. И зря, поскольку там, в частности, находятся самые первые письма Прокофьева П.П. Сувчинскому (датированные 1918 годом), а также любопытные материалы, связанные с Б.В. Асафьевым и С.А. Самосудом¹.

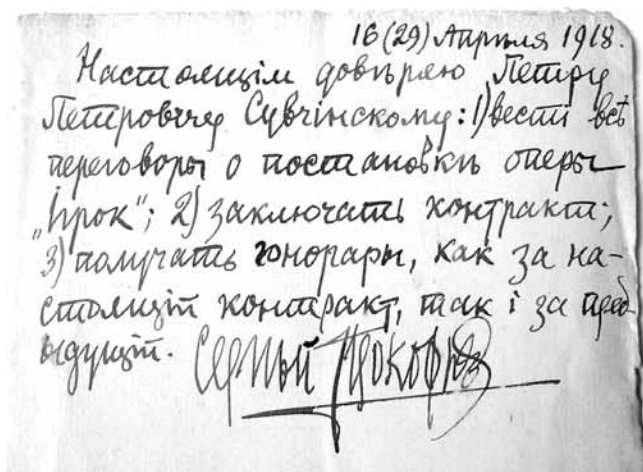
Известно, что впервые имя Сувчинского (1892–1985) — музыкального критика (одного из организаторов журнала «Музыкальный современник» и одноименного цикла камерных концертов в Петербурге и Москве), публициста, позднее теоретика политического движения евразийства — начинает мелькать на страницах прокофьевского Дневника в 1914 году. «У меня новый горячий поклонник: Сувчинский. Ведь когда-то ругал, а теперь не нахвалится. Очень милый господин»². Сувчинский быстро вошел в число близких друзей-музыкантов Прокофьева, имевших на него прямое творческое влияние. Письма, которые хранятся в Музее Большого театра, относятся к драматическому периоду в биографии композитора, когда весной 1918 года он спешно покидал Россию, спасаясь от хаоса революции. В то же время решался вопрос с постановкой прокофьевской оперы «Игрок», которую то вот-вот должны были начать репетировать на сцене Мариинского театра, то опять откладывали из-за государственных неурядиц³.

Еще 11 мая 1916 года Дирекция Императорских театров заключила с Прокофьевым контракт на постановку этой оперы, и теперь, уезжая, Прокофьев требовал перезаключения договора в связи с невыполнением

¹ См об этом: Кривицкая Е.Д. Эпистолярный Прокофьев // МЖ. 2009. № 10. — С. 10–12.

² Прокофьев. Дневник. 2002. Ч. 1. С. 532. Запись от 2 декабря 1914 года.

³ Судьба сложилась так, что мировая премьера «Игрока» осуществилась в Брюсселе, в 1929 году. В России опера прозвучала лишь в 1963-м.



условий прежнего. Вести дела по «Игроку» он поручил Сувчинскому, что подтверждают и записи в Дневнике: «Эти мерзавцы — контора театров — не может заключить контракта раньше, чем через три недели; нужны прохождения через всякие инстанции и вообще канитель. Предлагают дать кому-нибудь доверенность на заключение контракта <...> Решено, что контракт по доверенности заключит Сувчинский. Но все же я еду без шести тысяч»⁴.

И вот на листочке автограф Прокофьева:

16 (29) Апрель 1918

«Настоящим доверяю Петру Петровичу Сувчинскому: 1) вести все переговоры о постановке оперы «Игрок»; 2) заключать контракт; 3) получать гонорары, как за настоящий контракт, так и за предыдущий.

Сергей Прокофьев»⁵.

Уже с дороги, путешествуя в Сибирском экспрессе, Прокофьев шлет инструкции Сувчинскому. Хотя в Музее Большого театра нижеследующий документ обозначен как письмо к неизвестному лицу (оно написано на бланке «St. Petersburg, den», без указания адресата), но из контекста ясно, что предназначалось оно именно Петру Петровичу.

1/VI 1918

«Директивы секретного характера по случаю постановки Игрока

С учреждением, не выполнившим предыдущего контракта или не уплатившим неустойки, заключать новый контракт неразумно, поэтому сначала надо

⁴ Там же. С. 698. Запись от 15 (28) апреля 1918 года.

⁵ Музей Большого театра. Р – 2339.

выяснить судьбу предыдущего контракта. Мар.[иинский] Т.[еатр] гарантировал 10 спектаклей, по 10% с каждого сбора. Требовать 6000, но Мар[иинский]. Т[еатр]. может доказать, что эта сумма меньше⁶). В крайнем случае уступить. NB из этих денег 2500 уже получено авансно.

При заключении нового контракта, требовать гарантию (на сезон 1918/1919) десяти спектаклей.

Условия, как и раньше, 10% с валового сбора или, если театр на это не согласен, то поспектакльная оплата не менее 600 р. за спектакль. Просить аванс в размере половины (в крайнем случае 1/3) нового контракта.

На случай получения денег, передать Борису Борисовичу Гершуну⁶ 2000 р. для отвоза их М.Г. Прокофьевой⁷. Если М.Г. вернется в Петр.[оград] и ей нужны будут деньги, предоставить ей остальные.

Просьба уплатить из полученных денег за квартиру** с 15 (28) мая по 15 (28) августа по 131 р. 70 к. в мес = 395 р. 10 к.

Телеграфировать М.Г. Прокофьевой (Ессентуки, Суворовская, 36) по заключению контракта, и буде милостив, написать ей два слова.

*) Напр.[имер] предлагать не полный сбор и сумму, соответствующую среднему сбору за весь год.

**) Знаменская, 32. кв. 11.

Тысячу благодарностей и извинений заключают настоящие, секретные директивы.

С. Прокофьев»⁸.

Продвигаясь поездом на Дальний Восток, Прокофьев пишет друзьям открытки, в том числе Сувчинскому:

16 мая 1918

«Дорогой Петр Петрович, подъезжаю к Чите и держу путь на Владивосток. Удобство и порядок полный, хотя недавно, но эти места едва не захватил есаул, но теперь его отогнали, и путь через Сретенск свободен. Настроение идеальное, утомления нет, изучение испанского идет прекрасно. Обнимаю Вас, сердечный привет Н.Я. [Мясковскому], Б.Вл.[Асафьеву], А.Н. [Бенуа].

Ваш С.П.»⁹.

Выбор самой открытки символичен и заслуживает отдельного описания. На лицевой стороне — эскиз костюма для оперы «Борис Годунов»

⁶ Гершун Борис Борисович (1898–1969) — поэт.

⁷ Напомним: Прокофьева Мария Григорьевна (1855–1924) — мать С.С. Прокофьева.

⁸ Музей Большого театра. Р – 2340. Автограф.

⁹ Музей Большого театра. Р – 2341 Автограф. Датировка и адресат определены по адресу на открытке.



Мусоргского в Парижской Большой опере. И приписки, сделанные рукой Прокофьева. Сверху: «Байкал неподобен».

Снизу: «Об Игроке телеграфируйте мне так: Владивосток, Светланская, 57. Дукельскому, Прокофьеву». На обороте открытки — эмблема общества Св. Евгении и надпись, что «открытка выпущена в пользу Общества Св. Евгении».

Прокофьев питал пристрастие к таким художественным открыткам (он называл их на французский манер «постальками», от *fr. cartes postales* — почтовые открытки), изображение на которых как бы дополняло написанное на них послание. В Музее Большого театра хранится целая серия подобных открыток, связанных с совместным пребыванием четы Прокофьевых, Б.В. Асафьева и П.А. Ламма во Французских Альпах и в Швейцарии в сентябре 1928 года.

На одной «постальке», адресованной жене Асафьева, Ирине Степановне, оставили автографы все участники незабываемой поездки:

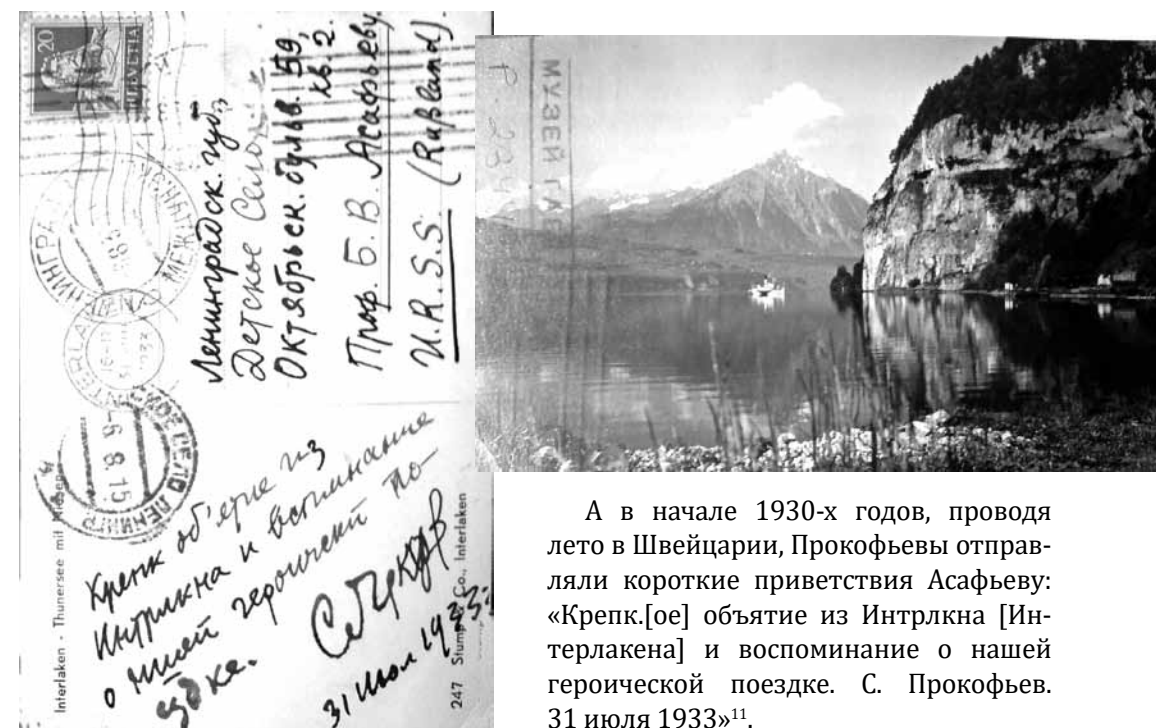
Лугано, 29 сентября 1928 года

«После туманных суровостей Сан-Готарда — мягкие ласковости итальянских озер, и такой же привет. С.[ергей] П.[рокофьев].

Присоединяюсь Л.[ина] П.[рокофьева].

Утром бродили с Бор.[исом] Влад.[имировичем] [Асафьевым] по тем местам, где вы жили — масса переживаний. Об этом расскажу при свидании. П. Ламм.

Дорогая Ируша! Совсем неожиданно оказался в Лугано, конечно, благодаря Сереже. Очень счастлив. Вспомнил много хорошего и дорогого. Целую тебя и Зою и Лешу. Здесь совсем Юг. Еще цветут олеандры. Твой Б. Асафьев»¹⁰.



А в начале 1930-х годов, проводя лето в Швейцарии, Прокофьевы отправляли короткие приветствия Асафьеву: «Крепк.[ое] объятие из Интрлaken [Интерлакена] и воспоминание о нашей героической поездке. С. Прокофьев. 31 июля 1933»¹¹.

Документальная коллекция Музея Большого театра содержит также материалы, посвященные общению Прокофьева с С.А. Самосудом.

Как известно, в жизни Прокофьева было несколько дирижеров, сыгравших важную роль в пропаганде его творчества. Это консерваторский учитель по классу дирижирования Н.Н. Черепнин, выведенный Прокофьевым с немалой долей критики на страницах Дневника, однако позднее в Автобиографии реабилитированный. Черепнин, без сомнения, заложил основы дирижерской техники Прокофьева и привил ему определенные понятия о принципах оркестровки.

Другой важнейшей фигурой был С.А. Кусевицкий — контрабасист, дирижер, музыкальный издатель, поддерживавший Прокофьева с первых

¹⁰ Музей Большого театра. Р – 2345. Автограф. Зоя Степановна — сестра Ирины Степановны. Леша — неустановленное лицо.

¹¹ Музей Большого театра. Р – 2344. Автограф.

его профессиональных шагов и сыгравший ряд его премьер. Подготовленная В.А. Юзефовичем книга переписки Прокофьева и Кусевицкого дает исчерпывающее представление об их взаимоотношениях — творческих и человеческих¹².

В советский период жизни композитора решающее значение в пропаганде его крупных сочинений — опер «Война и мир», «Обручение в монастыре», «Оды на окончание войны», кантаты «Александр Невский», оратории «На страже мира», Седьмой симфонии — играл Самуил Абрамович Самосуд.

Существуют его собственные воспоминания об общении и сотрудничестве с Прокофьевым. Первое уже сильно болевшим дирижером было надиктовано для сборника «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», выпущенного в 1962 году к 10-летию со дня смерти композитора. Там, в частности, мы находим откровенный рассказ о том, как непросто складывалось знакомство двух музыкантов, о том, что Прокофьев поначалу (до 1942 года) считал Самосуда противником своего творчества. «Насколько я вправе судить, Сергей Сергеевич в ту пору был, вероятно, по отношению ко мне столь же подчеркнuto пристрастен (в плане отрицательном), как по-своему не менее пристрастен (но уже в обратном смысле) стал в последние годы. Начиная с “Войны и мира”, нас “примирившей” и сблизившей, он со всей доброжелательностью стал верить мне премьеры почти всех своих значительных произведений, охотно откликаясь на мои советы и предложения»¹³. Примечательно, что в книге, посвященной уже памяти Самосуда¹⁴, эти воспоминания даны в сильно урезанном виде, как раз за счет первой, «неблагополучной» части.

«Война и мир» не только сблизила Прокофьева и Самосуда. Без дирижера опера вряд ли имела бы нынешнюю драматургию: он принимал активную роль в доработке оперы после обсуждения в мае 1942 года в Комитете по делам искусств. В разговорах Самосуда и Прокофьева рождались многие важные идеи, в частности, трактовка образа Кутузова. Впрочем, сам Самосуд в своих воспоминаниях стремился всячески ретушировать свою роль в процессе кристаллизации окончательной редакции оперы. «Едва ли самым значительным из тех нововведений, которые мы договаривались сделать в первой части оперы, явилась новая, ставшая второй, картина — “Бал у екатерининского вельможи”. Почему и как была сочинена эта картина, писалось много. Мне только кажется, что моя роль в этом ново-

¹² Сергей Прокофьев. Сергей Кусевицкий. Переписка. 1910–1953 / подг. публ. и текст комм. В. Юзефович. — М.: Дека—ВС, 2011. — 533 с.

¹³ Сергей Прокофьев. 1953–1963. Ст. и матер. / сост. И.В. Нестьев, Г.Я. Эдельман. — М., 1962. — С. 110.

¹⁴ Самосуд С.А. Статьи, воспоминания, письма / сост. О.Л. Данскер. — М., 1984. — С. 50–51.



С.С. Прокофьев
и С.А. Самосуд. БЗК.
1945 год. После репетиции
концертного исполнения
«Войны и мира»

введении несколько преувеличивается...»¹⁵ Далее в воспоминаниях следует известный рассказ, как Самосуд обратил внимание на соответствующую главу из «Войны и мира» и т. д.

Первое из писем, хранящихся в Музее Большого театра, датировано 1943-м, последнее — 1952 годом.

Алма Ата, гостиница Дом Советов, ком. 143
14 марта 1943

«Уважаемый Самуил Абрамович,

Н.Н. Крюков¹⁶, который везет Вам это письмо, передаст Вам также партитуру первого акта “Войны и мира” и клавир одиннадцатой картины. Начало картины я, еще будучи в Москве, отдал Атовмяну¹⁷, здесь же ее окончание (стр. 27–82). Партитура первого акта была тщательно мною прокорректирована, и потому надеюсь, что в ней едва ли осталось много ошибок. Это мой собственный экземпляр, с которого прошу Вас распорядиться снять копию для Большого Театра, после чего возвратить мне. Попросите также переписчиков, чтобы они не пачкали его разными пометками. Ввиду того, что транспонирующие инструменты в моей партитуре написаны in C, мною прикреплен к первой странице объяснительный лист, как надо транспонировать их при переписывании партий. Кстати, вы интересовались, кому лучше поручить корректуру

¹⁵ Там же. С. 131–132.

¹⁶ Крюков Николай Николаевич (1908–1961) — композитор, муз. руководитель «Мосфильма» (с 1931-го), в. председатель правления Музфонда СССР (1948–1953).

¹⁷ Напомним: Атовмян Левон Леонович (1901–1973) — композитор, заместитель председателя правления и директор Музфонда СССР (1939–1948), директор и худ. рук. симф. оркестра Государственного Комитета СССР по кинематографии (1953–1963).

партий. Я считаю, что лучше всего дать Карпову Борису Владимировичу — это замечательный корректор, к тому же не раз имевший дело с моими сочинениями, когда он работал в Музгизе. Сейчас его кажется можно найти в МХАТ'е, где он кажется играет в оркестре.

Меня очень удивляет, что Шлифштейн¹⁸ до сих пор не прислал мне клавира “Обручения в монастыре”. Он обещал дать его перед моим отъездом из Москвы, затем обещал прислать в Алма Ата, но вот прошло полтора месяца, а клавира нет. Это грозит задержать мою работу над “Обручением”, которой я имел в виду немедленно заняться. 8-го Февраля я Вам телеграфировал, прося позаботиться, чтобы клавир этот был мне прислан, и сейчас вторично прошу Вас об этом. Клавир “Обручения” имеется в Театре Станиславского и в Радиокомитете. Переслать можно либо с оказией, либо просто по почте: я не раз посылал мои рукописи заказной бандеролью, и они доходили исправно.

Сколько картин “Войны и мира” сдал Вам Атовмян и приступил ли театр к разучиванию?

Шлю Вам наилучшие пожелания,
Ваш СПРКФ

Как было условлено, за доставку партитуры я обещал Крюкову от Вашего имени билеты в Филиал^{19, 20}.

Письмо чрезвычайно информативное, уточняющее ход событий во многих направлениях творческих интересов композитора. В частности, интересно упоминание «Обручения в монастыре», и слова о том, что Прокофьев хотел заняться оперой. Считается, что партитура была окончена в 1940 году и что труппа Театра Станиславского приступила к ее разучиванию, и в мае — июне 1941 года прошли закрытые репетиции. Однако по невыясненным причинам премьера так и не состоялась, и опера увидела свет в 1949 году, в Ленинграде, в Театре имени С. Кирова. Как мы видим, в дни войны композитор вносил коррективы в это сочинение, вероятно, продолжая еще диалог с Театром Станиславского.

Судя по изучению сводного каталога отдела рукописей Музея Большого театра, в нем рассеян личный архив Самосуда. В каталоге то и дело попадаются письма Самосуду от певцов и музыкантов Большого театра, остался здесь и автограф автобиографии дирижера. Сохранился и договор, раскрывающий детали подготовки известного концертного исполнения «Войны и мира» в Большом зале консерватории.

¹⁸ Напомним: Шлифштейн Семён Исаакович (1903–1975) — советский музыковед, консультант по вопросам музыки во Всесоюзном Комитете по делам искусств при СНК СССР (1940–1944).

¹⁹ Письмо напечатано на машинке. Постскриптум написан Прокофьевым от руки. Музей Большого театра. Р – 2665.

²⁰ Музей Большого театра. Имеется в виду Филиал Большого театра (сейчас в этом здании расположен Московский театр оперетты).

«Настоящий заключен между Московской государственной Филармонией в лице Директора Моск.[овской] Гос. Филармонии, заслуженным деятелем искусств В.А.Власовым, именуемого в дальнейшем “Филармония” и Народным артистом Союза СССР С.А. Самосудом, — в нижеследующем:

1. Филармония поручает т. С.А. Самосуду постановку оперы Прокофьева “Война и мир” в концертном исполнении. С.А. Самосуд принимает на себя обязанности художественного руководителя и дирижера постановки.

2. Для осуществления указанной работы, Филармония предоставляет Государственный симфонический оркестр Союза ССР, Республиканскую Хоровую Капеллу и исполнителей сольных партий из состава артистов ГАБТ'а, театра и студии им. Станиславского, Ансамбля оперы ВТО и Московской Филармонии, причем, персональный состав солистов и распределение между ними партий устанавливает С.А.Самосуд по согласованию с Филармонией.

3. С.А.Самосуд принимает на себя подготовку 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10 и 11 картин оперы.

Примечание: Количество картин оперы, которые будут показаны в концертном исполнении и возможные купюры устанавливаются после Генеральной репетиции по согласованию Филармонии, композитора С.Прокофьева и С.А.Самосуда.

4. Количество ансамблевых и оркестровых репетиций устанавливает С.А. Самосуд. Филармония обеспечивает необходимое количество концертмейстеров для прохождений партий солистами и подготовки их к ансамблевым и оркестровым репетициям в сроки, по указанию С.А. Самосуда.

5. Вся работа должна быть закончена и опера подготовлена к открытому показу в третьей декаде мая месяца 1945 г.

Примечание: В случае показа оперы позже или ранее намеченного срока, гонорар С.А. Самосуда изменению не подлежит.

6. За всю подготовительную работу Филармония уплачивает С.А. Самосуду 30.000 руб. (тридцать тысяч руб.), из коих 25% при подписании договора и остальную сумму после 1-го исполнения оперы.

7. Оплата дирижерской работы С.А.Самосуда Филармония производит по ставке, специально установленной ГУМУ за каждое исполнение оперы “Война и мир”.

Юридические адреса сторон
Филармония – пл. Маяковского, 20.
Самосуд —

Подписи сторон:
Директор Моск. Гос. Филармонии
Заслуженный деятель искусств В.А. Власов
Народный артист союза ССР С.А. Самосуд²¹.

²¹ Музей Большого театра. Р – 2666.

Надо понимать, что подготовка исполнения «Войны и мира», потребовавшая таких колоссальных усилий, проходила в условиях еще продолжающейся Второй мировой войны. Но исполнения состоялись, как и планировалось, 7, 9 и 11 июня 1945 года, ознаменовав триумф советского народа в Великой Отечественной войне.

А уже в июле Прокофьев пишет Самосуду полушутливое, полуделовое письмо. По его тексту (первая фраза при публикации в книге, посвященной памяти Самосуда, 1984 года была купирована) становится ясно, что фактически сразу после премьеры Прокофьев, сильно болевший перед этим, уехал поправлять свое здоровье в Дом творчества композиторов «Иваново».

Приведем это письмо, написанное на именном почтовом листе, полностью:

Прокофьев Сергей Сергеевич.
Москва, Можайское шоссе, д. 11/13, кв. 210.

Тел. К 5-10-20, доб. 35

Иваново областной, 5.
Совхоз 69

«Дорогой Самуил Абрамович,

Вот уже три недели, как я в свино-совхозе, чувствую себя хорошо и работаю понемножку.

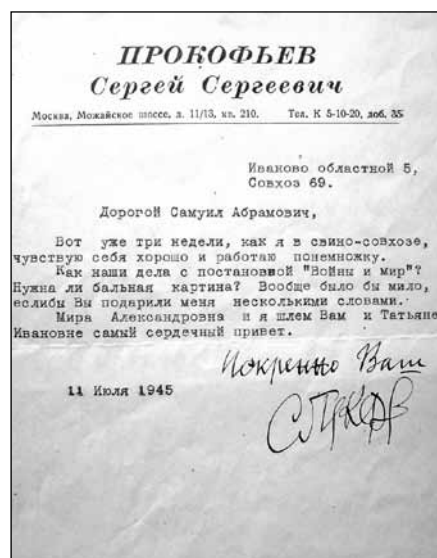
Как наши дела с постановкой «Войны и мир»? Нужна ли балльная картина? Вообще было бы мило, если бы Вы подарили меня несколькими словами.

Мира Александровна и я шлем Вам и Татьяне Ивановне²² самый сердечный привет.

Искренне Ваш С ПРКФВ»²³.

11 июля 1945.

Письмо С.С. Прокофьева С.А. Самосуду
на именном бланке от 11.07.1945. Музей
Большого театра.
Авторизованная машинопись



²² Самосуд (урожденная Орлова) Татьяна Ивановна (1902–1988) — жена С.А. Самосуда.

²³ Музей Большого театра. Р – 2666.

В 1947 году Самосуд получил Сталинскую премию 1-й степени за постановку первой части «Войны и мира» в Малом оперном театре в Ленинграде. Известно, как композитор надеялся увидеть финальную версию оперы, как безропотно вносил все новые и новые правки, делал сокращенную версию, только бы его детище прозвучало со сцены. Самосуд был конфиденнтом Прокофьева в этой истории, о чем свидетельствует письмо ниже.

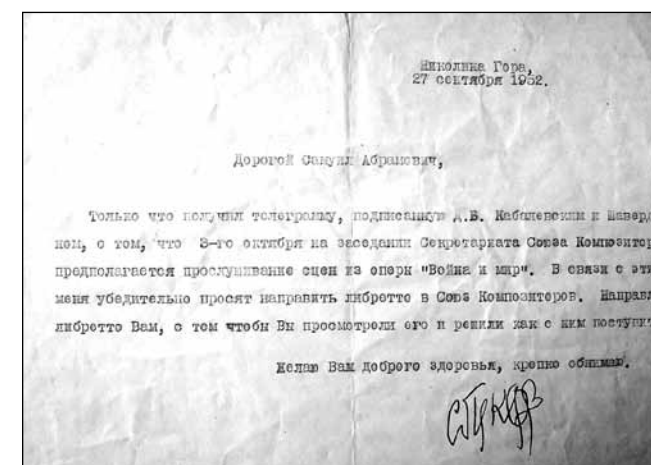
Николина Гора, 27 сентября 1952

«Дорогой Самуил Абрамович,

Только что получил телеграмму, подписанную Д. Кабалевским и Шавердяном, о том, что 3-го октября на заседании Секретариата Союза композиторов предполагается прослушивание сцен из оперы «Война и мир». В связи с этим меня убедительно просят направить либретто в Союз композиторов. Направляю либретто Вам, с тем, чтобы Вы просмотрели его и решили, как с ним поступить.

Желаю Вам доброго здоровья, крепко обнимаю,
СПРКФВ»²⁴.

Есть в корпусе прокофьевских документов в Музее Большого театра два письма, датированные одним числом — 20 февраля 1952 года, и касающиеся исполнительских указаний Праздничной поэмы «Встреча Волги с Доном» для симфонического оркестра ор. 130 (1950). Как известно, в сочинении, созданном в связи с торжествами в честь завершения строительства Волго-Донского канала, существуют купюры, в частности, в связи с излишней экспрессивностью звучания: композитор якобы увлекся



Письмо С.С. Прокофьева
С.А. Самосуду
от 27.09.1952.
Музей Большого театра.
Авторизованная
машинопись

²⁴ Музей Большого театра. Р – 2669.

иллюстративными подробностями и попытался изобразить шум, производимый шагающим экскаватором. Развернулась критическая дискуссия, результатом которой и стали два нижеследующих письма.

Это машинописное письмо Самосуду (рукой Прокофьева начертана только подпись), где даются подробные разъяснения о купюрах и темпах:

«Первая купюра: начиная с четвертой четверти четвертого такта после [25] до второго с половиной такта включительно после [26]. В третьем такте после [26] надо купировать первую половину, сделав таким образом из двухчетвертного такта однокчетвертной.

Вторая купюра: от [27] до восьмого такта включительно после [27].

Относительно темпов: 1) Очень прошу Вас играть самое начало немножко шире; 2) начало разработки (цифра 16) в таком же темпе, как начало Поэмы; 3) [цифра] 28 тоже немного живее; 5) просьба к трубам — в начале и в соответствующих местах играть менее резко.

Обнимаю Вас

Ваш Прокофьев»²⁵.

20 февраля 1952

«В нотную библиотеку Комитета Радиоинформации

Прошу внести в оркестровые партии моей Поэмы для симфонического оркестра (“Встреча Волги с Доном”) следующие купюры:

Первая купюра: начиная с четвертой четверти четвертого такта после [25] до второго с половиной такта включительно после [26]. В третьем такте после [26] надо купировать первую половину, сделав таким образом из двухчетвертного такта однокчетвертной.

Вторая купюра: от [27] до восьмого такта включительно после [27].

СПРКФВ

С. Прокофьев»^{26, 27}.

Премьера поэмы (в радиотрансляции) состоялась спустя два дня — 22 февраля 1952 года. Данные документы опровергают воспоминания К.Б. Птицы о том, что Прокофьев якобы появился в Доме звукозаписи уже много позже записи и трансляций, попросил дать прослушать вариант с купюрой, сделанной якобы самовольно Самосудом, и высказался неодобрительно в том духе, что «здесь всегда не понимали современной музыки»²⁸.

В воспоминаниях Птицы присутствуют несколько строк о похоронах Прокофьева: «...все было скромно, тихо, как-то в полголоса. В фойе встретился с Самосудом. Внешне он подтянут и деловит. Только бледность лица и отсутствующие глаза говорили о необычном состоянии. Казалось мне, что думает он о том, что никогда уже не будет играть “нового” Прокофьева и что ему, Самосуду, уже много-много лет»²⁹.

Сразу после смерти Прокофьева Самосуд осуществил записи Первой, Пятой и Седьмой симфоний, неоднократно исполнял по Радио в трансляционных концертах фрагменты из «Войны и мира», фрагменты из кантаты «Александр Невский». Его диалог с Прокофьевым продолжался...

²⁹ Там же. С. 182.

²⁵ Музей Большого театра. Р – 2667.

²⁶ Тем не менее в Издательстве «Музыка» Поэма опубликована без авторской купюры и даже без редакционной сноски на ее возможность.

²⁷ Музей Большого театра. Р – 2668.

²⁸ Цит. по: Птица К.Б. Незабываемые премьеры / О музыке и музыкантах. — М., 1995. — С. 179.

Надежда Бабаташ

Оперный театр С.С. Прокофьева: от сюжета к оперному плану

Исследование литературного мира на протяжении всей жизни сопровождало музыкальные поиски Прокофьева, способствуя непрерывности «театральной линии» в его творчестве. Воспоминания современников сохранили свидетельства того, что литературные сюжеты очень часто оценивались композитором с точки зрения пригодности для музыкальной сцены. В пользу данного утверждения говорят три оперных плана, сохранившиеся в личном фонде С.С. Прокофьева в Российском государственном архиве литературы и искусств (РГАЛИ). В них Прокофьев балансирует на грани между исходным литературным произведением и собственным оригинальным претворением сюжета. Это лишь драматургические задумки, без единой ноты. Тем ярче они характеризуют самые ранние этапы работы Прокофьева над оперой.

«Рассказ о простой вещи»

План оперного либретто «Рассказ о простой вещи»¹ по одноименной повести Б. Лавренёва представляет собой машинописный лист с пометками на полях рукой С.С. Прокофьева. Как установила в своем исследовании Е. Кривцова, «Рассказ о простой вещи» был начат еще до работы над «Семеном Котко», а именно в 1933 году². Это был своего рода «пробный камень» в разработке советского сюжета.

Исходя из изменений, внесенных композитором в сюжет, можно сделать некоторые выводы. Прежде всего, Прокофьев по-оперному «укрупняет» образ «злодея» Фон-Берга: в нем объединились черты белого офицера Соболевского, который у Лавренёва «узнал» в «иностранце» Кутюрье советского агента Орлова, и следователя Тумановича, ведущего допрос Орлова. Заметим, что Фон-Берг — отнюдь не опустившийся трусливый вояка, в определенных обстоятельствах ему даже удастся выиграть «психологический поединок» с Орловым.

Вторая сфера, подвергшаяся изменениям, — структура повествования и его драматургическая насыщенность.

Излагая события предполагаемого оперного спектакля, композитор намечает разбивку на сцены (картины), выделяя каждую в отдельный пункт.

¹ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 18.

² Кривцова Е.В. Опус 45: «Странствующее "Странно"» Сергея Прокофьева // ВМОМК им. М.И. Глинки. Альманах. Вып. 4. — М.: Композитор, 2013. — С. 420–434. В статье исследована история обращения С. Прокофьева к сюжету Б. Лавренёва.

Самые важные драматургические изменения касаются начала и финала. У Лавренёва обстоятельства рассказа крайне скупо обрисованы в городской листовке: «Экстренное сообщение. Красные покидают город. Части Добармии вступили в предместье. Население призывается к спокойствию»³. Прокофьев «достраивает» начальную сцену до картины приморского города (в рассказе — Одесса). Здесь и людская паника, и уход войск, и появление контрперсонажей («притаившаяся гнусь») и, наконец, первая беседа главных противников — Кутюрье (Орлова) и Фон-Берга. Впрочем, пока герои находятся как будто «на одной стороне баррикады».

Вообще очевидно, что композитор стремится к большей яркости деталей происходящего, с одной стороны, и большей слитности сюжета — с другой. Именно поэтому вводится сцена в «уплотненной» квартире Лавровых, где главная героиня (Бэла) в беседе с белым офицером узнает об аресте Орлова. В рассказе новость приходила из газеты. На наш взгляд, исчезновение «газетного» мотива можно объяснить тем, что он уже фигурировал раньше, когда Кутюрье узнал о поимке мнимого «Орлова».

Другая картина, внесенная Прокофьевым в оперный план, — подпольный комиссариат. В рассказе данная сцена ограничивалась разговором Бэлы с Семенухиным. В версии Прокофьева полноценная картина в комиссариате (с донесениями о положении дел, о прибытии оружия) «разбавляет» череду сцен с белогвардейцами.

Финал — наиболее развитая сцена плана — фактически заново разработана композитором. Завершение рассказа Лавренева таково: «Капитан [Туманович, допрашивавший Орлова] вышел в коридор. Темь бесшумным водопадом ринулась в камеру. Ключ в замке щелкнул, как твердо взведенный курок»⁴ (главного героя приговаривают к расстрелу). В конце прокофьевской оперы подобное «многоотчие» вряд ли было возможно. В плане у Прокофьева неожиданное решение ускорить исполнение расстрельного приговора, взятие тюрьмы красными с выстрелами и пулеметами⁵, развязка любовной линии и «линии долга». Однако, так же как у Лавренёва, финал остается трагическим.

Кстати, в приписке к седьмой картине (в комиссариате) появляются и психологические детали: «Бела сдается еле-еле, слабо, влияние геройства других. Отрекается, полунамеком, иначе — грубый плакат».

План «Рассказа о простой вещи» демонстрирует главнейшие качества Прокофьева-драматурга — стремление к четкой структуре повествования и уравновешенности драматургических контрсил, особую проработку на-

³ Лавренёв Б.А. Избр. произведения. В 2 тт. Т. 1. Повести и рассказы. — М.: Худ. лит., 1972. — С. 90.

⁴ Там же. С. 138.

⁵ Как тут не вспомнить о кантате «К XX-летию Октября»!

чальной и конечной сцен, режиссерское видение деталей действия и психологических мотивов.

«Вас вызывает Таймыр»

Наброски к плану по пьесе А.А. Галича и К.Ф. Исаева «Вас вызывает Таймыр» демонстрируют перечисленные качества на примере более детальной разработки отдельной картины. Замысел оперы «Вас вызывает Таймыр» относится к 1948 году. В списке книг, прочтенных Прокофьевым в 40-е, пьеса А.А. Галича и К.Ф. Исаева значится «в одной связке» с еще четырьмя литературными произведениями, которые композитор рассматривал в качестве возможных оперных сюжетов⁶.

Как известно, до мая 1948 года С.С. Прокофьев был поглощен работой над оперой «Повесть о настоящем человеке», а наиболее привлекательным из пяти отмеченных сюжетов оказалась пьеса В.А. Дыховичного «Свадебное путешествие». Из этого следует, что время работы над сюжетом «Вас вызывает Таймыр» — между 11 мая 1948 года, когда Прокофьев завершил клавиш «Повести о настоящем человеке», и 24 июня 1948 года — датой письма Прокофьева в Комитет по делам искусств, где впервые упоминается замысел оперы «Далекие моря»⁷.

Записи черной ручкой на нотной бумаге рукой С.С. Прокофьева и М.А. Мендельсон⁸ представляют собой наброски сюжета и ограничиваются первым действием пьесы. Тем не менее это отнюдь не обрывочные записи, а цельное изложение, обладающее некоторыми особенностями.

Пьеса А.А. Галича и К.Ф. Исаева представляет собой комедию из советской действительности, с почти классическим триединством места (одна комната), времени (один день) и действия. Обращает на себя внимание то, что драматургическая «пружина» пьесы — мотив путаницы уже фигурировал в «Дуэнье» и в дальнейшем будет представлен в неоконченной опере «Далекие моря». «Путаница по незнанию», имеющая место в пьесе «Вас вызывает Таймыр», — своего рода современный вариант комедии переодеваний, типичной для оперы буффа. Любопытно, что композитор очень придирчиво относился к данной оперной традиции.

М.А. Мендельсон вспоминала:

«Однажды я обратила его внимание на одну из классических пьес, показавшуюся мне подходящей для лирико-комической оперы. Но Сергей Сергеевич сказал мне, что писать на этот сюжет оперу не стал бы, так как пьеса построена на приеме переодевания героев, а он “не переносит” двух вещей: “во-первых, вся-

ческих переодеваний, после которых данный персонаж якобы не узнается другими и принимается за другое лицо; во-вторых, любовных напитков, превращающих одно лицо в другое”. Эти приемы он считал “легкими и неестественными”»⁹.

Кроме трансформации традиционного комедийного приема, пьеса «Вас вызывает Таймыр» обладает еще одной особенностью: она немислима без музыкальных вставок, так как рефреном повествования становятся эстрадные номера. Соответственно и опера была бы наполнена номерами, изображающими пение. В записях Прокофьева значатся два таких фрагмента: пение Дуни и пение Любы. Характерно, что в данном случае композитор был свободен от использования конкретного типа песен¹⁰. Именно поэтому, вероятно, Прокофьев оставил песенные эпизоды. В противоположность этому в опере «Повесть о настоящем человеке» композитор отказался от музыкальных вставок, упомянутых у Полевого, так как они «навязывали» определенный жанр или даже конкретную песню.

Наброски Прокофьева позволяют выявить еще две тенденции, связанные со структурированием оперы. Прежде всего, композитор разбивает сюжет на нумерованные составляющие — аналог мини-сцен. Данный факт вызывает аналогии и с уже упомянутой «Повестью о настоящем человеке», и с планом «Рассказа о простой вещи», а также с замыслом оперы «Хан Бузай», где всё либретто было пронумеровано, так же как в набросках к «Таймыру».

Вторая тенденция связана, очевидно, со стремлением прояснить характеристику персонажей. Прокофьев выписывает события действия, относящиеся к Дуне и к Любе. Определив «фронт действия» каждой героини, Прокофьев формулирует и их главное различие — венчает наброски фраза: «Люба и Гришко – лирич. [ие]»¹¹.

Случилось так, что незавершенная (практически «нечатая») опера «Вас вызывает Таймыр» стала фактически «спутником» другого проекта — оперы «Далекие моря», который имел гораздо больше шансов реализоваться. Однако «микромасштаб» прокофьевских набросков отнюдь не мешает увидеть в них черты, которые проявились не только в оперных замыслах 40-х годов на комический сюжет (мотив «неузнавания» в «Дуэнье», «Далеких морях»), но также стали характерными для работы Прокофьева над целым рядом оперных замыслов 40-х годов (стремление выявить характер отдельных героев и структурировать последовательность происходящего).

⁹ Мендельсон-Прокофьева, 1956 // Прокофьев С.С. МДВ, 1961. С. 386.

¹⁰ У Галича — Исаева обозначены также песенка про поезд [«Прогреют мимо тихих станиц»] и романс П.И. Чайковского на стихи А.А. Фета «Я тебе ничего не скажу».

¹¹ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 32, л. 3.

⁶ См. об этом: Лобачёва (Бабаташ) Н.А. Прокофьев-читатель // МА. 2008. № 4. — С. 63–69.

⁷ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 135, л. 3.

⁸ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 32.

«Расточитель»

Оперный замысел «Расточитель» существует в двух вариантах. 21 февраля 1940 года Прокофьев записал план либретто¹². В одной из записных книжек композитора был обнаружен также запасной «План № 2», составленный «на случай, если 1-й потерян»¹³. Судя по местоположению в книжке, данная версия плана составлена в сентябре 1941 года, то есть в первые месяцы эвакуации в Нальчик.

В письме Б.Н. Демчинскому от 11 февраля 1940 года С.С. Прокофьев так характеризовал пьесу Лескова:

«По первому взгляду — меркантильная и низменная вещь. Но, как подумаешь, она может поддаться очищению и просветлению: разговоры о деньгах можно убрать, положительные же типы поднять и расширить. Останется прекрасный язык, ярко очерченные типы и ряд драматических положений, из которых можно вылепить сильную вещь»¹⁴.

Обращение к творчеству Н.С. Лескова не случайно. Еще в юности С. Прокофьев прочел роман «Соборяне», оценивая его, впрочем, весьма строго (на «4-») ¹⁵. В 40-е годы, уже после прочтения «Расточителя», Прокофьев демонстрирует значительный интерес к творчеству Лескова: возвращается к роману «Соборяне», читает повести «Обойденные», «Островитяне» и «Железная воля»¹⁶, а также роман «На ножах»¹⁷. Нетрудно понять, что при-

¹² РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 16.

¹³ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 135, л. 3 об. — 4.

¹⁴ Цит. по: Мендельсон-Прокофьева М.А. Из воспоминаний // СМ. 1961. № 4. — С. 94–95. Из продолжения цитаты следует, что Прокофьев планировал обсудить с Демчинским сюжет Лескова, вероятно, с намерением привлечь давнего знакомого к работе над либретто. Сотрудничество с Б.Н. Демчинским началось еще в 1916 году, когда Борис Николаевич с неожиданным азартом включился в работу над либретто оперы «Игрок». Запись в Дневнике Прокофьева от 23 апреля 1916 года гласит: «Получил от Демчинского либретто конца рулетки — и ужасно им доволен. Лишь кое-что я буду оспаривать с точки зрения живости и сценичности, хотя все у него с большим знанием сцены. Как жаль, что я раньше не “открыл” Демчинского! Но он пригодится в будущем...» (Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 611). Независимо точно, удалось ли двум давним знакомым поработать вместе и на этот раз. И.В. Нестьев пишет о проводившихся переговорах с Б.Н. Демчинским, «которому предлагалось включиться в подготовку оперного либретто» (Нестьев, 1973. С. 442–443). Впрочем, основания для подобных выводов дает и приведенное выше письмо Прокофьева.

¹⁵ См. список прочитанных в 1905 году книг: РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 307, л. 7.

¹⁶ Повесть, прочтенная в 1951 году, оценена Прокофьевым на 4½ (РГАЛИ, ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 390, л. 12).

¹⁷ 1948-й год, оценка — 4½ (РГАЛИ, ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 390, л. 9). Впечатление от романа Прокофьев высказал в дневниковой записи от 17 сентября 1907 года: «Вере Реберг <...> толкую насчет “На ножах” Лескова, очень мне понравилось. Удивительные у него типы: одни аферисты, преступники, скверные люди, но замечательно умные; другие — честные, хорошие, но сильно уступают первым по уму; и

влекало композитора в творчестве Лескова. Достаточно прочитать первые страницы любого из названных произведений: колоритный язык, попытка раскрыть мотивы поведения русского человека (подчас как в повестях «Железная воля» и «Островитяне», в сопоставлении с иностранцами), абсурдные ситуации, в которые попадают герои, — всё перечисленное стало «визитной карточкой» произведений Н.С. Лескова. Драма «Расточитель», с одной стороны, содержит яркие признаки стиля писателя, а с другой — весьма специфична.

Прежде всего исключителен сам жанр драмы для творчества Лескова¹⁸. Характерная для автора описательность событий проявилась и здесь. В этой связи показательно, что «Расточитель» не вполне устроил Прокофьева как драматурга. Кроме того, в драме отсутствует характерная для произведений Лескова 1870-х годов тема богоискательства. В «Расточителе» главной «пружиной» действия становятся деньги (а уж затем любовь). Именно здесь, как представляется, действуют типаж, близкие творчеству не только Лескова, но и Прокофьева.

Чтобы понять суть изменений, внесенных композитором в план оперы, приведем основные события пьесы Лескова.

Действие I. Фирс Князев беседует со своим секретарем Минуткой, который безуспешно хлопотал в петербургском суде. Минутка рассказывает, что теперь, из-за новых антикоррупционных законов, судьи отказываются от взяток. Судебное разбирательство грозит Князеву двухсоттысячным долгом, эта сумма накопилась за много лет «черной» бухгалтерии, которую Князев как опекун Ивана Молчанова вел, распоряжаясь его имуществом. Затем приходит бабушка Дросида, выступающая в роли сводницы Князева и его новой возлюбленной — Марины Гусляровой. Марина выросла в доме Молчановых, где ее мать была нянькой Ивана. Со временем дети выросли, мать Марины ослепла, детская привязанность Марины и Ивана Молчанова переросла во взаимную любовь, но волей судьбы Иван вынужден был жениться на сварливой Марье Парменовне Мякишевой, а сама Марина оказалась замужем за пьяницей. Чтобы муж Марины не заложил семейный дом, Князев предложил переписать временно документы на дом на него самого — Князева. Теперь же, когда документы переписаны, а муж сидит в тюрьме, Князев стремится склонить Марину к сожительству, а в ответ на отказ выгнал ее на улицу вместе с матерью. Дросида рассказывает, что по слухам Марина теперь живет на даче у Ивана Молчанова.

Вновь приходит Минутка, узнавший, что у Марины оказались черновые счета Князева, которые тот обронил, будучи «хмельным». Теперь Молчанов (вступивший, наконец, в управление фабрикой) узнал о мошенничестве Князева и,

нельзя сказать, на стороне которых сочувствие. Неприятный конец. Замечательно Лесков хорошо умеет быстро происходящие происшествия описывать; прелесть, как живо и картинно выходит! Слог прекрасен и постоянное остроумие куда лучше, чем в его «Соборянах» (Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 19).

¹⁸ Премьера прошла в Александринском (1867). Критика особенно отметила пессимизм и антиобщественные тенденции пьесы — вполне в духе обвинений, звучавших в адрес Лескова в 1860-е годы.

чтобы не быть лично связанным с нечестным должником, переписал долг в 200 тысяч на счет детских приютов. Последний визитер Князева — Калина Дмитриевич Дробадонов, дядя Ивана Молчанова — пытается укорить Фирса за его жестокость к Марине и предлагает выкупить ее домик. В разговоре Дробадонов упоминает, что по слухам Князев сам утопил отца Ивана Молчанова, после того как Максим Молчанов написал завещание. Согласно документу опекуном Ивана назначался Князев, а сам Иван мог стать наследником только в случае женитьбы на Марье Парменовне Мякишевой. Князев понимает, что через дядю действует сам Иван Молчанов, и соглашается продать домик Марины Дробадонову. Распиской о полученных деньгах Князев планирует воспользоваться для борьбы с Молчановым: действуя с помощью актуального теперь закона Князев сможет избавиться и от долгов и от суда.

Действие II. Иван Молчанов один рассуждает о своей неудачной судьбе — отравленное детство (опекун пытался спойти и развратить мальчика), вынужденная женитьба на Мякишевой (таково было условие завещания, на основании которого Иван по достижении совершеннолетия мог приступить к управлению имуществом), бегство в Германию, где Иван учился управлению производством. Приходит Минутка, сообщающий Молчанову о том, что Князев замышляет что-то недоброе, однако ничего конкретного сказать не может и удаляется. Появляется городской голова и товарищ Молчанова Колокольцев. За разговорами он едва не упускает главную цель своего визита — упротить Молчанова не поднимать жалования рабочим, так как рабочие на других фабриках также станут требовать повышения. К Колокольцеву присоединяются Князев, Мякишев и Марья Парменовна, упрекающая мужа в необоснованных растратах. Князев выдвигает ультиматум: в случае неподчинения Молчанова воле купцов и фабрикантов «общество» будет вынуждено его ограничить.

Действие III. Фабриканты собираются на суд в доме Мякишевых. Фирс Князев в приватной беседе с Мякишевой-матерью вспоминает молодые годы, когда собеседники назначали друг другу любовные свидания на кладбище. На суде городские «воротилы» обвиняют Молчанова в расточительстве, Князев присоединяет к решению суда расписку о покупке дома для Марины («для любовницы»). Молчанов, выведенный из себя абсурдными обвинениями, срывается, обвиняет Князева в убийстве отца и плюет в лицо Колокольцеву. Князев выносит вердикт: «Он сумасшедший». Суд выносит решение ограничить участие Молчанова в распоряжении имуществом (таким образом, управляющим вновь оказывается Князев). Молчанов вместе с появившейся Мариной уходит.

Действие IV. Марина беседует с Дробадоновым в саду рядом с фабрикой Молчанова. Князев строит ей новые козни — теперь муж вызывает ее к себе и она обязана ехать. Марина приходит к решению о бегстве из города вместе с Молчановым, который поддерживает идею. Фабричные рабочие, среди которых Челночек, рассуждают о Князеве. Появляющийся Князев приказывает рабочим схватить Молчанова, который вновь сбегает, оставив пиджак. Князев обнаруживает в кармане пиджака свои «черновые» счета. Оставшись наедине с Мариной, Князев пытается овладеть ею. В результате борьбы Марина толкает Князева в дуло, где живет сумасшедший Алеша Босый — единственный свидетель убийства Максима Молчанова. Князев в ужасе вырывается из рук сумасшедшего.

Действие V. Марина одна в подвале дома Дробадонова. Уже три месяца она прячется здесь от Князева, скрываясь даже от семьи Дробадоновых. Глядя на

мешок с мышьяком, Марина в отчаянии решает отравить Князева. Случайно в подвал приходит слепая мать Марины, которая со времени исчезновения дочери убеждена в ее гибели и живет лишь подавляниями Дробадонова. Мать уговаривает Марину подчиниться воле Князева и вернуться в домик. Марина разрывается между желаниями защитить мать и воссоединиться с Молчановым. Пока Марина выводит мать, в подвал через камин спускается Челночек. По заданию Князева он должен проверить, здесь ли скрывается исчезнувшая героиня. Марина по возвращении в подвал понимает, что ее заметили жена и дочь Дробадонова. Дробадонов сообщает, что Молчанова отправили в сумасшедший дом, но сегодня можно будет с ним увидеться, так как охрана подкуплена. Марина, душевные силы которой подорваны встречей с матерью, уже ни на что не реагирует.

В подвал врываются люди Князева с ним во главе, что подталкивает Марину к неожиданному решению. Она сама принимает мышьяк и умирает. На фабрике Ивана Молчанова начинается пожар, вскоре в подвал приводят виновника: самого Молчанова, сбежавшего из сумасшедшего дома. Иван умирает от ожогов.

Приехавший Колокольцев сообщает о предстоящем завтра заседании суда в Петербурге, где по доносу Минутки будут судить Колокольцева и Князева. Все покидают подвал. Дробадонов, глядя на трупы Молчанова и Марины, подводит итог: «Не лопают Фирс Князев мертвечины»¹⁹.

Даже при чтении сюжета пьесы и прокофьевского плана оперы сами собой напрашиваются параллели с сюжетом «Игрока» — главные герои обоих произведений (Алексей и Полина в «Игроке», Марина и Иван Молчанов в «Расточителе») страдают и от невозможности преодоления социальных барьеров и от эксцентричности собственных натур. Особенно очевидны параллели между Полиной Достоевского и Мариной Лескова. В обоих случаях девушки низведены волей судьбы до крайне бедственного положения, но всеми силами стремятся изменить сложившуюся ситуацию. По сравнению с героиней Достоевского Марина — более цельный персонаж: она четко определяет цель, к которой стремится, и в отличие от Полины не подвержена внутренним метаниям.

Что касается главных мужских персонажей, Алексея и Ивана Молчанова, то здесь разница очевидна: Молчанов — герой исключительно положительный, идущий на конфликт лишь под давлением экстремальных обстоятельств; Алексей же способен совершить необдуманные поступки в порыве страсти, в исступлении. Прокофьев подчеркнул собственное видение данного образа в приписке ко второму плану: «Молчанов не такой мямля»²⁰.

Главным действующим лицом оперы должен был стать Фирс Князев — «ума и совести народной расточитель», как называет его Лесков²¹.

¹⁹ Лесков Н.С. ПСС. В 36 тт. Т. 36. — Пб.: Изд-во А.Ф. Маркса, 1903. — С. 166.

²⁰ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 135, л. 4.

²¹ Лесков Н.С. Указ. изд. С. 165.

В оперном творчестве Прокофьева это первый «настоящий» злодей, изощренный и нешуточный²². Сами собой, казалось бы, напрашиваются параллели с другим лесковским героем — Борисом Тимофеевичем. Данную параллель, основываясь на плане Прокофьева и опере Д.Д. Шостаковича, проводит И.В. Нестьев²³. Исследователь считает сходство героев настолько очевидным, что никак не аргументирует свое наблюдение. Между тем прокофьевский план, в отличие от оперы Шостаковича, всё же довольно лаконичен, чтобы представить исчерпывающий портрет героя. Если же обратиться к произведениям Лескова, то возникшая параллель представит совершенно в ином свете.

Лесков в повести «Леди Макбет...» обрисовывает образ Бориса Тимофеевича буквально одним предложением: «человек уже лет под восемьдесят, давно вдовый». На протяжении повести характеристика героя почти ничем не дополнена. Д.Д. Шостакович же в либретто постарался максимально укрупнить образ Бориса Тимофеевича, добавив в его «арсенал» не только извращенность и жестокость, но и черты садизма, чего у Лескова нет. В литературном первоисточнике Борис Тимофеевич остается персонажем, привыкшим к патриархальным порядкам, простым купцом, отнюдь не ставящим своей целью унижение Катерины. Чтобы понять разницу между Борисом Тимофеевичем и Князевым, достаточно прочитать характеристику (самую длинную из всех персонажей), которую дает Фирсу Лесков: «Фирс Григорьевич Князев, купец 60 лет, бодрый, сдержанный и энергический. Седые волосы на его голове острижены низко и причесаны по-кадетски; борода довольно длинная, но узкая и тоже седая; одет в длинный сюртук, сделанный щеголевато. Вообще фигура очень опрятная. На носу золотые очки. — Первый человек в городе»²⁴. Такое внимание автора пьесы к данному персонажу понятно: Князев по сути «двигает» действие и, как уже было отмечено, является для Лескова подлинным главным героем, настоящим расточителем²⁵.

²² В отличие, скажем, от комичных Генерала в «Игроке» и Мендозы в «Дуэнье», от грубого и «крепко сшитого» Ткаченко в «Семене Котко».

²³ Нестьев, 1973. С. 442.

²⁴ Лесков Н.С. Указ. изд. С. 65.

²⁵ Впрочем, по прочтении пьесы Лескова всё же обнаруживаются другие параллели с оперой Шостаковича, сюжетного характера. После чаепития в саду из IV действия следует сцена рабочих, среди которых выделяется молодой парень Челночек, в дальнейшем подкупленный Князевым для слежки за Мариной. Сходство с «подвыпившим мужичонкой» из «Леди Макбет...», по нашему мнению, заключается не только в мотиве предательства, но и в самом типаже разудалого весельчака (у Шостаковича, конечно, весельчака в кавычках). В первом плане Прокофьев указывает на сцену Челночка с двумя девками и «песенку про Князева». Однако в резервном плане композитор пишет: «Крт. 6. В саду, без всяких Челночков, прямо к делу» (РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 135, л. 4).

Весь сюжет пьесы разворачивается большей частью вокруг его финансовых интересов. Прокофьев в своем нереализованном замысле пошел по пути, естественному для оперы. В одном из планов композитор указывает: «Князев более влюбленный, чем у Лескова, — нет разговора о бумагах»²⁶. С другой стороны, у Прокофьева снисвелированы стяжательские черты Князева. Он обладает не только качествами героя-любownika, но и некими гипнотическими навыками²⁷ и выглядит даже несколько inferнально.

Кроме того, Князев получает персонажа-спутника, олицетворяющего «совесть», неотступно преследующую злодея. В конце плана Князев так и спрашивает: «Что ты тянешься за мною, совесть ты моя?»²⁸. Если Алеша Босый Лескова — лишь эпизодическое действующее лицо, то прокофьевский Блаженный ведет себя весьма буйно: то бродит за Князевым, то хватается его, называя сумасшедшим; в финале он виснет на Князеве, цепляясь за одежду.

Наконец, Прокофьев вносит новую любовную линию: Марина и ее дядя — купец Калина Дробадонов. В первом плане встречаются лишь две фразы, указывающие на новую любовную интригу: в сцене суда — «Предательство Др[о]б[а]д[о]нова — тоже подписывается из ревности к Молчанову [курсив мой — Н. Л.] — (подготовить), но сейчас же раскаивается»²⁹, и в разговоре с Мариной из следующей сцены — «Марина и Дроб. Он кается. “Вы ничего не понимаете” — то есть что это из-за любви к ней»³⁰. Во втором плане Прокофьев делает приписку: «Любовь Молчанова — Марина и Князев и Дробадонов к Марине — гораздо ярче; наоборот, крюкотворства меньше»³¹.

Таким образом, при работе над планом оперы Прокофьев значительно сглаживает линию, связанную с финансовыми интересами героев, и обостряет характеристики отдельных личностей. Данное свойство сближает пьесу Лескова и роман Достоевского (в прокофьевских трактовках, разумеется). Для достижения цели композитор, во-первых, акцентирует любовную линию, а во-вторых, наделяет главного «стяжателя» Князева не только новыми чертами, но и собственным «персонажем-спутником» — Блаженным.

Вероятно, решающим фактором, послужившим причиной обращения Прокофьева и к пьесе Лескова, и к роману Достоевского, можно считать особый эмоциональный градус произведений. Ощущение неминуемой будущей катастрофы сопровождает все происходящие события. Неслучайно

²⁶ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 16, л. 2 об.

²⁷ См. эпизоды Князева с Блаженным в I действии и с Мякишевой в IV действии.

²⁸ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 16, л. 3 об.

²⁹ Там же, л. 2 об.

³⁰ Там же.

³¹ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 135, л. 4.

Г.П. Ансимов, поставивший несколько опер С. Прокофьева³², считал, что композитор, «тестируя» сюжет на его пригодность для оперы, «неизменно останавливал внимание на том эпизоде, где герой испытывает невероятную эмоциональную перегрузку. Этот эпизод и становился для него манком, имеющим решающее значение при выборе произведения <...> В каждом оперном сочинении у композитора есть момент, когда накалённость эмоций достигает предела и возникает “пограничное”, на грани реального и ирреального, состояние героя или группы действующих лиц»³³. В случае с «Игроком» и «Расточителем» (в прокофьевском преломлении сюжетов) можно говорить о перманентном перенапряжении героев, нет почти ни одной ситуации, где герои могли бы психологически отдохнуть. И оба произведения венчает кульминация-«крах» — сцена рулетки в «Игроке» и сцена суда в «Расточителе». Однако и здесь — при сущностном сходстве — есть значительные различия. В сцене рулетки Алексей становится финансово независимым и в то же время совершается его личностное падение. Иван Молчанов на суде, напротив, теряет возможность распоряжаться фабрикой, но впервые осмеливается вступить в открытое противостояние со своим противником — Фирсом Князевым.

Изменения, внесенные Прокофьевым в драматургию сюжета, весьма относительны. Одно из существенных — появление во II действии любовной сцены Марины и Молчанова. Данная сцена стала бы первой прямой характеристикой героев. У Лескова отношения главных персонажей вплоть до III действия характеризованы лишь в рассказах третьих лиц, Марина с Молчановым ни разу не остаются наедине.

Наконец, при сценическом воплощении Прокофьев планировал вынести на сцену некоторые события, которые в пьесе Лескова фигурировали лишь в рассказах-воспоминаниях: 1) эпизод утопления отца Ивана Молчанова, проскользнувший в диалоге Князева и Дробадонова; 2) «кладбищенская» сценка в III действии из времен молодости Князева. Фактически композитор вводит прием «наплыва», закрепившийся в кинематографе, а затем дважды использованный самим Прокофьевым в опере «Повесть о настоящем человеке».

Помимо сформированного плана либретто сохранились также листы, свидетельствующие о подготовительной работе другого рода. Прокофьев начал выписывать фразы из «Очарованного странника» и «Полуночни-

ков» Лескова³⁴. Данные выражения композитор планировал использовать в самом тексте либретто «Расточителя», о чем свидетельствуют указания на автора той или иной реплики. Приведем некоторые из выражений:

Ну что, Ваше сиятельство, каковы Ваши обстоятельства
Мой почти-полупочтенный

Мой премного-малозначащий
Надолго ли, ваша милость, вздумали зарядить?
Сумма знатная, более как до пяти тысяч
Вот истинно божественная мысль (расточитель)

Для заключения II акта: На тебе кукиш. Что хочешь, то (на него и) купишь
Самый препустейший-пустой человек <...>
Не бойся — мы добрый = говорит Марине <...>
Князев (немедленно) ограничить... Ограничить... Ведь это же не слово — а музыка.

В оригинале над фразой «препустейший-пустой человек» стоит знак крещендо от пиано до форте, а это значит, что Прокофьев уже начал задумываться над музыкальным оформлением фразы, а при работе над оформлением речи персонажей исходным пунктом служило само слово, его характерность. По сути прокофьевская пометка — не что иное как музыкальное оформление литературного жеста. Обратим внимание также на подчеркнутую фразу «мой почти-полупочтенный». Как представляется, и здесь, расчлняя выражение на различные составляющие, композитор ищет тот «жест», который позволит сделать музыкально-сценическое решение подлинно театральным. Оба плана «Расточителя» демонстрируют две жестовые фразы, которые Прокофьев «нашел» уже на данном этапе работы над оперой. В обоих случаях определена первая фраза Князева: «Хуже себе ничего не могу представить»³⁵, — и его знаковая для финала реплика: «что ты тянешься за мной, как совесть моя».

Итак, в 1940 году С.С. Прокофьев обратился к сюжету, напоминающему роман Ф.М. Достоевского «Игрок». Пьеса Н.С. Лескова в действительности значительно отличается от романа³⁶. Но именно общие черты литературных источников являются «квинтэссенцией» качеств, на которые Сергей Сергеевич особенно обращал внимание, рассматривая сюжет на «пригодность» для оперы. Эмоциональный накал происходящего, характерные типы героев, специфичность языка литературного произведения, помо-

³² В «арсенале» Г.П. Ансимова ряд постановок оперы «Повесть о настоящем человеке» (1961 и 1963, Прага; 1985, Большой театр), в том числе и ее сценическая премьера (8.10.1960, Большой театр), а также постановки опер «Война и мир» (1970, Прага), «Семен Котко» (1977, Прага), «Любовь к трем апельсинам» (1963, Прага; 1979, Вена), «Маддалена» (1987, Хельсинки).

³³ Ансимов Г.П. Сергей Прокофьев: тропую оперной драматургии. — М.: ГИТИС, 1994. — С. 11.

³⁴ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 16, л. 4–6.

³⁵ Своей безапелляционностью фраза, конечно, напоминает начало оперы «Обручение в монастыре» с репликой Дона Жерома: «Но это химерично! Совсем невероятно!».

³⁶ Речь идет, конечно, о сущностных различиях, а не о фабуле.

гающая оттенить речь конкретных персонажей, — данные качества неизменно присутствуют в операх Прокофьева, но, может быть, наиболее ярко проявляются в опере-драме «Игрок». А замысел оперы «Расточитель» подтверждает, что и на рубеже 1930–1940-х годов композитор следовал принципам, воплощенным еще в операх 1910-х годов.

Впрочем, параллели возникают не только с оперой «Игрок», но и с оперой «Повесть о настоящем человеке». В обоих случаях композитор меняет мотивацию героев, «перетягивает» внимание с внешних побуждающих факторов на внутренние, личностные. Сближает два оперных замысла и обращение к кинематографическому приему «наплыва». В обоих случаях Прокофьев выносит на сцену мысленные картины героев.

Таким образом, оперный план «Расточитель», несмотря на свою краткость, предоставляет возможность выявить некоторые черты, актуальные для нескольких оперных замыслов, и наглядно демонстрирует некоторые детали рабочего процесса.

Сохранившиеся наброски оперных планов Прокофьева связывают воедино две важные сферы творческой жизни композитора. С одной стороны, в них зафиксированы те литературные предпочтения, которые были особенно актуальны для Прокофьева в 40-е годы. С другой стороны, наброски несут в себе следы воздействия режиссерской фантазии композитора.

Показателен сам выбор сюжетов. «Вас вызывает Таймыр» и «Рассказ о простой вещи» продолжают линию «советской» оперы, воплощенную в «Семене Котко» и затем в «Повести о настоящем человеке» и незавершенной опере «Далекие моря». Будучи дополненной, линия «советской» оперы в творчестве Прокофьева 40-х годов обретает особую значимость. Не менее важна и линия «классических сюжетов», воплотившаяся в опере «Война и мир» и в театральных работах композитора 2-й половины 30-х годов. В качестве дополнительного штриха к данной линии выступает план оперы «Расточитель», объединяющий в себе «бушующие страсти» времен «Игрока» и «сословную» драму, утвердившуюся в классической литературе XIX века.

Кроме того, оперные планы 40-х годов зафиксировали самые ранние этапы работы над оперой. Отбор событий, формирование сюжетной канвы, прояснение драматургических узлов — всё это в прокофьевских планах совмещено с характерными «режиссерскими» пометками, с записями, проясняющими образ мыслей и действий конкретных персонажей, а в случае с «Расточителем» мы имеем дело с попыткой выработать особую литературную стилистику либретто. Перечисленные особенности работы над оперным произведением характерны для метода Прокофьева, что доказывает их появление в материалах других оперных замыслов. Однако важно подчеркнуть, что при единстве творческого метода композитор каждый

раз стремился найти ту «изюминку» сюжета, которая сделает новую оперу неповторимой.

С.С. Прокофьев. Оперные планы 1930–1940-х годов³⁷ «Рассказ о простой вещи»³⁸

1. Приморский город оставляется красными. Проходят и последние отряды. Пробегают люди. Несколько человек, покидая город, прощаются с Семену-хиным. Тревожные расставания. Семенухин успокаивает: «Все будет в порядке». — Расходятся. Из всех щелей выползает притаившаяся гнусь. Появляется Кутюрье. Разговоры у решетки. Первый отряд белых вступает в город. Разговор Кутюрье с Фон-Бергом.

2. У доктора Лаврова. Комната Марго — /Белы/. Лавров и его жена сообщают Марго последние новости. Приход Кутюрье. Лавров с женой уходят. Превращение Кутюрье в Орлова. Ночь.

3. Приморский бульвар кипит народом. Орлов (Кутюрье) ждет Семенухина. Пробегают газетчик. Известие о поимке Орлова. Орлов взволнован: «Кого-то поймали вместо него. — Приходит Семенухин. Орлов ни о чем не может говорить, как только о поимке этого неизвестного. «Невинного надо спасти». Семенухин сурово обрывает его: — «Вся эта история на руку, пусть думают, что гроза всей контрреволюции чекист Орлов арестован».

4. В кондитерской. Орлов слышит рассказ Фон-Берга о поимке «Орлова». В качестве Кутюрье, уже знакомого с Фон-Бергом по встрече в момент вступления белых в город, завязывает с ним разговор.

5. В квартире Лаврова. Уплотнение. Часть квартиры занята белыми. Возмущение Лаврова. Один из офицеров, бывших в кондитерской, рассказывает о смешной встрече с французом. Бела встревожена. Расспрашивает. «Уехали в ресторан кутить. Я, к сожалению, не мог — дежурство».

6. Кутеж в «Олимпе». Фон-Берг «переиграл» Орлова. Арест.

7. В подпольном комиссариате. Семенухин получает донесения о положении дел. Аресты, расстрелы. Сообщение о прибытии оружия. Восстание приурочивается к моменту перехода Красной Армии в наступление. Прибегает Бела. Сообщает об Орлове. Общее возмущение: «Орлов предатель».

[Фраза сбоку рукой Прокофьева] Бела сдается еле-еле, слабо, влияние геройства других.

Отрекается, полунамеком, иначе — грубый плакат.

8. Допрос в штабе. Орлов осматривается: знакомое помещение — здесь был раньше Ревком. Заметил неизвестную, по-видимому, Фон-Бергу потайную дверь. Во время допроса старается приблизиться к двери, не навлекая на себя подозрения. Наконец, это ему удается. Он бросается в дверь. Погоня. Выстрелы. Стаскивают отбивающегося Орлова. Допрос продолжается. Телефонное предложение обмена отвергнуто.

9. В тюрьме. Камера Орлова. Орлов пишет записку, в которой рассказывает историю его поимки. Перед смертью он хочет оправдаться. Вбегает Фон-Берг

³⁷ Подготовка и публикация Н.А. Бабаташ.

³⁸ Приведен по: РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 18. Текст с характерными для Прокофьева пропусками в данном и последующих приложениях приведен в соответствии с нормами современной орфографии.

с двумя офицерами. В виду неожиданного наступления Красной Армии необходимо «ликвидировать» политических. Офицеры вытаскивают из камеры Орлова. Он смахивает на пол записку. Фон-Берг убегает. Выстрелы. Тревога. Через открытую дверь камеры видно, как в коридоре мечутся надзиратели. Тюрма занята красными*. В камеру вбегает Семенухин с группой рабочих, среди которых Бела. Бела замечает на полу записку, она спускается на пол и пока Семенухин, проверяя по списку, расспрашивает начальника тюрьмы о судьбе заключенных, Бела читает записку Орлова. Начальник тюрьмы сообщает, что Орлова расстреляли. «Предатель» не избежал кары. Бела молча протягивает записку.

* Два громких выстрела. Красные: «Удержать тюрьму нельзя {Сверху: выстрелы в отдалении}». Белые. Занимают наступают {пулемет возм.}. Пустота. Входит Семенухин.

«Вас вызывает Таймыр»³⁹

1. В кор[и]д[о]ре. Приезд деда.
2. Диктор. Гимнастика.
3. Приход Дуни. Не добившись деда, Дуня обиженно отходит.
4. Общее пробуждение. Знакомство. Дед предупреждает К.[ирпичникова], чтоб отверг Дуню.
5. Гришко: звонит, не решается говорить. К.[ирпичников] приходит на помощь, предлагает Любе придти.
6. Молния. Просьба к соседям о помощи. Песня о Таймыре.
7. Распределение поручений.
8. конфиденциальный разговор. Д. — Г.[ришко] о Любе. Г.[ришко] уходит.
9. Кирпичников просит Дюжикова заменить его, если придут артисты, т. к. он должен уйти и, кроме того, не выносит пения. Кирпичников уходит.
10. Номер человека в клетчатом пальто.
11. Внезапно появляется Кирпичников, предупреждает Дюжикова о приближении Любы Поповой и снова исчезает.
12. Появляется Дуня. Принимает Дюжикова за Кирпичникова, поет ему. Дюжикову понравилась Дуня, он хвалит ее голос и с болью в сердце объясняется ей в любви за Гришко, не называя его имени. Дуня, на которую Дюжиков произвел сильное впечатление, принимает объяснение Гришко за объяснение самого Дюжикова.

Дуня

1. Сцена бужения деда. Д.[уня] обиженно уходит. Второй приход. Поет песенку Дюжикову вместо Кирпичникова. Д.[ю]ж[иков], приняв ее за Любу, объясняется в любви Гришко. Тем н.[е] менее Дюжиков и Дуня понравились друг другу.
3. Дуня жалуется Дюжикову на деда, что тот требует снова отъезда в Тамбов. ← Встреча Д.[уни] с Любой. Дуня приняла объяснение Дюжикова за Гришко как его собственное объяснение с ней. Узнав от Люб о завтрашнем отъезде Дюжикова на Таймыр, считает, что он ее обманул. Дюжиков, считая **Дун** Любой, с болью в сердце устраивает ей встречу с Гришко. Тот недоумевает и решает, что надо извиниться за утреннюю грубость.

Дуня жалуется на отъезд Дюжикова.

Гришко «уступает» Дуню Дюжикову.

³⁹ Наброски плана приведены по: РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 32.

4. Дед устраивает Дюжикову скандал за Дуню. Дед вталкивает Дуню в комнату и спрашивает про Д[ю]ж[икова] — он? Он!

Дюжиков обнаруживает, что он Дуню принял за Любу (Побег в милицию за Дюж.[иковым]: он не Ф[о]рт[у]н[а]тов.

Общ.[ий] пр[а]здн[и]к.

<...>

Люба

1. Разговор по телефону.

3. Люба приходит. Д[ю]ж[иков] пойте. Поезжайте в Тамбов. Еще не все произошло (принимая ее за Дуню). Выясняется, что она геолог. Дюж.[иков] уговаривает ехать на Т[а]йм[ы]р. Люба с горя соглашается и идет оформляться. Встреча Любы с Дуней, взаимное утешение.

4. Сцена Дюжикова с матерью.

Люба оформилась. Л.[юба] устраивает Кирпичникову скандал вместо Дюжикова. Выясняется, что она не Дуня.

Люба и Гришко — лирическ.

«Расточитель»⁴⁰

21 февраля 1940 г.

Расточитель

План либретто по Лескову

I акт

У Князева. Князев: 1) Хуже себе ничего не могу представить и т. д. (стр. 109) 2) о денежных заботах 3) о сладком, на которое тянет. Задумывается.

Блаженный: Тону... Тону... Князев (гипнотизируя): Рехнулся, забудь... забудь (выпровождает. Тот возвращается из другого входа). Снова: тону... Затемнение... В глубине сцены сцена утопления. Князев и старик Молчанов в реке. Молчанов: Хотя я умирать не собираюсь.... Назначает его опекуном — почему — хвалит. Князев окунает Молчанова — до смерти. Вбегает будущий блаженный, бросается в воду, Князев топит его и спасается. Люди. Вытаскивают Блаженного. Тот (безумно) Тону... тону. Люди: Рехнулся. Блаженный: Тону... переходит в «тону» на сцене, которая вновь освещается. Князев: Забудь... Забудь (выталкивает). Князев (один): 200.000 надо платить.

Дросида сцена о Марине. Дробадонов входит слышит последние слова. Князев провожает Дросиду. Дроб — гимн Марине, а этот... Князев возвращается.

[л. 1 об.] Дробадонов раздражается упреками: /сообщает, будто Молчанов передал на приюты/ 200.000, новые суды: Сцена довольно бурная. Князев переживает, что Молчанов поперек дороги и финансовой и любимой.

Акт II

Картина I

У Молчанова. Приходит Марина — выгнали из дома. Большой любовный дуэт, из которого выясняются их отношения. Молчанов: передал 200.000 на приюты. Про дом не беспокойся. Марина уходит. Молчанов: Как сделать? Простить Дробадонова передать Князеву деньги за дом Марины.

⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 16.

Картина II

У Князева. Его бешенство против Молчанова — разгорелось после I акта. Дробадонов (Не знает как начать после ссоры. Но Князев сникает и становится веселым. Рождение «расточителя». /Еще что-нибудь? Про кукиш?/

Акт III

Картина I

У Мякишевой. Дочь /более положительный тип, чем у Лескова/ упрекает мать за несчастный брак против воли. Уходит. Князев. Подъезжает и ухаживает. Затемнение. Кладбище, могилки, звон к вечерне. Князев и Мякишева. Которую могилку выберем сегодня? Легкое сопротивление. Князев (гипнотизируя): Ты всегда была мне послушна... Всегда... всегда... Снова освещение. Князев: Всегда... Всегда... Мякишева соглашается помогать, подговорить дочь, впустить Князева со свидетелями — в целях «ограничить».

Картина II

У Молчанова. Сцена с Колокольцевым. Песенка о голой полицейстерше. Просит 1000 р. на поездку в Петербург. Разговор о либеральности Молчанова, о рабочих. Князев и свидетели. Князев: Ты расточитель. Ограничить. Последний удар: муж Марины телеграммой требует ее к себе. Молчанов в бешенстве убегает. Мякишева (жена: сначала о бриллиантах, потом о шубе. Все бегут. Князев один — торжествует. Входит Блаженный. Молчаливая пантомима: Князев сторонится, блаженный его ищет. Не находит, уходит. Князев: Фу, дьявол, ушел... (Это уже совсем не тот Князев).

Акт IV

Картина I

У Мякишевой. Суд. Обыграть неловкость Колокольцева. В общем коротко. Купцы насаждают на Молчанова за надбавки рабочим — мрачная орава. 2 Приговор. Подписи. Предательство Дробадонова — тоже подписывается из ревности к Молчанову — (подготовить), но сейчас же раскаивается. 1 Когда приговор неизбежен и Князев наглеет перед Молчановым, тот называет его убийцей отца (стр. 121). Князев нагл, но Дробадонов чихает (стр. 111) «слон египетский» — Князев вздрагивает. 3 Все уходят закутить. Марина (с. 127). Молчанов уходит. Марина обкручивает не жену, а ее мать (стр. 128).

Картина II

Загородный дом Молчанова. /Челночек и две девки? Песенка про Князева. Уходят./ Марина и Дроб. Он кается. «Вы ничего не понимаете» — то есть что это из-за любви к ней. Никаких рабочих. Молчанов и Марина. Молчанов не такой решительный, как у Лескова. Готовятся к отъезду в Петербург /Документы при тебе? Изобличающие Князева/. Челночек, т. е. рабочий, чтобы показать отношение Молчанова. Челночек — веселый парень, независимый. Поет песенку /с девками/. Князев и купцы. Резкая сцена. У Князева цель — обыскать Молчанова, чтобы отнять документы. Молчанов убегает, оставляя пиджак (нет предательства Челночка). Князев и Марина. Князев более влюбленный, чем у Лескова — нет разговора о бумагах. Непонятная уступчивость Марины. Дупло. Блаженный /хватает Князева/. Марина уносит документы. Конец (с. 150) как у Лескова, но высказывает еще Блаженный и кричит громче всех: «Он сумасшедший!».

Акт V

Марина, одна, спрятанная у Дробадонова. Причины. Пагуба я. Мать ее (не слепая): Пожалей меня, дочушка! Уходит «И мать!» Дробадонов. О посещении Молчанова. Опять раскаяние. /Говорит Марине о любви/. Пристроил мать. Значит ничто Марину больше не удерживает. О мышьяке. Взламывают дверь. Князев и другие. Князев остается с глазу на глаз с Мариной. Наступает. Марина пьет яд. «Ой, жжет!» Князев: Ты еще не знала моих поцелуев.

Марина: Огонь! Вбегают: огонь, Молчановская фабрика горит. Князев: Зато и бумаги сгорят. Рассказывают, что Молчанов вырвался, сжег. Следующий вбегает: сам обгорел. Колокольцев: Нас предадут суду. Это удар сильнее для Князева, но Марина влечет его сильнее. Вносят Молчанова, черного, обгорелого. Кладут. Марина с последними силами к нему. Князев хочет ударить сапогом, но Блаженный: спаси... тону... виснет на штуртке Князева. Еще вбегают: Князеву: ваш дом занялся. Это уже слишком. Князев устремляется, блаженный вцепился, волочится. Князев: что ты тянешься за мною, совесть ты моя? Все уходят. Остаются Марина и Молчанов, короткий любовный дуэт. Умирают.

Конец

Антонио Спадавекия:
«Я не волшебник, я еще только учусь...»
Воспоминания о Сергее Прокофьеве

Публикация Елены Кривцовой

Крылатая фраза Евгения Шварца из любимой с детства «Золушки» в заглавии стала своеобразным эпиграфом к содержанию публикуемых ниже мемуарных заметок¹ композитора Антонио Эммануиловича Спадавекия (1907–1988). Свои воспоминания под названием «Памятные встречи» он написал в декабре 1954 года по просьбе вдовы Прокофьева М.А. Мендельсон-Прокофьевой. Она тогда обращалась ко многим, знавшим Сергея Сергеевича, в связи с замыслом сборника памяти Прокофьева². Воспоминания А.Э. Спадавекия, очевидно, предполагались к публикации. От многочисленных официальных статей о Прокофьеве воспоминания, написанные в непринужденной форме заметок очевидца, отличаются непосредственностью, живостью и неказенным языком. Не удивительно, что «Памятные встречи» были отвергнуты составителями сборника, посчитавшими (в целом небезосновательно) воспоминания Спадавекия менее интересными и развернутыми по сравнению с мемуарными свидетельствами о С.С. Прокофьеве таких опубликованных в сборнике авторов, как С.М. Эйзенштейн, Д.Ф. Ойстрах, П.П. Кончаловский, Д.Б. Кабалевский, и других. Впервые с многочисленными купюрами и безжалостной редакторской правкой воспоминания Антонио Спадавекия под названием «Встречи с Прокофьевым» увидели свет в 1958 году на страницах журнала «Советская музыка»³, в номере, посвященном пятилетию со времени смерти С.С. Прокофьева. При публикации из текста были исключены «лишние», на взгляд редактора, подробности и наблюдения автора, сглажены литературные неловкости авторской речи. Изложение лишилось непосредственности и яркости, а в центральном, наиболее ценном, эпизоде воспоминаний, посвященном занятиям мемуариста с Прокофьевым, сокращен важный инципит — пример объекта прокофьевских замечаний (фрагмент фортепианного концерта Спадавекия)⁴. Несомненно, воспоминания заслуживают знакомства с их полной версией, отложившейся в виде авторизованной машинописной копии в фондах ВМОМК имени

М.И. Глинки. И хотя А.Э. Спадавекия, младший современник Прокофьева, не принадлежал к его близкому окружению, а упоминаемые занятия по композиции продолжались недолго (предположительно с осени 1944 до конца того же года), воспоминания заполняют определенные лакуны в творческой биографии, добавляя новые краски к характеристике личности С.С. Прокофьева. Прежде всего, мемуары затрагивают важную тему «Прокофьев — педагог».

Чтобы объективнее оценить репрезентативность и достоверность воспоминаний как источника, необходимо хотя бы кратко охарактеризовать их автора⁵. Антонио Эммануилович Спадавекия родился в Одессе в семье выходцев из Италии (с итальянского фамилия переводится как «старинный клинок»: «спада» — меч, «веккьо» — старый). Сведений об истории его рода не сохранилось. Отец будущего композитора — Иммануил (Эммануил) Спадавекия служил в русской армии в звании офицера. Документально эти сведения не подтверждены. Про детство Антонио Спадавекия также известно немного. С детской фотографии на нас смотрит кудрявый ангелоподобный ребенок, одетый по моде того времени в нечто напоминающее платье с кружевным воротником⁶. Остается только гадать, какие «бури» и драмы пришлось пережить мальчику, чье детство и взросление совпало с трагическими годами революции и Гражданской войны. Каким образом юноша, учившийся в гимназии, попал на службу матросом (!) в торговый флот? Как ему удалось продолжить занятия музыкой, очевидно, начатые в семье? Думается, что не только одаренность, трудолюбие и вера в свою мечту позволили ему закончить факультет композиции Московской консерватории (класс В.Я. Шебалина). Немалую роль в этом сыграла деятельность рабфака (рабочего факультета) в стенах Московской консерватории, которая вскоре будет переименована в Высшую Музыкальную Школу имени Феликса Кона (вульгаризация марксизма под лозунгами Пролеткульта как раз достигла апогея)⁷. На рабфаки принимали абитуриентов без образования или с весьма слабой подготовкой.

Антонио принадлежал к школе Н.Я. Мяковского, называя себя его «внучатым учеником», а в девятнадцать лет он навсегда влюбился в музыку Сергея Прокофьева. Спадавекия не пропускает ни одного выступления, ни одной премьеры сочинений маститого композитора. В 1936 году автор воспоминаний, успешно заканчивает аспирантуру при Московской

⁵ Жизни и творчеству А.Э. Спадавекия посвящена подробная монография: *Ромашук И.М.* Антонио Спадавекия. — М., 1988. — 174 с.

⁶ Упомянутый снимок, сделанный в г. Керчь в [1910] году, размещен на страницах ряда Интернет-сайтов. Местонахождение оригинала неизвестно.

⁷ В Московской консерватории рабфак функционировал с 1929 по 1935 год. О консерватории в период переименования в Высшую Музыкальную Школу имени Ф. Кона (1931–1932) см.: *Власова Е.С.* «Конская» школа // РМ. 2009. № 8, ноябрь. *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке. Указ. изд.

¹ Спадавекия А.Э. *Памятные встречи*. Авториз. машинопись. ВМОМК имени М.И. Глинки. Ф. 552, ед. хр. 102, 17 л.

² Прокофьев. МДВ, 1956, 1961.

³ Спадавекия А. *Встречи с Прокофьевым* // СМ. 1958. № 3. С. 65–71.

⁴ Спадавекия А.Э. Концерт для фортепиано с оркестром (1944). Сочинение не издано. Местонахождение автографа или рукописной копии неизвестно.

консерватории. Промахи в инструментовке экзаменационного сочинения Спадавеккиа, подмеченные Прокофьевым (предложение «дать скрипкам попеть»), послужили началом личного знакомства Антонио с его давним кумиром.

Во время Великой Отечественной войны Спадавеккиа был эвакуирован в Уфу. В Башкирии он занимался разработкой национального фольклора (как многие композиторы в военную пору). В эвакуации Спадавеккиа сочинил инструментальные концерты, начал работу над оперой «Хождение по мукам» по одной из частей трилогии А. Н. Толстого⁸. Кстати, в середине 1940-х годов этот сюжет привлек и Прокофьева, но был отклонен им как трудный и «неоперный». Одно из произведений Спадавеккиа военной поры особенно дорого ему — поправки и замечания в рукопись Концерта для фортепиано с оркестром внес сам Прокофьев! Вернувшись из эвакуации в Москву, Антонио приступил к занятиям с ним в рамках программы повышения квалификации, организованной Союзом советских композиторов. Общение с Сергеем Сергеевичем во время этих занятий и на отдыхе в Иваново (лето 1944 и 1945 года) осталось для Антонио одним из наиболее ярких событий жизни.

После войны А.Э. Спадавеккиа часто и подолгу живет в Ленинграде. В 1946 году он приглашен на «Ленфильм» для работы над фильмом-сказкой «Золушка». Композитора рекомендовал сам Д.Д. Шостакович, отклонивший предложение режиссера Н. Кошеверовой писать музыку к фильму. Ошеломляющий успех киноверсии «Золушки» совпал по времени выхода на экраны с триумфом одноименного балета Прокофьева и во многом определил дальнейшую творческую судьбу Антонио Спадавеккиа. Его работа в кино была успешно продолжена, что позволило композитору без особых материальных потерь пережить времена «ждановщины» в искусстве⁹. На глазах композитора в Ленинграде происходило обсуждение (на деле — бесстыдное поругание) оперы Прокофьева «Повесть о настоящем человеке» в Кировском театре. Став свидетелем дискуссии такого же качества по поводу постановки второй части оперы «Война и мир» в МАЛЕГОТе, Спадавеккиа даже в 1954 году в своих воспоминаниях демонстрирует осторожность, не допуская однозначно хвалебных оценок музыки оперы. Ведь написанная в 1948 году под явным влиянием прокофьевской «Дуэньи» опера Спадавеккиа «Хозяйка гостиницы» на сюжет К. Гольдони в 1950 году получила резко отрицательный отзыв на страницах журнала «Совет-

ская музыка»¹⁰. Двери концертных залов, издательства и театров оказались перед Спадавеккиа... нет, не закрыты, временно притворены — «так, на всякий случай». Во времена борьбы с «безродными космополитами», агентами «Джойнт»¹¹ и западных разведок непонятная фамилия композитора, его творческая близость к «формалистам» — Прокофьеву, Мясковскому и Шебалину, не внушали особого доверия партийным функционерам от искусства. Но в целом композитор всегда оставался «на хорошем счету» — толерантен к решениям руководства, дипломатичен, сдержан в словах и в поступках...

Сегодня большинство сочинений композитора забыто, музыка не исполняется и не издается, а местонахождение многих нотных автографов и рукописей композитора неизвестно¹². Тем не менее в народной памяти автор «Песенки про Доброго Жука» в исполнении Золушки — неподражаемой Янины Жеймо — остался! Так Время определило место композитора в истории отечественной музыкальной культуры. Творчество композитора совпало с подлинным расцветом советской музыки: уровень профессионализма и мастерства был очень высок. Уступая по масштабу дарования своим учителям и многим коллегам, Антонио Спадавеккиа всё же удалось творчески состояться, найти свой, пусть негромкий, голос в музыкальном искусстве, не затеряться на фоне выда-



Антонио Спадавеккиа.
Фото 1940-х годов

¹⁰ Кухарский В.Ф. О творчестве А. Спадавеккиа (Комическая опера «Хозяйка гостиницы») // СМ. 1950. № 6. — С. 51–53.

¹¹ Открытая в 1949 году на страницах советских газет и журналов кампания под лозунгами «...очистить атмосферу искусства от антипатриотических обывателей», «...выступить против космополитов, эстетствующих формалистов» стала сигналом к началу официального антисемитизма в СССР на всех уровнях власти. См.: Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК. — М.: МФД, 2005. — С. 235–250. «Джойнт», или Американский еврейский распределительный комитет (JDC) — еврейская благотворительная организация, созданная в 1914 году в Нью-Йорке. С 1948 года деятельность организации в СССР была затруднена в связи с обвинениями сотрудников «Джойнт» в шпионаже в пользу западных государств.

¹² Часть творческого наследия композитора (в том числе автографы и рукописные копии ряда сочинений) хранится в личном фонде А.Э. Спадавеккиа (Фонд № 553) и фонде «Советские композиторы» (фонд № 267) во Всероссийском музейном объединении музыкальной культуры имени М.И. Глинки.

⁸ Либретто оперы А.Э. Спадавеккиа основано на романе «1918 год» (1928) — Книга вторая трилогии А.Н. Толстого «Хождение по мукам» (1922–1941).

⁹ Имеется в виду идеологическая кампания под руководством А.А. Жданова, начавшаяся с «Постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года “О журналах “Звезда” и “Ленинград”» и продолженная «Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) “Об опере “Великая дружба” В. Мурадели” от 14 февраля 1948 года».

ющихся представителей советской композиторской школы 1940–1960-х годов.

В ряду учителей А.Э. Спадавеккиа имя Сергея Прокофьева занимает особое место. Воспоминания убедительно свидетельствуют, что для их автора (и, думается, читатели будут с ним единомышленны) Прокофьев — свящее звено поколений русских композиторов, воплощение преемственности и одновременно новаторства в мировой музыкальной культуре, пример беззаветной преданности музыке.

Антонио Спадавеккиа

ПАМЯТНЫЕ ВСТРЕЧИ¹³

Глава 1. Первая любовь

Впервые услышал я имя и музыку Сергея Сергеевича в Баку в 1926 году. В Бакинской Филармонии в те годы были интереснейшие симфонические концерты. И вот в один из концертов под управлением К.С. Сараджева¹⁴ я услышал впервые Скерцо и Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам». Я еще тогда никак не мог решить свою судьбу, не мог уйти от моря и заняться только музыкой. Я увлекался Скрябиным и Дебюсси. Часто импровизировал на рояле, не находил еще себя, да и не очень понимал, что это значит. Но в тот незабываемый концерт я вдруг почувствовал необыкновенную силу и тягу к композиции. На следующий день после концерта, сдавши вахту (я в то время служил матросом в Каспийском пароходстве), я бросился в город, в нотный магазин в поисках произведений Прокофьева. Достал в фортепианном переложении Марш и Скерцо и тетрадь «Сказки старой бабушки», но, увы, сыграть не сумел, а в ушах продолжал звучать этот великолепный оркестр, эта четкость и необычайная гармоническая свежесть. Я начал серьезно заниматься музыкой.

Глава 2. Рубикон

Прошло десять лет. Я заканчивал Московскую консерваторию по классу В.Я. Шебалина. Я уже не раз слышал самого Сергея Сергеевича и как пианиста и как дирижера. Знал многие его произведения. Продолжал увлекаться и любить его музыку, но не был с ним знаком. И вот я вижу среди экзаменационной комиссии

Сергея Сергеевича¹⁵. Я пришел в страшное волнение. На выпускном экзамене я показывал струнный квартет, романсы на стихи Пушкина и Ш. Петефи и оркестровую пьесу «Интермеццо» (в переложении для рояля в 4 руки)¹⁶. Всем понятно взволнованное состояние оканчивающего студента. А тут еще присутствие самого Сергея Сергеевича. Я не спускал с него глаз. Когда все мои произведения были сыграны, он подозвал меня к себе и сказал, показывая на партитуру «Интермеццо»: «Вы, молодой человек, уж больно увлеклись ударными инструментами. Откуда это Вы выкопали тимплипито?»¹⁷ Да к тому же все струнные у Вас играют почти как ударные, Вы мало дали им попеть, хотя пьеска должна эффектно прозвучать в оркестре». И когда я впервые услышал «Интермеццо» в Колонном зале в исполнении оркестра под управлением А.В. Гаука, у меня не выходило из памяти замечание Прокофьева. О, с какой радостью я все заново сделал бы, но было уже поздно! И я на всю жизнь запомнил этот совет и уж впредь был более осторожен с ударными, и постепенно постигал все огромные выразительные возможности струнной группы. Правда, я потом прочел у Римского-Корсакова, что это для каждого начинающего композитора этап, нечто вроде детской кори¹⁸.

Глава 3. «Дуэнья»

Много раз я встречался мельком с Сергеем Сергеевичем. Но мне никогда не приходилось видеть его дома или хотя бы просто побеседовать с ним в домашней обстановке. Но вот, говоря словами Стендаля, представился «Господин Великий Случай»....

Это было в 1940 году. Зная мою любовь к Прокофьеву, меня пригласил к себе В.В. Держановский. В его квартире на Кудринской¹⁹ собирались по седьмым, семнадцатым и двадцать седьмым числам каждого месяца. Исполнялись новые произведения. Держановские всегда были в курсе всех музыкальных новостей. Приглашая меня, он сказал: «“Ваша любовь” будет показывать оперу»²⁰. Я не-

¹⁵ А.Э. Спадавеккиа окончил консерваторию в 1934 году, аспирантуру при МГК весной 1936-го. К этому времени (май 1936 года) С.С. Прокофьев окончательно вернулся в Москву и присутствовал на экзаменах в консерватории.

¹⁶ Сочинения не изданы. Местонахождение нотного материала неизвестно.

¹⁷ Тимплипито (Timplipito) — восточный ударный инструмент, котлообразный барабан из семейства мембранофонов. Возможно, инструмент был известен Спадавеккиа со времени жизни в Баку и путешествий по Каспию и Закавказью. Также описание тимплипито приводится в трудах педагога А.Э. Спадавеккиа по оркестровке Д.Р. Рогаль-Левицкого. См.: *Рогаль-Левицкий Д.Р. Инструменты современного оркестра*. — М., 1930.

¹⁸ А.Э. Спадавеккиа ссылается на теоретический труд: *Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки*. В 2 чч. / под ред. М.О. Штейнберга. — Берлин — М.: РМИ, 1913. — Ч. 1. — 196 с. (Часть первая переиздана в Музгизе в 1946 году.)

¹⁹ Имеется в виду Садово-Кудринская улица в Москве.

²⁰ *Прокофьев С.С. Обручение в монастыре*, лирико-комическая опера в 4 действиях, 9 картинах, по пьесе Р.-Б. Шеридана «Дуэнья», ор. 86 (1940). Либретто С. Прокофьева, стихотворные тексты М. Мендельсон. Название оперы дал сам Прокофьев, так как считал, что слово «дуэнья» не прижилось в русском языке.

¹³ Приводится в авторской пунктуации.

¹⁴ *Сараджев Константин Соломонович* (1877–1954) — скрипач, педагог, дирижер; ученик А. Никиша; один из основателей «Вечеров современной музыки». В 1912 году в Москве провел как дирижер премьеру Первого фортепианного концерта С.С. Прокофьева (солист — автор). В 1920-е годы много гастролировал по СССР и за рубежом, пропагандируя новую советскую музыку; явился первым исполнителем многих сочинений Мясковского, Прокофьева, Половинкина и других современных композиторов. Выступление К.С. Сараджева в Баку состоялось в рамках его гастрольного тура по Закавказью.

сказанно обрадовался и ждал этого дня. Волновался так, как будто сам буду играть свою оперу, о которой тогда только мечтал. Наконец желанный вечер настал. Я пришел чуть ли не раньше всех. И вот приходит Сергей Сергеевич вместе с Н.Я. Мясковским. Начались всякие разговоры, и я не мог дожидаться никак, когда же сядет Сергей Сергеевич за рояль. Отогревшись (это происходило зимой), Сергей Сергеевич достал из роскошного огромного портфеля²¹ клавиш оперы²². Он был написан на узкой нотной бумаге в 8 строчек синими чернилами авторучки. Сергей Сергеевич попросил меня листать ноты, и я сел с правой стороны рояля. Прокофьев как пианист выступал сравнительно редко, однако, он выигрывал технически трудные места с необычайной легкостью. Пел он, не форсируя, чуть хрипловатым низким голосом, но очень верно интонируя. Я впервые так близко увидел эти большие руки, покрытые чуть рыжеватыми волосами и в веснушках. Трудно передать мое волнение и восторг. Мне хотелось, и глядеть на него, и не пропускать во время перевернуть страницу. То меня вдруг ошарашивала смелая дерзкая модуляция, то необычайно свежие гармонические построения, то новаторский, ломающий обычные представления, подход к вокалу. Впечатлений было так много, что в их захлесте я почувствовал себя совершенно растерянным.

После окончания оперы все сели пить чай. Шуля В.В. Держановский мне сказал: «Ну, Антонио, теперь Вы обрызганы гениальной слюной, и я Вам рекомендую не мыться неделю, авось, станете писать как Прокофьев». Я ждал, что тут за чаем и начнется беседа, но все молчали, а Сергей Сергеевич с аппетитом ел пирожные. (Впоследствии я узнал, что Прокофьев был большим сластолюбом). Оказывается, такой уж там был порядок — мнениями не обменивались и дискуссии не устраивались. Несколько лет спустя, в 1947 году, мне удалось поехать в Ленинград на премьеру «Дуэньи» в театре им. С.М. Кирова. Опера очень талантливо была поставлена и оформлена режиссером — художником Шлепяновым²³. Дирижировал оперой Б.Э. Хайкин. Солисты и оркестр сливались в

единое выразительное целое. Но Сергея Сергеевича, как большого ребенка, радовали и занимали, главным образом, звучащие металлические стаканчики (специально сделанные на одном ленинградском заводе)²⁴, на которых в последнем акте играет Дон Хером. Прокофьев даже пометил в партитуре оперы, чтобы ни в коем случае не заменять звучание со сцены игрой в оркестре. От акта к акту публике видимо опера нравилась всё больше и больше, а присутствующие на спектакле ленинградские композиторы и я довольно шумно выражали свой восторг после каждого акта.

Глава 4. Ленинградские встречи

После «Дуэньи» в Ленинграде мне много раз удавалось послушать «Войну и мир», шедшую тогда в Малом оперном театре²⁵. Конечно, впечатление было огромное, хотя я считаю, что сцена была непригодна для масштаба такой оперы. Я не собираюсь делать анализ этого произведения. Ему, как и многим другим произведениям Прокофьева, можно посвятить целые диссертации. Мне хотелось лишь обратить внимание на следующее: Сергей Сергеевич почти никогда не брал за основу народную песню в её фольклорном звучании, однако, во многих его произведениях глубоко, проникновенно звучит мелос русской песни. Даже в ранних его произведениях, как, например, в цикле фортепианных пьес из «Сказок старой бабушки», в балете «Семеро шутов...»²⁶. Он как то в разговоре заметил: «Русская песня — это драгоценность». А в опере «Война и мир» я обратил внимание на то, как эта русская интонация насквозь пронизывает партию Ахросимовой (в отличие от партии «русского мужичка» Платона

В литературе, посвященной Прокофьеву, часто указывается 3 ноября как дата премьеры оперы. Это неверно — 3 ноября 1946 года состоялся общественный просмотр «Дуэньи» перед комиссией (с публикой, но без афиш) с целью решить судьбу спектакля, буквально «висевшего на волоске». Возможно, поэтому Хайкин и Шлепянов отвергли авторское название оперы, испугавшись аналогий с «библейским Обручением», да и слово «монастырь» в названии могло вызвать цензурные возражения.

²⁴ В заключительной 9-й картине оперы Дон Хером (чаще в другой транскрипции — Дон Жером) поет куплеты «Я понимаю молодых», сопровождая себя на бокалах из специального сплава. Бокалы сохранились — находятся в Музее Мариинского театра (Санкт-Петербург). На премьере, по словам дирижера спектакля Б.Э. Хайкина, «ансамбль с бокалами вышел совершенно замечательно. Он был действительно хорошо спет и сыгран, главное, очень легко, и бокалы звенели нежно, почти как серебряные». Цит. по: *Мендельсон-Прокофьева*, 2012. С. 338, 339.

²⁵ Первое исполнение оперы (часть 1-я, картины 1–8-я) в 1-й редакции состоялось 4 июня 1946 года (официальная дата премьеры — 12 июня). Вскоре театр приступил к репетициям 2-й части оперы (картины 9–13). Планировалось, что опера будет идти два вечера. Но уже в 1947 году, с согласия композитора, шла работа по сокращению оперы для однодневного варианта. Однако долгожданная Прокофьевым премьера «Войны и мира» целиком при его жизни так и не состоялась.

²⁶ Полное название балета С.С. Прокофьева — «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», ор. 21 (1915–1921). Либретто С. Прокофьева по сюжету русской народной сказки в редакции А. Афанасьева.

²¹ Портфели, кофры, саквояжи, фибровые чемоданы (всё отличного качества), а также записные книжки, тетради в дорогах, из натуральной кожи переплетались были своеобразной страстью С.С. Прокофьева. В Стране Советов в пору товарного голода и лишений самой распространенной формой перевозки вещей были самодельные чемоданы из обклеенной фанеры. Даже дешевые дерматиновые портфели считались признаком определенного положения в обществе (вспомним хотя бы персонаж кинофильма «Волга-Волга» — товарища Бывалого с портфелем подмышкой). Портфели и чемоданы заграничного производства, принадлежавшие Прокофьеву, всегда обращали на себя внимание окружающих. В фондах ВМОНК имени М.И. Глинки среди мемориальных вещей Сергея Прокофьева хранятся несколько таких чемоданов и портфелей. Возможно, и тот самый.

²² Партитура оперы находится в фонде С.С. Прокофьева в РГАЛИ. Местонахождение автографа клавира, упоминаемого в данных воспоминаниях, неизвестно.

²³ *Шлепянов Илья Юрьевич* (1900–1951) — театральный художник, режиссер. Официальная премьера оперы «Дуэньи» («Обручение в монастыре») состоялась в Кировском (бывш. Мариинском) театре 9 ноября 1946 года. Дирижер Б.Э. Хайкин.

Каратаева). В опере «Семен Котко» то же происходит с украинской песенной интонацией. Здесь скорее наличествует принцип «Мазепы» Чайковского, нежели Римского-Корсакова. Вообще, интонационный язык Прокофьева – одна из неизученных областей творчества этого великого мастера. Хотя опера «Семен Котко» была не так удачно поставлена в Москве в Театре имени К.С. Станиславского, как скажем «Дуэнья» [в МАЛЕГОТе], но она [опера «Семен Котко»] своим мастерством и новаторством толкала нашу творческую мысль на искания, на поиски в советской опере социалистического реализма. Я считаю эту оперу весьма знаменательным этапом на подступах к классической советской опере.

У Сергея Сергеевича было необыкновенное чувство театра и вообще музыкальной драматургии. Достаточно вспомнить все его оперы и балеты, музыку к таким кинофильмам как «Поручик Кизе», «Котовский», «Александр Невский», «Иван Грозный», а в драматических театрах музыку к «Египетским ночам» и к «Гамлету». Он [Прокофьев] необыкновенно чувствовал искусство театра и кино и был настоящим музыкальным драматургом.

Также в Ленинграде я впервые услышал и полюбил на всю жизнь его Пятую симфонию. Впоследствии, когда я услышал Шестую симфонию и тут же в разговоре с Сергеем Сергеевичем сказал, что все же остаюсь поклонником Пятой, то Сергей Сергеевич не хотел разделить моего мнения, хотя и был доволен, но ворчливо убеждал меня, что Шестая симфония лучше Пятой.

Глава 5. Лето в Иваново

О том лете²⁷, что я провел в Иваново (недалеко от города находился наш дом творчества)²⁸ можно было бы написать целый роман. Но это не под силу автору этих строк. Хорошо бы вспомнить незабываемые встречи и разговоры этого лета. Тогда там жили и работали С.С. Прокофьев, Н.Я. Мяковский, Р.М. Глиэр, Д.Д. Шостакович, Д.Б. Кабалевский, А.И. Хачатурян и еще не успевшие состариться, но не очень юные Ваню Мурадели, Н.И. Пейко, Н.В. Нариманидзе и я²⁹. В предвечерний час (так как утром все работали) играли в волейбол. Иногда принимал участие и Сергей Сергеевич — бил мяч хоть и не очень ловко, но довольно сильно. Шостакович очень нервничал и огорчался промазанным ударом. Мурадели страшно переживал, горячился, спорил. Зато Кабалевский со своим ростом и точностью был блестящим завершителем атак.

В то лето Н.Я. Мяковский болел и часто лежал, а мы каждое утро его навещали. Р.М. Глиэр тоже навещал Николая Яковлевича, часто вспоминал различ-

ные эпизоды из музыкальной жизни и так стремительно переносил слушателей из одного столетия в другое, что я диву давался его памяти. Тогда мне казалось, что все в той или иной степени были его учениками. Сергей Сергеевич тоже часто навещал и очень трогательно относился к Мясковскому. В их большой дружбе была какая-то сдержанная скромность, уважение друг к другу без всякой внешней аффектации.

Природа в Иваново не из богатых. Но я обратил внимание, что Прокофьев регулярно и помногу гулял, причем ходил он довольно быстро и далеко. Я тогда почувствовал, что он любит природу. Обычно после завтрака и обеда Сергей Сергеевич вместе с Мирой Александровной ходили на прогулку в близлежащий лесок. Их обычно сопровождала собачонка под кличкой Змейка. Эта дворняга подпорченной породы жесткошерстного фокса пользовалась большой и, по-видимому, взаимной любовью Сергея Сергеевича. Хотя мы все подкармливали её, она любила только Сергея Сергеевича и ходила за ним буквально по пятам, но я ни разу не видел, чтобы он её ласкал. В этом снова сказывалась доброта и сдержанность Сергея Сергеевича. Во всяком случае, я очень ревновал эту псину к Прокофьеву.

В глубине леса находились две или три огромные муравьиные кучи. Одна из них — излюбленная Прокофьевым. Почти с метр в высоту, вся усыпанная сосновыми иглами она представляла собой целое муравьиное государство. Сергей Сергеевич аккуратно приносил туда либо кусочек хлеба, яйца или еще что-нибудь из еды и очень внимательно и подолгу наблюдал за жизнью муравьев³⁰. Помню, как Сергей Сергеевич мне довольно подробно рассказывал об их жизни и устройстве их государства. Оказалось, что Прокофьев читал и знал очень многое о муравьях. Вообще, он много читал и много знал. По вечерам, чтобы не утомлять глаза он лежал в шезлонге и слушал, как Мира Александровна читала ему. Он всегда был в курсе современной литературы, в особенности советской. Когда он все успевал, я не знаю. Работал он очень много и очень быстро. Работал сразу над несколькими вещами. Меня всегда очень интересовал его творческий метод, но уловить, постичь его было очень трудно. Весь процесс «созревания» произведения проходил у него в голове. Сравнительно мало было эскизов и набросков. Всё это напоминало огромный завод, где все цеха работали и подавали главному конвейеру свою продукцию тогда, когда было уже всё подготовлено. В то лето Сергей Сергеевич сочинял «Оду на окончание войны», писал сонату³¹ и еще что-то. Однажды я увидел у него на столе клавир «Ромео и Джульетты». Он был весь исчерчен мелкими надпися-

²⁷ Имеется в виду лето 1944 года.

²⁸ Дом творчества ССК «Иваново» организован и открыт в 1943 году.

²⁹ Неясен смысл шутки: в 1944 году А. Спадавеккиа было 37 лет, Нариманидзе — 39, Мурадели — 36, а Шостаковичу, отнесенному мемуаристом к другой возрастной категории — всего 39 лет. Самым молодым из перечисленных композиторов был в то время ассистент Московской консерватории в классе Д.Д. Шостаковича Николай Пейко — в 1944 году ему исполнилось 28 лет.

³⁰ Сам Прокофьев процесс наблюдения за жизнью муравейника называл «читать муравьев».

³¹ Очевидно, в памяти А. Спадавеккиа лето 1944-го и лето 1945-го смешались. Так, здесь и далее явная ошибка: над «Одой на окончание войны» Прокофьев работал в Иваново летом 1945 года, а сочинение Восьмой сонаты для фортепиано ор. 84 завершил там же, но годом ранее — летом 1944 го.

ми, указывающими расшифровку для оркестра, которую он поручал другим³². Всё было написано так точно и подробно, что оставалось только переносить на партитурную бумагу. Я попросил для себя расшифровать из «Ромео и Джульетты» № 12 — «Маски». И хотя всё было подробно написано, я просидел почти весь день над тремя страничками клавира. «Ромео» уже был закончен, и Прокофьеву это было не нужно, но для меня — очень важно и полезно. Я извлек из работы полезнейший урок. Оркестр Прокофьева очень своеобразный и неповторимый. У него, как и во всем, всё было очень индивидуально, ярко: необычайная выдумка в поисках звучания и тембров, но не как самоцель ради игры звукописью, а очень органично, исходя из данной нужной ему музыкальной драматургии.

Когда в консерватории я учился по классу оркестровки у Д.Р. Рогаль-Левицкого, то последний приучил меня прежде, чем приступить к оркестровке, всё тщательно продумать до деталей и затем уже оркестровать. Но эта моя тщательность часто терпела крах, так как, не видя перед собой партитурного листа, моя оркестровая фантазия часто хромала. Расшифровывая «Маски», я понял насколько велико у Сергея Сергеевича внутреннее звучание оркестровой палитры, как велико его своеобразие и новаторство. В оркестровых сочетаниях Прокофьев находил всегда такие необыкновенно свежие и необычайные тембровые краски, что слушая не всегда можно было догадаться, как это сделано. Раз найденное уже не повторялось, а Сергей Сергеевич находил всё новые и новые неповторимые красочные сочетания. Я не забуду, как все мы были поражены, впервые услышав в приказе Герцога из «Ромео», когда *tutti* оркестра доходит *fortissimo* до *Es-dur* секундными задержаниями, и вдруг на внезапном *pianissimo* выплывает у струнных неожиданный *ges-moll*. Или в «Золушке» сцена с часами, или в «Александре Невском» в сцене с крестоносцами. Примеров можно найти много, но все они будут неповторимыми и только прокофьевскими.

В то лето [здесь явно речь о лете 1945 года] произошел один любопытный случай. В одно утро после завтрака я шел к своему коттеджу работать. Повстречался мне Сергей Сергеевич и попросил меня на час уступить ему коттедж. Я очень охотно уступил ему время в надежде, что усевшись где-нибудь на травке поблизости, услышу, как он сочиняет. Но каково было мое огорчение, когда Сергей Сергеевич в течение целого часа брал на рояле широкий

C-dur [-ный] аккорд — почти во всю клавиатуру *Arpeggiato* и долго держал его на педали. Только потом я догадался, что он это делал, мысленно оркеструя тогда «Оду» для столь необычного состава оркестра — 8 арф, 4 фортепиано, большой группы духовых, ударных, контрабасов.

Кстати, мне вспомнилось, как был удивлен один немецкий литератор, дождавшийся на вилле Везендонков окончания работы сочинявшего там Рихарда Вагнера — в течение двух часов беспрестанно повторялись секвенции основной темы «Тристана».

Глава 6. Занятия у Прокофьева

Когда я в Московской консерватории учился у В.Я. Шебалина, то он иногда «подкидывал» меня в класс к Мясковскому. Так что я считался у Николая Яковлевича «внучатым учеником», так как Виссарион Яковлевич тоже был учеником Мясковского. Помню, как-то раз, Шебалин в начале учебного года захворал, и я довольно долго занимался у Мясковского. В то время я впервые услышал его Шестую симфонию³³. Она на меня произвела такое сильное впечатление, что я принес на очередной урок к Мясковскому (я писал тогда симфонию) фрагмент, основанный почти целиком на побочной теме первой части Шестой симфонии [Мясковского]. Когда я с темпераментом сыграл, то вдруг заметил, что Николай Яковлевич, улыбаясь, тербит себя за бороду и молчит. Находившиеся тут же в классе ученики Николая Яковлевича Евгений Голубев, Игорь Белорусец³⁴ строят мне «рожицы». Николай Яковлевич как всегда очень деликатный и сдержанный, сказал: «Мне кажется, что я где-то уже слышал эту музыку». Был страшный конфуз, все смеялись, и это событие облетело весь наш факультет. Так моя симфония и не была дописана. По окончании консерватории я продолжал творческие и дружеские связи как с Николаем Яковлевичем, так и с Виссарионом Яковлевичем. А в 1944 году при Союзе Советских композиторов организовали нечто вроде курсов повышения квалификации, где все члены Союза могли совершенствоваться у наших ведущих мастеров. Среди педагогов был и Сергей Сергеевич Прокофьев. Я по совету Шебалина

³³ Мясковский Н.Я. Симфония № 6, *es-moll*, op.28 (1921–1923), премьера — 4 мая 1924 года, Москва, Большой театр, оркестр п/у Н.С. Голованова. Сочинение — один из шедевров мирового симфонизма. В 1920-е годы симфония неоднократно с большим успехом исполнялась в СССР и за рубежом. Побочная партия 1-й части построена на двух темах: первая — широкая, напевная с элементами вздоха и стоны, отсылает к творчеству Мусоргского и старообрядческим песнопениям; вторая — порывистая, романтически взволнованная. Скорее всего, именно трепетный характер второй темы побочной партии первой части вдохновил на неосознанное подражание начинающего композитора А. Спадавеккиа.

³⁴ Голубев Евгений Кириллович (1910–1988) — композитор, однокурсник А. Спадавеккиа, закончил Московскую консерваторию в 1936 году с золотой медалью, позже преподавал в МГК — среди его учеников А.Г. Шнитке и А.Я. Эшпай. Белорусец Игорь Михайлович (1910–1996) — композитор, закончил Московскую консерваторию в 1938 году, в 1945-м аспирантуру там же.

записался к Прокофьеву. Кроме меня к нему записался композитор-пианист Клумов³⁵, но он занимался недолго³⁶.

Я пришел к Сергею Сергеевичу, который жил тогда в гостинице³⁷ и принес экспозицию первой части фортепианного концерта. Я понимал, что эти занятия не будут носить консерваторский характер. Главная и побочная партия первой части концерта понравились моему новому учителю. Затем он сам сел за рояль и поиграв первую тему сказал: «Знаете, эту тему можно изложить поинтереснее». И наиграл мне два-три варианта. Тема, которую я принес вначале, звучала так:



А к следующему уроку приняла такой, уже окончательный вид:

³⁵ Клумов Алексей Константинович (1907–1944) — пианист, педагог, композитор, окончил Московскую консерваторию и там же аспирантуру (класс Г.Г. Нейгауза), брал уроки по композиции у М.Ф. Гнесина. Перед войной переехал в Минск, где преподавал в Белорусской государственной консерватории. Непродолжительность занятий с Прокофьевым связана с болезнью и преждевременной смертью А.К. Клумова 5 сентября 1944 года.

³⁶ Так называемые курсы повышения квалификации стали одним из практических результатов Пленума Союза советских композиторов, посвященного проблеме композиторского мастерства, инициатором проведения которого стали ведущие советские мастера, справедливо считающие, что профессиональный уровень большинства композиторов оставлял желать лучшего. О Пленуме см.: Власова Е.С. К проблеме композиторского мастерства в советской музыке 1940-х годов // Научные чтения памяти А.И. Кандинского. Сб. ст. / ред.-сост. Е.Г. Сорокина, И.А. Скворцова. — М., 2007. — С. 298–317, а также: Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Указ. изд.

³⁷ С августа 1944 года С.С. Прокофьев жил в гостинице «Москва». В номере был рояль.



Поправки, изменения должны были возбудить у меня интерес к вечным поискам нового, к неутомимому изобретательству. В особенности это касалось фортепианной фактуры. Здесь его фантазия была неисчерпаемой. Сам великолепный пианист мирового масштаба, Прокофьев знал и чувствовал природу рояля, для него она была как-бы врожденной. Если взять, к примеру, все его фортепианные пьесы, сонаты, концерты, мы сможем убедиться в том, что в них присутствует своя прокофьевская фортепианная фактура, её никогда не спутаешь ни с рахманиновской, ни со скрябинской, ни с метнеровской.

Мне казалось, Сергей Сергеевич настолько самобытен, что не интересуется другими произведениями, хотя бы и написанными его талантливыми сверстниками. Однако, занимаясь с Прокофьевым, я убедился в том, что он был человеком огромной музыкальной эрудиции, блестяще знал классику и весьма занимательно следил за творчеством современных композиторов, даже своих «антиподов». От его эрудиции мне приходилось порой туживать. То оказывалось, что я почти не знал Четвертый концерт Рубинштейна или плохо знал фортепианный концерт Стравинского и один из концертов Рахманинова. А то выходило так: то, что я приносил, изобретая поинтереснее фактурный кусок, уже было до меня написано.

Увлекаясь разработкой фортепианной фактуры, я иногда забывал о роли оркестра, и Сергей Сергеевич говорил: «Ну, что это, они (оркестр) скучать будут. Вот смотрите, у Вас наметился интересный ритмический рисунок...». И снова моя фантазия получала импульс. Сергей Сергеевич очень одобрил мою мысль, написать вторую часть фортепианного концерта в форме темы с вариациями в характере старинных итальянских танцев: тема-интрада, 1-я вариация — сицилиана, 2-я — пассакалия, 3-я — пассамеццо, 4-я — падуана, 5-я — форлана и в заключении снова тема-ретирада. Причем третью вариацию мне предложил

написать Сергей Сергеевич. Он и наиграл мне примерно её ритм и характер. Сергей Сергеевич упрекнул меня в непрактичности. Дело в том, что пассакалия сама есть форма темы с вариациями: «А Вы в своих вариациях вставляете еще варьированную тему с вариациями». «Ну, впрочем, любопытно, что у Вас получится», — сказал мне Сергей Сергеевич. В дальнейшем судьба пассакалии была решена — она была признана и встала рядом со своими «подругами» — вариациями. Любопытный спор возник в «Падуане». После проведения темы в оркестре, а затем у рояля, появлялось нечто вроде средней части: печальная мелодия звучит у английского рожка, ритмически пульсируют *pizzicato* виолончель и контрабас, а фортепиано выполняет функцию гармонического аккомпанемента. При повторении этого куска фортепиано играло тему в октаву, а гармоническую функцию выполнял квинтет. Спор разгорелся из-за того, что Сергей Сергеевич считал, что солисту скучно будет аккомпанировать оркестру. И хоть я приводил ряд примеров аналогичной фактуры из Рахманинова и даже, кажется, Равеля, Сергей Сергеевич был неумолим. «Вы не нашли», — категорически заявлял он. Но найти было не так легко, ибо траурный характер музыки и дальнейший ход развития фактуры держал меня в тисках. Так я ничего и не сумел придумать, хотя разговор шел лишь о 16 тактах.

Dolcissimo

Piano

Orchestra

Этот эпизод я привел для того, чтобы показать пример огромной принципиальности большого художника. Я очень сожалею, что тогда, когда я имел возможность столь часто беседовать с Прокофьевым, не постарался зафиксировать многие интереснейшие беседы, но я никогда не писал дневников. Много было интересных разговоров и о музыке, и о музыкантах. Мне запомнилось, как однажды Сергей Сергеевич рассказал печальную историю болезни Равеля, о том, что Равель в концертах уже не узнавал никого и даже не воспринимал, что игралась его музыка. В живописи Сергей Сергеевич разделял мое увлечение Ренуаром, Клодом Моне, Гогеном, Ван-Гогом и другими французскими художниками. Кстати, он показал мне шарж³⁸, написанный в Париже не то Матиссом, не то Пикассо. Там довольно метко был изображен Сергей Сергеевич с характерно оттопыренной верхней губой и угловатый. Есть еще замечательный³⁹ в виде фаянсовой статуэтки шарж художников Кукрыниксов и руки Прокофьева. Замечательный портрет Прокофьева, написанный маслом, художника П.П. Кончаловского. Среди больших белых берез⁴⁰ плетеное кресло, в котором сидит Сергей Сергеевич. В руках у него карандаш и лист нотной бумаги. Это замечательный портрет, очень характерный для всего облика Сергея Сергеевича, к тому же написанный замечательным нашим художником очень талантливо и с чувством большой любви к Прокофьеву.

От нас безвременно ушел большой художник, но он оставил нам самого себя в огромном количестве своих сочинений. Слушая его произведения, играя их, всегда общаешься с ним. Всегда чувствуешь его рядом с собой. Его произведения — гордость нашей Родины и источник нашего вдохновения.

Декабрь 1954 года

³⁸ Имеется в виду рисунок Анри Матисса (1921), помещенный на программе Дягилевской антрепризы в день премьеры балета С.С. Прокофьева «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» 17 мая 1921 года в Париже.

³⁹ При публикации исправлены опечатки и орфографические ошибки, но стилистические погрешности остались без изменений, так как характеризуют автора. Поэтому в данном абзаце не единожды повторяется слово «замечательный».

⁴⁰ П.П. Кончаловский. Портрет С.С. Прокофьева. Бугры Калужской области. 1934. Холст, масло. Третьяковская государственная галерея. А.Э. Спагавеккуа ошибается: на картине берёзы расположены на заднем фоне — композитор изображен среди сосен.

Прокофьев: этапы творческой биографии



Тамара Левая

Метафизика Игры в ранних операх Прокофьева

Принадлежность С.С. Прокофьева к типу *homo ludens* вряд ли нуждается в доказательствах. К Игре предрасполагала, по-видимому, сама психофизиологическая природа композитора: рациональный ум, склонность к выдумке, к азартному самоутверждению. Названные качества находили отражение в разных сферах жизнеповедения — таких, например, как, с одной стороны, пристрастие к шахматам¹, с другой — увлечение прагматичной религией «Христианской науки» (последняя, согласно ее adeptам, давала человеку шанс особым образом организовать свою жизнь и тем самым стать хозяином собственной судьбы²). В музыке Прокофьева игровой модус проявляет себя на разных уровнях — будь то вездесущая скерцозность или специфические свойства пианизма. Однако имманентно-музыкальной стороной дело не исчерпывалось. Ряд произведений композитора дают возможность обнаружить философскую, метафизическую изнанку феномена Игры, связанную с глубинными слоями содержания. Таковы, прежде всего, три ранних оперы, объединенные мотивом *игры с судьбой*.

И в «Игроке», и в «Трех апельсинах», и в «Огненном ангеле» имеются развернутые сцены, детально иллюстрирующие и одновременно символически трактующие этот мотив. Во всех трех операх соответствующим сценам принадлежит ключевая драматургическая роль — независимо от того, являются ли они кульминационной развязкой сюжета (как в «Игро-

ке», схожем и в этом смысле с «Пиковой дамой») или, напротив, оказываются пружиной дальнейшего развития действия — как сцена игры в карты в «Трех апельсинах». Ближе последнему случаю — сцена спиритического сеанса из второго акта «Огненного ангела». Не будучи собственно «игрой», она, тем не менее, концентрирует в себе ту атмосферу пророческих заклиний и магических ритуалов, которой пропитано все сочинение Прокофьева и которая сопровождает жестокий поединок героини с самим Фатумом.

Важнейшая сюжетообразующая функция мотива игры с судьбой позволяет, думается, рассматривать ранние прокофьевские оперы как своего рода *макроцикл*. Определенной концептуальной общности способствовала уже хронологическая близость самих замыслов, сконцентрированных на 2-й половине 1910-х годов. Напомним, что в 1916 году был закончен «Игрок», а завершение три года спустя «Трех апельсинов» совпало с началом работы над «Огненным ангелом». Примечательно также, что в 1927 году Прокофьев, заканчивая «Огненного ангела», одновременно делал вторую редакцию «Игрока», и такая «синхронизация» опусов могла свидетельствовать не только о частном подведении итогов.

Думается, обращением к философии судьбы ранние прокофьевские оперы во многом обязаны движению русского символизма, чьи флюиды еще продолжали питать художественную практику 1910-х годов. Действительно, именно из этой ауры исходит, с одной стороны, малоизвестная драма М.Г. Ливен-Орловой, давшая основу юношеской «Маддалене», а с другой — средневековая мистика повести В.Я. Брюсова. Что же касается Ф.М. Достоевского, то и он был прочитан композитором сквозь призму Серебряного века, в созвучии с новейшей литературой и знаменитыми мхатовскими постановками. Но символистский исток соединялся в созданиях молодого автора с еще одной генетически общей их чертой, а именно — принадлежностью их *петербургскому мифу*. В этом ракурсе глубже раскрываются особенности вдохновивших композитора первоисточников, на первый взгляд, столь различных, а кроме того — получает дополнительное обоснование идея «игры» как модели жизни.

Ю.М. Лотман в классических «Беседах о русской культуре» дает исчерпывающее объяснение феномену карточной игры в аспекте мифологии Петербурга. «Нельзя не заметить, — пишет он, — что весь так называемый «петербургский», императорский период русской истории отмечен размышлениями над ролью случая <...>, фатумом, противоречием между железными законами внешнего мира и жадной личного успеха, самоутверждения, игрой личности с обстоятельствами, историей, Целым, законы которого остаются для него Неизвестными Факторами»³. Эта мысль полу-

¹ См. об этом: Карастелин С.А. Шахматные автографы // Прокофьев. ПСВ, 2007. С. 335–345.

² См. об этом: С.С. Прокофьев и секта Христианская наука (Christian Science). Подготовлено Н.П. Савкиной // Прокофьев. ДПБВ, 1991. С. 155–157; Прокофьев о Прокофьеве. С. 81–84; Рахманова М.П. Прокофьев и Christian Science // Прокофьев. ПСВ, 2001. С. 246–254; Савкина Н.П. Христианская наука в жизни С.С. Прокофьева // Научн. чтения памяти А.И. Кандинского: матер. науч. конф. Науч. тр. МГК. — М., 2007. — С. 241–257.

³ Лотман Ю.М. Карточная игра // Ю.М. Лотман. Беседы о русской культуре. — СПб., 2008. — С. 141.

чает дальнейшее развитие уже применительно к Пушкину: «Для честного игрока пушкинской эпохи <...> выигрыш был не самоцелью, а средством вызвать ощущение риска, внести в жизнь непредсказуемость. Это чувство было оборотной стороной мундирной, пригвожденной к парадам жизни»⁴. И далее: «В эпоху, когда головы дворянской молодежи кружились от слова “случай”, азартный карточный выигрыш становился как бы универсальной моделью реализации всех страстей, вожделений и надежд. Привлекала именно неожиданность и непредсказуемость. Не случайно Германн в “Пиковой даме” перед тем как встать на роковой путь, пытается противопоставить искушению труд честного служаки: “Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты”»⁵.

Расчет и слепой случай руководят также и Алексеем, героем «Игрока». Опера Достоевского — Прокофьева вообще несет на себе отраженный свет «Пиковой дамы», органически вписываясь в интертекстуальный ряд повести Пушкина и оперы Чайковского⁶. В ней тоже воплощена концепция жизни-игры, где на сцене — не столько живые люди, сколь игроки, творящие «иллюзорный мир костюмированного лицедейства»⁷. Здесь необходимо, однако, назвать еще одно имя, без которого включенность Прокофьева в мифологию «игры» во многом останется нераскрытой. Это, конечно, В.Э. Мейерхольд, с большим энтузиазмом воспринявший оперу Прокофьева, неоднократно пытавшийся ее поставить, а кроме того — все-рез повлиявший на ее позднюю редакцию.

Предметом особых забот и Прокофьева, и Мейерхольда оставалась при этом упомянутая сцена в игорном доме: ее динамичный ритмический пульс и яркая характеристичность — вплоть до деталей жестов и мимики — вполне соответствовали театральным установкам режиссера. Известно, что Мейерхольда чрезвычайно интриговала тайна неодолимой игорной страсти, что явствует из его письма Прокофьеву 1928 года. В нем он делится впечатлениями от послания Достоевского Майкову, написанному в дни, когда писатель «в одном из карточных притонов проиграл все до копейки»⁸. В другом письме, направленном директору ленинградских академических театров в связи с предполагаемой постановкой оперы Прокофьева, Мейерхольд сообщает о своих планах посетить игорный дом

⁴ Там же. С. 154.

⁵ Там же. С. 155.

⁶ Об этом резонно пишет М.Г. Раку в статье: «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // МА. 1999. № 2. — С. 9–21.

⁷ Тараканов М.Е. Ранние оперы Прокофьева. — М., 1996. — С. 35.

⁸ Цит по: Гликман И.Д. Мейерхольд и музыкальный театр. — Л., 1989. — С. 321. В указанной книге описываются и другие моменты сотрудничества Прокофьева с Мейерхольдом. Что же касается Достоевского, то еще большее впечатление производят его трагические письма жене (см. цитированную выше статью Ю.М. Лотмана), в которых он описывает свою неудачную игру в рулетку и которые побуждают расценивать его роман в автобиографическом ключе.

в Монте-Карло — с тем чтобы «понаблюдать в этом знаменитейшем притоне игроков в рулетку все то, что можно было бы в творчески переработанном виде показать в “Игроке”»⁹.

В данном контексте нелишне также напомнить, что появление прокофьевского «Игрока» совпало с работой Мейерхольда над постановкой «Маскарада», в которой немалую роль играл мотив карточной игры. А позже, уже в 1930-е годы, и режиссер, и композитор отдали дань «Пиковой даме»: Мейерхольд — в знаменитой постановке оперы Чайковского, Прокофьев — в музыке к одноименному кинофильму.

Однако контакты Прокофьева и Мейерхольда не исчерпывались историей с «Игроком». Как мы знаем, режиссер напрямую инспирировал замысел следующего оперного создания композитора — оперы «Любовь к трем апельсинам». Здесь Игра выступила в облике новоявленной комедии dell'arte. «Апельсины» тоже стали отзвуком петербургского мифа, в данном случае — как яркий образец театра представления, манифестированного до того блоковским «Балаганчиком» в легендарной постановке Мейерхольда. Врученный Прокофьеву дивертисмент по сказке К. Гоцци изобилует пародией, буффонадой, феерической фантазмагорией. В духе «Доктора Дапертутто» были сами персонажи-маски, ставка на пантомиму и актерскую импровизацию, стремительность действия, перманентно комментируемого и создающего эффект театра в театре.

Известно, с каким воодушевлением взялся за эту работу композитор. Возвращение театра, и в частности театра оперного, в лоно Игры весьма соответствовало его умонастроениям. В Игре виделось противоядие против тяжеловесного глубокомыслия и пошлого натурализма традиционной эстетики, возможность подняться до высот чистой — а стало быть истинной — театральности. В этом смысле обращает на себя внимание дневниковая запись Прокофьева 1918 года: «Когда моя опера будет поставлена в Петрограде, — пишет композитор, — я знаю, на меня накинутся <...> что теперь, во время борьбы и судорог всего мира, надо быть деревяшкой, чтобы хвататься за такие беспечные сюжеты (а может быть, человеком, слишком преданным чистому искусству? Как вы думаете, господа Трагики?)» — риторически вопрошает он в скобках¹⁰.

Мейерхольдовский театр представления действительно был искусством *par excellence*. Результатом же сотрудничества с Прокофьевым стала уникальная *Spieloper*, требующая от актеров-певцов особой сценической виртуозности и сноровки. Не ставя себе задачи анализа «Апельсинов» в аспекте театра масок¹¹, заметим, что Игра определяет здесь не только

⁹ Цит. по указ. книге И.Д. Гликмана, с. 319.

¹⁰ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 757.

¹¹ Это обстоятельно сделано О.Б. Степановым в книге «Театр масок в опере Прокофьева “Любовь к трем апельсинам”» (М., 1972).

внешнюю форму произведения, но и его внутренний, символический слой. Модели карточной игры, изображенной в сцене поединка Мага Челия и Фаты Морганы, следует, по сути, все действие оперы, где строгая регламентированность сочетается с полной непредсказуемостью. По меткому наблюдению С.К. Лашенко¹², Принца в опере заставляет смеяться вовсе не Труффальдино, «человек, умеющий смешить», а «роковая» Фата Моргана, «царица ипохондрии», которая в потасовке с Труффальдино комически «падает, высоко задравши ноги» (согласно авторской ремарке). Соответственно и действием движет не доведенная до абсурда заданность поступков и событий (отчасти обусловленная структурой волшебной сказки), а случай. Случаен смех Принца, случайно спасается от жажды Нинетта, случайно ее превращение в арапку Смеральдину... Ю.М. Лотман связывает случай в карточной игре с «Неизвестными Факторами», подчеркивая их иррациональную природу. И здесь уже сказывается еще одна функция inferнальных персонажей в опере Прокофьева, отнюдь не только шутовская...

Но обратимся непосредственно к эпизодам игры в операх Прокофьева, трактуемым в плане динамически развернутых сцен. Уже говорилось о том, сколь большое значение придавал Прокофьев сцене в игорном доме в опере по Достоевскому. Занимая всю вторую картину четвертого акта, она начинается оркестровым антрактом, а в конце «прорастает» в следующий антракт и заключительную картину, претендуя, таким образом, на финальную, итоговую роль в концепции произведения. Известно, что Прокофьев отказался здесь от хора ввиду его «несценичности» и отдал предпочтение многофигурному ансамблю (в чем, по замечанию некоторых исследователей, сказалась дань моцартовской традиции — традиции «Свадьбы Фигаро» и «Дон Жуана»¹³).

Сцену в игорном доме можно рассматривать как масштабное полирефренное рондо с обрамлением. Рефренами выступают реплики крупье, а в оркестре — *тема рулетки*, безошибочно узнаваемая во вращающихся фигурациях фортепиано. Среди эпизодов угадываются мотив *игрового азарта* («наступательное» *ostinato* в полифонической фактуре — ц. 483), мотив *рока* (мрачно скандируемые минорные аккорды, сопровождающие фигуру Директора, — ц. 520), наконец, *мотив выигрыша* (возглас «Двести тысяч выиграл!» на волне достигнутой кульминации вытесняет собой предыдущие рефрены и претендует на главенство).

Яркая иллюстративность прокофьевского метода вместе с тем далека от холодной описательности. Фантастическая удача Алексея рожда-

ется в атмосфере болезненной взвинченности и отдает дьявольским наваждением. Последнее особенно подчеркивается музыкой обрамляющих оркестровых антрактов, генетически близкой inferнальным «скачкам» в романтических операх¹⁴. Подлинной находкой композитора в смысле проникновения в психологию азартной «игры» воспринимается второй антракт, где на оркестровые звучания наслаиваются реплики хора. Из реального пространства сцены действие переносится, таким образом, в метафизическое пространство памяти и сознания. Исступленные возгласы игроков звучат теперь уже в голове самого героя — как знак его роковой одержимости и свершившейся внутренней катастрофы.

В совсем ином, бутафорски шутовском, стиле воспринимается сцена карточной игры в «Трех апельсинах». Вместе с тем ей также принадлежит важнейшая символическая функция. За фигурами Мага Челия и Фаты Морганы встают герои-карты: Король Треф и Король Пик (по аналогии с «Пиковой дамой» символизирующий «тайную недоброжелательность»¹⁵). А роковой для Принца результат их поединка обрекает героев на дальнейшие «испытания судьбы».

Яростное сражение в преисподней предельно театрализовано, что рождает эффект «двойной игры». Разыгрываемый в театре, карточный бой изобилует приемами гиперболы и утрированной изобразительности. Появление из-под земли сказочных игроков сопровождается не только «громом и молнией», но грозными фанфарами меди, венчаемыми «ритмом судьбы». Карточные ходы соперников в момент нарастающего ажиотажа иллюстрируются хлесткими оркестровыми аккордами *marcato*. А вопли раздосадованного Мага Челия и торжествующей Фаты Морганы не дают усомниться в результатах поединка. Фоном же ко всему служат несмолкаемые завывания чертенят и реплики чудаков — «болельщиков» и комментаторов происходящего.

Разумеется, описанная картина, с ее утрированной комедийной условностью, имеет мало общего с игрой в рулетку в предыдущей опере. И в то же время между двумя «игровыми» сценами просматривается некая общность. И там и тут перед нами — развернутая, ритмически артикулированная композиция с крещендирующей ступенчатой драматургией. И тут и там это многоплановые построения, подразумевающие «фон и рельеф» — то есть соучастников действия и центральных игроков. В игровой ритуал вовлечены оркестр, солисты, многофигурный ансамбль либо хор (в «Апельсинах» проблему «несценичности» хора Прокофьев решает с помощью активного использования отдельных хоровых групп). В соот-

¹² См. Лашенко С.К. Архаические смыслы прокофьевского смеха // Парадоксы смеховой культуры / ред.-сост. Б.С. Гецелев, Т.Б. Сиднева. — Н. Новгород, 2001. — С. 219–228.

¹³ См.: Тараканов М.Е. Указ. изд. С. 158.

¹⁴ Демонически окрашенную скерцозность Прокофьев продемонстрировал до того в своих «Сарказмах» — цикле, во многом предвосхитившем оперу «Игрок».

¹⁵ Этого героя представляет в опере первый министр Леандр.

ветствии с регламентом игры обе сцены структурированы в форму рондального типа, причем в роли ведущего рефрена выступает своеобразное *perpetuum mobile* с остигато повторяемой фигурой *circulatio* — символом вращающегося «колеса Фортуны» (теме «рулетки» созвучны в этом плане вихреобразные завывания обитателей преисподней)¹⁶.

Й. Хейзинга, рассуждая в своем капитальном труде «*Homo ludens*» об онтологической близости «игры» и музыки, перечисляет их общие формальные признаки. «Деятельность протекает внутри ограниченного пространства, способна к повторению, состоит из порядка, ритма, чередования и выводит исполнителей и слушателей из сферы «обычного» бытия, сообщая им радостное чувство, которое даже при грустной музыке сохраняет способность дарить наслаждение и возвышенное переживание»¹⁷. Можно сказать, что в описанных сценах Прокофьев в полной мере реализовал эту онтологическую близость. И, вероятно, испытал при этом подлинное творческое наслаждение. Сопоставляя эти сцены с аналогичными у других авторов — скажем, со сценой карточной игры в «Игроках» Шостаковича, — можно согласиться с тем, что Прокофьеву наиболее присущ «азарт игровой состязательности, где важен не столько результат, сколько сама игра»¹⁸. Возможно, еще и это желание отдаться стихии игры обусловило ключевую роль подобных сцен, образующих в драматургии его опер своеобразное «динамическое плато». Выделенность прокофьевских «игр» в общем потоке звучания, их структурированность и символическая нагруженность не дают воспринимать эти моменты как рядовой сюжетный ход. Тем более что в них сосредоточен главный смысловой узел произведения — мотив игры с судьбой.

Этот мотив чрезвычайно важен и в концепции «Огненного ангела». Подобно карточной игре в «Трех апельсинах», соответствующая сцена располагается здесь ближе к началу действия (конец первой картины второго акта) и являет собой некий диалог с потусторонними силами. Разница лишь в том, что этот диалог решен на сей раз не в комедийно-бутафорском, а в пугающе серьезном, «всамделишном» виде. Спиритический сеанс, разыгрываемый Рупрехтом и Ренатой — не что иное, как «закливание бесов», попытка вырвать у них тайну Генриха-Мадиеля. В изображаемом магическом действе обнаруживаются типологические черты игровых сцен: крещендирующая драматургия, непрерывная ритмическая пульсация, скрытая диалогичность. В «Трех апельсинах», ввиду «персонализации» партнеров-игроков, диалогичность была более явной. Однако и

здесь она выступает важным структурирующим фактором, обуславливая вопросо-ответный склад сцены: настойчивым вопрошаниям Рупрехта и Ренаты отвечают таинственные стуки в стену.

В сцене спиритического сеанса подчеркнута не столько внешне-игровая, сколько *мистическая* сторона. Этому способствует интригующий характер оркестрового звучания, где возникает квази-алеаторический «шабаш струнных» (прием *glissando* от флажолета к натуральному звуку в условиях политональных наложений). Сочетание хаотически-невнятного фона и ритмически опорных ударов с почти иллюстративной конкретностью воспроизводит диалог с «Неизвестными Факторами» — таинственным роком, преследующем Ренату. Страстно ожидаемый «ответ судьбы» оборачивается обманом: граф Генрих по-прежнему недоступен героине, увлекая ее на путь дальнейших гибельных скитаний.

Фатален и исход других «игр с судьбой» в операх Прокофьева. Ведь и счастливая удача Алексея в «Игроке» — не что иное, как прозакладывание души дьяволу. Демоничекая изнанка подобных игр — неважно, выражена ли она в серьезной либо в шутовской форме, — еще одна примечательная черта рассмотренных оперных сцен. По-видимому, этим качеством ранние оперы Прокофьева обязаны не только символизму. Как бы ни противопоставлял сам композитор «беспечность» иных своих сюжетов драматическим реалиям современности, эти реалии все же давали о себе знать. Катастрофа Первой мировой войны, поставившей на кон сам факт и смысл человеческого существования, не могла пройти мимо художника такого масштаба, каким был Прокофьев. По замечанию исследователей, в «Огненном ангеле» «под средневековыми одеждами выступает на авансцену миф XX века с присущими ему апокалиптическими кошмарами»¹⁹. И нечистый безраздельно правит здесь свой бал. Неслучайно в 1918 году создавалась «История солдата» Стравинского, воплотившая подобную коллизию с формульной отчетливостью. Тогда же происходил и воображаемый диалог Адриана Леверкюна с чертом, описанный Т. Манном в романе «Доктор Фаустус»...

И еще одна особенность эпохи нашла отражение в ранних операх Прокофьева. А именно — испытание на прочность самого жанра оперы, желание заново исследовать его границы. Результатом таких попыток стали, в частности, оперные триптихи Дж. Пуччини и П. Хиндемита, появившиеся на исходе 1910-х — начале 1920-х годов. При этом оперы Пуччини считаются вероятными прообразами хиндемитовских. Так, «Убийца, надежда женщин» своей мрачной экспрессией перекликается с оперой «Плащ», «Нуш-Нуши», обозначенная как «пьеса для бирманского театра марионеток», напоминает о «Джанни Скикки», созданном в духе комедии *dell'arte*,

¹⁶ В постановке оперы «Игрок», осуществленной в 70-е годы в Большом театре Б.А. Покровским, «кругообразность» приобретала тотальный смысл: она и предопределяла движение актеров по сцене, и символизировала обреченность их судеб.

¹⁷ Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. — М., 1992. — С. 57.

¹⁸ Тараканов М.Е. Указ. изд. С. 83.

¹⁹ Там же. С.120.

а «Святая Сусанна», обыгрывающая мотив святотатственной любви, — о «Сестре Анжелике»²⁰. Оба триптиха явили собой удачно найденный вариант существования Kurzoper, реализуя «потребность короткометражных музыкальных спектаклей в некой объединяющей идее»²¹.

Оперы Прокофьева, созданные или задуманные в те же годы, — это, разумеется, вполне самостоятельные крупномасштабные композиции, отнюдь не предусматривающие исполнения в однодневном спектакле: дань «малой опере» композитор отдал лишь в юношеской «Маддалене». Однако «объединяющую идею» можно обнаружить и в них. Как и в триптихе Хиндемита, «серьезные» повествования разделены здесь веселым интермеццо («Три апельсина»), а мотив игры с судьбой варьируется в сложном спектре смысловых контекстов, включая небезопасные религиозные кощунства («Огненный ангел» напрямую перекликается в этом плане и с «Сестрой Анжеликой», и со «Святой Сусанной»). Сказанное еще раз наводит на мысль о присутствии в операх признаков макроцикла (о чем говорилось выше). В пору «борьбы и судорог всего мира» молодой автор искал ответы на некоторые важные вопросы бытия. Ведя рискованную игру с демонами хаоса, он испытывал на прочность любимый жанр, стремясь предельно расширить его границы и возможности.

²⁰ См об этом: Воробьева Е.Б. Оперный триптих Пауля Хиндемита и его музыкально-сценический прообраз // Актуальные проблемы высшего музыкального образования / ред.-сост. Б.С. Гецелев, Т.Б. Сиднева. — Н. Новгород, 1999. — С. 81–84.

²¹ Там же. С. 83.

Прокофьев в Японии. Отречение от футуризма

I. «Я не видел такой прелестной страны, как Япония»

Летом 1918 года 27-летний С.С. Прокофьев провел два месяца в Японии. Впоследствии, повествуя о прожитом и пережитом, Прокофьев отвел этому сюжету буквально несколько строк: «1 июня я был уже в Японии, где задержался на два месяца в ожидании американской визы. В течение этого времени я дал три концерта, два концерта в Токио и один в Йокогаме <...> Благодаря тому, что в Японии уже появились книги на японском языке о современной музыке и в одной из них, принадлежащей перу М. Отагуро, была глава, посвященная мне, я получил в Токио под концерт императорский театр <...> Они слушали внимательно, сидели изумительно тихо и... аплодировали технике»¹. Столь же лаконично освещен японский эпизод даже в самых подробных новейших монографиях о Прокофьеве². Думаю, что в большой мере это объясняется оценкой самого Прокофьева, оказавшегося в Японии, в сущности, случайно и именно как случайность этот небольшой промежуток рассматривавшего. Другой, не менее важной, причиной было, конечно, отсутствие материалов.

Между тем в жизни молодого композитора и пианиста Япония оказалась первой страной в веренице его долгих странствий по миру. Интереснейшие подробности его пребывания в Стране восходящего солнца запечатлены в опубликованном лишь через полвека после его смерти Дневнике³. Собственные свидетельства музыканта дополнены некоторыми находками русских и японских ученых последних лет. Эти материалы позволяют восстановить японские страницы биографии Прокофьева с большой полнотой и достоверностью.

В написанной в 1937–1939 годах, предназначенной для подцензурной печати в Советском Союзе, Автобиографии композитор полтора десятилетия проживший в Европе и в Америке, вынужден был как-то объяснять свой отъезд из Советской России и оправдывать свое полуэмигрантское прошлое: «О размахе и значении Октябрьской революции я не имел ясно-го представления. То, что я, как и всякий гражданин, могу ей быть полезен,

¹ Прокофьев С.С. Письмо в редакцию. Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 47.

² См., например: Robinson H. Sergei Prokofiev: A Biography. — Viking, 1987. — P. 143; Streller F. Sergei Prokofiev und seine Zeit. — Laaber-Verlag, 2003. — S. 125.

³ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 706–719.

еще не дошло до моего сознания. Отсюда и рождение мыслей об Америке: пока в России не до музыки, в Америке можно много увидеть, многому научиться и свои сочинения показать»⁴. Решение об отъезде изображено в Автобиографии как факт почти непредвиденный, следствие случайного знакомства с неким американским фабрикантом-меломаном, предложившим свою помощь в американском музыкальном мире.

В действительности же, бегство из страны, погрузившейся в хаос социальных катаклизмов, было результатом трезвой прагматической оценки ситуации и тщательно обдуманного плана. С характерными для него практицизмом и целеустремленностью Прокофьев готовится к поездке. Он внимательно изучает атласы и путеводители⁵, рассматривает план Нью-Йорка и, напряженно следя за военными и политическими событиями, тщательно обдумывает маршрут предстоящего путешествия за океан. В конце концов, он пришел к выводу, что рациональнее двигаться не через охваченную войной Европу, а через Сибирь — в Японию и оттуда в Америку, сначала на юг континента, потом в США.

В отличие от той части российской интеллигенции, которая энтузиастически приветствовала переворот и пыталась активно участвовать в преобразовании жизни, Прокофьев, по собственным его словам, «совсем не был настроен быть в каких-либо комиссиях и депутациях, будучи твердо уверен, что дело композитора — сидеть и сочинять»⁶. И он упорно и плодотворно работал. 1917 годом помечены Третья и Четвертая сонаты и цикл маленьких шедевров — «Мимолетности» — для фортепиано, Первый скрипичный концерт, кантата «Семеро их». Наконец, в том же году была сочинена его первая, «Классическая», симфония, исполненная впервые 21 апреля.

2 мая 1918 года Прокофьев выехал из Петрограда в Москву, а вечером 7 мая экспрессом отбыл из Москвы. Но только через 16 суток, 23 мая, приехал во Владивосток. Он не планировал долго находиться в Японии, рассчитывая немедленно пересесть на пароход, отплывающий в Аргентину.

В пять часов утра 1 июня поезд прибыл в Токио. «Комната тут же, в Station Hotel'e, очень хорошо и даже нарядном отеле в верхних этажах самого вокзала. Но первое, что мне попало на глаза, это объявление пароходного общества "Токио Кисен Каисчу" о пароходах в Вальпараисо. И пароход ушел три дня назад, а следующий через два месяца!»⁷.

Афиша премьерного исполнения
«Классической симфонии»
под управлением автора



Япония 1912 года, за 6 лет до прибытия в страну С.С. Прокофьева. Гинза

⁴ Автобиография, 1961. С. 160.

⁵ Отсюда, очевидно, выписка 24 января 1918 года: «Балтимора — центр кулинарного искусства, Бостон — умственный центр, Филадельфия — старая культура, Чикаго — новая, Сан-Франциско — космополит» (Дневник. Ч. 1. С. 681).

⁶ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 647.

⁷ Там же. С. 706.

Впрочем, композитор не унывал. В первые же дни пребывания в Токио Прокофьев встретился — случайно! — со своими бывшими соучениками по консерватории — пианистом Альфредом Меровичем⁸ и скрипачом Михаилом Пиастро⁹, гастролировавшими в Японии, и с их импресарио Авсеем Строком¹⁰. Строк («самый бойкий импресарио по восточным берегам Азии и по экзотическим странам вплоть до Явы и Сиама»¹¹) предложил устроить его концерты в Токио и в Иокогаме, и это воодушевило Прокофьева: у него появилась перспектива. Два месяца в Стране восходящего солнца оказались насыщены не только впечатлениями от страны, ее природы и обычаев, но и разнообразной творческой работой, новыми композиторскими замыслами, концертными выступлениями. Всё это Прокофьев с присущей ему педантичностью и с откровенностью, подобающей настоящему дневнику, фиксировал в ежедневных записях.

«Начал пописывать скрипичную сонату, вытащил мои рассказы, — отмечает он в дневнике 5 июня. — Вечером гулял по расцвеченной фонариками Гинзе. Ужинал в кафе “Шимбаши”»¹². Упоминание «рассказов», вероятно, требует пояснений. Прокофьев был щедро одарен не только музыкально, но и литературно, и литературные занятия увлекали его сильно. «Если бы я был не композитор, я, вероятно, был бы или писателем или поэтом», — заметил он в Дневнике 23 ноября 1922 года, уже находясь в Америке¹³.

В течение нескольких лет Прокофьев писал рассказы. Это было его тайной страстью. Даже самым близким друзьям композитор не только никогда не показывал свои прозаические опыты, но даже не сообщал о них¹⁴. В Японии, воспользовавшись неожиданно возникшим свободным временем, он особенно много занимался этой работой. Как человек исключительно организованный и во всем, касающемся профессиональных занятий, ра-

циональный, он отдавал себе отчет в том, что на сочинение рассказов расходуется время, которое можно было бы посвятить сочинению музыки. И именно в Японии Прокофьев предельно ясно, без попыток самообмана, формулирует свой взгляд на собственное литературное творчество: «Как я отношусь к моему писательству? Во-первых — и в последних — просто *мне это чрезвычайно нравится*. Это уже достаточный ответ»¹⁵.

Собственные планы Прокофьева на время пребывания в Японии проявились в тот же день, 8 июня. Строк сообщил ему, что удастся арендовать зал так называемого «Императорского театра» для двух концертов: 7 и 8 июля (они состоялись 6 и 7 июля). После этого он рассчитывал устроить еще несколько выступлений Прокофьева. Это было бы решением финансовых проблем, которые сильно тяготили молодого композитора, не предполагавшего так долго находиться в Японии. Месяц до дебюта в Токио Прокофьев решил посвятить творчеству и знакомству с Японией. «Мерович, Пиастро и Строк уезжают давать концерты в Киото и Осаку. Мерович зовет меня отправиться тоже туда — это старинные, настоящие японские города, очень любопытные, а в Токио мне всё равно нечего делать, если Строк не устроит чего-нибудь до 6 июля. Но он говорит, что в Японии надо начинать с Императорского театра, а раньше шестого Императорский театр не получить <...> Значит, наслаждайся Японией и работой»¹⁶.

Прокофьев пускается в путь и восторженно впитывает впечатления от людей, быта, искусства, техники, горячим поклонником которой он был с детских лет, и, конечно, от природы Страны восходящего солнца. За короткое время он побывал в нескольких городах и городках или деревнях (Киото, Осака, Нара, Карцизва, Омори, Мианошиту) и оставил в дневнике меткие, колоритные записи обо всех этих местах и обстоятельствах их посещения. Не забывая о предстоящих выступлениях, Прокофьев продолжал присматриваться к музыкальной жизни. Его интересует и реакция публики, и финансовая сторона дела. «На концерты Меровича и Пиастро японцы ходят в дешевые места (50 иен). Отношение японцев (вообще эти концерты любопытны, как попытка дать серьезную музыку чуждым, но начинающим интересоваться европейской музыкой, японцам): с одной стороны — очень внимательны, но с другой — ясно, что даже при их внимании они ни в чем не разбираются, и играй им сонату Бетховена или вообще импровизируй — этого они не разберут. Внешние занятности обращают их внимание, например, *pizzicato* [игра щипком на струнах. — М. Я.], *gamma perlé* [жемчужная, бисерная] у рояля и т. д. Сыграть два раза перед такой аудиторией интересно, но больше — стимула нет»¹⁷.

⁸ Мерович (Меерович) Альфред Бернгардович (1884–1959) — пианист, ученик А.Н. Есиповой, как и Прокофьев, в Петербургской консерватории.

⁹ Пиастро Михаил Борисович (1892–1970) — скрипач, соученик Прокофьева по консерватории. См. о нем в «большой» Автобиографии Прокофьева, 1982. С. 170, 334, 350, 352.

¹⁰ Строк Авсей (Евсей) Давидович (1877–1956) — импресарио, работавший на Дальнем Востоке; брат знаменитого «короля танго» Оскара Строка. В 1936 году организовал триумфальное турне Ф.И. Шаляпина в Японии и в Китае. В октябре 1920 года, уже находясь в США, Прокофьев снова встречался со Строком. См. Дневник, ч. 2. С. 121.

¹¹ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 706.

¹² Там же. С. 708.

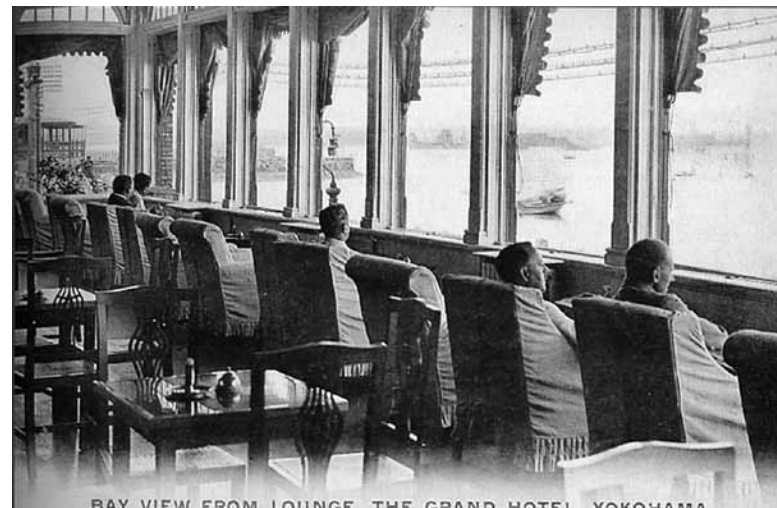
¹³ Дневник. Ч. 2, с. 207.

¹⁴ Публикации рассказов Прокофьева появились лишь в начале 1990-х годов. См.: Прокофьев С.С. Рассказы. М., 2003. — 176 с. В своих рассказах композитор предстает писателем с яркой индивидуальностью, блестящим стилистом, мастером сюжетной интриги, занимательного повествования и неожиданных эффектных развязок.

¹⁵ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 712 (курсив мой. — М. А.).

¹⁶ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 709.

¹⁷ Там же. С. 712.



Гранд-отель
в Иокогаме

Тем не менее в конце месяца он решает вернуться в столицу. 1 июля Прокофьев переселился в Гранд-отель в Иокогаме. Это был дорогой отель, но Прокофьев решил, что «перед концертами надо немного парадировать»¹⁸, то есть продемонстрировать себя.

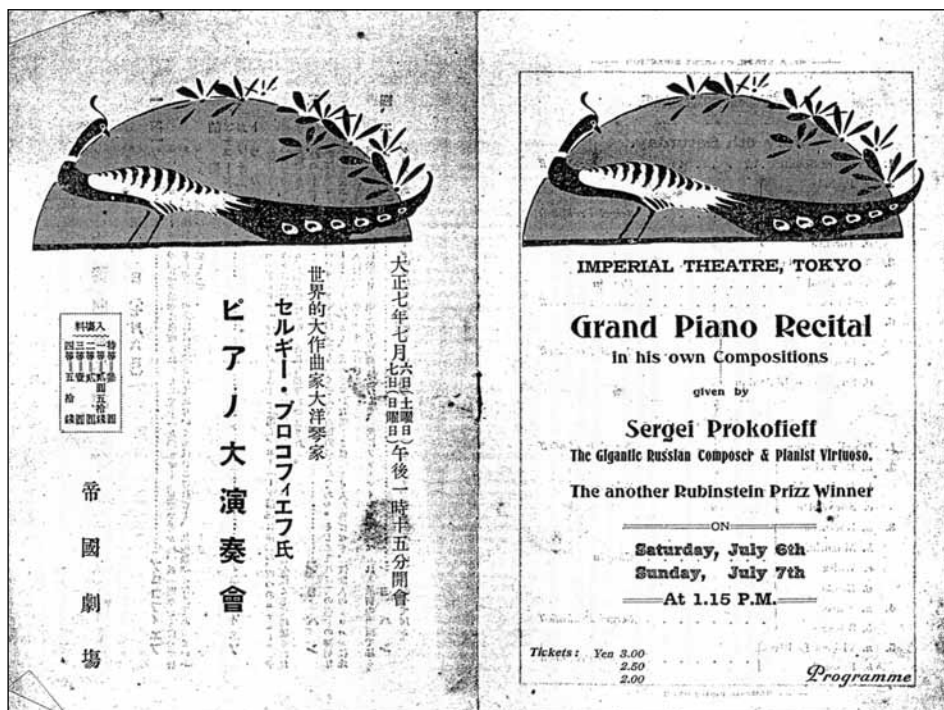
6 и 7 июля состоялись выступления в «Императорском театре». Концерты не оправдали финансовых расчетов импресарио и надежд композитора. Строк не сумел собрать публику. Выступления Прокофьева прошли без особого успеха, и музыкант с деловой объективностью зарегистрировал это в дневнике. «Играл я равнодушно, смотря как на деловое занятие. Народу очень мало (суббота, 1 час 15 дня, жарко), так что хорошо, что мы продались. Публика, почти исключительно японская, слушала очень прилично. Аплодисментов немного и исключительно за технические вещи. Диссонансы их нимало не смущали, ибо для японцев, привыкших к совершенно другим звукам, едва ли есть разница между нашим консонансом и нашим диссонансом»¹⁹.

В программы концертов Прокофьев включил Первую и Третью сонаты, а также финал Четвертой сонаты, который он представил под названием «Фантазия» и около двух десятков миниатюр, в том числе «Мимолетности», Токкату ор. 11, «Призрак», «Отчаяние» и «Наваждение» из ор. 4, «Марш», «Гавот», «Прелюд» и «Скерцо» из ор. 12. По справедливому заме-

¹⁸ Там же. С. 713.

¹⁹ Там же. С. 714. Прокофьев в то время совсем не был знаком с творчеством профессиональных композиторов Японии; его соприкосновения с японской народной музыкой были, судя по Дневнику, случайны и очень скудны. Этим объясняются суждения, подобные приведенному здесь.





Программа сольного концерта С.С. Прокофьева в Императорском театре
6 и 7 июля 1918 года

чанию Д. Сато, он познакомил японских слушателей почти со всем лучшим из того, что им было к этому времени написано для фортепиано. Кроме того, он исполнил этюды, мазурки, вальсы ноктюрн и Третью балладу Шопена. Концерт 7 июля прошел, видимо, не на много успешнее, хотя слушателей было больше, поскольку дирекция распространила сто билетов бесплатно. Продолжение незапланированных японских гастролей оказалось еще менее удачным: концерт в Иокогаме прошел при почти пустом зале, а остальные концерты пришлось отменить.

Музыковед Мотоо Оотагуро²⁰ написал восторженную рецензию, уделив основное внимание не пианизму музыканта из России, а именно его композиторскому творчеству: «Его музыка полна революционной мысли, которая стремится достигнуть нового свободного выражения, освободиться от условности. В сущности, в его музыке есть невыразимая тонкая красота. Она, пожалуй, отражает его душевную нежность. А мелодия иногда наполнена приятной лирикой, и это незабываемо»²¹.

²⁰ См. о нем сноску 47 настоящей статьи.

²¹ Цит. по: Сато Д. Страничка биографии // МА. 2000. № 4. — С. 218.

Благожелательный отзыв мог служить некоторым утешением (Прокофьев до отъезда из Японии неоднократно встречался с Оотагуро и, вероятно, знал о рецензии и о ее содержании), но, судя по Дневнику, композитор не придавал этим концертам серьезного значения.

В ожидании парохода и американской визы он продолжал прежний образ жизни, деля время между музыкой, чтением²², занятиями испанским языком, который он решил выучить (и выучил) в связи с предстоящей поездкой в Южную Америку, развлечениями, поездками и писанием рассказов. Именно литературная работа оказалась в коротком японском эпизоде биографии Прокофьева наиболее значительной по результатам.

В Японии родились, были начаты, целиком написаны или закончены его рассказы «Преступная страсть», «Какие бывают недоразумения», «Белый друг», «Жабы», «Блуждающая башня».

26 июля Прокофьев передал Оотагуро написанную им заметку о Мясковском для его журнала: «Среди современных русских композиторов Мясковский занимает самое заметное место. Даже если глубокая его мысль не всегда оценивается по достоинству широкой публикой, то истинным любителям музыки она внушает большое восхищение, и действительно, его музыка — поразительная, сильная, подчас мрачная и драматичная — производит неотразимое впечатление»²³.

В эти же дни Прокофьев продолжал обдумывать план оперы на сюжет сказки Карло Гоцци, предложенный ему Всеволодом Мейерхольдом. «Перечитывал “Любовь к трем апельсинам”, — пишет он. — Мне очень нравится идея написать на это оперу, и, должно быть, напишу, но не нравится развязка. Бенуа дал мне итальянский оригинал, надо перечесть по-итальянски. Затем надо разорвать параллельные события подземных сил и поставить их в соответствие с происходящим на земле»²⁴.



Музыковед Мотоо Оотагуро

²² Главным чтением Прокофьева в Японии был Шопенгауэр — «Мир как воля и представление». Книга произвела на него сильное впечатление, но ее главные идеи оказались совершенно чуждыми.

²³ На русском языке заметка опубликована Д. Сато в приложении к ее статье «Страничка биографии» (МА. 2000. № 2. С. 219–220).

²⁴ Дневник. Ч. 1. С. 710–711.

Однако 31 июля он, наконец, получил американскую визу и 2 августа на пароходе «Гротинус» покинул Японию. Так завершилась краткая, но насыщенная и значительная японская страница биографии Прокофьева и, судя по всему, молодой музыкант покидал Японию с теплыми чувствами.

Он был покорен необычайной красотой этой страны. Ему удалось много времени отдать любимой литературной работе и новым композиторским замыслам. В Японии родились, были начаты, целиком написаны или закончены его рассказы «Преступная страсть», «Какие бывают недоразумения», «Белый друг», «Жабы», «Блуждающая башня», написана небольшая статья о самом близком его друге — Николае Яковлевиче Мясковском. Здесь же возник замысел Сонаты для скрипки и фортепиано, продолжалось обдумывание идеи оперы «Любовь к трем апельсинам» по сказке Карло Гоцци, была сделана фортепианная транскрипция одного из самых его популярных произведений — Гавота из «Классической симфонии», наконец, здесь же появились наброски, использованные впоследствии в таких замечательных сочинениях, как Третий концерт для фортепиано с оркестром и опера «Огненный ангел» по одноименному роману Валерия Брюсова.

Наконец, именно в Японии Прокофьев преодолел первый трудный барьер, стоявший на его пути концертирующего пианиста. Его дебют в Императорском театре в Токио в самом начале двадцатипятилетнего периода странствий не был триумфальным, но всё же не стал провалом. Через Великий океан Прокофьев отправлялся полный честолюбивых планов, замыслов и надежд.

II. Японское интервью Прокофьева. Отречение от футуризма

30 июня перед сольными концертами Прокофьева в выходящей Иокогаме англоязычной газете появилось первое объявление о предстоящем концерте русского пианиста. Объявление имело одно неожиданное последствие: о приезде Прокофьева узнал музыкальный издатель Коио Сэноо²⁵, сообщивший эту новость музыковеду Мотоо Оотагуро²⁶. Оотагуро

²⁵ Эту подробность знакомства Прокофьева с Оотагуро установила японская исследовательница Дзюн Сато (см.: Сато Д. Страничка биографии. Указ. изд. С. 218), но, к сожалению, в публикации журнала издателя указана неверно. Как уточнил профессор Минуру Морита, это был Коио Сэноо (1901–1961) в своем издательстве «Сэноо Гакуфу» (т. е. «Сэноо ноты») он издавал популярные пьесы.

²⁶ Мотоо Оотагуро (1893–1979) — видный представитель музыкальной критики и музыкознания Японии XX века. В 1912 году, окончив Токийскую школу музыки (Токуо ongaku daigaku), он отправился для продолжения учебы в Лондон, где пробыл до 1914 года. Вернувшись на родину, стал активным пропагандистом западноевропейской и русской музыки. Перевел на японский язык ряд значитель-

(Прокофьев пишет фамилию с одним «о» в начале) был двумя годами моложе Прокофьева, но к моменту их знакомства успел уже немало сделать и приобрести известность. В частности, он выпустил два тома популярных очерков под названием «От Баха до Шёнберга». Во втором томе этого издания, вышедшем в свет совсем незадолго до приезда композитора, в апреле 1918 года, была и небольшая статья о Прокофьеве.

Первая встреча Прокофьева и Оотагуро состоялась 2 июля на приеме, который устроил в японском ресторане директор Императорского театра. Книга Оотагуро «произвела чрезвычайное впечатление на прессу, — записал Прокофьев. — Оотагуро отлично осведомлен о русской музыке, и мы проразговаривали с ним весь обед (по-английски). Обедали на корточках, по-японски. Танцевали гейши, и против каждого обедавшего сидели по две молоденьких нарядных японки»²⁷.

Оотагуро издавал собственный журнал «Ongaku to bungaku». В нем он и опубликовал интервью с Прокофьевым²⁸. Беседа шла на английском языке, которым оба собеседника владели не вполне свободно. Они говорили короткими, очень простыми и ясными фразами, не предполагающими разного, тем более двусмысленного или многосмысленного, истолкования. Это обстоятельство, позволяет надеяться на минимальные отклонения от действительного содержания беседы и смысла высказываний Прокофьева.

— Я никогда не мечтал о встрече в Японии с таким человеком, как вы, — были мои первые слова, обращенные к Прокофьеву. В этот момент я заметил капельки пота на кончике его носа и в уголках рта, потому что был жаркий вечер сезона дождей.

Прокофьев — довольно худой молодой человек, однако он выглядит здоровым. Он напоминает простого студента. Его открытость производит хорошее впечатление, и с ним легко общаться. Мы оба плохо говорили по-английски, но, тем не менее, были очень довольны нашей беседой. Мой первый вопрос был:

ных работ: «Бах» Андре Пирро, «Бетховен» Пауля Беккера, «Господин Крош — антидилетант» Клода Дебюсси, «Петух и Арлекин» Жана Кокто, «Хроника моей жизни» Игоря Стравинского; написал «Энциклопедию оперного искусства». В 1986 году в Токио, в доме, принадлежавшем Оотагуро, открыт музей (Moto Otaguro Memorial Museum); его имя носит также парк (Otaguro Garden), находящийся недалеко от станции метро Огикубо (Ogikubo). После отъезда из Японии Прокофьев в течение нескольких лет переписывался с Оотагуро. Три письма Прокофьева 1919–1921 годов опубликованы Д. Сато в приложении к ее статье «Страничка биографии» (Указ. изд. С. 220).

²⁷ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 713.

²⁸ Журнал «Ongaku to bungaku» («Музыка и культура»), Vol. 3, № 8, p. 2–13. Номер журнала вышел в начале августа 1918 года, когда Прокофьев уже уехал из Японии.

— Каково нынешнее состояние российской музыки?

П.: Лучше, чем можно было бы себе представить. Я даже дал концерт в апреле этого года. [В России] существует также достаточно оркестров.

О.: Кто сейчас лучший дирижер в России?

П.: Кто? Прежде всего, я думаю, Кусевицкий²⁹. Известен также Зилоти³⁰.

О.: Я слушал Зилоти как пианиста в Лондоне.

П.: Да, он ученик Листа. Конечно, он довольно стар для пианиста. Вот почему он стал дирижером. Тем не менее, я не могу сказать, что он хорош как дирижер. Но он замечателен в организации концертов, поэтому он пользуется большой популярностью. Есть еще англичан Альберт Коутс³¹ — это превосходный дирижер.

О.: Кто ваши любимые современные русские композиторы?

П.: Я люблю Скрябина. А также Стравинского³² и Мясковского.

О.: Как в России относятся к музыке Скрябина?

П.: Я думаю, сегодня его понимают лучше.

О.: В самом деле? Я слушал его «Прометея» в Лондоне. Но его музыка довольно сложна.

П.: «Прометея»? Это очень хорошо. Я тоже был в Лондоне в июле 1914 года. Возможно, в одно время с вами.

О.: Какие из сонат Скрябина вы любите больше всего? Что касается меня, я не знаю Десятой сонаты, однако слушал Девятую в его исполнении.

П.: Не могу сказать, что я люблю Девятую, но Пятая и Шестая хороши. И Десятая тоже, хотя она несколько коротковата.

О.: Как жаль, что его больше нет. За несколько лет ушло много знаменитых людей.

П.: Да. Умер Макс Регер, Дебюсси. Я всегда любил Регера больше, чем [Рихарда] Штрауса. И смерть Гранадоса — огромная потеря.

²⁹ Кусевицкий Сергей Александрович (1874–1951) — дирижер и виртуоз-контрабасист. В 1909 создал свой оркестр в Москве, в 1917–1920 возглавлял Государственный симфонический (бывший придворный) оркестр в Петрограде. С 1920-го жил за границей, сначала во Франции, затем в США, где с 1924 по 1949 год руководил Бостонским симфоническим оркестром. Активно пропагандировал русскую музыку, творчество композиторов XX века. Осуществил премьеры ряда произведений Прокофьева. Кусевицкому посвящена Вторая симфония Прокофьева d-moll op. 40 (1924).

³⁰ Зилоти Александр Ильич (1863–1945) — пианист и дирижер. В абонементных концертах Зилоти состоялись премьеры ряда произведений Прокофьева: Симфонияетты A-dur op. 5 (1914 [1909]), симфонического эскиза «Осеннее» op. 8 (1910, 1915, 1934), Токкаты для фп. C-dur op. 11 (1912), «Сарказмов» для фп. op. 17 (1912–1914), Скифской сюиты «Ала и Лоллий» для большого оркестра op. 20 (1914–1915) и др.

³¹ Коутс Альберт (1882–1953) — английский дирижер, много лет работал в Мариинском театре в Петербурге, выступал также в симфонических концертах.

³² О взаимоотношениях Прокофьева и Стравинского см., например: Варуц В. Прокофьев о Стравинском / Прокофьев о Прокофьеве. С. 236–253.

О.: Да, согласен с вами... Но величайшая утрата — Дебюсси.

П.: Конечно. У меня не было случая встретиться с Равелем, но с Дебюсси я встречался.

О.: Когда это случилось?

П.: Незадолго до войны. Дебюсси приезжал в Петроград, он дирижировал в концерте оркестра Кусевицкого. Они играли его «Море» и «Ноктюрны».

Мне хотелось продолжить разговор о Дебюсси, но в этот момент в комнату вошло несколько майко (молодые гейши. — М. Я.), и тема разговора, естественно, изменилась. Я показал на их красочные кимоно.

О.: Как вам это нравится? Красивые кимоно, не так ли?

П.: Действительно, очень красивые.

О.: Кстати, Вы давно приехали в Японию?

П.: Я приехал в Токио 1 июня, а затем провел десять дней в Наре и в Киото.

О.: Вам понравились эти места?

П.: Да, тихие и красивые места. В Наре я даже начал сочинять сонату для скрипки. Но вокруг столько удивительных вещей, что для меня просто невозможно писать музыку в Японии. Я не могу сосредоточиться.

О.: Надеюсь, все-таки, что в один прекрасный день вы выразите свои японские впечатления, как Шарпантье, написавший «Итальянские впечатления». Вы тоже напишете о Японии, и, я уверен, это будет интересно.

П.: Попробую... Сейчас я готовлюсь к поездке в Америку и предвосхищаю удовольствие от сочинения музыки о плавании через Тихий океан.

О.: Может быть, это будет сюита «На Тихом океане», или «Восход солнца», или «Закат», или даже «Ураган»?

П.: Ох, не думаю. Во всяком случае, я с нетерпением жду этого трехнедельного морского путешествия, по сути дела — впервые.

О.: Сколько времени вы будете находиться в Америке?

П.: Я думаю, месяц или два. Я хотел бы посмотреть Ниагарский водопад, и мне интересен такой большой город, как Нью-Йорк. Во всяком случае, в первую очередь я буду там в качестве обычного туриста. Кстати, один из американских журналов писал, представляя меня, что я композитор-футурист. Это не имеет ничего общего со мной. Однако, американские журналисты правы, когда говорят, что российские футуристы продвинулись вперед по сравнению с американскими.

О.: Знаете ли вы кого-нибудь из американских композиторов?

П.: Никого, кроме Курта Шиндлера³³. Он приезжал в Петроград. Он хорошо знает русскую музыку.

³³ Курт Шиндлер (1882–1935) — американский композитор, дирижер и этномузыколог. Опубликовал антологии «Век русского романа от Глинки до Рахманинова», «Мастера русской песни» (обе — Нью-Йорк, 1911) и др.

О.: Я тоже знаю его, но только по его песням. Они довольно популярны.

П.: Да, он подарил мне свои песни, а я, в ответ, — мои сочинения.

Пока мы разговаривали, принесли поднос с закусками. Прокофьев с удивлением посмотрел на маленькие чашки. Я объяснил, что они предназначены для саке. И мы немедленно выпили. Он сказал: «Очень крепкое». Тогда ему принесли пива, но он почти не прикоснулся к нему. Неловко орудуя палочками, он повернулся ко мне. Я хотел побольше узнать о положении с оркестрами в России, и наша беседа продолжилась.

О.: Вы учились у Черепнина?

П.: Да. Он хороший композитор, отлично владеющий оркестровкой, но ему не хватает индивидуальности.

О.: А Кюи жив?

П.: Увы, его уже нет. Мы все называли его «старым генералом». Ведь он был военный, один из старейших и уважаемых генералов. Однако он не выносил мою музыку.

О.: Правда? А Глазунов — также из «старой гвардии»?

П.: И он из тех же. Глазунов тоже терпеть не может мои сочинения. Однажды, когда я исполнял мою «Скифскую сюиту», он пришел послушать, но ушел, не выдержав до конца³⁴.

О.: Правда? И Лядову тоже не нравилась ваша музыка?

П.: Конечно. Хотя он и был моим учителем, он был скорее моим оппонентом.

О.: А что вы знаете о Рахманинове?

П.: Я слышал, он в настоящее время в Швеции. Он очень ранимый человек, и война тяжело повлияла на него. Говорят, что он скоро будет выступать в качестве дирижера в Америке.

О.: Он будет исполнять свои собственные произведения?

П.: Я так думаю. И он будет выступать как пианист.

О.: Рахманинов прекрасный пианист, не так ли? Я слушал его в Лондоне, слушал с восхищением. Он поражает воображение! Вы согласны?

П.: Вы правы. В России он номер один. Его произведения некоторым нравятся, другим нет, однако как пианист он признан лучшим. Он особенно хорош, когда он играет свой Первый концерт. Я направляюсь в Америку через Сибирь и Японию, а Рахманинов — через Швейцарию и Северные страны. Будет любопытно, если мы встретимся и пожмем друг другу руки в Америке.

О.: А что вы скажете о Василенко и Акименко?

П.: Наверно, они в Петрограде. Но это не первоклассные композиторы.

О.: Ах, вот как? Я думал, Василенко довольно знаменит.

³⁴ Это был Седьмой абонементный концерт А.И. Зилоти в зале Мариинского театра, состоявшийся 16 января 1916 года; исполнение сопровождалось бурными протестами слушателей. Подробно об этом см. *Прокофьев*. Дневник. Ч. 1. С. 582.

П.: Конечно, нет. Н.К. Метнер³⁵ намного лучше.

О.: Medtner... В нем есть что-то немецкое.

П.: Что-то немецкое, может быть, есть, может быть, нет, но он превосходный композитор. Но еще больше, чем Метнер, мне нравится Н.Я. Мясковский.

О.: Я никогда не слушал его музыку. И здесь ее невозможно найти. По правде говоря, я и о Вас впервые узнал из книги Монтегю³⁶. И в его же книге я впервые прочитал о Мясковском. Монтегю там цитирует ваши слова о том, что его сонаты довольно сложны³⁷.

П.: Правда? Ну, его сонаты действительно трудны. Мясковский был ранен на войне, а вернувшись с фронта, он написал пять симфоний.

О.: Пять? Довольно много. А что вы можете сказать о его музыке?

П.: Если кратко, — его музыка мрачная. Он очень застенчивый человек, и, как правило, весьма неохотно публикует свои работы, поэтому известны лишь немногие из них.

О.: Интересно, где сейчас Стравинский?

П.: Не знаю. Он живет обычно во Франции или в Швейцарии, а в России он, в сущности, чужестранец. Четыре года назад я встретился с ним в Милане. Я приехал туда по приглашению футуриста, Маринетти³⁸.

О.: Я восхищаюсь музыкой Стравинского. Скрябин был гением. И если после него мы можем назвать кого-нибудь гением, это Стравинский.

П.: Вы правы, он гений. Он не имеет себе равных в оркестровке. Что ни говори, его музыка очень живописна, хотя, возможно, ей не хватает глубины.

О.: Вы слышали его «Свадебку»?

П.: А, это новое сочинение? В Милане он играл мне ее часть, но больше никогда ее не исполнял. А вы слышали его «Соловья»?

О.: Да. На меня опера произвела большое впечатление.

П.: А мне, должен признаться, это очень не нравится. На мой взгляд, «Петрушка» и «Весна священная» гораздо лучше.

О.: Да, «Петрушка» — превосходное произведение. Он, кажется, использовал там много народных песен?

³⁵ Прокофьев не только высоко ценил произведения Метнера, но и исполнял их. Метнер же относился к творчеству Прокофьева резко отрицательно.

³⁶ *Монтегю-Натан Монтегю* (1877–1958) — английский музыковед и скрипач, специалист в области русской музыки. Организатор «Русских концертов» в Лондоне в 1913–1914 годах. Оотагуро говорит о труде Монтегю-Натана «История русской музыки» (Лондон, 1914). Им написаны также книги: «Глинка», «Мусоргский», «Римский-Корсаков», «Введение в русскую музыку», «Руководство по фортепианым произведениям Скрябина» (все — Лондон, 1916), «Современные российские композиторы» (Лондон, 1917).

³⁷ «Соната Мясковского сложна, но как потеряют те, кого отпугнет ее сложность!», — говорилось в рецензии (*Прокофьев С.С.* Н. Мясковский Соната № 1 для фортепиано // Музыка. № 210. С. 116).

³⁸ *Маринетти Филиппо Томмазо* (1876–1944) — итальянский писатель, поэт, организатор и идеолог движения итальянского футуризма.

П.: Конечно. Кроме того, он смело вставляет мотивы, которые для некоторых людей звучат ужасно.

О.: Вы имеете в виду эту мелодию?

И я начал петь эту простую мелодию танца нянюшек. Он сразу же присоединился ко мне, насвистывая, и рассмеялся. Потом он сказал —

П.: Вы знаете, я очень хорошо понимаю «Петрушку», но «Весна священная» довольно сложна для восприятия. Когда я слушал ее в первый раз, я ничего не понял. Только когда мы встретились в Милане и я слушал ее в четырехручном переложении, я понял это сочинение. Особенно этот замечательный вальс. Как бы то ни было, это выдающееся произведение искусства.

О.: А вы пишете балетную музыку?

П.: Одна из таких работ — «Скифская сюита». Я написал ее по просьбе знаменитого Дягилева. Это трагический балет о жизни первобытных людей, которые жили в российских землях еще до славян. Имена героев Ала и Лоллий. Однако в процессе создания балет превратился в симфоническую композицию, и я решил, что лучше пусть это будет симфония, чем балет.

О.: А как же балет?

П.: Для балета я написал другую музыку. Он планируется для постановки в Париже.

О.: Дягилев сейчас в Америке?

П.: Нет, он в Мадриде.

О.: А Нижинский?

П.: Когда началась война, он был на гастролях в Австрии, и его арестовали. В настоящее время он, говорят, танцует каждый вечер в Вене, в Императорской опере.

О.: Правда? Ничего не слышал о нем. Кстати, как это вышло, что вы не были призваны на военную службу?

П.: Я единственный сын в семье. А единственных сыновей не призывают. Кроме того, [власти] сегодня стараются защитить музыкантов. Поэтому я не в армии.

О.: Вам повезло. Теперь вы можете писать музыку и путешествовать.

П.: Да. Недавно я был на Кавказе, писал музыку. Но там начались беспорядки, я не мог вернуться в Петроград. Мне пришлось остаться и продолжать свою работу. Поэтому я написал Третью и Четвертую сонаты и Скрипичный концерт.

О.: «Мимолетности» и «Фантазия», которые вы будете исполнять в Императорском театре, — это новые произведения?

П.: Да. «Мимолетности» — это очень короткие пьесы. Незадолго до отъезда из Петрограда я сделал корректуру, и сейчас они уже опубликованы. Что касается Фантазии, то на самом деле это последняя часть Четвертой сонаты, я не буду играть всю сонату, потому что она довольно длинная. Поэтому я сыграю только финал.

О.: У вас есть Симфониетта, а как насчет симфоний? Вы что-нибудь писали?

П.: Да, я написал «Классическую» симфонию. Фактически Симфониетту тоже можно рассматривать как симфонию. И среди недавних композиций у меня есть Вокальная симфония.

О.: Как она называется?

Прокофьев задумался. Дело в том, что он не знал, как перевести это название на английский. И он сказал, как это будет по-французски. К сожалению, я ничего не понял, и узнать название этого сочинения не удалось³⁹. Но я понял, что Прокофьев писал музыку на слова религиозного ассирийского стихотворения, переведенного Бальмонтом, для хора с аккомпанементом духовых и струнных инструментов и для солиста тенора, который исполняет роль священника. Всё это требует участия большого числа людей, поэтому достаточно сложно осуществить исполнение этого произведения в полном виде.

О.: Я слышал, Бальмонт посетил Японию в прошлом году?⁴⁰

П.: Это верно, и он продолжает восхищаться этой страной.

О.: Ему понравилось здесь?

П.: Да, очень.

О.: К сожалению, сейчас очень жарко. Было бы хорошо, если бы вы приехали месяца два назад.

П.: Да, очень жарко. Трудно работать в дневное время.

О.: Действительно, трудно. Ваши концерты начинаются после полудня.

П.: Но после визита в Америку, когда я вернусь, я надеюсь, погода будет мягче. Я думаю, осенью здесь должно быть хорошо.

О.: Да, октябрь и ноябрь — лучшее время года.

В этот момент послышался звук сямисэна и две майко начали танцевать. Мы еще раз наполнили наши стаканчики с саке и смотрели на них. Название танца было «Matsusima» («Мацушима»). Я не знаю его содержания и не мог объяснить его Прокофьеву. Поэтому мы продолжили нашу беседу.

О.: Вы будете играть Шопена в концерте?

П.: Да. Вообще, до сих пор, я исполнял лишь мои собственные сочинения. Однако это мой первый концерт в Японии, и я думаю, было бы неправильно играть только музыку, которую трудно понять. Поэтому я решил включить в программу Шопена, потому что он понятен каждому. Но я не занимался уже

³⁹ Речь идет о кантате «Семеро их» (К. Бальмонт. «Зовы древности»; текст написан по клинописи на стенах аккадийского храма) для драматического тенора, смешанного хора и большого симфонического оркестра, ор. 30.

⁴⁰ Бальмонт был в Японии в мае 1916 года.

больше двух с половиной месяцев, и боюсь, что мои пальцы не будут как следует двигаться.

О.: Вы будете играть без репетиции?

П.: Конечно, нет. Сегодня я в первый раз здесь играл на рояле у моего друга в Иокогаме.

О.: А вы были в Гранд-отеле?

П.: Да.

О.: Я живу на полпути между Токио и Иокогамой. Пожалуйста, приезжайте ко мне, в Омори.

П.: Омори? Я помню, станцию с таким названием. Я к вам приеду после концерта в Императорском театре.

О.: Добро пожаловать. И хотя мой рояль не относится к первоклассным инструментам, он в Вашем распоряжении. Может быть, вы сыграете часть вашей «Скифской сюиты»? Я был бы рад послушать ее в Вашем исполнении.

П.: «Скифская сюита»? Почему бы и нет... Я рассчитываю продирижировать ею в Америке, и взял ноты с собой. Я покажу ее вам.

О.: Правда? Это чудесно!

Я взглянул на часы. Было около девяти часов вечера. В этот момент, как было договорено заранее, пришел фотограф. Мы вышли в сад. Когда мы встали с Прокофьевым рядом, я заметил, что он выше меня, по крайней мере сантиметров на десять, то есть его рост был около 179 сантиметров. Отвороты его белой льняной куртки были коротковаты, под курткой на нем надета полосатая красная рубашка. Он стоял и улыбался. Мигнула вспышка фотокамеры. Фотосессия закончилась.

Я сказал:

— До свидания. Увидимся в Императорском театре.

Мы пожали друг другу руки. Я отправился на вокзал Шимбаши. В машине по дороге я вспоминал наш разговор и улыбался.

Беседа Прокофьева с Оотагуро — первое интервью композитора, данное им в эмиграции, и уже по одному этому заслуживает пристального внимания. Один пассаж Прокофьева представляется особенно интригующим, потому что он высказался по теме, которую его собеседник не затрагивал. Говоря о планах своего пребывания в Америке, он заметил: «Кстати, один из американских журналов писал, представляя меня, что я композитор-футурист. Это не имеет ничего общего со мной».

Мотоо Оотагуро оставил вскользь брошенное (якобы «кстати»), замечание Прокофьева о футуризме без всякого внимания. Попробуем присмотреться к этому высказыванию.

Уехав из России, оказавшись в среде, в которой его никто не знал, молодой музыкант, видимо, остро чувствовал потребность в творческом само-

определении. Когда все вокруг задаются вопросом «Кто ты такой?» — этот вопрос начинаешь задавать и себе сам. Встреча с Оотагуро была стимулом для укрепления уверенности и одновременно импульсом к новым размышлениям о своем месте в художественном мире.

Несмотря на решительное отрицание каких-либо связей с футуристами («ничего общего!»), Прокофьев, как будет показано, какую-то общность с ними ощущал, определенный интерес к их деятельности, несомненно, испытывал, соприкосновения имел и контакты поддерживал. Здесь нет возможности анализировать связи (реальные или декларируемые) творчества Прокофьева с футуризмом. Речь пойдет лишь о биографическом аспекте этой темы⁴¹.

Личное знакомство композитора с лидером итальянского футуризма и другими представителями этого направления в искусстве состоялось еще в 1915 году в Италии, куда Прокофьев приехал по приглашению Дягилева.

«С футуристом, вождем любопытнейшего течения, Маринетти, с идеями которого я познакомился по [его] дерзкой и сумасшедшей книге и отчасти по многим высказываниям Дягилева, я встретился в Риме, ибо Дягилев был с ним в чрезвычайной дружбе и с их обществом ставил один из балетов⁴². Футуристы страшно держались за Дягилева, потому что он был для них колоссальной рекламой, а Дягилев держался за них, потому что находил их течение свежим

⁴¹ В монографических трудах разных авторов упоминания о контактах Прокофьева с футуристами, о знакомстве с Маяковским и Бурлюком приводятся без углубленного рассмотрения темы. О связях Прокофьева (и оказавшегося в 1921 году в Нью-Йорке композитора В.А. Дукельского) с футуризмом в разных аспектах писал И.Г. Вишневецкий, считающий, что «как музыкальное, так и литературное творчество и даже поведение Прокофьева и Дукельского являли собой продолжение двух парадигм русского футуризма: кубофутуристической (Прокофьев) и эгофутуристической (Дукельский)». См.: Вишневецкий И.Г. Поэтика многоязычия в дружеской переписке с Владимиром Дукельским // МА. 2000. № 2. — С. 183. Тема затронута также в работе: Чинаев В.П. От футуризма к «новой простоте»: Исполнительское искусство С.С. Прокофьева в свете художественных тенденций времени // Звучащая жизнь музыкальной классики XX века. — М., 2006. — С. 132–145.

⁴² Чутко следивший за новейшими явлениями в искусстве Дягилев задумал в 1915 году «Литургический балет», к созданию которого он решил привлечь Стравинского. 8 марта 1915 года он писал композитору: «Танцевальное действие должно сопровождаться не музыкой, а звуками, гармонически заполняющими слух. <...> Предполагаемые инструменты — колокольчики, обернутые сукном или материей, золотые арфы, гусли, сирены, волчки и. т. п. Конечно, над этим еще придется поработать, и Маринетти предлагает нам для этого собраться на несколько дней в Милане, чтобы обсудить этот проект с главой их "оркестра" и ознакомиться со всеми их инструментами». См.: Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. Сб. ст. Т. 2 / сост. И. Зильберштейн и В. Самков. — М., 1982. — С. 125.

⁴³ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 555.

и любопытным, а также потому, что они всегда несли за собой шумиху»⁴³, — пишет Прокофьев. В окружении Маринетти он выделил «талантливого художника Баллу»⁴⁴.

В конце 1930-х годов, рассказывая об этой встрече, Прокофьев писал: «Это было ново и необычайно для меня, я даже испытывал чувство гордости, что общаюсь с таким ужасно “передовым” человеком? Но теории его проходили мимо меня»⁴⁵. Понятно, что ирония в завышенном эпитете — это ирония Прокофьева, приближающегося к своему пятидесятилетию, над Прокофьевым молодым, впервые соприкасавшимся с элитой европейского авангарда. Но иронический оттенок в воспоминании о пережитом тогда, в юности, восхищении («испытывал чувство гордости») самих этих эмоций не отменяет.

О планах сотрудничества Дягилева с музыкантами-футуристами Прокофьев незамедлительно сообщил в корреспонденции в журнале «Музыка», опубликованной за подписью «S». Дягилев, — писал он, — «с марта 1916 года имеет контракт в Монте-Карло, где пройдут новинки: 1) “Свадебка” Стравинского, 2) его же — “Фейерверк”, 3) инсценировка неаполитанских народных празднеств (последние две вещи при сотрудничестве Маринетти и футуристов), 4) сюита из пьес Скарлатти, 5) может быть, балет Прокофьева»⁴⁶.

Вторая встреча Прокофьева с Маринетти произошла в Милане. В Милан прибыл также Стравинский специально, «чтобы познакомиться с новыми музыкальными инструментами футуристов»⁴⁷. Футуристы «демонстрировали свои музыкальные инструменты и весьма интересовались мнением Стравинского, музыкой которого восхищались»⁴⁸. Эта демонстрация состоялась, по всей вероятности, 21 марта (Прокофьев приехал в Милан 20 марта, уехал 22-го).

В Дневнике Прокофьева о футуристических музыкальных орудиях нет ни слова. Но вернувшись в Россию, композитор написал о них специаль-

ную статью «Музыкальные инструменты футуристов», едва ли не единственную в нашей инструментоведческой литературе⁴⁹.

В целом создания футуристов в этой сфере, определенно, не вызывали у молодого композитора-новатора особого энтузиазма. Как музыкант-практик он ясно видел и трезво оценивал крайнюю ограниченность художественных ресурсов и техническое несовершенство этих «звуковых машин»: «Изобретенные совсем недавно, футуристические инструменты постоянно совершенствуются, пока же страдают недостаточной ясностью интонации, присутствием постороннего шума (не красивого шума, который ищут футуристы, а шума от несовершенства аппарата) и относительной слабости звука. В пределах комнаты звук внушителен, но в концертном зале беден, несмотря на огромный вид инструмента — иные до трех аршин»⁵⁰. Окончательный приговор Прокофьева звучит доброжелательно, однако скорее скептически, нежели оптимистически: «Футуристы придают своим инструментам самостоятельное значение и пробуют составлять из них отдельные оркестры, но для такой самостоятельной роли инструменты слишком бедны средствами, не говоря об их технической незрелости. К симфоническому же оркестру они могут прибавить любопытные краски»⁵¹.

Значительно сильнее, чем футуристический оркестр, впечатлил Прокофьева руководитель движения Маринетти: «...весь огонь, крикун, болтун, человек невероятной подвижности и энергии»⁵², «который с необыкновенной быстротой говорил по-французски, сыпая тирадами, так что мысль с трудом поспевала за ним»⁵³.

С русскими представителями нового течения Прокофьев познакомился лишь два года спустя. Центральной фигурой отечественного футуризма был для него Маяковский. Их знакомство состоялось 2 апреля 1917 года в Петрограде на обеде по случаю открытия Финской выставки.

«Познакомился я с футуристом Маяковским, который сначала несколько напугал меня своею грубой порывистостью, но потом он высказал мне прямей-

⁴⁴ Там же.

Балла Джакомо (1871–1958) — художник, наиболее яркий представитель итальянской футуристической живописи. Среди самых известных работ Балла «Дуговая лампа» (1909), «Скорость автомобиля» (1912), «Эскиз полета ласточек» (1913), «Динамизм собаки на сворке» (1913).

⁴⁵ Автобиография, 1961. С. 151.

⁴⁶ S. [Прокофьев С.] Письмо из Италии / Музыка, 1915, 28 марта, (№ 216). Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. Указ. изд. С. 15. Авторство Прокофьева установил В. Варунц. Он же указывает, что «футуристический балет» без танцоров с декорациями и световыми эффектами, созданными Дж. Баллой, на музыку «Фейерверка» Стравинского был исполнен труппой Дягилева в Риме 12 апреля 1917 года.

⁴⁷ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 554.

⁴⁸ Там же. С. 555.

⁴⁹ Прокофьев С. Музыкальные инструменты футуристов // Музыка. 1915. 18 апреля. — С. 255–256. Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 16. Советский исследователь, считающий необходимым «оградить» Прокофьева от всякой «авангардистской скверны» в том числе от футуристских новаций по изготовлению новых инструментов, считает, что статья носит «беспристрастно описательный характер», и что не только инструментарий, но и сами итальянские футуристы во главе с Маринетти «не вызвали у Прокофьева ни малейшей симпатии». См.: Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. — М., 1973. — С. 111.

⁵⁰ Там же. Аршин — старинная русская мера, равен 71,12 см, следовательно, три аршина — это более двух метров.

⁵¹ Там же. С. 16.

⁵² Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 555.

⁵³ Автобиография, 1961. С. 151.

шее расположение, заявив, что придет ко мне и серьезно поговорит со мною, так как я пишу замечательную музыку, но на ужасные тексты, на всяких Бальмонтов и прочих, и что ему надо познакомить меня с “настоящей современной поэзией”. Далее я оказался первым и даже единственным современным композитором, а так как русская музыка идет во главе всего мира — то мы должны соединиться: он от литературы, я от музыки и Бурлюк от живописи — “и тогда мы покорим мир”»⁵⁴.

Новации поэтов-футуристов, действительно, не вызывали у Прокофьева большого восторга. Среди поэтов, на стихи которых он писал музыку в 1910–1920-е годы, — Анна Ахматова («Пять стихотворений» ор. 27, 1916), Зинаида Гippiус («Серое платье», ор. 23, № 2, 1915), Николай Агнiewicz («Кудесник», ор. 23, № 5, 1915), Алексей Апухтин («Отчалила лодка», ор. 9, № 2, 1911). Можно, наконец, назвать Валерия Брюсова, повесть которого «Огненный ангел» послужила сюжетной основой одноименной оперы, законченной в 1927 году. Лидером в поэтических предпочтениях Прокофьева был и в самом деле Константин Бальмонт, с которым композитор был хорошо знаком и к стихам которого обращался с 1909 по 1921 год, можно сказать, постоянно⁵⁵. Это «Два стихотворения» ор. 7 1909 года, романсы «Есть другие планеты» ор. 9 № 1 (1910), «В моем саду» ор. 23 № 4 (1915) и «Пять стихотворений» ор. 36 (1921). На стихи «халдейского заклинания» Бальмонта «Зовы древности» написана кантата «Семеро их» ор. 30 (1917–1918). Поэзией Бальмонта навеяна идея цикла фортепианных миниатюр «Мимолетности» ор. 22 (1915–1917) с эпиграфом «В каждой мимолетности вижу я миры, полные изменчивой радужной игры...». И ни одного сочинения ни на слова Игоря Северянина, ни на слова Велимира Хлебникова, или Давида Бурлюка, или Алексея Кручёных, или даже самого Маяковского⁵⁶, не говоря уже о В. Гнедове, К. Олипове, Г. Петникове и прочих.

Однако внимание скандально знаменитого поэта было лестно. Через месяц после знакомства Прокофьев пошел слушать Маяковского.

«Третьего мая я был на вечере Маяковского, а пятого — на Игоре Северянина⁵⁷, обоих слушал в первый раз, — записывает он. — Хотя до сих пор я знал очень многое (почти всё) из сочинений Северянина, и многое мне очень нравилось, а Маяковского совсем не знал, а если что знал, то это мне не нравилось, но при личном слушании эффект получился обратный: Игорь своим слащавым популярничаньем и мяуканьем как-то опошил и расслабил крепкий экстракт некоторых талантливых блесток, которыми пересыпаны его стихи; Маяковский же, наоборот, как-то скрепил в одно крепкое целое все свои разбросанные и как бы бестолковые фразы. Он читал энергично, с типичным футуристическим натиском, несколько грубоватым, но весьма убедительным»⁵⁸.

Как видим, футуристы его заинтересовали. 19 марта 1918 года, находясь в Москве, он отмечает: «Футуристы скандалят чуть ли не с анархистами. Я очень хотел бы повидать Маяковского. Я, конечно не футурист, но мне нравятся контакты с ними, да и они меня хотят считать своим»⁵⁹.

Вскоре состоялось и знакомство Прокофьева с Давидом Бурлюком. В предназначенной для печати Автобиографии (написанной в 1937–1939 годах) Прокофьев касается этого эпизода мимоходом:

«Я имел несколько интересных встреч с Маяковским и с его окружением — Бурлюком, Василием Каменским и др. С Маяковским я был знаком уже год — по его выступлению в Петрограде, произведшему на меня сильное впечатление. Теперь знакомство углубилось, я довольно много играл ему, он читал стихи и на прощанье подарил свою “Войну и мир” с надписью: “Председателю земного шара от секции музыки — председатель земного шара от секции поэзии”. Прокофьеву Маяковский»⁶⁰.

Как видно, автор повествования акцентирует внимание читателя на фигуре поэта, который уже был объявлен «лучшим и талантливейшим», и отодвигает «отца русского футуризма», а по меркам того времени, когда создавались мемуары, — формалиста и к тому же эмигранта — в свиту

⁵⁴ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 646.

⁵⁵ Знакомство Прокофьева с Бальмонтом состоялось в октябре 1916 года. Вскоре после первой встречи Бальмонт подарил Прокофьеву сборник своих стихов с надписью «Волшебнику звуков С.С. Прокофьеву, в высокий дар которого я верю».

⁵⁶ С Маяковским Прокофьев неоднократно виделся и в последующие годы в Москве, Париже (см. Дневник, т. 2. с. 652), присутствовал на его выступлениях (в частности, на чтении пьесы «Баня» 30 октября 1929 года). Особенно памятной оказалась встреча в Берлине в 1922 году (см.: Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 205–206; Автобиография. 1961. С. 171). Однако к поэзии Маяковского композитор обратился единственный раз лишь через четверть века после их знакомства, написав массовую песню «Дрянь адмиральская» (1941 или 1942 год), не относящуюся к его большим творческим удачам.

⁵⁷ Северянин Игорь (псевдоним, настоящее имя Игорь Васильевич Лотарёв; 1887–1941). В 1911 году возглавил течение эгофутуристов, позднее примкнул к кубофутуристам. В 1918 году на вечере в Политехническом музее в Москве был избран «королем поэтов». Зимой 1917–1918 года Борис Верин читал Северянину стихи Прокофьева. «У этого человека есть настоящий талант и замечательный ритм», — сказал Северянин. В дневниковой записи от 2 апреля 1918 года Прокофьев добавляет: «Я спросил, он случайно сказал, чтобы что-нибудь сказать, или серьезно? Б. Верин ответил, что вполне серьезно, потому что стихи ему очень понравились, особенно «Вы, с Дм...». Это очень приятно, я на мои стихи смотрел, как на ерунду. Стихами я совсем мало буду заниматься, а за прозу возьмусь» (с. 693). К поэзии Северянина Прокофьев в своем творчестве не обращался.

⁵⁸ Прокофьев С.С. Дневник. Ч. 1. С. 650.

⁵⁹ Там же. С. 690 (курсив мой. — М. Я.).

⁶⁰ Автобиография, 1961. С. 161.

поэта, в «окружение», в тень⁶¹. Для нас, однако, важны, прежде всего, не эти нюансы изложения, а установление того факта, что взаимный интерес возрастал, и контакты продолжались. В Дневнике эти встречи запечатлены подробнее.

22 марта 1918 состоялся знаменательный вечер в московском «Кафе поэтов» в Настасьинском переулке. Это было, как свидетельствует сам композитор, его «чествование (неожиданное) у футуристов в кафе поэтов. Маяковский, Каменский, Бурлюк. Председатель земного шара. Их контакт с анархистами и поведение в Москве были очень заметны в последние дни. Многие, почти все, возмущаются»⁶².

Поэт Василий Каменский оставил более подробное, восторженное и, как и подобает литератору, красочное описание событий.

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

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

Я заявил публике:

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

Публика и мы устроили Прокофьеву предварительную овацию.

Маэстро для начала сыграл свою новую вещь “Наваждение”.

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

Ну и темперамент у Прокофьева!

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

И сам молодой мастер буйно пылал за взъерошенным роялем, играя с увлечением стихийного подъема.

Пер напролом.

Подобное совершается, быть может, раз в жизни, когда видишь, ощущаешь, что мастер «безумствует» в сверхэкстазе, будто идет в смертную атаку, что этот натиск больше не повторится никогда.

⁶¹ Исследователь творчества Бурлюка Кэтрин Дрейер сообщает, что знакомство продолжилось в Америке. «Среди многих гостей из России Бурлюков посетил Сергей Прокофьев, чей визит оставил у них яркие воспоминания, — пишет Дрейер. — Он провел много вечеров с Бурлюками, и они не пропускали ни одного его концерта» (цитируется по книге Ноберта Евдаева «Давид Бурлюк в Америке: Материалы к биографии». — М., 2008. — С. 217). К сожалению, сообщение К. Дрейер не датировано и нет ясности, идет ли речь об одном визите или действительно имели место многократные посещения.

⁶² Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 691.

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

Ну, а мы торжественно окрестили Прокофьева сразу гением, и никаких разговоров.

Он эту обжигающую искренность чувствовал и разошелся циклоном из всех потрясающих сил.

Поэтому нам и не забыть этого знаменательного вечера»⁶³.

Завершая свою запись о «чествовании» Прокофьев пишет: «Я считаю их людьми, в которых есть свежесть и что-то интересное, хотя много грубого и бутафорского»⁶⁴.

Эта формулировка весьма точно отражает не только оценку футуризма и футуристов, но и общую позицию Прокофьева по отношению к разного рода художественным движениям и течениям. Он сторонился участия в «группировках» и «платформах», избегал идентификации с какими-либо художественными «направлениями», он хотел быть «сам по себе» и настороженно следил за покушениями на его независимость, за попытками вовлечь его не только в «комиссии и депутатии», но и в творческие объединения.

Вместе с тем, соблазны успеха и славы не оставляли молодого музыканта равнодушным. Он был честолюбив, жаждал известности и не лишен склонности к эпатажу. Футуризм, вероятно, казался ему шансом.

26 марта Прокофьев опять идет к своим новым знакомым: «Вечером у футуристов. Впечатления от второго слушания “Человека” Маяковского (первое на Кузнецком мосту). Я играл 1-ю Сонату — тонкая издевка и их восхищение», — пишет он. И снова фиксирует неоднозначность своих впечатлений: «Среди нарочитости, неотесанности и растерянности много яркого»⁶⁵.

Ту же двойственность испытывает он при виде монументальных работ, которыми футуристы наполнили город к первомайскому торжеству: «Сегодня 1 Мая, революционный праздник. Улицы украшены футуристическими плакатами и картинами. И, казалось бы, я должен радоваться им, а между тем на них неприятно было смотреть. Просто писали плохие футуристы. Праздник был не всенародный, а официально-государственный»⁶⁶.

При всех субъективных колебаниях Прокофьева, при всей противоречивости притяжений и отталкиваний, которые он испытывал в соприкосновениях с футуризмом, были и какие-то объективные причины, направлявшие его в сторону этого энергично и шумно заявлявшего о себе движения. Скандалы, сопровождавшие премьеры некоторых его сочинений, не уступали эксцессам футуристических выступлений. Критика,

⁶³ Каменский В. Путь энтузиаста. — М., 1931. — С. 257–258.

⁶⁴ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 691 (курсив мой. — М. Я.).

⁶⁵ Там же. С. 692.

⁶⁶ Там же. С. 698–699.

в общем всегда склонная торопливо навешивать ярлыки, прямо называла его музыку «футуристической». И происходило это давно. Задолго до его знакомства с Маяковским и Бурлюком.

Еще в 1913 году репортер, скрывшийся под псевдонимом «Не-критик», писал в «Петербургской газете» в связи с исполнением в Павловске Второго концерта для фортепиано с оркестром (солистом выступил автор): «Дебют фортепианного кубиста и футуриста вызывает всеобщий интерес. Уже в вагоне при поездке в Павловск со всех сторон слышно: “Прокофьев, Прокофьев, Прокофьев...”»⁶⁷. Скандал, разразившийся на концерте, был затем с удовольствием поддержан прессой:

«На эстраде появляется юнец с лицом учащегося из Петер-шуле. Это — С. Прокофьев. Садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши рояля, не то пробовать, какие из них звучат повыше или пониже. При этом острый сухой удар. В публике недоумение. Некоторые возмущаются. Встает пара и бежит к выходу: “Да от такой музыки с ума сойдешь!” — Что над нами издеваются, что ли? — За первой парой в разных углах потянулись еще слушатели. Прокофьев играет вторую часть своего концерта. Опять ритмический набор звуков. Публика, наиболее смелая часть ее, шикает. Места пустеют. Наконец, немилосердно диссонирующим сочетанием медных инструментов молодой артист заключает свой концерт. Скандал в публике форменный. Шикает большинство. Публика разбегается. Всюду слышны восклицания: “К черту всю музыку этих футуристов! Мы желаем получать удовольствие, — такую музыку нам кошки могут показывать дома”»⁶⁸.

Музыкальный критик Вячеслав Каратыгин, единственный из рецензентов, поддержавший Прокофьева, также свидетельствовал, что «публика шикала», но при этом пророчески добавлял: «Это ничего. Лет через десять она искупит вчерашние свистки единодушными аплодисментами по адресу нового знаменитого композитора с европейским именем»⁶⁹.

Итак, слушатели свистят и «голосуют ногам», покидая зал. А футуристы «чествуют», аплодируют, в них есть «много яркого», есть «свежесть и что-то интересное», и, это важно, они приглашают, зовут, они «меня хотят считать своим». Кто еще так пылко и безоговорочно призывал молодого музыканта?

Сколь притягательны были для него эти призывы, видно и из того, что даже во Владивостоке, задержавшись на несколько дней для получения визы, Прокофьев 26 мая не пренебрегает возможностью познакомиться с



местными футуристами (о чем в Автобиографии умалчивает) и, записывая в Дневнике впечатления, вспоминает о титуле, присвоенном ему Маяковским: «Был на вечере здешних футуристов. Они пытаются дерзнуть, как настоящие футуристы, но вещи их довольно невинны. Я как председатель земного шара, т. е. в качестве их прямого начальства, хотел подтянуть их (потому что у истинных футуристов, итальянцев, отличная дисциплина), но стоило ли?»⁷⁰.

⁷⁰ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 704. Приводимая Прокофьевым дата существенно уточняет хронологию возникновения футуристического движения на Дальнем Востоке, зафиксированную в работах, опубликованных в каталоге выставки «Модернизм российского Дальнего Востока (1918–1928)»: Modernism in the Russian Far East and Japan: 1918–1928. Tokyo, 2000. Е.Ю. Турчинская определяет время существования Литературно-художественного объединения (ЛХО) «Творчество» во Владивостоке с 1919 до середины 1920 (Турчинская Е. «Зелёная кошка» // Модернизм российского Дальнего Востока (1918–1928), русскоязычный вкладыш в вышеуказанный каталог [Токио, 2000, без пагинации]. С. [3]). Л.Г. Козлова отмечает, что свои первые шаги ЛХО делает еще до официального создания, «в конце 1918 года» (Козлова Л. В поисках нового: Изобразительное искусство российского Дальнего Востока 1918–1928 гг. в контексте истории русского футуризма // Там же. С. [19]). И.Г. Мизь приводит конкретную дату официального открытия ЛХО и указывает, что «деятельность ЛХО приобрела ясно выраженную футуристическую направленность после того, как в объединение вошли С. Третьяков, Д. Бурлюк, В. Пальмов «и другие приверженцы футуризма» (Мизь И. Владивосток: Пропаганда авангарда и революции // Там же. С. [10]). Напомню, что Бурлюк прибыл во Владивосток 9 августа 1919 года (см.: Евдаев Н. Давид Бурлюк в Америке. С. 62). Дневник Прокофьева позволяет утверждать, что объединение реально существовало, проводило мероприятия («вечер» с выставкой картин) уже весной 1918 года и уже тогда, задолго до прибытия Бурлюка и его группы, идентифицировало себя с футуризмом.

⁶⁷ Не-критик. На концерте фортепианного кубиста и футуриста в Павловске // Петербургская газета. 1913. 25 августа. Цит. по кн.: Нестьев, 1973. С. 88.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Каратыгин В. Последний симфонический концерт в Павловске // Речь. 1913. № 231.

Прошло чуть больше месяца, и «прямое начальство» в его лице заявило, что «ничего общего» с этими людьми не имеет.

Почему Прокофьев вдруг так категорично отрекся от футуристов?

Строго говоря, он никогда им не присягал. Как не присягал каким-либо иным течениям и направлениям. Он яростно возражал против причисления себя к модернизму: «Модернист? Я? Ни за что на свете! Я ненавижу слово “модернист”. Моя музыка уходит своими корнями в классику», — слова Прокофьева, сказанные не в 1936-м и не в 1948 году, в обстановке печально известных кампаний по «борьбе с формализмом». Нет. Это текст из интервью для шведской газеты «Stockholm's Tidningen», опубликованное в ноябре 1925 года!⁷¹ Его соприкосновения с футуризмом и его лидерскими в сущности незначительные и поверхностные, были скорее легким флиртом, нежели серьезным чувством. Он был Прокофьев и хотел всегда оставаться самим собой — Прокофьевым. Отъезд из России стал переломом не только в местопребывании, но и в понимании себя, в новом творческом самоопределении. Оно состоялось, и формулировка была впервые произнесена вслух именно в Японии.

⁷¹ Модернист, который не хочет называться модернистом // Stockholm's Tidningen. 1925, 3 november. Цит. по кн: Прокофьев о Прокофьеве. С. 52.

Марина Фролова-Уокер

Эффект присутствия: Прокофьев в России 1920-х годов

Вопрос «почему Прокофьев вернулся в СССР?» является, сейчас, пожалуй, главным вопросом о Прокофьеве. Его задают — и отвечают на него по-разному биографы Прокофьева — Н.П. Савкина, С. Моррисон, И.Г. Вишневецкий; им без конца задаются посетители музыкальных форумов и блогеры. Современные исследователи подчас сходятся в недоумении, потому что и те, и другие отталкиваются из представления, что Прокофьев сменил лучшее на худшее. А поскольку его решение было столь нерациональным, значит, он принял его либо из низменных побуждений (деньги, слава), либо из возвышенных (религия, ностальгия). Если признать, что он всё же пытался действовать рационально, взвешенно, значит, он попался в ловушку по своей наивности.

В настоящей работе я попытаюсь подойти к этому «главному вопросу» с другой стороны. Моя задача — представить вниманию читателя документы 1920-х годов, которые демонстрируют глубину связей Прокофьева с Россией, его понимание и принятие тех механизмов, по которым функционировало советское общество, накопление, так сказать, советского опыта задолго до возвращения в СССР. Я намерена обходить по возможности наиболее известные источники, такие как Дневник и Переписка с Н.Я. Мясковским, основываясь в основном на менее известных письмах из Лондонского архива.

Но начать я хотела бы с другого — с того, как новая большевистская Россия приобретала опыт общения с музыкой Прокофьева, с рецепции. Как случилось, что к 1926 году, то есть до знаменитых гастролей 1927 года, скрябинская доминанта российской музыкальной жизни, как заметил Д. Мийо, посетив СССР, сменилась на прокофьевскую?¹

Главная доля пропаганды музыки Прокофьева пала на отдельных энтузиастов: инициаторами ее были Б.В. Асафьев в Ленинграде и В.В. Держановский в Москве. Как и до революции, новая музыка распространялась благодаря узкому кружку ее адептов — в этом ничего нового не было. Одним из первых советских корреспондентов Прокофьева (с начала 1924 года) был Р.И. Грубер. Тогда молодой музыковед, ученик Асафьева. Грубер встречался с Прокофьевым во Франции, в Севре (у него шли переговоры с С.А. Кусевицким), и по возвращении в Ленинград начал активно

¹ Дариус Мило [sic]. Музыкальная жизнь СССР // Рабочий и театр. № 27 (4 июля 1926 г.). — С. 11.

В 1920-е годы фамилия Мийо транскрибировалась в СССР именно так.

переписываться с Прокофьевым, получая от него новые сочинения и посылая ему книги и журналы. Он же был инициатором концерта из сочинений Прокофьева, ни одно из которых до этого в Ленинграде не исполнялось:

16 мая 1924 года, зал Капеллы

Увертюра не еврейские темы, ор. 34

Романсы [Пять стихотворений Бальмонта], ор. 36

Пять песен без слов, ор. 35

Сказки старой бабушки, ор. 31

Четыре пьесы для фортепиано, ор. 32².

Прокофьева крайне интересовала реакция питерцев на этот концерт, особенно, как он выразился, блока «бергов» (имеются в виду М.О. Штейнберг и Ю.Л. Вейсберг — члены семейного клана Римского-Корсакова)³. Очень уж хотелось ему взять свое в консерватории, перебороть то недоумение и недоверие, с которыми его музыка встречалась в предреволюционные годы. Реакция «бергов» была вялая, но зато завоевать консерваторию удалось исподволь: жена Грубера, Наталья Николаевна Позняковская, вела там фортепианный класс и воспользовалась своим влиянием, о чем и свидетельствует его письмо 1924 года:

«Мы с женой решили приняться за консерваторию; в конце концов, при содействии [Л.В.] Николаева, удалось достаточно крепко «внедрить» Вас в программы, «рекомендуемые к изучению». Вы стоите одним из первых в ряду новых русских авторов, предложенных для исполнения при окончании. В ближайшую среду один из учеников Натальи Николаевны, некий Герц (вообще талантливый юноша) будет играть в своей программе Ваши «Сказки старой бабушки», а на публичном классном будет исполнен Ваш ор. 32. Сама Нат. Ник. <...> разобрала вполне Ваш 3-й концерт и мы его играли как-то в воскресенье вечером [В.Г.] Каратыгину. <...> Каратыгин в большом восторге. На днях собираемся играть его Николаеву, [А.Н.] Оссовскому и некоторым другим профессорам консерватории»⁴. [Заметим, что именно Позняковская вскоре, в мае 1925 года, сыграет премьеру этого концерта в Ленинграде.]

Прокофьеву новости понравились чрезвычайно: «Очень пикантно, — писал он Груберу, — что мои сочинения начинают проникать в консерваторские программы, как же Глазунов переживает такой вандализм?»⁵.

Подобный процесс распространения музыки Прокофьева в широких массах музыкантов происходил параллельно и в Москве, и даже в провинции, как свидетельствуют следующие два письма:

Держановский — Прокофьеву:

«Ваша музыка, как это у нас называется, “пошла в массы”. На зачетных концертах в Консерватории и в техникумах за последние 2-3 месяца программы пестрят Вашими сонатами, романсами, пьесами.

На состоявшемся вчера концерте в пользу МОПРа⁶ <...> было немало такой публики, которая до этого не слышала, пожалуй, никакой музыки кроме Интернационала. И тем не менее Еврейская увертюра имела колоссальный успех...»⁷.

А.М. Дианов — Прокофьеву

«О том, что теперь почти каждый пианист включает в свой репертуар ваши произведения, Вы видите из вырезок газет. Играют все сонаты (кроме 1-й), гавоты, танцы, мимолетности, реже сарказмы, романсы поются певицами Духовской и Тележинской. Из мелких пьес самыми популярными стали “Сказки”. Их играют во всех музыкальных школах и не только Москвы, но и провинции. Так, мне прислали программу открытого концерта Омского музыкального Техникума, и там поставлены были “Сказки”»⁸.

Это было уже посерьезнее, чем просто взять реванш в alma mater: открывались перспективы огромной аудитории, а значит и огромного рынка. Отличительной особенностью российской рецепции Прокофьева было то, что его музыка игралась в самых различных контекстах — и в концертах новой отечественной музыки, и новой зарубежной, и со Скрябиным, и с Рихардом Штраусом, и с Бетховеном, и, что самое удивительное, в сборных концертах для пролетариата, куда обычно новая музыка не попадала (см. *Таблицу*). Недаром Мийо заметил, не без зависти, что Марш из «Трех апельсинов» стал фольклором⁹. И все это, подчеркну, произошло до первого приезда Прокофьева в новую Россию.

Но музыка Прокофьева не только объединяла, но и разделяла: отношение к нему стало и пробным камнем музыкально-политической идентификации. До нас дошли записи заседания Объединения Революционных Композиторов (известного под более поздней аббревиатурой ОРКиМД) спустя всего несколько дней после московской премьеры Третьего фор-

² Из письма Р.И. Грубера Прокофьеву от 3 января 1924 г. SPA (the Serge Prokofiev Archive). F. 5a, it. 85–87.

³ Из письма Прокофьева Груберу от 2 апреля 1924 г. SPA. F. 5b, it. 129.

⁴ Из письма Грубера Прокофьеву от 18 мая 1924 г. SPA. F. 5b, it. 197–198.

⁵ Из письма Прокофьева Груберу [без даты]. SPA. F. 6a, it. 118–119.

⁶ МОПР — Международное общество помощи борцам революции.

⁷ Из письма Держановского Прокофьеву, получено 11 июня 1925 г. SPA. F. 8, it. 83.

⁸ Из письма Антона Дианова Прокофьеву от 10 апреля 1926 г. SPA. F. 10, it. 241.

⁹ См. сноску 1.

Таблица. Сочинения Прокофьева в Ленинградской филармонии, 1924–1927 годов¹⁰

ДАТА	СОЧИНЕНИЕ/ИСПОЛНИТЕЛИ	КОНТЕКСТ
11 октября 1924 г.	Скрипичный концерт (Й. Сигети, [?] Бердяев).	А.Н. Скрябин. Вторая симфония и «Поэма экстаза».
12 мая 1925 г.	Третий фортепианный концерт (Н.Н. Позняковская, [?] Унгер).	А.Н. Скрябин. Третья симфония «Божественная поэма»; И.Ф. Стравинский. Фантазия «Фейерверк»
10 октября 1925 г.	Скрипичный концерт (Й. Сигети, В.А. Дранишников).	В.А. Моцарт. Л. ван Бетховен (концерты для скрипки с оркестром); И.Ф. Стравинский. «Фейерверк».
19 января 1926 г.	Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» (О. Фрид).	Р. Штраус. Симфонические поэмы «Смерть и просветление» и «Жизнь героя».
3 марта 1926 г.	Сюита из балета «Сказка о шуте, семерых шутов перешутившего» (П. Монте).	Г. Берлиоз. Увертюра «Римский карнавал»; Э. Шоссон. Поэма для скрипки с оркестром; А. Онеггер. «Пасифик 231»; В. д'Энди. «Истар», симфонические вариации.
13 октября 1926 г.	«Скифская сюита» (В.А. Дранишников).	Э. Кшенек. Concerto grosso; Э. Тох. Фортепианный концерт; А. Онеггер. «Пасифик 231».
16 октября 1926 г.	«Классическая симфония» (Н.А. Малько).	Э. Кшенек. Фортепианный концерт; А. Онеггер. «Pastorale d'été»; И.Ф. Стравинский. «Песнь соловья», симфоническая поэма из оперы «Соловей».
10 ноября 1926 г.	Третий фортепианный концерт (С.Е. Фейнберг, К.С. Сараджев).	Н.Я. Мяковский. Шестая симфония; Л.А. Половинкин. Две пьесы (?).
26 января 1927 г.	Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» (Н.А. Малько).	Сборный концерт в Домпросвете им. Г. Плеханова.

тепианного концерта (22 марта 1925 г., солист С.Е. Фейнберг)¹¹. На заседание приходит гость и потенциальный соратник — Александр Давиденко, и оказывается, что он потрясен концертом, прямо-таки влюблен в него. «Ре-

¹⁰ Десять лет симфонической музыки, 1917–1927. — Л.: Гос. акад. филармония, 1928.

¹¹ ОРКиМД. Протоколы заседаний. Фрагменты стенограмм. Автограф Е.Н. Шульгиной. ГЦММК, ф. 474 (Шульгин), ед. хр. 619. Частично опубликованы в: Криво-ва Е. Из истории музыкально-общественных организаций: ОРКиМД, 1924–1932 (по материалам архива Л.В. Шульгина) // Труды Музея музыкальной культуры, т. 2. — М.: ГЦММК, 2003. — С. 268–292.

волюционные» композиторы (Л.В. Шульгин, А.А. Сергеев, К.А. Корчмарёв) пытаются убедить его, что это искушение и что такая музыка, даже если она и им самим нравится, должна признаваться чуждой. Так, через отречение от Прокофьева, Давиденко придет впоследствии к лидерству в РАПМе.

Но вернемся назад, в 1924 год. Тот же Грубер организовал Прокофьеву первое официальное приглашение посетить СССР, подав эту идею А.В. Оссовскому, который в то время заведовал филармонией (и, конечно, лично знал Прокофьева по консерватории). Оссовский отреагировал мгновенно, но действовал осторожно, опасаясь прямого отказа, и вышел на Прокофьева через композитора Алексея Августовича Давыдова, жившего в Берлине. Прокофьев ответил уклончиво:

«...до сих пор не мог ответить Вам ни да, ни нет, да и сейчас еще, к сожалению, не могу этого сделать: в течение будущего сезона у меня предстоит поездка в Америку, а также несколько постановок моих вещей, и я все еще не могу установить, в каком порядке все это расположится, и смогу ли я выделить время для поездки в Россию. Если же принять во внимание трудности, которые правительство СССР чинит российским гражданам при выезде их за границу, то является невозможным точно установить длительность пребывания в России. Поехать на 2-3 концерта в Ленинград и затем опоздать на турне в Америке или на постановку своей оперы — мне представляется нецелесообразным»¹².

За уклончивостью ответа ясно видна главная проблема: Прокофьев боится не выехать из СССР. В 1924 году (!) он уже вполне осознает ту угрозу, которая станет для него реальностью в конце 1930-х. И, так сказать, прямо намекает о ней для передачи Оссовскому (не через Грубера — ему он просто ссылается на занятость). Пока остается неясным, передал ли Оссовский эти опасения Прокофьева выше, или дальнейшее развитие событий с этим ответом не связано.

Что произошло дальше, более или менее известно, хотя и не до конца понятно. 21 июля 1925 года на заседании Политбюро по просьбе Луначарского обсуждался вопрос о возможности приезда в СССР Прокофьева, Стравинского и Боровского и было принято положительное решение¹³. Похоже, что пианист А.К. Боровский, друг и однокашник Прокофьева, присутствует здесь в качестве «бесплатного приложения», и даже официальные контакты с ним шли через Прокофьева. Так или иначе, предварительные переговоры, или по крайней мере разговоры с Прокофьевым, велись, как видим из представленной ниже хроники событий:

¹² Из письма Прокофьева Давыдову от 31 мая 1924 г. SPA. F. 5b, it. 241.

¹³ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике, 1917–1953 / сост. А. Артизов, О. Наумов. — М., 1999. — С. 58.

- 28 мая 1924 года Й. Сигети рассказывает ему о своих гастролях в Москве¹⁴;
- 9 июля 1924 года Прокофьев пишет А.В. Гауку ответ на письмо с предложением поставить «Игрока» и «Сказку о шуте, семерых шутов перешутившего» и записывает в Дневнике: «...приятно, что Петербург снова заинтересовывается мною»¹⁵;
- 5 ноября 1924 года встречается с семьей профессора Н.Н. Кедрова из Петербургской консерватории¹⁶;
- 4 января 1925 года встречается с актрисой, балериной и режиссером И.С. Чернецкой, обсуждают возможность создания балета: «...говорит, если я напишу, его схватят в Москве с радостью»¹⁷;
- 24 января 1925 года собрание евразийцев, на котором Прокофьев встречается с А.А. Ланговым¹⁸;
- 30 июня 1925 года встречается с М.О. Штейнбергом, который передает «не без торжественности» приглашение от Ленинградской филармонии. Прокофьев отвечает: «Прежде, чем мне не будет обратный выезд из России, я не хотел бы начинать даже переговоров»¹⁹;
- 12 июля 1925 года встреча с И.Г. Эренбургом (через П.П. Сувчинского), обсуждение возможности создания «большевистского» балета²⁰;
- 19 июля 1925 года встреча с Г.Б. Якуловым, начало работы над балетом, который впоследствии получит название «Стальной скак»²¹;
- 21 июля 1925 года письмо от Сигети, которой приглашает Прокофьева в Париж на встречу с директором Росфила Б.Б. Красиным²²;
- 24 июля 1925 года встреча с Красиным (предложение от ЦИКа СССР написать Киносимфонию к 20-летию революции 1905 года). Прокофьев отказывается, но соглашается приехать в СССР на гастроли²³;
- с 27 июля 1925 года Прокофьев ведет подробные переговоры о визите в СССР с Красиным и И.И. Экскузовичем (которые уже виделись с Н.К. Метнером и которым отказал в аудиенции С.В. Рахманинов)²⁴;

¹⁴ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 260.

¹⁵ Там же. С. 272.

¹⁶ Там же. С. 291.

¹⁷ Там же. С. 297.

¹⁸ Там же. С. 302. А.А. Ланговой был советским шпионом, одним из организаторов операции «Трест», в результате которой Борис Савинков и Сидней Рейли были заманены в Москву. В тот вечер он разговаривал с Прокофьевым о современной музыке, включая музыку Николая Рославца, который был мужем его сестры. В Дневнике Ланговой не назван; он идентифицирован Игорем Вишневецким в его книге Сергей Прокофьев (М.: Молодая гвардия, 2009. С. 307–308).

¹⁹ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 334.

²⁰ Там же. С. 338–339.

²¹ Там же. С. 341.

²² Там же. С. 342–343.

²³ Там же. С. 344–345.

²⁴ Там же. С. 345–346.

Зададимся вопросом: почему приглашение приехать в СССР возникло именно в этот момент?

Не исключено, что это одно из последствий переговоров, которые Держановский и Асафьев вели с А.В. Луначарским в начале 1925 года. Держановский тогда еще заметил, что Луначарский «вообще напуган стремлением всех за границу и нежеланием уже уехавших возвращаться», и старался запугать его еще больше, грозя, что и все остальные композиторы уедут, если им не создать нормальных условий работы²⁵. Именно тогда, в начале 1925 года, нарком прочитал обличительные и призывные статьи Игоря Глебова (Асафьева) и, судя по всему, заинтересовался положением на музыкальном фронте. Именно благодаря контактам с Держановским и Асафьевым наркому и могла придти в голову идея пригласить Прокофьева и Стравинского.

Со Стравинским, правда, получился конфуз: его, похоже, никто не предупредил, и на суровое официальное письмо, начинавшееся бюрократической фразой «Игорь Федорович! В ответ на Ваше обращение...»²⁶, он ответил мадам Брюсовой по-французски, что никакого запроса он и не думал посылать²⁷. Письмо, посланное Н.Я. Брюсовой по поручению Луначарского двум знаменитым композиторам, было не только сухо казенное, но и несколько устрашающее, хотя и с обнадеживающей концовкой:

«Правительство согласно на Ваше возвращение в Россию. Оно согласно дать Вам полную амнистию за все прежде совершенные проступки, если даже таковые имели место. Само собой разумеется, гарантии неприкосновенности в случае какого бы то ни было контрреволюционного поведения в будущем Правительство дать не может.

Гарантируется также полная возможность въездов и выездов из РСФСР по Вашему желанию»²⁸.

²⁵ Из письма Держановского Асафьеву от 16–17 декабря 1924 года (РГАЛИ, ф. 2658 (Асафьев), оп. 1, ед. хр. 542); из письма Луначарского Держановскому от 29 декабря 1924 года, приведенного в письме Держановского Асафьеву от 30 декабря 1924 года (РГАЛИ, фонд 2658, оп. 2, ед. хр. 45, л. 30–31).

²⁶ Основная часть письма, сформулированная Луначарским, опубликована в: Б. Яворский. Статьи, воспоминания, переписка / ред. И.С. Рабинович. — М.: СК, 1972. — С. 318. Полностью письмо опубликовано В.П. Варунцем в: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. III: 1923–1939 / сост., текст. ред. и комм. В.П. Варунца. — М.: Композитор, 2003. — С. 145–146.

²⁷ См.: Стравинский И.Ф. Диалоги. — Л., 1971. — С. 335–336. Также: И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. III. С. 149. Оригинал хранится в РГАЛИ, фонд 2009 (Брюсова), оп. 2, ед. хр. 6.

²⁸ См. ссылку 26 настоящей статьи. В архиве Брюсовой сохранились черновики писем, посланных ею по трем адресам. РГАЛИ, ф. 2009, оп. 2, ед. хр. 4, л. 1–2.

Прокофьева, для которого письмо не явилось неожиданностью, суровый тон и упоминание о прощении проступков не обидели, а фраза о гарантии свободного выезда и выезда наверняка обрадовала, так как с этого момента он начинает уже серьезно планировать поездку в СССР. Свою роль тут сыграли и неоднократные личные беседы с Б.Л. Яворским, который был тогда правой рукой Луначарского по музыкальным делам и много ездил за границу, устанавливая всякого рода контакты. Яворского Прокофьев знал уже 20 лет и был склонен доверять ему.

23 апреля 1926 года Яворский предложил приехать в любую европейскую страну, чтобы встретиться с Прокофьевым, — теперь уже окончательно ясно, что приезд Прокофьева в СССР являлся государственным делом. После того как главный разговор состоялся (его, как выяснилось позже, записывал сидящий рядом агент)²⁹, и Прокофьев дал свое согласие приехать по приглашению Персимфанса, Яворский спешно писал ему вдогонку, как бы пытаясь развеять последние сомнения, о гастролях в России первой эмигрантской ласточки — тенора Дмитрия Смирнова:

«В Берлине я узнал, что Смирнов уже вернулся в Париж; выпустили его без всякой задержки, он даже взял с собой племянницу и племянника. Он уплатил четыре тысячи подоходного налога за все время, и вывез сейчас из России четыре пуда своих подношений»³⁰.

Несмотря на гарантию, данную в письме Брюсовой, вопрос о свободном выезде встал с особой остротой перед самой поездкой, в конце 1926 — начале 1927 года. Получив официальное письмо из Главнауки (отдела Наркомпроса), в котором Прокофьеву запрещалось подписывать контракты с организациями, помимо Персимфанса и Филармонии, и которое шокировало своим неприятным тоном, он спешно пожаловался Л.М. Цейтлину (руководителю Персимфанса). В руках последнего к этому времени сосредоточилась вся ответственность за подготовку поездки. Цейтлин ответил длинным успокаивающим письмом, которое до Прокофьева вовремя не дошло (он увидел его только в марте, уже в СССР). Визит в советское консульство в Париже, где Прокофьеву сказали, что вопрос о выезде может решаться только уже в Москве, напугал композитора до такой степени, что он немедленно написал в Филармонию и в Персимфанс письма о своем отказе от гастролей. И вот тогда, в панике, Держановский отправил Прокофьеву поразительное письмо:

«Вчера Хайс (Ленгосфиловский) телефонировал из Ленинграда Цейтлину о том, что от Вас пришло письмо <...> в котором Вы, после визита в консульство,

отказываетесь ехать сюда. Я Вас прошу поверить мне и принять всерьез, что решительно все Ваши интересы обеспечены сполна и до конца. В консульстве тоже, само собой, Вам должны были сказать именно так, как сказали, ибо Вы и все, что делается с Вами и для Вас — исключения, а всяческие исключения делаются в исключительном порядке (простите за тавтологию), и именно здесь в Москве, откуда ведь Вам и придется уезжать. Цейтлин вчера меня заверил, имея на то полномочия, что Вы совершенно спокойно сможете уехать в любую желаемую для Вас минуту. И это действительно так, ибо я знаю, на чьи авторитеты и полномочия опирается в своих словах Цейтлин. Конечно, обо всем этом Вам из прекрасного далека судить трудно, но приехавши Вы убедитесь, что мы правы»³¹.

В этом письме Держановский намекал на двойной статус Прокофьева, — «исключение», которое делалось для него, было неофициальным, и гарантии его выезда не могли быть ему даны в письменном виде. Прокофьеву необходимо было теперь надеяться на тайные пружины, приведенные в действие всемогущим Цейтлиным, и в общем-то полностью положиться на слово Держановского (а мы-то знаем, и Прокофьев, наверное, тоже знал, что Держановский страдал непобедимым оптимизмом, и очень часто смотрел на ситуацию сквозь розовые очки).

Но Прокофьев положился, принимая таким образом, советские правила игры. Уже в Москве, как известно, Цейтлин сообщил ему, что дошел до самого М.М. Литвинова, министра иностранных дел, который действительно помог Прокофьеву с решением его паспортного вопроса, заключавшегося в сохранении его нансеновского паспорта³². Как свидетельствует Дневник, в ГПУ ему намекнули, что Литвинов здесь совсем и не при чем³³. Кажется, что в атмосфере московской эйфории Прокофьеву начал даже нравиться этот элемент тайны, авантюры.

Несмотря на то что в свой приезд 1927 года Прокофьев лично общался и с Луначарским, и с Литвиновым, и с О.Д. Каменевой, когда встал вопрос о его следующем визите, он снова обращается за помощью к Цейтлину:

«Мне хотелось бы, чтобы Вы, по примеру прошлого года, взяли на себя поговорить с ответственными товарищами, относительно некоторых деталей моего приезда. Вопросов собственно два: первый: можем ли мы с Линой Ивановой после трех-четырех недель пребывания в СССР вновь беспрепятственно выехать за границу; и второй — по прежнему ли относятся ответственные товарищи к моему паспортному вопросу, и не может ли у меня быть в связи

²⁹ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 399–400.

³⁰ Из письма Яворского Прокофьеву от 7 июня 1926 г. SPA. F. 11, it. 13.

³¹ Из письма Держановского Прокофьеву от 3 января 1927 г. SPA. F. 14, it. 8.

³² Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 463.

³³ Там же. С. 475.

с этим каких-либо неприятностей? <...> При наведении справок очень важно, чтобы Вы подчеркнули, что этот мой приезд не делается с целью вывоза валюты, а является дальнейшим шагом к более постоянному пребыванию в СССР»³⁴.

В 1928–1929 годах, как известно, положение внутри страны радикально изменилось. Начались первые показательные процессы (в Лондонском архиве Прокофьева находим вырезку о Шахтинском деле), индустриализация, валютный кризис. Более или менее либеральная политика Луначарского подвергалась постоянным атакам, так что с февраля 1929 года он уже собирался в отставку. Валюты на Прокофьева не дают, и, более того, отношение к нему в верхах становится более подозрительным. Разговаривая с А.И. Свидерским, начальником Главискусства (а он, кстати сказать, был человеком Луначарского и защищал Булгакова вплоть до потери своего поста), Держановский с ужасом слышит от него, что Прокофьев, де, эмигрант — с чем он сейчас же начинает спорить³⁵. От письма к письму он убеждает Прокофьева согласиться на рубли, мотивируя тем, что «лишаться такого рынка, как СССР, было бы безумием»³⁶. И Прокофьев соглашается на рубли. Россия постепенно становится для него центром притяжения, и ради поездок туда он готов на жертвы, что становится ясным из целого ряда писем:

«В чем я несомненно с Вами согласен, это в том, что я все-таки должен постараться приехать в СССР, даже в том случае, если бы мне пришлось отставить нечто более выгодное за границей»³⁷.

«Я не то, что разозлился, когда московская поездка провалилась, но Вы уж очень раззадорили моё желание вновь увидеть родные края — и я просто-напросто был безмерно огорчён отменой или отсрочкой этого события»³⁸.

«Однако верьте, проехать в СССР мне хочется до чрезвычайности и валютного вопроса я не поднимаю, лишь бы только выпустили с аккуратностью, как в прошлые разы»³⁹.

³⁴ Из письма Прокофьева Цейтлину от 25 февраля 1928 г. SPA. F. 17, it. 152–153.

³⁵ Из письма Держановского Прокофьеву от 2 февраля 1929 г. SPA. F. 20, it. 90.

³⁶ Из письма Держановского Прокофьеву от 12 октября 1928 г. SPA. F. 19, it. 103–104.

³⁷ Из письма Прокофьева Держановскому от 20 октября 1928 г. (ЛАП, папка 19, л. 129). SPA. F. 19, it. 129.

³⁸ Из письма Прокофьева Держановскому от 12 февраля 1929 г. SPA. F. 20, it. 114. Опубл. в.: Из писем молодого Прокофьева (1922–1934). Публ. И.В. Нестьева // Музыка России. Вып. 6 / сост. А.В. Григорьева. — М., 1986. — С. 279.

³⁹ Из письма Прокофьева Держановскому от 4 марта 1931 г. (ЛАП, папка 26, л. 247). SPA. F. 26, it. 247. Опубл. там же. С. 285.

Прокофьеву легче понять советские трудности с валютой, чем причины бесконечных проволочек с постановкой «Игрока», и из-за этого он чуть не доходит до разрыва с Асафьевым. Но и это понимание к нему, в конце концов, приходит — помогает внимательное изучение журнала «Пролетарский музыкант», который посылают ему его российские корреспонденты. И вместе с ними Прокофьев терпеливо переживает грозу. Когда же, наконец, в апреле 1932 года выходит партийное постановление о разгоне РАПМа и иже с ним, Держановский пишет ему еще одно замечательное письмо, обращаясь к нему почти как к советскому коллеге:

«Со времени возвращения моего в Москву здесь произошли чрезвычайно крупные события, которые способны восстановить нормальное и плодотворное течение советской музыкальной жизни. Выведенный из себя бессовестными и идиотскими преследованиями со стороны хорошо известных Вам “вапмовцев” — Мосолов обратился с письмом к генеральному секретарю ЦК Партии, заключительный абзац которого, сочиненный не без моего участия, говорил вообще о диком состоянии на нашем музыкальном фронте и вредительской роли РАПМа⁴⁰. Выступление Мосолова, свидетельствовавшее о доверии композиторской общественности к партии, было принято с исключительным благожелательным вниманием. РАПМ сейчас разгромлен, у него отнят его злопыхательский “Пролетарский музыкант”, вероятно они будут сняты со всех ответственных мест в области концертной, педагогической и издательской работы, кажется, резко обозначается новый курс в области музыкальной политики, и мы, советские музыканты, давно и горячо стремящиеся к переходу от попутничества к союзничеству, получим, наконец, необходимые условия для нужной перестройки в духе марксизма-ленинизма»⁴¹.

С этого момента начинается новый этап возвращения Прокофьева, который здесь только затронем. Обратим внимание, что Держановский, который все еще пытался руководить процессом, заказывая Асафьеву статью о Прокофьеве «как советском композиторе» (это в тридцать втором году!), в этот момент уступает свою роль новому игроку — Левону Атовмьяну. Как и ранее с Цейтлиным, Прокофьев становится, так сказать, клиентом Атовмьяна, полностью вручает ему свою судьбу. А Атовмьян, как показал С. Моррисон, вступает в прямой контакт с Министерством иностранных дел и в дальнейшем действует по его инструкциям⁴². В эти

⁴⁰ Из письма Мосолова Сталину. Цит. по: Барсова И.А. Из неопубликованного архива А.В. Мосолова // СМ. 1989. № 7. — С. 80–92.

⁴¹ Из письма Держановского Прокофьеву от 16 апреля 1932 г. SPA. F. 29, it. 390.

⁴² Morrison, S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. — Oxford, 2009. — P. 16–27. Значительность фигуры Атовмьяна открылась с новой силой благодаря публикации его мемуаров Нелли Кравец, см.: Рядом с великими: Атовмьян и его время / сост., текстол. ред., коммент., исслед. разделы и предисл. Н.Я. Кравец. — М.: РАТИ — ГИТИС, 2012.

годы Прокофьеву дают попробовать сладкой жизни советской элиты — по сравнению со своей бродячей западной жизнью он как бы поднимается на новую социальную ступень. Впервые в жизни ему платят за то, чтобы он сочинял, — вне зависимости от исполнения или продаж (вспомним, как счастлив был Чайковский, найдя фон Мекк!). Впервые в жизни ему не нужно планировать концерты за много месяцев — Атовмьян убеждает его, что «любая музыкальная организация отменит любое свое мероприятие, чтобы организовать Ваш концерт»⁴³. От денег, которые Прокофьев постоянно считал за границей, он теперь отдаляется, потому что деньги считает Атовмьян, и многие советские удовольствия предоставляются ему бесплатно.

В начале 1930-х годов даже безвалютная Россия представляется западным музыкантам, испытывающим на себе тиски экономического кризиса, вполне обетованной землей — меха и антиквариат компенсируют материальные потери. Прокофьева начинают одолевать его западные коллеги (например, фирма инструментов Gaveau) с просьбами посодействовать в выходе на необъятный российский рынок. Но особенно много прошений от русских эмигрантов, — завидный статус Прокофьева, снующего челноком между Россией и Западом, не дает им покоя. Прокофьев, как может, пытается помочь одному из них, дирижеру Николаю Малько, но оба вскоре понимают, что прокофьевский статус, который и в самом деле исключителен, Малько не получить:

«Смертельно хочется ехать в СССР и не вижу пути к осуществлению этого. Написал Бубнову и Аркадьеву. Оба не ответили. <...> Ехать на ура я не могу <...>. Другими словами все сводится к тому, о чем Вы писали перед своим первым приездом в СССР: дайте гарантию, что выпустите обратно. У меня нет не только гарантии, но, что может быть важнее, нет протекции»⁴⁴.

Малько, по каким-то причинам, не входит в список ценных артистических кадров, о возвращении которых пекутся власти и которым дают послабления. Ему дают понять, что он может возвратиться только навсегда.

Подведем итоги. С одной стороны, мы увидели, как закладывался фундамент прокофьевского успеха в широких массах советских музыкантов и насколько центральным — и вместе с тем спорным — было его творчество в эти годы. С другой стороны, мы стали свидетелями постепенного превращения Прокофьева в советского гражданина, который полагается не на законы и их исполнение, а на личные контакты. Правда, надо сказать, что такого рода операции были Прокофьеву знакомы по дореволю-

ционной России и, надо понимать, не шокировали его. Человека, который вставляет в свои письма громкие имена знакомых комиссаров в надежде произвести впечатление на перлюстраторов — нельзя назвать наивным⁴⁵. В России Прокофьеву явно было хорошо — лучше, чем на Западе. Не нося в своей крови идеологического противоядия, а именно ненависти к большевикам, которая была присуща Стравинскому и Рахманинову, Прокофьев и рационально, и эмоционально воспринимал свое возвращение как ступень вверх. Сам он говорит об этом в письме Малько:

«Вообще есть тенденция (такая же тенденция в живописи) втягивать обратно случайно ушедшее за границу, но делать это в приятной для ушедших форме, дабы они почувствовали преимущество возвращения»⁴⁶.

Эта цитата открывает нам многое. Прокофьев знает, что его привлекают, затягивают, что в его возвращении для СССР есть политическая выгода. Но — после рискованного решения 1927 года — ни разу не противится. В эти годы вернулся не он один — возвратились С.М. Эйзенштейн, И.Г. Эренбург, К.С. Петров-Водкин, не говоря уже о М. Горьком. Никому из них не было дано посмотреть на этот выбор глазами человека XXI века и предсказать, как повернутся обстоятельства, они тоже не могли.

⁴⁵ Из письма Прокофьева Т.А. Раевской от 24 августа 1928 г.: «...когда я пишу ей [тете], то всегда упоминаю о моих предстоящих поездках в Москву и вплетаю имена важных комиссаров с тем, что если бы мое из письма попало в руки цензуры, то чтобы уважали». SPA. F. 18, it. 297.

⁴⁶ Из письма Прокофьева Малько от 20 декабря 1933 г. SPA. F. 35, it. 323.

⁴³ Из письма Атовмьяна Прокофьеву от 17 марта 1933 г. SPA. F. 33, it. 247–252.

⁴⁴ Из письма Малько Прокофьеву от 5 января 1934 г. SPA. F. 36, it. 28.

Екатерина Власова

**«... пахнет контрреволюционностью»:
об «Апельсинах» и «Стальном скоке»
в Большом театре (1929)**

18 ноября 1929 года, в день отъезда Прокофьева из Москвы в Париж, на имя редактора газеты «Рабочий и искусство» поступило письмо следующего содержания:

«Уважаемый тов[арищ] редактор.

Дирекция I и II ГОТОБ получила письмо от одного из своих абонентов, в котором затронут вопрос большого принципиального значения. Новый курс, взятый Дирекцией, может быть осуществлен только при широкой поддержке советской общественности. Естественно, что отдельные моменты нашей работы могут быть спорными. Вот почему Дирекция считает необходимым обратиться к Вам с просьбой опубликовать прилагаемую при сем переписку с целью вызвать обмен мнений по затронутым в ней вопросам.

Дирекция I и II ГОТОБ»¹.



Б.Е. Гусман. Предположительно 1920-е годы. Фото предоставлено издательством «Деком»

Газета была новая: первый ее номер вышел 6 ноября, за несколько дней до описываемых событий. Письмо же было написано опытным газетчиком Борисом Евсеевичем Гусманом², работавшим в начале 1920-х годов в «Правде» под руководством Н.И. Бухарина. На тот момент Гусман занимал пост заместителя директора Большого театра (ГОТОБ) и ведал вопросами формирования нового репертуара. Ситуация, которая сложилась в театре в связи с желанием новой Дирекции иметь афишу, соответствующую уровню ведущих музыкальных театров мира, приобрела откровенно скандальный характер. Дирекция пыталась заручиться поддержкой профессиональных критиков и авторитетных музыкантов в

продвижении на сцену новых произведений Прокофьева. Необходим был голос общественности в решительном осуждении достаточно распространенных мнений, сформулированных в том числе и в нижеследующем заявлении.

«В Дирекцию I ГОТОБ
Покупателя 3 билетов по 15-му абонементу
в ложе № 14 прав ст. 2 яруса Э.И. Карповица,
члена ВКП(б), проживающего по Погорельскому пер. 5, кв. 3
/Москва, 17/.

ЗАЯВЛЕНИЕ.

Хотя может быть уже поздно, но считаю необходимым выразить свою ПРОСЬБУ исключить из репертуара (если таковой предвидится) 15-го абонемента оперу «Любовь к трем апельсинам». Эта опера никуда не годится и не достойна сцены Большого театра. При том еще пахнет контрреволюционностью. Э. Карповиц»³.

К данному заявлению был приложен официальный ответ Дирекции театра, который назывался так: «Наш ответ тов. Карповицу». Здесь обыгрывался хорошо известный жителям СССР 1920-х годов политический слоган («Наш ответ Керзону», «Наш ответ Чемберлену»⁴), растиражированный плакатами, фельетонами, карикатурами Кукрыниксов, в том числе и блистательными И. Ильфом и Е. Петровым.

«НАШ ОТВЕТ ТОВ. КАРПОВИЦУ.

Дирекция I и II ГОТОБ считает Вашу точку зрения на оперу С. Прокофьева неправильной и не видит в этой опере ничего недостойного сцены Большого театра и, тем более, контрреволюционного. Избрав сюжетом для своей оперы старинную итальянскую сказку-шутку, Карло Гоцци, в свое время боровшегося с театральной и литературной рутинной, композитор написал оперу, где в очень яркой сценической и музыкальной форме высмеивает старые оперные штампы, весь «оперный» арсенал с его королями, принцами, магами, ведьмами, чертями, превращениями и т.п., тем самым помогая нам бороться с оперной рутинной.

³ РГАЛИ, ф. 648, оп. 2, ед. хр. 695, л. 23, машинопись.

⁴ Керзон Джордж Натаниэл (1859–1925) — министр иностранных дел Британии на момент вручения советскому правительству вошедшего в историю «Ультиматума Керзона» 8 мая 1923 года. «Наш ответ Керзону», а в 1927 году «Наш ответ Чемберлену» (также министру иностранных дел Британии).

Чемберлен Джозеф Остин (1863–1937) — министр иностранных дел Британии, отправил советскому правительству ноту с требованием не поддерживать революционное движение в Китае. В 1927 году был организован специальный фонд по сбору средств, который назывался «Наш ответ Чемберлену».

¹ РГАЛИ, ф. 648, оп. 2, ед. хр. 695, л. 23, машинопись.

² Гусман Борис (Борух) Евсеевич (Гамшеевич) (1892–1944) — скрипач, критик, сценарист, общественный деятель. Увлекался театром, кинематографом, сочинял либретто и сценарии. Поклонник поэзии. Издал в 1923 году в Твери сборник «Сто поэтов. Литературные портреты».

Дирекция полагает, что наряду с осуществлением советской оперы и балета, наряду с перепостановкой старых классических произведений кризис музыкального театра вообще и Большого театра в частности может быть изжит работой над новыми операми подобного типа, так как впредь до появления новой, советской оперы, которая, конечно, будет новой не только по тематике, но и по форме, необходима экспериментальная подготовка и театра, и зрителя, на таких произведениях, как “Любовь к трем апельсинам” или готовящиеся к постановке “Новости дня” Хиндемита, “Нос” Шостаковича и др. Их содержание, понятно, не может удовлетворить полностью рабочего зрителя, но это обстоятельство неизбежно в период переходный к появлению настоящей советской оперы. Вместе с тем совершенно несомненно, что рабочий слушатель должен быть знаком с такими яркими композиторами нашей эпохи, как Прокофьев, Шостакович, Хиндемит и др.

Одновременно Дирекция указывает, что в репертуаре Большого театра достаточно много произведений КЛАССИЧЕСКОГО репертуара, на которых может воспитываться рабочий зритель. С другой стороны рабочий план театра включает и включил все СОВЕТСКИЕ произведения, и те, которые являются ЭТАПНЫМИ по пути к советской опере и балету (“Загмук” Крейна, “Футболист” Оранского, “Прорыв” Потоцкого, “Тупейный художник” Шишова, “Сын солнца” Василенко и др.).

Исходя из всего вышеизложенного, Дирекция считает невозможным удовлетворение Вашей просьбы тем более, что об объявлении о тех операх, которые включены в абонементные спектакли, значится и опера Сергея Прокофьева “Любовь к трем апельсинам”.

Дирекция I и II ГОТОБ»⁵.

Еще весной 1929 года Прокофьев писал в Дневнике: «От Мейерхольда новый московский журнальчик⁶ с очень злобной статьей про меня. Правда, там ругают и своих, даже коммуниста Рославца <...> Конечно, статью строчил злюка и завистник, тем не менее, сопоставляя это с письмами Асафьева и Мясковского, ясно, что в России за эти два года меня оттерли»⁷.

Прокофьев примеривал костюм времени на себя, не вникая, что за прошедшие с его приезда два года многое в общественной жизни страны изменилось. И дело было не в том, что русская публика нашла для себя иных кумиров, не зная его новых сочинений (Третьей и Четвертой симфоний,

«Игрока» и «Огненного ангела», «Блудного сына»). Некоторые из них она не услышит еще как минимум полвека. Даже если бы эта музыка прозвучала в те годы, она не «помогла» бы Прокофьеву, как он полагал («Все эти сочинения должны придти на мою выручку»⁸). Скорее наоборот. Ужесточение культурной политики выразилось в том, что к руководству ею были допущены молодые музыканты и критики, имевшие «верный» пропагандистский настрой. Согласно ему, главным содержательным фактором в оценке эстетической значимости создаваемых произведений должен был быть идейный посыл («наши “идеологи” находят, что Ваша музыка рабочим вредна, или, в лучшем случае, чужда»⁹). Агитационное направление определялось как господствующее в искусстве. И оценка отдельного художественного пути происходила по большей части согласно с этим обстоятельством. Приезд Прокофьева в СССР осенью 1929 года стал первым столкновением с угрюмой изнанкой социалистической картинки, которая до сего времени подавалась ему глянцевою стороной: овациями и поклонением слушателей, чествованиями музыкантов, большими гонорарами, проживанием в роскошных отелях, мехах и икрой для Лины.

Помимо этого новизна и своеобычность музыкального языка композитора не воспринимались многими коллегами, причем как в СССР, так и за его пределами: «...получил пачку свежих нью-йоркских критик о моем концерте шестого. Это сплошная мразь: полуинтеллигентные кретины, восседающие в больших газетах большого города, со снисходительной небрежностью рассуждают о сочинениях, в которых ничего не понимают!»¹⁰.

Спустя три дня после первого в СССР исполнения отрывков из «Стального скока» Мясковский отчитывался: «Все поголовно — злятся и ворчат. На Вашей стороне только часть старых друзей: я, Держановский, В.В. Яковлев и еще кое-кто из моих учеников и зеленой молодежи»¹¹.

Прокофьев ехал в СССР в ноябре 1929 года, чтобы «напомнить о себе» своей новой музыкой, получить большие заказы, ускорить постановку на сцене Большого театра оперы «Игрок» и балета «Стальной скок». Если замысел постановки «Игрока» как-то тихо ушел в небытие, передвигаясь в репертуарном плане театра с одного года на другой, чтобы в 1930 году из него исчезнуть, то постановка «Стального скока» встретила оголтелое сопротивление со стороны набравших силу рапповцев, подпитываемое

⁸ Там же.

⁹ Под «идеологами» Мясковский подразумевал Ю. Келдыша, Д. Житомирского, Д. Гачева, членов РАПМа, выступавших в рапповской печати. Письмо Мясковского от 30 марта 1929 года. См.: Прокофьев — Мясковский. Переписка. С. 303.

¹⁰ После поездки в СССР Прокофьев отправился в турне по Америке. Описываемый концерт прошел 6.01.1929.

¹¹ Письмо Н.Я. Мясковского С.С. Прокофьеву от 30 мая 1928 года. См.: Переписка. С. 279.

⁵ РГАЛИ, ф. 648, оп. 2, ед. хр. 695, л. 23–24, машинопись. В левом верхнем углу черными чернилами (как резолюция): «Копия: оригинал послан 18.11.29 в редакцию газеты “Рабочий и искусство”. Подписал 18.11. 29».

⁶ Имеется в виду журнал «Пролетарский музыкант».

⁷ Дневник. Ч. 2. С. 696. Серию статей о творчестве Прокофьева откровенно проповеднического и демагогического плана написал Ю.В. Келдыш, один из главных «теоретиков» РАПМа. Не случайно Н.Я. Мясковский что называется на дух не переносил его имя.

раздражением многих академических музыкантов и артистов Большого театра.

Эта история была уже затронута в начале 1990-х годов в публикациях В.П. Варунца и М.Е. Тараканова. В обеих, правда, дело ограничилось цитированием фрагментов статьи «О “Стальном скаке” и директорском наскоке», опубликованной в журнале «Пролетарский музыкант»¹². Свою версию произошедшего представил и композитор на страницах Дневника и Автобиографии: «Большой театр решил поставить “Стальной скак”, который уже трижды исполнялся в Москве концертно. На одном из проигрываний и обсуждений довольно резко выступили против “Стального скака” представители Ассоциации пролетарских музыкантов. Я отвечал им. Большой театр заколебался, постановка в конце концов не состоялась»¹³. Так достаточно нейтрально спустя много лет писал он в Автобиографии.

В Дневнике же события были изображены иначе. 11 и 14 ноября в Большом театре композитор, по обычаю того времени, «отчитывался» перед рабочей общественностью: «Все в зале (человек шестьдесят), я на эстраде за столом; еще на эстраде Мейерхольд [по плану постановщик спектакля вместе с балетмейстером А. Мессерером], секретарь и председательствующий истопник или монтер, впрочем довольно ловкий. Вопросы (всех штук тридцать-сорок) разделились на деловые и на крючковатые <...>. К крючкам (почему нет тем, рожденных революцией, а есть в перемешку декораций, есть церковные мотивы; на какие фабрики ходил Мясин¹⁴, пролетарские или капиталистические) я привык после вопросов третьего дня <...> Гусман в публике раза два выступил в защиту, но на него нападают. Заключительное слово Мейерхольда, оговоренное, что возражений не будет. Какое дело, как шел балет на Западе? Нас должно интересовать как мы его сделаем здесь... Что касается фабрик, то я это считаю со стороны вопрошавшего товарища полной политической безграмотностью. На этом мы закончили наше заседание. Вой при “безграмотности”. Вторая чистка Прокофьева!»¹⁵.

Борьба за постановку «Стального скака» продолжилась и после «второй чистки». «“Чистка Прокофьева”, модное слово, — иронизировал в Дневнике Прокофьев. — Александровский [директор Большого театра] благодарит — удивляется терпению»¹⁶. Противники делали акцент —

в прессе и в вышеприведенном Заявлении тов. Карповица, которое, без сомнения, было акцией срежессированной, должен был «работать» статус члена ВКП(б) — на «контрреволюционности» сочинений Прокофьева. Первым бросил этот камень в публичную репутацию композитора Келдыш: «... Было сделано немало предупреждений о контрреволюционности “Стального скака”» (см. статью тов. Келдыша в этом номере)¹⁷.

Контрреволюционность — обвинение сильное, из разряда политических, и в силу своей демагогичности трудно опровергаемое. Главным адвокатом Прокофьева в деле «Стального скака» со стороны Дирекции Большого театра был уже упомянутый Б.Е. Гусман, отец известного дирижера И.Б. Гусмана, репрессированный (так же как и его жена) за то, что приютил в своей семье сына арестованного Бухарина. Ровесник Прокофьева (младше его на год), он начинал карьеру как скрипач, закончив Санкт-Петербургскую консерваторию по классу Э.Э. Крюгера. С консерваторских лет он знал Прокофьева и был его почитателем. Кстати, инициативе Гусмана мы обязаны появлением музыки «Поручика Куже» и «Кантаты к XX-летию Октября»: обладая полномочиями, он заключил договоры с Прокофьевым на создание этих (и не только этих) произведений. Гусман имел связи с руководством Агитпропа, был лично знаком с П. Керженцевым. Кажется, что он сумеет сломить напор квазипролетарской рапмовской демагогии.

«После окончания беседы Гусман, раздосадованный тем, что вопросы представителей ВАПМ несколько не понравились Прокофьеву, заявил члену совета ВАПМ Келдышу: “Мы еще всунем вам клепку в рот”, — писал Гачев, бывший ответственным секретарем журнала “Пролетарский музыкант” и занимающий в то время пост председателя комиссии по формированию балетного репертуара в Большом театре. — Это свое заявление Гусман сейчас же подтвердил действием. Тогда-то именно и родилось информационное письмо №1, в котором на ассоциацию вешались различные дохлые собаки, разосланное “всем, всем” <...> “Услужливые” и бездарные рецензенты... начали восхвалять контрреволюционное в полном смысле этого слова фашистское произведение “Стальной скак”»¹⁸.

Полагаю, нижеследующий документ и есть то самое «информационное письмо № 1», тот главный козырь, который выставил Гусман, стремясь переломить ситуацию в пользу композитора и его произведения.

¹² См.: Пролетарские музыканты о «Стальном скаке» С. Прокофьева. Подготовлено М.Е. Таракановым // Прокофьев ДПБВ, 1991. С. 199–202; Прокофьев о Прокофьеве. С. 80–81.

¹³ Автобиография. Цит. по: Прокофьев. МДВ, 1961. С. 185. В публикации В.П. Варунца данный текст Прокофьева использован.

¹⁴ Мясин Л.Ф. (1896–1979) — балетмейстер-постановщик «Стального скака».

¹⁵ Дневник Ч. 2. С. 733.

¹⁶ Там же. С. 731.

¹⁷ Из статьи Д. Гачева «О Стальном скаке и директорском наскоке». Цит. по: Пролетарские музыканты о «Стальном скаке» С. Прокофьева. Указ. изд. С. 199.

¹⁸ Там же. С. 201–202.

«СТАЛЬНОЙ СКОК Сергея ПРОКОФЬЕВА.
К вопросу о постановке в Большом театре.

1927-ой год. Весна. Так называемый “русский сезон” в Париже. Музыкально-театральная публика, привыкшая ко всяким неожиданностям, преподносит Дягилевым и его труппой, ежегодно навещающей Париж в эти весенние месяцы, на сей раз поражена сверх меры. Ее глазам предстало невиданное зрелище, построенное на неслыханной музыке. Это был балет Сергея Прокофьева “Стальной Скок”. Балет, в котором фигурируют советские персонажи — комиссары, ораторы, матросы, рабочие, работницы, мешочники, ирисники, папиросники и т. п. После нескольких картинок разрухи эпохи Гражданской войны “обращение матроса в рабочего” и на сцене — фабрика, машины, стройка. Советская страна строится, советская страна преодолевает разруху, советская страна работает.

Понятно, что парижские бульварные, продажные писак подняли дикий вой, усмотрев в прокофьевском балете потрясение основ и чуть ли не пропаганду Коминтерна. Впрочем, “Русское Время” так прямо и пишет: “Дягилев вчера поразил Париж каким-то новым ‘стальным балетом’, изготовленным, очевидно, с ‘гренелльскими’¹⁹ сотрудниками из агитотдела ВКП”. Лондонская пресса провозглашает Сергея Прокофьева “апостолом большевизма” (Empire News 10.07.1927). “Большевизм и машинное творчество неутомимы в своем нажиме на человечество”, — пишет Birmingham Gazette. Daily Telegraph называет “Стальной Скок” “рабочим” или даже “большевистским” балетом.

Скандал. Шум. Успех. Но композитор не удовлетворен. В письмах к московским друзьям он поднимает вопрос о необходимости поставить балет в Советской России, где его замысел может быть воплощен полностью, без тех неуловимых, а иногда и довольно явственных (“матрос в браслете” и т. п.) “поправочек”, которые внесли парижские постановщики, дважды переделывавшие спектакль, убоявшись возможных скандалов или даже отказа антрепренеров от сдачи театра под этот “большевистский” балет.

Весной 1929 года, когда новая Дирекция Большого театра составляла новый производственный план и искала репертуар, на котором можно было бы произвести перестройку и перевод на новые рельсы нашего балета, ее внимание, естественно, остановилось на прокофьевском балете. При некоторой переделке либретто, особенно в первой части, где показ эпохи гражданской войны сделан несколько односторонне, этот балет мог бы стать весьма ярким этапом по пути к новому советскому балету. Вместо обычных для нашего театра принцесс, королев, эльфов, духов и сильфид на сцене появились бы совре-

менные нам люди в обычной городской, индустриальной обстановке. Какой простор для новых форм балетного искусства. Какие новые возможности для нахождения элементов будущего советского балета. Дирекция предвидела, что постановка “Стального Скока” натолкнется на многие препятствия как в самом театре, так и вне его. Балетная труппа и ее руководители, воспитанные на традициях чистой классики, нашли, что балет не “танцевален”, а потому неосуществим на балетной сцене. Характерно, что к этой точке зрения присоединился и К.Я. Голейзовский, отказавшийся на этом основании от постановки “Стального Скока”. С другой стороны прокофьевский балет встретил весьма резкие возражения со стороны Ассоциации Пролетарских Музыкантов, считающей “Стальной Скок” “издевательством над революцией”, “наплевательским отношением к советской действительности”, очевидно путая музыкальный материал Прокофьева с его дягилевской трактовкой.

Все эти вопросы встанут перед Художественно-Политическим Советом Большого театра нового состава, когда он будет обсуждать музыку Прокофьева и тот предварительный постановочный план, который изложил Вс.Эм. Мейерхольд, взявший на себя (совместно с балетмейстером Асафом Мессерер) постановку “Стального Скока”, заявив, что мы должны совершенно откинуть прочь ту трактовку, которую дали Дягилев и Мясин (парижский балетмейстер “Стального Скока”) и найти новые краски, которые, понятно, не должны противоречить музыкальному материалу Прокофьева и целиком совпадать с теми требованиями, которые предъявляются к советскому балету.

Объявив лозунг “Долой музей, да здравствует лаборатория”, мы не можем отказаться от таких опытов, как постановка “Стального Скока”. Рабочий зритель должен быть знаком с произведениями таких композиторов, как Прокофьев, советский театр должен работать над такими вещами, как “Стальной Скок”. Коли даже мы не добьемся стопроцентного советского балета (что пора было бы иметь на тринадцатом году революции и о чем трудно еще мечтать на первом году реорганизации Большого театра), то, во всяком случае, мы должны попытаться найти элементы его.

“Ошибка!”, — кричат нам “друзья” разных толков и мастей.

“Но ведь ошибается только тот, кто ничего не делает”, — отвечаем мы им. А мы ХОТИМ делать и БУДЕМ, вместе с Художественно-Политическим Советом нашего театра делать все, что покажется нам необходимым для создания советского музыкального театра.

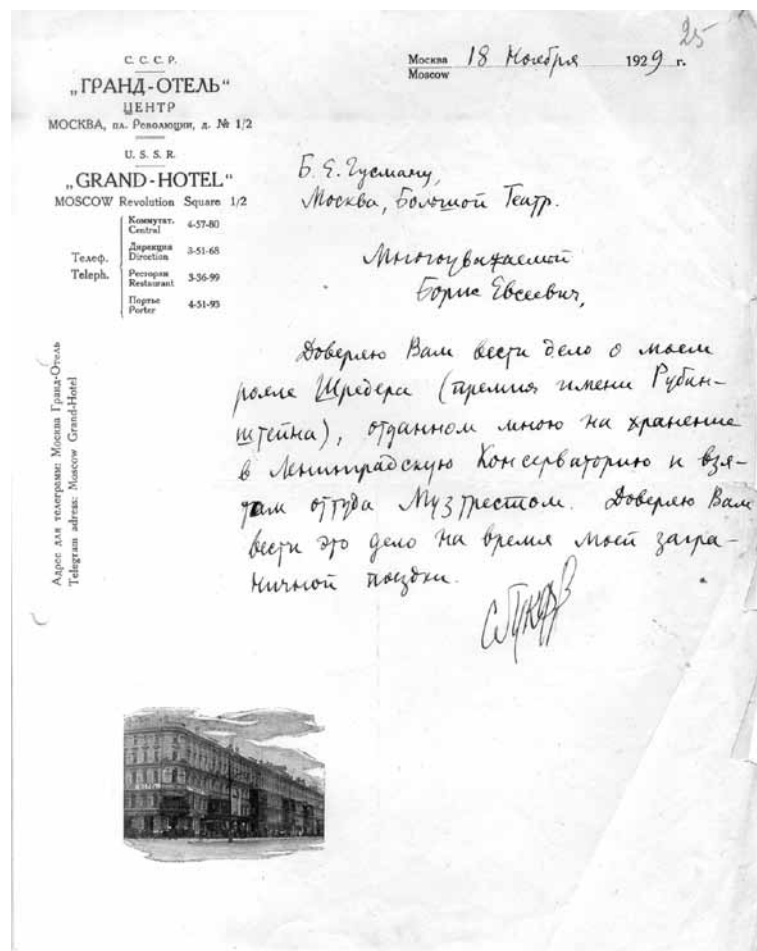
Борис Гусман»²⁰.

В начале 1930 года директор Большого театра С.В. Александровский и его заместитель Гусман были сняты со своих постов. В Большой театр пришел новый директор — Е.К. Малиновская — и, как это обычно было

¹⁹ Намек на улицу Гренель в Париже, где во дворце д’Эстрэ расположено советское посольство. *Выражаю признательность Т.Ю. Масловской, сообщившей данный факт.*

²⁰ РГАЛИ, ф. 648, оп. 2, ед. хр. 695, л. 28–30, машинопись.

в то время, новая репертуарная политика. История постановки «Стального скака» в Большом театре закончилась, так толком и не начавшись. «Апельсины», бывшие в репертуаре, продержались до начала следующего театрального сезона, затем исчезли, но всё же не были запрещены²¹.



Доверенность, выданная С.С. Прокофьевым Б.Е. Гусману перед отъездом из Москвы 18.11.1929 на ведение дел по поиску рояля. РГАЛИ, ф. 648, оп. 2, ед. хр. 695, л. 25

22 апреля 1930 года Прокофьев оставил следующие строки в своем Дневнике: «Итак, по-видимому, пролетарские музыканты таки вытеснили меня из России. Но думаю, что сами они долго не удержатся. Чем они прошли? Политикой. <...> Поездку в Россию надо отложить. На полгода? На год?»²².

Мысли о России не покидали его. В Москве осенью 1929 года он интересовался ценами в жилищном кооперативе Большого театра, не оставляло его и желание отыскать свой рояль.

Через день после второй «чистки», 16 ноября в Дневнике появилась запись: «О вхождении в кооператив Большого театра, очень выгодные условия. Пятьсот рублей — заем индустриализации! Разговор о спасении моего рояля»²³. А в день отъезда в Париж подписана Доверенность, составленная Прокофьевым на имя всё того же Гусмана, свидетеля его давней консерваторской победы в «битве роялей»:

«Москва 18 ноября 1929 г[ода]
СССР
ГРАНД-ОТЕЛЬ
Центр
Москва, пл. Революции, д. ½
Б.Е. Гусману,
Москва, Большой Театр.

Многоуважаемый Борис Евсеевич,

Доверяю Вам вести дело о моем рояле Шредера (премия имени Рубинштейна), отданном мною на хранение в Ленинградскую Консерваторию и взятом оттуда Музтрестом. Доверяю Вам вести это дело на время моейграничной поездки.

СПРКФВ»²⁴.

²² Дневник. Ч. 2. С. 771.

²³ Там же. С. 734.

²⁴ РГАЛИ, ф. 648, оп. 2, ед. хр. 695, л. 25, черные чернила. Автограф. Письмо написано на бланке Гранд-Отеля.

²¹ См. таблицу Оперного и балетного репертуара, составленного по Репертуарным указателям в книге: Власова Е. 1948 год в советской музыке. Указ. изд. С. 75. В репертуаре 1929 года в числе разрешенных значатся «Игрок», «Любовь к трем апельсинам» и «Стальной скачок». В репертуарном указателе 1931-го осталась одна опера «Любовь к трем апельсинам», оцениваемая Главреперткомом по литературе Б.

Светлана Петухова

**«Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева:
жизнь до отечественных премьер
(по архивным документам)**

Вопрос о том, с какого именно момента или периода в принципе начинается история любой театральной премьеры, с научной точки зрения не имеет однозначного ответа. Особенно в настоящее время, когда исследователями очень востребованы социальные контексты театрального дела. Разнообразные стремления и противоречивые взаимоотношения политиков, администраторов, постановщиков, артистов, материальная и нематериальная поддержка влиятельных меценатов, участие прессы, подготовленность публики и нюансы ее восприятия, наконец, «случайные» капризы театральной моды — всё это в последние десятилетия выдвинулось на ведущие позиции в научном осмыслении специфики существования самого многосоставного из представителей музыкального искусства — музыкального театра.

Однако удивительно, что в истории создания балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» ученых интересует лишь одна контекстная сфера, а именно — подробности бытования советского театра эпохи идеологического террора. Складывается впечатление, что история постановок этого произведения началась в СССР при отсутствии иных этапов подготовки, кроме двух показов автором музыки¹ и позднейшего его противостояния другим участникам премьеры.

Между тем, если оторваться от идеологических клише и обратиться к многочисленным документам, эту историю можно увидеть (или прочесть) и во многом с противоположной позиции. Здесь есть планирование и по-

¹ Оба показа были официальными публичными мероприятиями, аналогичных которым во всех отношениях в сфере балетной музыки обнаружить пока не удалось. 4 октября 1935-го в 8 часов вечера в Бетховенском зале Большого театра состоялся первый показ. Некоторые деятели искусства получили на него специальные приглашения, отпечатанные типографским способом на карточках, выпущенных тиражом 300 экземпляров. Такие документы сохранились в фондах П.А. Ламма (РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 264. Л. 3) и В.В. Держановского (ВМОМ. Ф. 3. № 2616). 25 января 1936-го Прокофьев сыграл отдельные номера клавира «Ромео» (с комментариями солибристиста С.Э. Радлова) в редакции газеты «Советское искусство», в Конференц-зале дома журнально-газетного объединения Наркомата Просвещения РСФСР. (Дом «Жургаз» находился тогда в помещении Третьего Дома Советов — в Божedomском переулке, 1; ныне ул. Делегатская). Подробности проведения мероприятия описаны в прессе: Кут А. [Кузнецов А.В.]. Балет «Ромео и Джульетта» (на совещании в «Советском искусстве») // Советское искусство. 1936. № 5 (291), 29 января. С. 1; A. Constant Smith [Кузнецов К.А.]. Prokofiev Plays Music of His New Ballet to Gathering of Critics. "Romeo and Juliet" as Ballet <...> // Drama and Music // Moscow Daily News. 1936. No 24, January 30. — P. 3.

пуляризация, предложения и поиски спроса, резонансные отзывы прессы и противоречия критических оценок, конкуренция театров и их стремление не быть обойденными... Иными словами, это по-западному «деловая», возможно, даже «капиталистическая» повесть, а вовсе не та «печальная», какой ее сделала театральная легенда.

В сердцевине такого — *по-новому прочитанного* — сюжета никак не могут находиться контексты, идеологические либо иные. Конечно, нет. В сердцевине — он, Прокофьев, гений-Демидур, лично спланировавший развитие этой истории. Разумеется, он весьма надеялся на систему советских государственных заказов и обещающую ей гарантию сценической жизни произведений. Однако хорошо представлял, что даже внутри системы что-то может «пойти не так». Незадолго до создания «Ромео» композитор получил за рубежом негативный — и исключительно полезный — опыт с длительной подготовкой и несостоявшейся премьерой «Огненного Ангела»². Добавим сюда достаточно редкие представления других его театральных сочинений, дягилевский диктат, распространявшийся на партитуры, сложности общения с администраторами театров, проблемы с возможными либреттистами, и приблизимся вплотную к неизбежному выводу: Прокофьев *знал*, как следует продвигать сценическую музыку, которая не востребована театрами.

Об этом он прямо заявил Ю.И. Слонимскому, в мае 1936-го делегированному для передачи предложения поставить «Ромео и Джульетту» на юбилее Ленинградского Хореографического техникума³ ровно через два года: «Он [Прокофьев] стал рассказывать, сколько разочарований пережил за границей со своими балетами, как оскорбительно было ему слышать разглагольствования парижского постановщика о том, что музыка не нужна балету, что от композитора требуется лишь звукооформление "голых ритмов", продиктованных "хореографом" <...>. "Хватит! — сказал Прокофьев и энергичным жестом словно подвёл черту. — Никаких балетов! Сделаю из "Ромео" сюиты, и их будут играть"»⁴.

История создания «Ромео» охватывает как собственно балет, так и четыре «его» сюиты — три симфонические (ор. 64-bis: 1935–1938; ор. 64-ter: 1935–1938; ор. 101: 1944–1947) и фортепианную (Десять пьес для фортепиано ор. 75: 1936–1938)⁵. Тематические связи и подробности возникнове-

² Подробнее см.: Савкина Н.П. «Огненный Ангел» С.С. Прокофьева. К истории создания. — М.: МК, 2015. — 288 с.

³ С 1928 по 1936 год — Ленинградский Хореографический техникум, с 1937 по 1991 годы — Ленинградское Хореографическое училище, в 1991-м переименовано в Академию русского балета имени А.Я. Вагановой.

⁴ Слонимский Ю.И. Встречи с Прокофьевым // МЖ. 1960. № 5. — С. 10.

⁵ Первая из указанных здесь дат относится к началу работы над сочинением, вторая — к его изданию.

ния этих пяти произведений позволяют представить отличия авторской инструментовки в первой (1935) и второй (1940) редакциях балета, узнать о том, когда Прокофьев принял решение заменить благополучный финал сочинения трагическим, наконец, проследить, с какого времени история исполнений двух первых симфонических сюит закономерно продолжилась историей спектаклей.

Самым значительным нотным источником для исследования создания «Ромео» является клави́р его первой редакции с подробной разметкой инструментовки (дирекцион), содержащий 56 номеров. Автограф композитора представляет собой два документа, которые хранятся в разных архивах. Более объемный источник из собрания РГАЛИ состоит из 52 номеров — при отсутствующих № 19–20 и 25–26 из II акта⁶, находящихся в архиве Музея имени М.И. Глинки⁷. Текст обоих документов зафиксирован на желтоватой бумаге в 24 строки⁸; основной слой записан фиолетовыми чернилами, дополнения и правки — простым, синим и красным карандашами.

В связи с темой настоящей статьи необходимо обратить внимание на указания синим карандашом репетиционных цифр в рамках, относившихся к разделам, планируемыми Прокофьевым для двух первых симфонических сюит: порядок этих цифр иногда совпадает с порядком цифр сюит, однако конкретные значения в автографе и изданных текстах разнятся⁹. Поскольку о появлении сюит Прокофьев сообщил Владимиру Дукельскому уже 29 сентября 1935-го¹⁰, данные цифры в дирекционе наверняка представлены в самый ранний период работы над сюитами — на протяжении трех сентябрьских недель после завершения первой редакции «Ромео» 8 сентября 1935 года. Следовательно, ко времени, когда Прокофьев говорил о сюитах Юрию Слонимскому, две из них уже давно были придуманы и готовы к партитурной расшифровке.

Ее осуществил Павел Ламм; записи о его работе над «Ромео» сохранились в третьей из пяти записных книжек ученого, имеющей на первом

листе авторскую дату «1938»¹¹. Она маркирует не начало или окончание всех записей, а относится к завершению расшифровок и переписки именно прокофьевской музыки, начатых предположительно с 1935 года. Названия сочинений приведены здесь без сопутствующих дат: «Спартакиада» («Марш для спартакиады»), «Петя и волк», «Пиковая дама», «Ромео и Джульетта» (карандашная партитура I–II актов и 1-й картины III акта балета и партитуры Первой и Второй симфонических сюит), «Три стихотворения Пушкина» (романсы ор. 73), «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Ромео и Джульетта» (чернильная партитура I–II актов балета и второй экземпляр партитуры Второй симфонической сюиты), «Кантата (к двадцатилетию Октября)», «Девушки» (из «Песен наших дней» ор. 76), «Ромео и Джульетта» (клавир), «Народные песни» (по-видимому, из «Песен наших дней»), «Музыка к “Гамлету”», «Ромео и Джульетта» («исправления по сюитам», клавир и партитура № 46, 49 и 52), Концерт для виолончели ор. 58 и «Александр Невский»¹². На одной из последних страниц книжки, в числе работ для Музфонда, упомянута «выверка парт. [итур]» «Войны и мира»¹³, сделанная уже в 1940-е.

Записи о работе над «Ромео» отражают несколько этапов возникновения и переделки сочинения и имеют соответствия в одной из «памятных» тетрадей (или, скорее, приходо-расходных книг) Прокофьева. Из нее можно также узнать, что собственно расшифровки прокофьевских партитур осуществлял Ламм, однако переписывал уже расшифрованные тексты не только он, но и пианист Андрей Ярошевский¹⁴.

Из других документов известно, что в 1935-м партитуру балета, подготовленную Ламмом, Прокофьев взял для проверки на гастроль¹⁵, куда отбыл 25 октября¹⁶. Это была, конечно же, карандашная рукопись предположительно I акта, о котором идет речь в письме композитора¹⁷. Работа над ней и над сюитами продолжилась в первой половине 1936-го.

⁶ РГАЛИ. Ф. 2743 (Прокофьев С.С.), оп. 1, ед. хр. 58. Автограф. 40 л. с оборотами.

⁷ ВМОМ. Ф. 33 (Прокофьев С.С.), № 379. Автограф. 4 л. с оборотами.

⁸ Как известно, это был наиболее предпочтительный для Прокофьева тип партитурной бумаги, причем предпочтению композитор не изменял даже в годы войны. (См. письма Прокофьева Л.Т. Атовмьяну от 12 февраля и 2 марта 1943-го, Алма-Ата, в: Рядом с великими: Атовмьян и его время / сост., текстол. ред., коммент., исслед. разделы и предисл. Н.Я. Кравец. — М.: РАТИ — ГИТИС, 2012. — С. 85).

⁹ В частности, материал, первоначально предназначенный для цифры 5 Первой сюиты, в издании вошел в цифру 3; тот, что планировался как цифра 2, стал цифрой 9 и т. д.

¹⁰ Письмо, в оригинале написанное по-английски, впервые опубликовано в русскоязычном переводе в следующем издании: Сергей и Лина Прокофьевы и Владимир Дукельский. Переписка. 1924–1946 / публ. И.Г. Вишневецкого // Прокофьев. ПИС, 2007. С. 48–49.

¹¹ РГАЛИ. Ф. 2743 (Ламм П.А.), оп. 1, ед. хр. 16. Записная книжка № 3. Авторская помета: «Работы для С.С. Прокофьева. 1938» находится на л. 48 согласно сквозной архивной пагинации.

¹² Там же. Л. 48 об. — 56.

¹³ Там же. Л. 114.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2743, оп. 2, ед. хр. 133. Прокофьев. Тетрадь с хронологическими записями гонораров и трат. Л. 2, 3.

¹⁵ Письмо Прокофьева Л.И. Прокофьевой (Кодина), написанное в Касабланке (Марокко) между 7 и 16 ноября 1935-го. Оpubл. в: *Чемберджи В.Н. XX век Лины Прокофьевой*. — М.: Классика-XXI, 2008. — С. 168.

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2040 (Мяковский Н.Я.), оп. 1, ед. хр. 65. Выписки Мяковского из своих дневников за 1906–1950-е годы. Тетрадь 1. Л. 25 об. Запись от 25 октября 1935-го: «Проводил Прокофьева за границу».

¹⁷ Письмо Прокофьева Ламму от 20 ноября 1935-го. Оpubл.: Письма С.С. Прокофьева к П.А. Ламму / публ. И.А. Медведевой // Прокофьев. ВПС, 2004. С. 280–281.

В деловой переписке Прокофьева тема данных сюит впервые возникла 17 июля того же года в письме парижскому концертному директору Фрицу Горвицу: «Я сыграю Первый или Третий [фортепианный] концерт (на их выбор) и продирижирую первым исполнением сюиты из балета “Ромео и Джульетта”, вероятно на 20–25 минут. Аренда материала этой пьесы, который я привезу из Москвы, обойдется в 200 франков. Вы понимаете, что это первое исполнение более важно для меня, чем сыграть концерт»¹⁸.

Речь пока шла о *какой-то* из сюит, так как вторая из них в партитуре еще не существовала.

Сам композитор позднее датировал завершение сюит¹⁹ летом и осенью 1936-го²⁰. К 25 октября были готовы карандашная партитура I–II актов и 1-й картины III акта балета, а также партитура Первой сюиты²¹. Ярошевский, скорее всего, занимался ее перепиской с сентября; это означает, что в августе Ламм последовал совету Прокофьева, прервав работу над балетом для расшифровки данной сюиты. Совет содержится в письме от 6 августа²², однако уже 31 июля композитор сообщил Горвицу о готовности обеих сюит: «Я сделал две симфонические сюиты из моего нового балета “Ромео и Джульетта” и хотел бы, чтобы они обе были исполнены в Париже в Декабре. 2) Одной 1) я дирижирую 3) у Паделу²³ и прошу Вас организовать исполнение одной и другой с другим оркестром, предпочтительно в зале Плейель, чтобы он был хорошо заполнен. Дирижер или лучше я сам могу дирижировать за минимальный гонорар. Я прошу Вас начать предварительные переговоры прямо сейчас, но уста-

новить окончательную дату позднее, когда станут ясны даты других городов»²⁴.

6 августа, в один день с появлением письма Ламму, Прокофьев настойчиво повторил Горвицу свое пожелание, вновь акцентируя важность продвижения сюит: «Вы между тем получили мое заказное письмо от 31 июля, где я говорю, что премьеры двух сюит из “Ромео и Джульетты” являются главными предметами в моих ближайших творческих контактах с Парижем. Третий [фортепианный] концерт без исполнения сюиты меня не интересует; Третий [фортепианный] концерт [вместе] с сюитой <...> может представить [ее] достаточно хорошо. Так что то, о чем я Вас прошу, это организовать в Париже премьерные исполнения двух сюит под управлением моим или хорошего дирижера, который даст их в моём присутствии с достаточной тщательностью и достаточным числом репетиций»²⁵.

О том же — и следующее письмо от 13 сентября, отчетливо передающее нетерпение Прокофьева: «Получили ли Вы мои письма от 31 июля и 6 августа, в которых я говорил Вам о двух симфонических сюитах из “Ромео и Джульетты”? Вы мне ничего не ответили по этому вопросу, который очень важен для меня»²⁶.

Как известно, все адресованные Прокофьеву письма и телеграммы в настоящее время не выдаются в РГАЛИ по распоряжению наследников композитора, так что содержание данных документов можно представить только исходя из ответных текстов. Скорее всего, к 17 октября 1936-го принципиальные вопросы исполнения сюит были с Горвицем улажены, что позволило композитору перейти к обсуждению деталей: «<...> в договоре предусмотрено, что материал должен быть в распоряжении оркестра к 1 декабря; а ведь материалы “Ромео и Джульетты” я смогу привезти только прямо к началу репетиций. Я рассчитываю покинуть Лозанну в ночь после концерта, чтобы репетировать “Ромео и Джульетту” 17-го [декабря 1936] утром. Просьба настаивать на том, чтобы остальная часть программ 19-го и 20-го состояла из вещей, известных оркестру — чтобы оставить мне достаточно времени для “Ромео и Джульетты”, произведения очень трудного»²⁷.

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 354, л. 4. Автограф, чистовик. Оригинал на франц. яз. Пер. здесь и далее А.В. Булычёвой и С.А. Петуховой. Публикуется впервые.

¹⁹ Автографы, представлявшие материал двух сюит в традиционном для Прокофьева виде словесных пояснений к нотным фрагментам, отыскать не удалось. Однако понять, как выглядели рукописи, можно, ориентируясь на сохранившийся автограф Третьей сюиты: РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 138. Третья сюита из балета «Ромео и Джульетта». Оп. 101. Л. 1–12 с оборотами — автограф дополнений № 1–9 в партитурном изложении. Л. 13–15 с оборотами — словесные указания по компоновке сюиты, сделанные на основе партитуры балета. Авторская дата проставлена на л. 15 об.: «Конец сюиты 28 мая 1944, Москва».

²⁰ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 49. Прокофьев. Отдельные листы с памятными записями о своих произведениях. Л. 1.

²¹ Гонорары Ламму и Ярошевскому Прокофьев выплачивал на протяжении осенних месяцев 1936-го: РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 133. Прокофьев. Тетрадь с хронологическими записями гонораров и трат. Л. 2.

²² Письмо Прокофьева Ламму от 6.08.1936. Оpubл.: Письма С.С. Прокофьева к П.А. Ламму / публ. И.А. Медведевой. Указ. изд. С. 283–284.

²³ Концерты Паделу (Concerts Padeloup) — парижская концертная серия, основанная (1886) и названная в честь дирижера Жюлья Этьенна Паделу (или Падлу, 1819–1887), организовавшего в Париже «Народные концерты классической музыки» (1861–1864).

²⁴ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 171, л. 1–1 об. Автограф, черновик. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 354, л. 6. Машинопись, чистовик. Оригинал на франц. яз. Публикуется впервые согласно тексту черновика. Расшифровка характерной прокофьевской записи черновиков, в которых в некоторых словах пропущены гласные буквы, здесь и далее сделана автором настоящей статьи.

²⁵ Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 354, л. 7. Машинопись, чистовик. Оригинал на франц. яз. Публикуется впервые.

²⁶ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 354, л. 8. Машинопись, чистовик. Оригинал на франц. яз. Публикуется впервые.

²⁷ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 354, л. 12. Машинопись, чистовик. Оригинал на франц. яз. Подчеркивание в тексте сделано Прокофьевым. Публикуется впервые.

Некоторые из публикуемых здесь писем композитора представлены в РГАЛИ в виде черновиков (автографы, написанные чернилами) и чистовиков (машинопись). В процессе подготовки везде, где это возможно, я придерживалась текстов черновиков: в рукописном изложении очень хорошо ощутима и скорость фиксации мысли, и тот напор, что в принципе свойствен ее автору, и его огромное желание предложить и осуществить максимум. Вставки между строками свидетельствуют о также обычной для Прокофьева степени продуманности деталей, дополняющих основное, самое главное — сюиты уже есть, и их необходимо быстрее представить публике.

Деловая переписка Прокофьева — бронепоезд, устремленный в пространство идеальной организации музыкальной жизни; экспресс, следующий из точки предложения в точку восприятия с максимальной скоростью. При сравнении стиля писем, адресованных зарубежным и российским корреспондентам, разница скоростей бросается в глаза незамедлительно. Дело тут не в повторении некоторых пожеланий, а, скорее всего, в свободе не смягчать их выражение и не затягивать объяснения, в диктующей ее разнице отношения к адресатам²⁸. Но главная причина — в контрасте неопределенности, которая окутывала перспективы постановки «Ромео» в России и с которой *ничего нельзя было сделать*, и той картины зарубежных гастролей, что из абстрактной становилась четко различимой, приобретала прорисовку деталей на протяжении достаточно кратких сроков.

С июля 1936-го история «Ромео» разделилась на два сюжета: «зарубежный», с его стремительностью и точностью «попаданий» — и «российский», неуклюже переступавший, буксовавший «на ровном месте». Конечно, по приложению усилий и затрат организация первых исполнений сюит не идет ни в какое сравнение с подготовкой премьеры четырехактного балета. Данное возражение, однако, имеет право вступить в силу с момента, когда становится возможным сопоставление двух процессов. Между тем один из них — российский — пока что пребывал лишь в сфере движения нот: Ламм расшифровывал партитуру. После показов балета 4 октября 1935-го и 25 января 1936-го администрация Большого театра, по всей видимости, уже приняв решение не браться за постановку, не уведомила об этом Прокофьева.

«Ромео» надолго «завис» в неопределенном статусе. В периоды зарубежных гастролей Прокофьев продолжал в интервью говорить, что «балет скоро начнет репетироваться в Москве» (февраль 1936-го, Париж)²⁹,

²⁸ Согласившись работать с Прокофьевым в качестве расшифровщика партитур, Павел Ламм не перестал быть его другом, в то же время превратившись в сотрудника. Тем не менее подгонять и торопить его так, как это было возможным только с сотрудниками, композитор не мог.

²⁹ Europe // An American Monthly (Paris). 1936. № 4. — P. 34.

«будет поставлен» (до 1 марта, София)³⁰; характерно, что в текстах, предназначенных для соотечественников, композитор был сдержаннее³¹. И, наверное, только в ноябре 1936-го он смог узнать о решении Большого театра; косвенно об этом свидетельствуют факт получения Прокофьевым письма оттуда 11 ноября³² и фрагмент письма Держановского от 25 ноября: «P.S. Сегодня слышал много разговоров (среди не первостепенных музык.[антов] т.[ак] н.[азываемого] лёгкого жанра) об успехе Р.[омео] и Ю.[лии] и кретинизме Большого театра»³³.

Спустя несколько дней после прочтения данного письма (26 ноября) композитор выехал на гастроли. К этому времени он проверил Вторую сюиту, расшифрованную Ламмом³⁴; она попала к Ярошевскому до начала января 1937-го³⁵.

В декабре 1936-го парижане впервые услышали Первую сюиту. За пять дней до ее исполнения Прокофьев впервые рассказал о сюитах в радиointервью Сержу Морё, не забыв предложить и другие сочинения субботнего концерта 19 декабря в зале театра Opéra-Comique: «Увертюру на еврейские темы» в авторской оркестровой редакции, Первый скрипичный и Третий фортепианный концерты³⁶. Из объявлений и рецензий можно почерпнуть также информацию о сюитах из «Апельсинов» и «Стального скока».

Festival Prokofieff, ограничившийся одним из «концертов Паделу», был не из тех, на которых публике могло показаться, что музыки мало. Он состоялся днем (в 16. 30) под управлением Альберта Вольфа и прямо транслировался по радио (Radio-Paris), о чем сообщило большинство столичных газет. И хотя парижская пресса в разделах «по искусству» традиционно освещала прежде всего театральные премьеры, а в cinéma с большим резонансом шел фильм Джорджа Кьюкора «Ромео и Джульетта» с Нормой Ширер и Лесли Ховардом в главных ролях, балетная сюита Прокофьева также не осталась незамеченной.

«Это сочинение является наиболее значительной стилизацией некоторых эпизодов из жизни двух возлюбленных, страстно переживающих свою любовь, — откликнулась на исполнение известный критик Дениз

³⁰ Зора (София). 1936. 1 март // Прокофьев о Прокофьеве. С. 134.

³¹ Прокофьев о Прокофьеве. С. 137–144.

³² РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 132. Прокофьев. Тетрадь регистрации отправленных и полученных писем. Л. 79.

³³ ВМОМК. Ф. 33, № 340. Фотокопия автографа. Данный фрагмент опубликован: Петухова С.А. Первая авторская редакция балета Прокофьева «Ромео и Джульетта». Историко-научные проблемы изучения. Дис. ... канд. иск. Т. 1–2 / Науч. рук. Е.М. Левашев. — М.: МГК, 1997. Т. 2. Приложения. — С. 8.

³⁴ В приходо-расходной тетради Прокофьева имеется запись о выплате Ламму гонорара за Вторую сюиту 29 ноября: РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 133, л. 2.

³⁵ Письмо Прокофьева Мясковскому от 12 января 1937-го. Опубликован: Прокофьев — Мясковский. Переписка. С. 452.

³⁶ Радиointервью, 14.12.1936. Опубликован: Прокофьев о Прокофьеве. С. 147–148.

Бертран. — Предназначенное для танца произведение достойно автора “Шута”. С точки зрения вкуса музыкальный язык резок до сухости, новые индивидуальные идеи никогда не разочаровывают, начиная с качества иронии и непрекращающейся заботы об эlegantности формы. Тем не менее решение этого балета остается классическим, и его мерцающий стиль умеет вписаться в самые четкие рамки». Приведенная характеристика сильно отличается от той, что заслужила сюита из «Стального скока», «которая обобщает (synthétise) непрерывный труд советских заводов и возмечивает их могущество»³⁷.

Автор оперетт Шарль Кювийе оказался более придирчивым: «Дирекция Московского театра, имея странную идею сделать представление балета на основе любовного романа о Ромео и Джульетте, заказала партитуру мсье Прокофьеву. Мы считаем, что композитор опасался представить сентиментальному суду толпы свое создание с дерзкой оркестровкой и гармониями. И он сделал благоразумно, что написал партитуру небольшой оригинальности, вялую и заурядную (languissante et conventionnelle). <...> Сцена любви производит впечатление уже слышанного, подобного нескольким пьесам в балетах, ставившихся в Опере [Grand Opéra] за три десятка лет, и даже сцена дуэли непреодолимо напоминает пустые и шумные финалы Мейербера»³⁸.

Кардинально отличающиеся отзывы отражают полярность публично-го восприятия, сопутствовавшую сочинениям Прокофьева до его самых последних лет. Однако в той ситуации наиболее важным было не наличие критических оценок, а возможность представить музыку нового сочинения огромной аудитории Западной Европы. Результат появился достаточно быстро — 15 июня 1937-го Марк Бичурин, концертный директор Прокофьева в Праге, поинтересовался балетом «Ромео и Джульетта» для возможной постановки в городе Брно.

Об этом можно узнать из ответного письма композитора от 27 июля: «Многоуважаемый Марк Петрович, будучи в отъезде, я не мог сразу ответить на Ваше письмо от 15 Июня³⁹. “Ромео и Джульетта” — балет по Шекспиру в 4 актах, заполняющий весь вечер, а потому едва ли это будет интересно для Брна. Однако из этого балета я сделал две симф.[онические] сюиты, в которые вошли главнейшие моменты балета — и м.[ожет] б.[ыть] Земск.[ий] Театр⁴⁰ заинтересуется поставить балет по этим двум сюи-

там, сократив соответственно сюжет. Общ[ая] длительность обеих сюит вместе — 50 мин.[ут]. Что касается условий, то я хотел бы их слышать от театра»⁴¹.

В это же время Ламм работал над чернильной партитурой I–II актов «Ромео», законченной не позднее осени 1937-го. Письмо композитора директору Ленинградского Хореографического училища Е.И. Чеснокову от 18 октября свидетельствует о том, что к этому времени клавиш балета еще не был зафиксирован целиком, а сюжетное решение финала отсутствовало: «Уваж.[аемый] Е.[вгений] И.[ванович], одновременно с этим посылаю Вам 1-ю порцию клавира “Р[омео] и Д.[жульетты]” — то, что проф.[ессор] Ламм успел переписать. Он очень сожалеет, что еще не сделал всего, но работа большая и кропотливая, т.[ак] к.[ак] приходится списывать с моего черновика. Он предпочитает делать это медленно, но аккуратно. Думаю, что это запоздание не причинит Вам затруднений, т.[ак] к.[ак] пока Ваш пианист разучит присланное, прибьет остальное. Обдумал ли Лавровский⁴² заключительную сцену? Это важно»⁴³.

По-видимому, чернильная партитура балета тогда отправилась в Ленинград не только без завершающего эпилога, но и без последних картин третьего акта.

Несмотря на то что договор на публикацию издательством «Музгиз» обеих сюит был подписан 8 декабря 1936-го⁴⁴, более чем год спустя Прокофьев сомневался (и был прав), что партитура Первой сюиты выйдет к его ближайшим гастролям⁴⁵: «У меня есть опасение, что партитура и материал [партии] Первой сюиты “Ромео и Джульетта”, которые должны быть опубликованы к 1 Января [1938], задерживаются на месяц и поэтому я не получу ноты для исполнения этой Сюиты в Праге. Поэтому я предлагаю заменить ее в двух городах на Вторую сюиту (28 минут, первое исполнение)»⁴⁶.

⁴¹ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 155, л. 1–1 об. Автограф, черновик. Публикуется впервые.

⁴² Лавровский Леонид Михайлович (наст. фам. Иванов, 1905–1967) — балетмейстер, которому была поручена постановка «Ромео» на юбилее Хореографического училища. Позднее Лавровский поставил отечественный премьерный спектакль в Ленинградском Государственном Академическом театре оперы и балета имени С.М. Кирова (Кировском театре), состоявшийся 11 января 1940 года.

⁴³ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 171, л. 9 об. Автограф, черновик. Публикуется впервые.

⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 133, л. 3 об.

⁴⁵ Мясковский, в частности, получил эту партитуру 3 апреля 1938-го, о чем есть запись в его дневнике: РГАЛИ. Ф. 2040, оп. 1, ед. хр. 65, л. 41 об.

⁴⁶ Письмо Прокофьева Горвицу от 11.12.1937. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 171, л. 10 об. Автограф, черновик. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 354. Машинопись, чистовик. Оригинал на франц. яз. Публикуется впервые согласно тексту черновика.

³⁷ Bertrand D. Concerts-Pasdeloup // Le Ménestrel. 1936. № 52, 25 Décembre. — P. 366.

³⁸ Cuvillier Ch. Concerts // Le Petit Parisien. 1936. № 21850, 25 Décembre. — P. 7.

³⁹ В русскоязычных письмах Прокофьева названия месяцев написаны с заглавных букв согласно правилам дореволюционной орфографии.

⁴⁰ В отечественных источниках утвердилось название «Областной театр», однако на афише премьеры «Ромео» 30 декабря 1938-го значится прокофьевский вариант перевода: Zemské Divadlo.

Для этого понадобился второй экземпляр ее партитуры, записанный Ламмом, так как первый экземпляр как минимум с 25 июня 1937-го находился в издательстве⁴⁷.

Прокофьев предложил дирекции театра Брно музыку не собственно балета, а сюит, будучи связанным с Хореографическим училищем договором о постановке, запланированной на 15 мая 1938-го⁴⁸. Переговоры с чешским театром происходили параллельно продвижению Второй сюиты — ее композитор намеревался продиржировать в Париже, Праге, Лондоне и Бостоне в январе и феврале 1938 года.

На этот раз дневной парижский Festival Prokofieff пришелся также на субботу, 15 января. Всеми сочинениями, за исключением собственного Первого фортепианного концерта (под управлением Вольфа), Прокофьев дирижировал сам — Второй сюитой «Ромео» и Русской увертюрой op. 72, увертюрами «Светлый праздник» Римского-Корсакова и «Жар-птица» Стравинского, а также «Заводом» Мосолова. По поводу музыки к «Ромео» критики традиционно разошлись во мнениях, однако отнеслись к ней в целом внимательнее, чем почти год назад. В какой-то степени, конечно, их интриговала ситуация — столько времени прошло, а балет по-прежнему не поставлен. Несомненно, к его танцевальности и соответствию прославленному сюжету следовало приглядеться пристальней.

Некоторые рецензенты посчитали музыку Второй сюиты неинтересной, скорее всего, отдавая дань естественной особенности восприятия: ведь это было уже второе сочинение того же (отважного) автора на тот же сюжет, в той же серии концертов, в том же зале, и вдобавок по стилю и длительности звучания, по количеству и распределению номеров сходное с первым. Даниэль Лазарус, в частности, написал, что оно «не дает никакой новой информации об искусстве Прокофьева. Это серия коротких пьес», где «есть очень хорошие вещи и затем в той же степени тривиальные»⁴⁹.

По-видимому, цитированный критик стал единственным, кто не связал оценку сюиты с рассуждениями о танцевальном предназначении ее материала. Даже Шарль Кювийе, не преминувший сообщить читателям о том, что балет был заказан Большим театром аж в 1935 году, и сравнивший его на сей раз с «наиболее устаревшими балетами Чайковского», все-таки наконец обратил внимание на изначально подразумевавшийся жанр этой музыки: «Здесь, без сомнения, гипнотизирует идея написать произведе-

ние, удобное для понимания широкой публики, в котором хореографические забавы танцоров будут со временем слегка скорректированы»⁵⁰.

Парижский переводчик с чешского языка Мишель-Леон Хирш констатировал, что танцы «<...> озадачивают бедностью идей и автоматизмом движений, или там недостаточно господствует ритм, богатый и искрящийся; музыка тяжелая и типичная (*pesante et conventionnelle*)»⁵¹. Напротив, композитор-футурист и критик Луи Кароль-Берар посчитал, что «вторая сюита чередует силу, действительно некоторую брутальность, с проблесками поэзии. Мелодические и ритмические линии никогда не нарушают ясности. Каждый номер — всего их семь — хорошо сконструирован для поддержки хореографических замыслов. Однако, снизив симфоническую экспрессию, это сочинение не замедлит произвести впечатление длинного»⁵².

Самая вдумчивая (и объемная) рецензия принадлежит литератору Роберу Брюсселю: «Первая сюита показалась нам незначительной, бледной и пресной. Вторая, напротив, — полной чувствительности, обаяния и поэзии. Она даже продемонстрировала широту, чистоту, углубленность, талант, главное достоинство которого заключается в особой жизненности, его одушевляющей. В воплощении образа Джульетты — молодой девушки — есть свежесть чувства, сдержанность и вкус, удивляющий как новое проявление темперамента, вплоть до этого времени направленного в иную сторону. Жреческая сила тяжести (*la gravité*) сцены отца Лоренцо, оригинальность, сдержанность танца, ее [сцену] сменяющего, изысканная чистота, с которой мсье Прокофьев живописал последнюю встречу влюбленных перед разлукой, и манера, с которой он чередует и группирует тембры инструментов, обеспечивает второй части его произведения особое место в его творчестве. Последний эпизод, Ромео на могиле Джульетты, не менее поражает своим траурным величием, напряженностью, выраженной кватретом, в игре которого возникает особенно сдержанная эмоция.

Остается сам сюжет. Вне сцены он есть всего лишь, как у Берлиоза, поэтическая тема. Чем он живет, когда его воплощают немые танцующие герои? Уже авторы оперы не должны приближаться к нему без трепета. Но хореографы?.. Верно, что мы, возможно, рассуждаем лишь о предрассудке? Без сомнения, мы ошибаемся, настаивая, чтобы героям не «тыкали» и не говорили с бессмертным воплощением юности и любви, как это делает кормилица <...> И Стендаль уверял, что самая прекрасная трагедия Шекспира не производила на него и половины эффекта от балета Вигано»⁵³.

⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 653 (Музгиз), оп. 1, ед. хр. 1600. Вторая сюита. Партитура рукой Ламма с пометами и правками автора и редакторов. Наборный экз. Л. 1.

⁴⁸ Эта дата отсутствует во всех просмотренных мною документах, связанных с наследием Прокофьева, с функционированием Хореографического училища и Кировского театра, и обнаружилась только в публикации чешской газеты «Rudé Právo», которой композитор дал интервью 20 января 1938 года.

⁴⁹ Lazarus D. La musique // Le soir. 18 Janvier. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 631, л. 6.

⁵⁰ Cuvillier Ch. Concerts // Le Petit Parisien. 1938. № 22240, 20 Janvier. — P. 9.

⁵¹ Hirsch M.-L. Concerts-Pasdeloup // Le Ménestrel. 1938. № 3, 21 Janvier. — P. 12.

⁵² Carol-Berard L. Grands concerts. Ravel. Premières Auditions. Chopin et les Ballets de Loïe Fuller // L'Epoque. 18 Janvier. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 631, л. 10.

⁵³ Brussel R. Œuvres nouvelles: Roméo et Juliette, de M. Serge Prokofieff // Le Figaro. 1938. № 18, 18 Janvier. — P. 6.

В истории создания «Ромео» данная рецензия, судя по всему, остается единственной, где столь подробно проанализирована его музыка вне возможных хореографических толкований. Впечатления слушателей от оркестрового исполнения номеров, разумеется, оказались значительно богаче, чем полученные теми, кто в Москве по необходимости довольствовался лишь авторскими показами на рояле.

Симптоматично, что Мясковский, после первого из них записавший в Дневнике: «<...> прекрасно, но кажется не танцевально. Дурацкий конец с “оживлением” Джульетты (С. Радлов!)»⁵⁴, — уже спустя год с небольшим изменил свою точку зрения касательно «нетанцевальности», послушав Первую сюиту на репетиции⁵⁵: «<...> жаль если такой балет не пойдёт — музыка, несмотря на свою незамысловатость, м.[ожет] б.[ыть] некоторую для Прокофьева наивность, очень театральная, меткая по характеристикам личным и положений и, мне кажется, вполне балетная (но конечно не в совсем обычном понимании)»⁵⁶.

Известный музыковед и критик Мишель Кальвокоресси связывал качества «незамысловатости» и «наивности» со сменой стиля у композитора, некогда заслужившего «репутацию *enfant terrible* и музыкального кубиста. Он [Прокофьев] провозгласил, что после многих лет экспериментаторства в новом и странном значительно упростил свой метод и, направляя всё внимание на господство мелодии, он взволнован надеждой, что новый балет, в котором он выразил искренние чувства в простых оборотах, достигнет слушательских сердец»⁵⁷.

16 января, на следующий день после парижского концерта, Прокофьев выехал в Прагу, где дирижировал Второй сюитой по «Ромео», скорее всего, 18 января, а 19-го подписал контракт с дирекцией Областного театра Брно на постановку балета в декабре того же года. Об этом событии спустя два дня сообщила газета *Rudé Právo*, назвавшая балет «одним из интереснейших произведений в этой области в последние годы» и опубликовавшая развернутое интервью Прокофьева, предполагаемую дату премьеры Хореографического училища (15 мая) и информацию о планируемом затем показе российского спектакля в Брно и Лондоне⁵⁸.

⁵⁴ РГАЛИ. Ф. 2040, оп. 1, ед. хр. 65, л. 25. Запись от 4 октября 1935-го. Автограф. Опубл. без последнего слова: Благожелательность и строгость / публ. О.П. Ламм // МЖ. 1981. № 7. — С. 18.

⁵⁵ Первая симфоническая сюита по «Ромео» впервые исполнена 24 ноября 1936-го в Москве под управлением Г. Себастьяна.

⁵⁶ Письмо Мясковского Асафьеву от 19.11.1936. РГАЛИ. Ф. 2658 (Асафьев Б.В.), оп. 1, ед. хр. 642, л. 19 об. Автограф. Публикуется впервые.

⁵⁷ *Calvocoressi M.D. Modern Russian music* // *Radio times*. 1938. 21 January. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 631, л. 22. Выделение курсивом сделано в цитированном издании.

⁵⁸ *Sergěj Prokofěv v Praze* // *Rudé Právo* (Praha). 1938. 21 leden. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 631, л. 82.

Симфонический концерт в Лондоне под управлением Прокофьева состоялся 26 января 1938-го. А 24-го он, обрадованный тем, что в судьбе балета наконец обозначились изменения, дал корреспонденту газеты «Daily Herald» достаточно рискованное интервью, которое в опубликованном виде получило название «Композитор хочет потерять репутацию». Речь шла в том числе, разумеется, о «Ромео» и о том, насколько высоко Шекспир почитается в России. «Сначала мы намеревались дать этому балету счастливое завершение. Наше решение было сообщено лондонской прессе, комментариев не последовало. Но когда об этом стало известно русской прессе, получился огромный резонанс, и мы вынуждены были восстановить оригинальное окончание!»⁵⁹.

Между тем «оригинального окончания» еще не существовало в природе, в *московских* газетах вовсе не наблюдалось того «резонанса», о котором говорил композитор, а следы возражений кого-либо из отечественных шекспироведов (в воспоминаниях Прокофьева выведенных «более святыми, чем сам Папа»⁶⁰) пока отыскать не удалось. Ирония и легковесность подачи, помещение нюансов реальной истории в анекдот (где они гротескным образом увеличились в размерах) — единственные свидетельства о том, насколько непростым оказалось существование Прокофьева в этом сюжете. Напряжение последних месяцев, долгожданная, но всё равно неожиданная развязка обернулись мальчишеским задором и бравадой признанного мастера. Так шутят не страдающие от несовершенства мира пессимисты, а насмешливые эгоцентрики, скрывающие от язвительных колючек повседневности узависимость своей мечты.

Вернувшись в Москву 16 апреля 1938-го, Прокофьев затребовал материал балета из Хореографического училища, о чем написал Бичурину 12 мая: «<...> спешу сообщить Вам, что я вернулся в Москву гораздо позднее, чем предполагал, и к сожалению до сих пор не отправил в Брно клавиш “Ромео и Джульетты”, который должен был послать в Апреле. Отчасти виною то обстоятельство, что в Ленинграде премьера этого балета отложена на осень, и я никак не мог получить от них клавиш. Теперь меня известили, что клавиш будет у меня через несколько дней, после чего я дам переписать его и вышлю в Брно. Прошу Вас известить их об этом вместе со всеми моими извинениями. Хорошо было бы, чтобы они подтвердили, что запоздание не изменяет наших условий, т.[о] е.[сть] что они по-прежнему гарантируют 15 спектаклей»⁶¹.

⁵⁹ *Composer wants to lose reputation* // *Daily Herald*. 1938. 25 January. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 631, л. 28.

⁶⁰ Автобиография (Глава 3. Годы пребывания за границей и после возвращения на родину), 1956. С. 75.

⁶¹ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 155, л. 2. Машинопись (копия). Публикуется впервые.

К 23 июня пересылка клавира была завершена: «Уважаемый Марк Петрович, несколько дней назад я отправил Вам вторую половину клавира-усцуга «Ромео и Джульетты», при сём препровождаю Вам либретто того же балета. Прошу Вас подтвердить получение того и другого. Оркестровую партитуру рассчитываю выслать в ближайшее время, вероятно двумя отдельными бандеролями»⁶².

Однако неполную партитуру балета для переделок автор смог получить только после 2 июля⁶³. Из письма Прокофьева Ламму от 27 июля явствует, что *полная* чернильная партитура «Ромео» также дописывалась для пересылки в Брно: «Доделать остается 3 номера: два танца с мандолинами (№№ 46 и 49) и заключение — Смерть Джульетты, № 52 <...> новый. Расшифровать мою оркестровку с двумя ссылками. Пожалуйста, впишите всё сначала в карандашную партитуру, а затем перепишите в чернильную (в последней не забудьте добавить такт в конце № 51). По окончании, отдайте чернильную партитуру (3 тетрадки) <...> для отправки в Чехословакию, остальное же оставьте у себя»⁶⁴.

Указанные № 46 и 49 соответствуют нумерации дирекциона первой редакции⁶⁵, а «новый № 52» — это *ее трагический финал, специально добавленный для постановки в Чехословакии*, так как юбилейные торжества Хореографического училища прошли в июне⁶⁶.

Скомпонованные в сентябре 1935-го две симфонические сюиты, как и фортепианная, задуманная во второй половине 1936-го⁶⁷, не содержат намеков на выбор композитором того или иного варианта завершения балета. Сюжетно ближе всего к финалу последний номер Второй симфониче-

ской сюиты — «Ромео у могилы Джульетты», — полностью основанный на музыке № 51 с дополнением, светло заканчивающимся в C-dur⁶⁸. Первая симфоническая сюита завершается шествием с телом Тибальда (№ 7, ц. 82), фортепианная же (ор. 75) останавливает повествование темой напитка (№ 10 Andante, e-moll, затем b-moll).

Балансирование на перекрестке путей к «жизни» и «смерти» не удивительно в сочинении, возникшем не только после неудачных прослушиваний первой редакции балета, но и после отказа от нее Большого театра и предложения Хореографического училища. Однако тот факт, что тематизм счастливого финала, позднее (1944) вошедший в Скерцо Пятой симфонии⁶⁹, в достаточной степени танцевальный и очень эффектный, все-таки избежал включения в сюиты, скомпонованные до показа 4 октября 1935-го, свидетельствует, скорее всего, о сомнениях Прокофьева относительно допустимости такого завершения «Ромео» на сцене Большого театра. Поскольку сюиты — в отсутствие спектакля — выполняли функцию популяризации музыки балета, то и присутствовать в них должен был материал, который публика затем получила бы возможность узнать в постановке.

Из трех указанных Прокофьевым в письме Ламму номеров ни один раздел не вошел в музыку первых трех сюит. Зато Третья симфоническая сюита, возникавшая уже *после* появления второй редакции «Ромео», завершается «Утренней серенадой» и «Смертью Джульетты» — двумя номерами, соответствующими материалу № 46 (во второй редакции № 48) и № 52. Это означает, что замысел данной сюиты, по-видимому, начал формироваться задолго до отечественного представления балета⁷⁰. Но главное — *для подготовки премьеры в Брно предназначались партитуры и двух симфонических сюит, и первой редакции в варианте с трагическим финалом*.

Однако, ориентируясь лишь на музыкальный материал и игнорируя подробности сценических решений, нельзя догадаться, что Прокофьев отказался от благополучного финала. Лирический апофеоз его последних тактов, сохраненный в последних же тактах второй редакции⁷¹, и сейчас

⁶² РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 155, л. 3. Машинопись (копия). Публикуется впервые.

⁶³ Телеграмма Чеснокова Прокофьеву от 2.07.1938. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 836. Опул.: Петухова С.А. Первая авторская редакция балета Прокофьева «Ромео и Джульетта». Указ. рукопись. Т. 2. С. 9.

⁶⁴ Письма С.С. Прокофьева к П.А. Ламму / публ. И.А. Медведевой. Указ. изд. С. 290–291.

⁶⁵ Следовательно, в конце июля 1938-го композитор еще не переместил музыкальный материал № 49 («Танец двух капитанов») в первый акт, в № 25. Это было сделано позже, в процессе совместной работы с Лавровским.

⁶⁶ На этих торжествах вместо прокофьевского «Ромео» 15 июня 1938-го был показан балет Бориса Асафьева «Ночь перед рождеством» в постановке Владимира Варковицкого, тогда студента второго курса балетмейстерского отделения. «Не таким событием должно было отмечать свой юбилей училище», — констатировала в газетном обзоре балерина Елена Люком. (См.: Люком Е.М. Итоги ленинградского балетного сезона // Советское искусство. 1938. № 107 (513), 14 авг. С. 2).

⁶⁷ Упоминание об этом имеется в одной из записных книжек Прокофьева после информации о первом исполнении Первой сюиты 24 ноября 1936-го. (См.: РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 333, л. 25). В издательстве «Музгиз» сюита ор. 75 была принята в гравировку 26 января 1938-го. (См.: РГАЛИ. Ф. 653 (Музгиз), оп. 13, ед. хр. 7. Сюита для фп. «Десять пьес из «Ромео и Джульетты»» ор. 75 (1937). Автограф с редакторскими правками и дополнениями. Наборный экз. Л. 1).

⁶⁸ Два первых такта данного дополнения вписаны «для Сюиты» в дирекцион первой редакции. (См.: РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 58, л. 37 об., левый нижний угол).

⁶⁹ В дирекционе это № 54, ц. 364–366; в Симфонии — ч. II (Allegro marcato), ц. 26 (начиная с т. 2), ц. 27, ц. 30 (т. 10–11), ц. 31 (т. 1–10, в т. 5–6 и т. 10 дописана новая тема у скрипок). Первоначальное соотношение тональностей первой и второй тем данного раздела (d-moll – B-dur) во втором источнике сохранено.

⁷⁰ План Третьей сюиты записан композитором не позднее весны 1941 года. (См.: РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 134. Тетрадь с хронологическими записями (17.02 – 26.06.1941). Л. 2 об.).

⁷¹ Многое из музыки Апофеоза (№ 56) первой редакции вошло в позднее добавленные для второй редакции Вариацию Джульетты (№ 14, ц. 91–92), Вариацию Ромео (№ 20, ц. 139–140), а также в последние разделы «нового № 52» (ц. 362, 363, т. 1–5, 7–9, 11).

радует слух не только театральной, но и концертной публики. Совокупность текстов четырех сюит дополняет это впечатление.

Многолетних усилий творческого окружения Прокофьева, по всей видимости, не хватило для того, чтобы его окончательно переубедить. На протяжении почти 80 лет хореографы предлагают различные интерпретации сцены умирания главных героев, а в музыке Прокофьева смерти как не было, так и нет.

Если предположить, что полная партитура балета прибыла в Брно на рубеже августа–сентября 1938-го, то начиная с этого времени у создателей спектакля оставалось на подготовку около четырех месяцев: премьера состоялась 30 декабря. Прокофьев сперва предлагал сюиты по «Ромео» для представления, в котором видел альтернативу «большому балету», «заполняющему весь вечер». Однако постановщики из того разнородного материала, что у них имелся, также придумали «большой балет» — в нем было девять развернутых картин против 13 во второй редакции (где присутствовала картина «В Мантуе», не написанная композитором специально, а скомпилированная Лавровским из музыки других номеров партитуры).

Программа премьеры в Брно 30 декабря 1938 года

«Земский театр в Брно [Zemské Divadlo v Brně]

Сергей Прокофьев:

Ромео и Джульетта

Девять танцевальных сцен о великой любви

Дирижер: Гвидо Арнольди. Творческое сотрудничество [сценография]: В.[ацлав] Скружны. Хореография: Иво Ваня Псота.

ПРОЛОГ [стихи взяты из пролога трагедии Шекспира].

Сцена 1. Слуги семейств Монтекки и Капулетти — непримиримые враги, как и их господа, — следуя их примеру, ссорятся и дерутся. Веронский герцог оставливает их стычку и грозит смертной казнью каждому нарушителю мира.

Сцена 2. В доме Капулетти приготовления к балу. Среди гостей Парис со своим слугой, а также Ромео, Меркуцио и Бенволио в масках. Ромео встречает тут свою любовь — Джульетту. Тибальд узнал Ромео из рода Монтекки; усилиями Капулетти стычка предотвращена, веселая атмосфера бала сохраняется. Ромео несчастен. Он узнал, что его любимая — дочь врага, Капулетти, тем не менее после бала Ромео возвращается в зал, чтобы встретиться с ней...

Сцена 3. Веселье и танцы на улицах Вероны. Меркуцио и Бенволио не замечают задумчивость Ромео. Он обрадован приглашением Джульетты встретиться у францисканца брата Лоренцо.

Сцена 4. Ромео и Джульетта просят монаха обвенчать их. Тронутый их любовью, он благословляет брак, полагая, что он превратит вражду семейств в прочный мир.

Сцена 5. Во время праздника цветов Тибальд в стычке убивает Меркуцио. Ромео хочет отомстить за смерть друга, вызывает Тибальда на дуэль и убивает. Ромео грозит объявленная герцогом смертная казнь.

Сцена 6. Прощание Ромео с женой перед бегством из Вероны. Джульетта страдает, и страдает тем больше, когда родители велят ей выйти замуж за Париса.

Сцена 7. Джульетта просит у благородного Лоренцо совет, как избежать брака с Парисом. Она получает сонное зелье, которое приведет к ее мнимой смерти.

Сцена 8. Родители прощают неповиновение Джульетты и готовятся к ее свадьбе с Парисом. Джульетта выпивает напиток и якобы умирает.

Сцена 9. Парис преподносит родителям Джульетты свадебные подарки. В разгаре свадебного праздника гости слышат крик ужаса кормилицы — Джульетта мертва.

ЭПИЛОГ. Ромео в отчаянии; убежденный, что Джульетта на самом деле умерла, он завершает свои страдания, принимая яд. Джульетта пробуждается, видит мертвого возлюбленного и следует за ним, оставляя мир, который не принял их великую любовь. Она должна была умереть, чтобы умерла вражда Монтекки и Капулетти»⁷².

При попытке установить примерное соответствие содержания картин содержанию номеров двух симфонических сюит сразу бросается в глаза недостаточность их материала. Практически в каждой сцене имеются лакуны. С одной стороны, в программе спектакля могло быть и не отражено наличие некоторых разделов (например, «Джульетта-девочка» — Сюита 2, № 2), с другой же — *музыкальный материал сюит, скорее всего, был дополнен музыкой из полной партитуры «Ромео»*. Однако даже при наличии максимального числа дополнений количество цельных номеров, использованных в этом спектакле, вряд ли превышало 25 — 14 из сюит и еще 11 из балета. В два с лишним раза меньше, чем предназначил Прокофьев для полноценного представления.

И тем не менее постановка, придуманная без участия и помощи композитора, имела успех и продолжала жить. До 5 мая 1939-го включительно она прошла еще шесть раз⁷³, итого 7 вместо 15, указанных в до-

⁷² РГАЛИ. Ф. 1929 (Прокофьев С.С.), оп. 3, ед. хр. 36, л. 1–1 об. Оригинальный текст на чешск. яз., перевод С.А. Петуховой. Выделение курсивом сделано в цитированном издании.

⁷³ Lahodová K. Světová premiéra Prokofjevova Romea a Julie 30. prosince 1938 // Lahodová K. Brněnský balet třicátých let 20. století. Magisterská diplomová práce. Masarykova univ., 2011. S. 67. Эл. ресурс: https://is.muni.cz/th/217442/ff_m/Brnensky_balet_-_30._leta.pdf (Дата обращения 27.06.2016).

говоре⁷⁴. Спектакль возобновлялся дважды — весной 1941-го⁷⁵ и осенью 1947-го⁷⁶.

Таким образом, начиная с даты премьеры в Ленинграде (11 января 1940-го), в Европе на протяжении не менее чем семи с половиной лет существовали две сценические и музыкальные редакции этого балета — российской и чешская. И это были очень разные спектакли.

Благодарная память о деятельности выдающегося танцовщика и хореографа Иво Ваня Псоты (1908–1952), осуществившего в Брно не только мировую премьеру «Ромео», но и оригинальные постановки «Блудного сына» (на материале Третьей симфонии, премьера 1 июня 1933-го) и «Шута» (1 февраля 1935-го), а также других современных балетов, жива и сейчас.

В 2009 году на Чешском телевидении создан фильм о Псоте («Мастер»)⁷⁷, ценным фрагментом которого являются воспоминания участницы премьеры «Ромео» танцовщицы Мирославы Фигаровой, недавно ушедшей из жизни в возрасте 95 лет (1917–2013). В спектакле Фигарова исполнила роль «хора», изображавшего глашатая и летописца; помимо этого Псота ввел в постановку еще двух отсутствовавших в либретто Прокофьева персонажей — ангелов (все три — женские классические партии).

Строгость и выверенность сценического оформления, состоявшего преимущественно из декораций каменных стен, колонн, арок, ступеней в прямой перспективе, контрасты черного и белого цветов, смысловая метафоричность содержания подчеркнули графичность, ясность и сдержанность хореографической композиции.

Сам Псота не оставил мемуаров — он был из тех, кто живет стремительно, не размениваясь на рефлексии. Однако первая исполнительница партии Джульетты Зора Шемберова, прожившая почти век (1913–2012), трижды в разных изданиях публиковала воспоминания о своей работе над этой ролью⁷⁸. «С самого начала я была вдохновлена прекрасной, волнующей музыкой, которая вынуждала меня настаивать на том, что Джульетта не должна танцевать на пуантах, как изначально хотел Псота. На пуантах я

чувствовала, что была бы слишком ограничена и не смогла бы выбрать то, что, я думала, будет приспособлением форм движения для соответствующего выражения. <...> Я пыталась убедить Псоту позволить мне интерпретировать роль Джульетты в балетных тапочках. Первоначально Псота не соглашался, но, будучи человеком очень дальновидным, он скоро забыл своё недовольство <...> Он сказал: “Хорошо, Вы будете делать свою собственную сольную хореографию, дуэт мы будем делать вместе, а все остальные партии я сделаю в одиночку!”. Хотя его подход к классическому балету был более традиционным, чем у меня, он увидел уникальную возможность совместить современную партитуру с нестандартной балетной формой и доверился мне в хореографии партии Джульетты, хотя я никогда не занималась какой-либо подобной хореографией раньше. <...> Новая концепция разворачивания драмы истории любви между прологом и эпилогом танцевалась тремя ангелами на пуантах. Двое из ангелов символически изображали развитие трагедии Ромео и Джульетты, тогда как ведущий ангел [«хор»] писал историю. Поскольку на пуантах танцевали только ангелы, они давали сверхъестественную (supernatural) перспективу открытия и закрытия сцен <...>»⁷⁹.

Отметим определение *unconventional* (нешаблонный, нетрадиционный, свободный от штампов) в английском переводе этого текста, вероятно, сперва написанного или произнесенного «под магнитофон» почешски. Оно составляет прямой контраст характеристике *conventionnelle* (обычный, заурядный, приверженный условностям), незадолго до мировой премьеры «Ромео» украсившей рецензии парижских критиков.

Брненскими артистами музыка балета Прокофьева изначально воспринималась как новаторская, даже авангардная. Главный акцент в спектакле делался не на традиционные танцы и в принципе не на классический танец, а на оригинальное решение картин и мизансцен, «небалетные» костюмы (длинные женские и мужские одеяния с широкими рукавами) и очень выразительную пантомиму. Парадоксальным образом музыка первой редакции «Ромео», на его родине отчаянно сопротивлявшаяся концепции драмбалета, за рубежом вступила с ней в удивительный альянс, влияния которого можно увидеть и сейчас в хореографии недавней интерпретации «Ромео и Джульетты» в Брно (премьера 14 ноября 2013-го).

Современный исследователь Катерина Лагодова отмечает, что «критика в отношении спектакля сосредоточилась на интерпретации и анализе музыки Прокофьева»⁸⁰. Тем не менее отзывы, скрупулезно собранные в цитированной диссертации, позволяют представить некоторые особенно-

⁷⁹ Šemberová Z. Reminiscences of Romeo and Juliet in Brno // Three Oranges Journal. Ibid.

⁸⁰ Lahodová K. Světová premiéra Prokofjevova Romea a Julie 30. prosince 1938. Tamtéž. — S. 63.

⁷⁴ Письмо Прокофьева от 20.09.1940. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 129, л. 1 – 1 об. Автограф, черновик.

⁷⁵ Письмо Прокофьева от 13.03.1941. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 352. Автограф, черновик.

⁷⁶ Rey J. Prokofěvův balet v Brně // Práce. 1947. 8 listopadu. — S. 3.

⁷⁷ Эл. ресурс: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10169900228-mistr/> (Дата обращения 10.06.2016)

⁷⁸ Šemberová Z. Prokofiev's First Juliet // Ballet Review. 1994. Vol. 22, no 2, Summer. P. 20–23; [Šemberová Z.]. První Prokofjevova Julie Šemberová vzpomíná... // Aplaus. 2007. Roč. 8, č. 11, listopad. S. 20–21; Šemberová Z. Reminiscences of Romeo and Juliet in Brno // Three Oranges Journal. Romeo and Juliet. 2009. № 17, may. Эл. ресурс: <http://www.sprkv.net/journal/three17/reminiscences2.html> (Дата обращения 12.06.2016).

сти балета⁸¹. В частности, внимание авторов рецензий привлекли различия в хореографических решениях первой его половины, где преобладали характерные танцы, и второй (очевидно, охватившей последние четыре сцены и эпилог), построенной преимущественно на пантомимных движениях. Картины смерти Меркуцио и Тибальда, подготовки служанками подвенечного платья Джульетты, а также полностью пантомимный финал были отмечены как наиболее выразительные. Все без исключения хвалили «интеллект, поэтическое воображение и техническую уверенность <...> пленительность выступления» Зоры Шемберовой и «виртуозную технику и законченность интерпретации» Иво Ваня Псоты⁸².

В ноябре 1947-го, после второго возобновления балета, о нем была написана обобщающая статья. Возможно, в это послевоенное время оригинальность постановки уже воспринималась по-иному. Во всяком случае автор статьи скептически констатировал, что «вместо великой ренессансной фрески у Псоты получилась скицца⁸³, тут и там с блестящими деталями, но совершенно несбалансированная и невыстроенная»⁸⁴, в которой присутствие на сцене «посторонних» персонажей в качестве «фона» для любовного дуэта героев и «засыпания» Джульетты отражало не метафоричность подхода к жанру и стилю, а склонность к маньеристским излишествах. Хотя, возможно, с точки зрения современной нам постмодернистской режиссуры последний пример интерпретации — «Джульетта погружается в мнимую смерть, и сны о прошедших событиях, связанных с Ромео и Тибальдом, материализуются на сцене»⁸⁵ — весьма точно отражает состояние героини.

Роман Вашек в недавней фундаментальной работе предпринимает попытку толкования нестандартного хореографического решения балета как «большого следствия» прозаической причины. Исследователь считает, что спектакль мог не танцеваться на пуантах из-за разницы в росте между низким (в оригинале *drobným* — «мелким») Псотой и высокой Шемберовой⁸⁶.

Остроумная трактовка событий вызывает сомнения. Зора Шемберова, получившая классическую подготовку в балетной студии Ольги Преображенской (Париж) и изучавшая затем современный танец у Розалии Хладек (Schule Hellerau), сразу восприняла партитуру Прокофьева как «авангардную».

⁸¹ Tamtéž. S. 63–65.

⁸² Tamtéž. S. 65.

⁸³ Skizza (в совр. чешском написании skica) — эскиз, набросок.

⁸⁴ Rey J. Prokofěvův balet v Brně // Práce. 1947. 8 listopadu. — S. 3.

⁸⁵ Lahodová K. Světová premiéra Prokofjevova Romea a Julie 30. prosince 1938. Tamtéž. S. 64.

⁸⁶ Vašek R. K jednomu opomíjenému prvenství. (O světové premiéře Prokofjevova baletu Romeo a Julie v Brně v roce 1938) // Divadelní revue. 2004. Roč. 15, č. 3. — S. 36.

Для этого существовали сугубо «музыкальные» причины. «Музыка Прокофьева написана в таком плане, как обычно пишутся большие симфонии. Балет имеет точное симфоническое развитие, в нем нельзя разбить музыку на отдельные куски», — констатировал позднее Леонид Лавровский⁸⁷. В данном случае дело даже не в отсутствии самостоятельных «кусков» — номеров, в структуру которых легко «уложить» композицию заверщенного танца, — а в несоответствии музыкального рисунка классическим жестам, позам и па (*pas* — шаг). Для того чтобы подняться на «высокий пуант» и опуститься обратно, округлить руки в традиционном *plié* (приседании) или вытянуться в арабеске, тем более для того чтобы разбежаться для прыжка, необходимо время, *дополнительное* к тому, с которого начинается собственно движение.

Спустя годы после триумфальной премьеры «Ромео» в Ленинграде Галина Уланова «объясняла [Прокофьеву] <...> наше знаменитое балетное “и”, говорила, что и у них, композиторов, должно быть это “и”...»⁸⁸. Прокофьев, чьи представления об элементах танцевальных структур сформировались в дягилевской антрепризе, разумеется, не задумывался об отражении подобных «подготовительных» этапов⁸⁹ средствами музыки. Многие вступительные фрагменты разделов и номеров «Ромео» не только сильно сжаты с точки зрения академической балетной интерпретации, но еще и неквадратны. Вряд ли Шемберова смогла сразу услышать все подробности, однако ее ухо наверняка «зацепило» принцип развития, общий для «Ромео», ранних балетов Прокофьева и балетов Стравинского, которые, хотя и не часто, шли в Чехословакии.

Мировая премьера «Ромео» имела европейский резонанс, отзвуки которого достигли и России. Однако администрация Кировского театра, где балет планировали поставить — и не поставили — на юбилее Хореографического училища, заволновалась задолго до этого. Толчком к проявлению активности стало требование композитора вернуть партитуру, находившуюся в Училище. И если первоначально (в апреле 1938-го⁹⁰) театр намеревался заказать Прокофьеву новое сочинение, то ввиду известий о договоре с чешскими коллегами планы изменились. 28 августа 1938-го Прокофьев получил телеграмму: «Ждем Вашего приезда, чтобы окончательно решить включение “Ромео и Джульетты” в репертуар текущего

⁸⁷ Лавровский Л.М. «Ромео и Джульетта» на балетной сцене. Замыслы // Искусство и жизнь. 1939. № 7. — С. 45.

⁸⁸ Уланова Г.С. Вспоминается... // Большой театр (газета). 1991. № 15, 19 апр. — С. 2.

⁸⁹ Для их обозначения существует специальный термин *préparation* — подготовка.

⁹⁰ Письмо Прокофьеву из Кировского театра от 26 апреля 1938-го. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 836. Машинопись. Оpubл.: Петухова С.А. Первая авторская редакция балета Прокофьева «Ромео и Джульетта»... Т. 2. С. 8.

сезона и сроки выпуска»⁹¹. Начиная с этой даты два сюжета истории постановок наконец-то стали развиваться параллельно, причем «зарубежный» сюжет, и до того лидировавший с большим отрывом, в этот период уже стремительно приближался к финишу и по-прежнему настойчиво дополнялся в части популяризации сюит.

На очередные гастроли, которые должны были включить выступления в Праге, Брюсселе и Амстердаме, Прокофьев планировал выехать до 12 декабря 1938-го и в один из дней второй декады месяца посетить премьеру в Брно, о чем загодя поставил в известность обоих своих концертных агентов: «Я телеграфировал Бичурину, что дата Праги не может быть раньше 13 [декабря 1938]. Ваша задача — установить ее более точно. Так как в Брно будут давать мой балет, я прошу Вас зарезервировать рядом с датой Праги один день, когда я смогу поехать туда послушать его»⁹².

9 декабря композитор узнал о том, что поездка не состоится, и сразу же отправил телеграмму в парижскую концертную дирекцию Organisation artistique, для уверенности продублировав сообщение телеграммой Горвицу от 15 декабря: «Форс-мажор требует отложить поездку[,] прошу аннулировать Брюссель[,] Амстердам[.]»⁹³. Сейчас этот текст представляется важным не только в сфере изучения биографии композитора, но и в качестве предметного свидетельства статуса, традиционно определяемого легендарным словом «невыездной», в каждом конкретном случае означавшим поворот судьбы, не повторявший иные.

Мои попытки отыскать в исторических справочниках какое-либо политическое событие второй половины 1938-го, усилившее нагнетание «международной напряженности» по сравнению с ее состоянием в предшествовавшие периоды, не привели к явно выраженному результату. «Случай Прокофьева» самому ему тогда казался, по-видимому, досадным недоразумением и не воспринимался как нечто долговременное. В первой половине 1939-го композитор продолжал с концертными организациями переписку, которая не производит впечатления «хорошей мины при плохой игре». Вторую сюиту надлежало показать в тех американских городах, где ее еще не слышали. Последняя телеграмма Прокофьева с программой для Чикаго датирована 7 мая⁹⁴ — предложение, повисшее над бездной.

Начиная с этой даты в истории постановок «Ромео» остался лишь один сюжет, непосредственно связанный с участием автора музыки. Премьера в Брно была перенесена после известия о том, что композитор не приедет; его просьба о присылке рецензий⁹⁵, возможно, увенчалась успехом, однако собственно документы пока отыскать не удалось.

До кончины гения его создание неоднократно появлялось на разных европейских сценах⁹⁶ (помимо Брно, в Стокгольме в 1944-м⁹⁷, в Берлине и Загребе в 1948-м⁹⁸, в Белграде и Братиславе в 1949-м⁹⁹ и др.¹⁰⁰), но выйти на поклон в завершении спектакля он теперь имел возможность только на родине, в России.

Выражаю огромную благодарность Сергею Святославовичу Прокофьеву за разрешение опубликовать ранее неизвестные эпистолярные документы композитора.

⁹⁵ Письмо Прокофьева Бичурину от 14 января 1939-го. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 155, л. 5. Автограф, черновик.

⁹⁶ Некоторые балетмейстеры смогли получить нотный текст «Ромео» из Брно — единственного места за границами «железного занавеса», куда Прокофьев самолично отправил клавиш и партитуры. К целям данной статьи не относится обсуждение правовых аспектов указанных постановок. Однако замечу, что Прокофьев вряд ли позволил бы использовать свою музыку без договора и что никаких сведений об инициативах перечисленных далее организаций и хореографов в архивах композитора не обнаружено.

⁹⁷ Stockholm Konserthuset, 22 апреля 1944-го, хореограф Биргит Кульберг, исполнители — артисты Cullberg Ballet.

⁹⁸ Deutsche Staatsoper, 1 июля 1948-го, хореограф Татьяна Гзовская; Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1948, хореограф Маргарита Фроман.

⁹⁹ Narodno pozorište u Beogradu, 25 июня 1949, хореограф Димитрий Парлич; Slovenské národné divadlo, 1949, хореограф Станислав Ремар.

¹⁰⁰ Сведения о премьерах см.: Кулаков В.А., Паппе В.М. [№] 1700. Ромео и Джульетта // Кулаков В.А., Паппе В.М. 2500 хореографических премьер XX века (1900–1945). Энцикл. словарь. — М.: Дека-ВС, 2008. — С. 140.

⁹¹ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 836. Опубл.: Петухова С.А. Указ. рукопись. С. 10.

⁹² Письмо Прокофьева Горвицу от 1 июля 1938-го. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 171, л. 11. Автограф, черновик. РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 354, л. 29. Машинопись, чистовик. Оригинал на франц. яз. Публикуется впервые согласно тексту черновика.

⁹³ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 354, л. 40. Машинопись (копия). Публикуется впервые.

⁹⁴ РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 326, л. 27. Автограф, черновик.

Елизавета Заворохина

**«Кантата к Двадцатилетию Октября» С. Прокофьева:
опыт музыкального прочтения документальных источников**

Изучение текста литературного первоисточника всегда было одной из важнейших составляющих творческого процесса С.С. Прокофьева. Он уделял огромное внимание «слову», о чем свидетельствуют многочисленные литературные opus'ы композитора: статьи, рассказы, стихи, а также Дневники и Автобиография. Вспомним известное его высказывание: «Если бы я был не композитором, я, вероятно, был бы или писателем, или поэтом...»¹.

Литературный опыт часто руководил Прокофьевым при выборе того или иного текста для будущего произведения. Знакомясь с первоисточником, композитор четко видел его возможности, знал, какие изменения необходимо внести для усиления его достоинств и как восполнить недостающие качества. Даже в тех случаях, когда Прокофьев не писал либретто самостоятельно (так, в операх 40-х годов его бессменным помощником была М.А. Мендельсон), он очень внимательно следил за работой либреттиста и нередко вносил в текст собственные коррективы.

Поиск материалов для «Кантаты к Двадцатилетию Октября»², работа с ними стала для Прокофьева увлекательным, уникальным, никогда более не повторявшимся, экспериментом³. Метод «омузыкаливания» прозы неоднократно применялся композитором в процессе создания опер⁴, однако решение написать крупное кантатно-ораториальное сочинение исключительно на документальные тексты вождей революции было принято композитором впервые.

¹ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 207.

² В статье в качестве основного принят авторский вариант написания названия сочинения — «Кантата к Двадцатилетию Октября», — встречающийся в рукописных вариантах клавира и партитуры.

³ В письме Б.Н. Демчинскому от 31 мая 1937 года Прокофьев писал о замысле кантаты «На тему завоевания Северного Полюса», которую он планировал сочинить вслед за «Кантатой к Двадцатилетию Октября» (литературной первоосновой сочинения должны были стать тексты из «газетных вырезок»): «Не важно, что это мало литературный материал. Важно, что это первые горячие вести о событии. А о том, что я люблю писать на прозу, Вы знаете из моего опыта...» [РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 182, л. 1]. Однако резкая критика со стороны Всесоюзного Комитета по делам Искусств при СНК СССР в адрес Октябрьской кантаты помешала осуществлению этого проекта. Таким образом, «Кантата к Двадцатилетию Октября» остается единственным примером работы композитора с документальными текстами.

⁴ В разные годы С.С. Прокофьев обращался к прозе Ф.М. Достоевского, В.Я. Брюсова, Л.Н. Толстого, Р.Б. Шеридана, В.П. Катаева. См. об этом подробнее: Лобачёва (Бабаташ) Н.А. Прокофьев — читатель. Цит. по: Оперный театр С.С. Прокофьева на примере «Повести о настоящем человеке» и незавершенных замыслов 1940-х годов. Дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2010. — 280 с.

Как известно из истории создания⁵, отбор материалов, их редактирование, монтаж осуществлялись композитором на всех этапах работы над кантатой — с июня 1932 вплоть до марта 1937 года. Критика со стороны Радиокomiteта, важные исторические события, свидетелем которых становился Прокофьев в эти годы (индустриализация страны, принятие сталинской Конституции), вносили свои коррективы в постоянно изменяющийся план сочинения. Наконец, разрастание замысла, произошедшее в 1937 году, окончательно определило подбор документальных текстов. В число их авторов вошли К. Маркс, Ф. Энгельс, В.И. Ленин и И.В. Сталин.

Семь из десяти частей «Кантаты к Двадцатилетию Октября» так или иначе связаны со «словом». Это оркестровое вступление и шесть хоровых частей — II, IV, VI, VII, VIII и X (см. *Таблицу 1*).

Первые две части кантаты — Вступление (I часть) и «Философы» (II часть) — написаны на тексты работ К. Маркса и Ф. Энгельса. Обратившись к трудам крупнейших немецких философов, Прокофьев выбрал из их сочинений наиболее яркие, афористичные фразы, точно характеризующие период зарождения социалистического и коммунистического движения.

I часть — Вступление — открывается эпиграфом (не звучащий текст): «Призрак ходит по Европе, призрак Коммунизма», — текстовым источником для которого послужила фраза из «Коммунистического манифеста» К. Маркса и Ф. Энгельса [1848, вступительный раздел], первого программного документа научного коммунизма⁶.

II часть — «Философы» — построена на тезисе, заимствованном композитором из научно-философской работы К. Маркса «Тезисы о Фейербахе» [1845, 11-й тезис]: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его»⁷.

Три части произведения — «Мы идем тесной кучкой» (IV часть), «Революция» (VI часть), «Победа» (VII часть) — опираются на труды В.И. Ленина и соответствуют трем различным этапам в истории русской революционной деятельности.

IV часть — «Мы идем тесной кучкой» — 1902 год, период становления партии большевиков. Текстовым первоисточником для части послужил

⁵ Подробнее об истории создания произведения в статье: Дорохова Е.А. «Кантата к двадцатилетию Октября» С. Прокофьева: история создания // *Орга musicologica*: научный журнал СПб. консерватории. 2011. № 1 [7]. — С. 77–98.

⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической Партии // К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения. — М.: ГИПЛ, 1955. — Т. 4. — С. 419–459.

⁷ Маркс К. Тезисы о Фейербахе (варианты 1845 и 1888 годов) // К. Маркс, Ф. Энгельс. Фейербах. Противоположность материалистического и идеалистического воззрений. — М.: Политиздат, 1966. — С. 102–107.

Таблица 1. Перечень работ, фрагменты текста которых легли в основу либретто «Кантаты к Двадцатилетию Октября»

Номер части	Название части	Автор первоисточника	Название первоисточника
I	«Призрак бродит по Европе...» (оркестровое вступление)	К. Маркс, Ф. Энгельс	«Манифест коммунистической партии» [1848]
II	Философы	К. Маркс	«Тезисы о Фейербахе» [1845]
IV	«Мы идем тесной кучкой...»	В. И. Ленин	«Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения» [1902]
VI	Революция	В. И. Ленин	Статьи и письма, написанные в канун октября 1917 года (всего — 8 источников): 1. «Кризис назрел»; 2. «Большевики должны взять власть»; 3. «Марксизм и восстание»; 4. «Письмо членам ЦК»; 5. «Письмо к товарищам большевикам, участвующим на областном съезде»; 6. «Письмо к товарищам»; 7. «Из Дневника публициста. Ошибки нашей партии»; 8. «Советы постороннего».
VII	Победа	В. И. Ленин	Речи, произнесенные перед московскими рабочими в 1920 году (всего — 5 источников): 1. «Речь на беспартийной конференции Благущее-Лефортовского района 9 февраля 1920 года»; 2. «Международный день работников»; 3. «От первого субботника на Московско-Казанской железной дороге ко Всероссийскому субботнику-маевке»; 4. «Речь на торжественном заседании пленума Московского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов, МК РКП(б) и МГСПС, посвященном 3-ей годовщине Октябрьской революции, 6 ноября 1920 года»; 5. «Шесть тезисов об очередных задачах Советской власти».
VIII	Клятва	И. В. Сталин	«По поводу смерти Ленина»: речь, произнесенная на II Всесоюзном съезде Советов 26 января 1924 года.
X	Конституция	И. В. Сталин	«О проекте Конституции Союза ССР»: доклад, зачитанный на Чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде Советов 25 ноября 1936 года.

фрагмент из научно-философского труда «Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения» [глава 1, раздел «а», окончание]⁸.

VI часть — «Революция» — осень 1917 года, разгар Октябрьского восстания. Текст кульминационного раздела кантаты составлен из фрагментов различных статей и писем В.И. Ленина, написанных в канун Октября 1917 года:

1. «Кризис назрел» [окончание V раздела статьи]⁹,
2. «Большевики должны взять власть» [окончание статьи]¹⁰,
3. «Марксизм и восстание» [последний раздел письма]¹¹,
4. «Письмо членам ЦК» [начальный фрагмент письма]¹²,
5. «Письмо к товарищам большевикам, участвующим на областном съезде» [начальный фрагмент письма, окончание письма]¹³,
6. «Письмо к товарищам» [фрагмент]¹⁴,
7. «Из Дневника публициста. Ошибки нашей партии» [фрагмент]¹⁵,
8. «Советы постороннего» [окончание статьи]¹⁶.

VII часть — «Победа» — начало 1920 года, решающие победы в Гражданской войне. В основе текста VII части лежат фрагменты речей В.И. Ленина, произнесенных им перед московскими рабочими в 1920 году:

1. «Речь на беспартийной конференции Благущее-Лефортовского района 9 февраля 1920 года» [фрагмент]¹⁷,
2. «Международный день работников» [фрагмент окончания речи]¹⁸,

⁸ Ленин В.И. Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения. Осень 1901 — февраль 1902 года // В.И. Ленин. ПСС.— М.: ИПЛ, 1967. — Т. 6. С. 1–192.

⁹ Ленин В.И. Кризис назрел. 29 сентября (12 октября) 1917 года // Указ. изд. Т. 34. С. 272–283.

¹⁰ Ленин В.И. Большевики должны взять власть. Письмо Центральному Комитету, Петроградскому и Московскому комитетам РСДРП(б). 12–14 (25–27) сентября 1917 года // Указ. изд. С. 239–241.

¹¹ Ленин В.И. Марксизм и восстание. Письмо Центральному Комитету РСДРП(б). 13–14 (26–27) сентября 1917 года // Указ. изд. С. 242–247.

¹² Ленин В.И. Письмо членам ЦК. 24 октября (6 ноября) 1917 года // Указ. изд. С. 435–436.

¹³ Ленин В.И. Письмо к товарищам большевикам, участвующим на областном съезде советов северной области. 8 (21) октября 1917 года // Указ. изд. С. 385–390.

¹⁴ Ленин В.И. Письмо к товарищам. 17 (30) октября 1917 года // Указ. изд. С. 398–418.

¹⁵ Ленин В.И. Из дневника публициста. Ошибки нашей партии. 22–24 сентября (5–7 октября) 1917 года // Указ. изд. С. 257–263.

¹⁶ Ленин В.И. Советы постороннего. 8 (21) октября 1917 года // Указ. изд. С. 382–384.

¹⁷ Ленин В.И. Речь на беспартийной конференции Благущее-Лефортовского района. 9 февраля 1920 года: Газетный отчет // Указ. изд. Т. 40. С. 125–128.

¹⁸ Ленин В.И. Международный день работников. 4 марта 1921 года // Указ. изд. Т. 42. С. 368–370.

3. «От первого субботника на Московско-Казанской железной дороге ко Всероссийскому субботнику-маевке» [фрагмент начала речи]¹⁹,

4. «Речь на торжественном заседании пленума Московского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов, МК РКП(б) и МГСПС, посвященном 3-ей годовщине Октябрьской революции, 6 ноября 1920 года» [фрагмент начала речи]²⁰,

5. «Шесть тезисов об очередных задачах Советской власти» [окончание статьи]²¹.

Две части Кантаты — «Клятва» (VIII часть) и «Конституция» (X часть) — написаны на тексты И. В. Сталина и посвящены важнейшим событиям постреволюционного периода.

VIII часть — «Клятва» — 1924 год, смерть В. И. Ленина. Текстовым источником для VIII части кантаты стала речь И.В. Сталина «По поводу смерти Ленина», произнесенная на II Всесоюзном съезде Советов 26 января 1924 года²².

X часть — «Конституция» — 1936 год, принятие Сталинской Конституции. В качестве текстовой первоосновы для X части Прокофьев выбрал фрагмент доклада Сталина «О проекте Конституции Союза ССР», зачитанного на Чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде Советов 25 ноября 1936 года [фрагмент окончания речи]²³.

Круг источников, послуживших основой для либретто кантаты С. С. Прокофьева, широк и разнообразен — как стилистически, так и жанрово. Вместе с тем анализ текстов позволил выявить некоторые закономерности, характерные для используемого материала в целом.

Общей чертой отобранных текстов является ярко выраженный *монологический тип* речевой коммуникации²⁴. Всем первоисточникам (вне

зависимости от авторской принадлежности и жанровых особенностей) свойственна активная форма подачи информации, предполагающая пассивное, «безоговорочное» восприятие. Это обстоятельство подтверждает и морфологический анализ.

Все тексты, используемые в кантате, написаны от имени руководителей партии, но выражают мнение «большинства» — народа, поддерживающего политику власти, или представителей партии большевиков. В связи с этим наиболее распространенной частью речи, отвечающей за «коллективное начало» в тексте, становится *местоимение* — «мы» («Мы идем тесной кучкой», «Мы отнимем весь хлеб и все сапоги у капиталистов», «Мы всё же победили», «Мы клянемся...» и т. д.). Эта особенность найдет свое отражение и в музыкальной драматургии кантаты, в частности, в соотношении фактурных планов: хоровое «коллективное» начало преобладает в произведении над сольным «индивидуалистическим».

Наряду с местоимениями важную функцию в текстах первоисточников выполняет *глагол* — часть речи, отвечающая за активное, действенное начало²⁵. Глаголы в тексте используются в двух наклонениях.

1. *Изъявительное наклонение*, обозначает действие в настоящем («идем», «клянемся») и будущем времени («победим», «выполним»). Применение глаголов в прошедшем времени менее характерно: вектор идейного развития направлен в будущее и не предполагает возвращения назад. Даже в траурной «Речи по поводу смерти Ленина» (И.В. Сталин) акцент с прошедшего времени («Товарищ Ленин завещал нам...». — *курсив авт.*) смещен на настоящее и будущее («Клянемся тебе, товарищ Ленин, что мы с честью *выполним* эту твою заповедь...». — *курсив авт.*). Заветы усопшего вождя провозглашаются как закон, следование которому становится задачей грядущих поколений.

2. Употребление неопределенной формы глагола *повелительного наклонения* («Отрезать Александринку!», «Занять Петропавловку!», «Погибнуть всем, но не пропустить неприятеля!») во фразах повелительного наклонения придает тексту крайне жесткий, декларативный характер.

Что же касается сослагательного наклонения, то в выбранных текстах оно не встречается вовсе. Данной ситуации можно также найти объяснение. Частица «бы» изначально несет в себе неуверенность, сомнение, обозначая действие возможное, желательное, но на данный момент не осуществимое, предполагает рассмотрение нескольких вариантов. Подобная авторская позиция была неприемлема в документах агитационного и пропагандистского характера, призванных убедить аудиторию в существовании единственно верного пути развития.

²⁵ Нередко к глаголу примыкает и деепричастие — неизменяемая форма глагола, поясняющая добавочное действие.

¹⁹ Ленин В.И. От первого субботника на Московско-Казанской железной дороге ко Всероссийскому субботнику-маевке. 2 мая 1920 года // Указ. изд. Т. 41. С. 107–109.

²⁰ Ленин В.И. Речь на торжественном заседании пленума Московского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов, МК РКП(б) и МГСПС, посвященном 3-ей годовщине Октябрьской революции. 6 ноября 1920 года // Указ. изд. Т. 42. С. 1–6.

²¹ Ленин В.И. Шесть тезисов об очередных задачах Советской власти. 29 апреля – 3 мая 1918 года // Указ. изд. Т. 36. С. 277–280.

²² Сталин И.В. По поводу смерти Ленина. Речь на II Всесоюзном съезде Советов. 26 января 1924 года // И.В. Сталин. Сочинения. — М.: ОГИЗ; ГИПЛ, 1947. — Т. 6. С. 46–51.

²³ Сталин И.В. О проекте Конституции Союза ССР: Доклад на Чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде Советов. 25 ноября 1936 года // И.В. Сталин. Сочинения. — М.: Писатель, 1997. — Т. 14. С. 119–147.

²⁴ Монологическая речь (от греч. monos — один, и logos — слово, речь) — «форма (тип) речи, образуемая в результате активной речевой деятельности, рассчитанной на пассивное и опосредованное восприятие...» [Языкознание: Большой энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. 2-е изд. — М.: БРЭ, 1998. — С. 310].

С содержательной точки зрения все тексты направлены на утверждение двух основных идей — борьбы с идеологическим врагом и стремления к победе коммунизма во всем мире. Этим обстоятельством объясняются жанровые приоритеты сочинения.

«Как известно, в бывшем СССР главным идеологическим рупором была Коммунистическая партия, — отмечает исследователь М.Н. Ким. — Моно-идеология культивировала и развивала монологические жанры журналистики, такие как пропагандистская и агитационная статья, портретный очерк о передовиках коммунистического труда, отчет, обозрение и др.»²⁶.

Среди работ, отобранных Прокофьевым в качестве первоисточника, встречаются образцы нескольких стилистических и — соответственно — жанровых направлений (стилистические и жанровые особенности текста первоисточника представлены в *Таблице 2*):

1. *Нехудожественная агитационная и пропагандистская литература* (публицистический стиль). Используемые жанры:

- *манифест* («Манифест коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса),
- *полемическая статья* («Кризис назрел», «Советы постороннего», «Из дневника публициста. Ошибки нашей партии» В.И. Ленина),
- *открытое письмо* («Письмо к товарищам», «Письмо к товарищам большевикам, участвующим на областном съезде советов северной области», «Марксизм и восстание. Письмо Центральному Комитету РСДРП(б)», «Письмо членам ЦК» В.И. Ленина).

2. *Литература, освещающая вопросы теории и философии марксизма* (научный стиль). Используемые жанры:

- *тезисы* («Тезисы о Фейербахе» К. Маркса, «Шесть тезисов об очередных задачах Советской власти» В.И. Ленина),
- *монография* («Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения» В. И. Ленина).

3. *Речи эпидейктического типа*²⁷ (публицистический стиль). Используемые жанры:

- *речь на митинге* («От первого субботника на Московско-Казанской железной дороге ко Всероссийскому субботнику-маевке», «Международный день работниц», «Речь на торжественном заседании пленума

²⁶ Ким М.Н. Основы творческой деятельности журналиста: Учебник для вузов. — СПб.: Питер, 2011. — С. 239.

²⁷ Филологи Т.В. Анисимова и Е.Г. Гимпельсон дают следующее определение эпидейктической речи: «Эпидейктическая речь — это торжественная речь по случаю, имеющая своей целью создание у адресата определенного эмоционального состояния, определенного настроения — чувства удовольствия, наслаждения, гордости, радости или, напротив, чувства гнева, презрения, негодования» [Анисимова Т.В., Гимпельсон Е.Г. Современная деловая риторика: Уч. пособие. — М.: Воронеж, 2004. — С. 285].

Таблица 2. Стилистические и жанровые особенности текста первоисточника

Форма речи	Тип речевой коммуникации	Стиль речи	Направленность произведения	Жанр	Автор	Название произведения	Год создания	Аудитория читателей
Письменная	Монологический	Публицистический	Нехудожественная агитационная и пропагандистская литература	Манифест	К. Маркс, Ф. Энгельс	Манифест Коммунистической партии	1848	Широкая общественность
				Полемическая статья	В. И. Ленин	Кризис назрел	1917	РСДРП(б)
						Советы постороннего		
				Из Дневника публициста. Ошибки нашей партии				
				Письмо к товарищам				
				Письмо к товарищам большевикам, участвующим на областном съезде советов северной области				
				Марксизм и восстание				
				Письмо членам ЦК				
				Большевики должны взять власть				
				Открытое письмо	Тезисы о Фейербахе	1845	Широкая общественность	
		Тезисы	К. Маркс		Шесть тезисов об очередных задачах Советской власти	1920		
Монография	В. И. Ленин		Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения	1901–1902				
	Устная	Монологический	Публицистический	Эпидейктическая речь	Речь на митинге	В. И. Ленин	От первого субботника на Московско-Казанской железной дороге ко Всероссийскому субботнику-маевке	1920
Речь на беспартийной конференции Благоуше-Лефортовского района								
Речь на торжественном заседании пленума Московского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов, МК РКП(б) и МГСПС, посвященном 3-ей годовщине Октябрьской революции								
Международный день работниц								
Траурная речь					И. В. Сталин	По поводу смерти Ленина	1924	
Доклад	О проекте Конституции Союза ССР	1936						

Московского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов, МК РКП(б) и МГСПС, посвященном 3-ей годовщине Октябрьской революции», «Речь на беспартийной конференции Благоуше-Лефортовского района» В.И. Ленина),

- *траурная речь* («По поводу смерти Ленина. Речь на II Всесоюзном съезде Советов» И.В. Сталина),
- *доклад* («О проекте Конституции Союза ССР: Доклад на Чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде Советов» И.В. Сталина).

За исключением двух трудов, затрагивающих вопросы теории и философии марксизма и написанных в *научном стиле* («Тезисы о Фейербахе»,

«Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения»), все цитируемые в кантате работы написаны в *публицистическом стиле*.

Обращение к представителям рабочего класса (в устной форме — на митингах, в письменной — на страницах газет и журналов) требовало особой формы подачи материала — яркой, доступной, запоминающейся. Именно публицистический стиль открывал авторам разнообразные возможности воздействия на широкую и неоднородную по составу читательскую и слушательскую аудиторию. Среди наиболее распространенных приемов данного стиля можно выделить следующие:

- оперирование простыми предложениями («Переменилось взаимоотношение классов. В этом суть. <...> Это главное»²⁸);
- частые лексические и синтаксические повторы (см. фразы «Кризис назрел...»²⁹, «Клянемся тебе, товарищ Ленин...»³⁰ и др.);
- частое употребление общественно-политической лексики;
- использование обращений («Товарищи!»);
- употребление побудительных и восклицательных предложений, риторических вопросов («Нельзя ждать!! Можно потерять всё!!»³¹, «Можем ли мы дать хлеб повстанцам?»³² и пр.);
- использование риторических фигур: анафор, эпитетов, сравнений, метафор, фразеологизмов и «крылатых выражений» («смерти подобно», «висит на волоске»³³ и пр.).

Подобные приемы имели наиболее сильный эффект воздействия и в то же время облегчали восприятие информации малообразованными слоями общества.

Изучение текста рукописного клавира, а также цитатного плана, составленного Прокофьевым в период работы с первоисточниками, позволило найти некоторые закономерности, которые в дальнейшем станут характерны и для других крупных сочинений композитора «со словом» («Семен Котко», «Дуэнья», «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке» и т. д.).

С текстами первоисточников была проведена огромная работа, связанная прежде всего с выбором наиболее яркого, броского материала, с заострением описательных фраз, с исключением лишних подробностей текста. Таким образом, либретто кантаты напоминает масштабный, разворачивающийся во времени *плакат*, составленный из отдельных фраз К. Маркса, Ф. Энгельса, В.И. Ленина и И.В. Сталина.

Изменения, коснувшиеся текста первоисточника, крайне разнообразны: от мелких редакционных поправок (пропуск или добавление союзов, местоимений, изменение окончаний, замена слова или оборота другим и т. д.) — до более значительных (составление одного предложения из нескольких и пр.).

Важнейшим приемом работы с материалом является техника *«литературного монтажа»*: текст кантаты составляется из отдельных фраз первоисточника, которые могут находиться в разных документах и соединяться в соответствии с авторским замыслом (наиболее характерные примеры использования техники литературного монтажа — VI и VII части сочинения). Благодаря использованию этой техники рассредоточенная характеристика события превращается в концентрированную, максимально ярко и четко воссоздающую ситуацию.

Анализируя некоторые особенности строения прозаического текста кантаты, можно проследить ее связь с операми Прокофьева 1910–1920-х годов, в частности с оперой «Игрок». Сходными оказываются приемы работы с прозой: ее *ритмизация*³⁴, использование в тексте смысловых и синтаксических параллелизмов (повторение слова или группы слов, перечисление однородных членов предложения), смысловые членения фразы по 2-3 слова на едином дыхании, выравнивание числа слогов в строке и т. д.

«Ритмизованное» ощущение речи характерно практически для всех частей «со словом», однако в наиболее полном виде оно проявилось в VI части сочинения. Примером использования синтаксических параллелизмов, благодаря которым текст первоисточника членится на отрезки относительно равной величины (колоны), могут служить следующие фрагменты текста кантаты:

Мы отнимем весь хлеб
И все сапоги
У капиталистов.
Мы оставим им корки,
Мы оденем их в лапти.
<...>
Отрезать Александринку!
Занять Петропавловку!

³⁴ В.М. Жирмунский дает следующее определение «ритмической прозе»: «Повторение начальных сочинительных или подчинительных союзов, другие формы анафоры и подхватывания слов, грамматико-синтаксический параллелизм соотносительных конструкций, наконец — наличие нерегулярных звуковых повторов, а также в некоторых случаях тенденция (отнюдь не обязательная) к выравниванию числа слов, слогов или ударений определенного типа создают основу для восприятия художественной прозы как ритмической» [цит. по: Асланьян М.Г. Ритмическая организация прозаического текста в опере С. Прокофьева «Игрок» // Музыкальный театр: События. Проблемы. Сб. ст. / ред.-сост. М.Д. Сабинина. — М.: Музыка, 1990. — С. 99].

²⁸ Ленин В.И. Из дневника публициста. Указ. изд. С. 259.

²⁹ Ленин В.И. Кризис назрел. Указ. изд. С. 277, 280.

³⁰ Сталин И.В. По поводу смерти Ленина. Указ. изд. С. 46–51.

³¹ Ленин В.И. Письмо членам ЦК. Указ. изд. С. 435.

³² Ленин В.И. Письмо к товарищам. Указ. изд. С. 410.

³³ Ленин В.И. Письмо членам ЦК. Указ. изд. С. 435.

Арестовать генеральный штаб
И правительство!

Подобный прием встречается и в тексте либретто оперы «Игрок». Например, в репликах Алексея из I действия³⁵:

Фатер благословляет,
При этом плачет,
Мораль читает,
Передаёт капитал
И умирает.
<...>
Добродетельный фатер,
Послушное семейство,
На крыше аист,
Пред домиком цветы.

Таким образом, работая с прозаическим текстом, Прокофьев уже слышал его временную пульсацию; свидетельством тому — фрагменты текста клавира, которые почти точно опираются на документальный источник и вместе с тем подчиняются законам ритмической организации.

Литературная первооснова «Кантаты к Двадцатилетию Октября» неоднократно подвергалась критике со стороны Всесоюзного Комитета по делам искусств. «Мы считаем, что такое отношение с ленинскими цитатами особенно в условиях вокального исполнения не может быть оправдано ни политически, ни художественно», — докладывал в секретном послании В.М. Молотову председатель Комитета П.М. Керженцев³⁶.

«Согласно концепции соцреализма, литературные тексты музыкальных сочинений являлись основным гарантом “политической благонадежности”, компенсируя недостающую музыкальной природе понятийность, — отмечает исследователь В.С. Орлов. — Именно поэтому наибольшее предпочтение оказывалось программной музыке, опирающейся на конкретные образы действительности <...> сочетающей инструментальное начало со словом, с хоровым, вокальным жанром»³⁷.

Создавая крупную хоровую кантату на слова классиков марксистко-ленинской идеологии, Прокофьев был полностью уверен в своей политической правоте. По мнению композитора, никакой другой литературный источник не мог так точно, идеологически верно рассказать о событиях

революционного прошлого, как подлинные документы вождей революции. Этим можно объяснить резкий отказ Прокофьева от использования в сочинении «материала советских поэтов», настойчиво предлагавшегося П.М. Керженцевым³⁸. «Ленин писал таким образным, ярким и убедительным языком, что мне не хотелось прибегать к стихотворному наложению его мыслей. Я хотел подойти прямо к первоисточнику и взять подлинные слова вождя...» — заявлял он в интервью газете «Вечерняя Москва» в июне 1936 года³⁹.

Интерес композитора к документальным политическим текстам, а также применение техники «литературного монтажа» сближали его со сторонниками «теории факта» — поэтами В.В. Маяковским, Н.Н. Асеевым, С.М. Третьяковым и другими участниками группы «Левый Фронт». Провозглашая диктатуру факта, документа, ЛЕФовцы всячески отрицали любой художественный вымысел, а среди литературных жанров приоритетными считали очерк, репортаж, лозунг.

Показателен интерес писателей и к кинодокументалистике, поскольку «движение киноленты ассоциировалось с движением истории или человеческой жизни»⁴⁰. Опираясь на эксперименты в области киноискусства, ЛЕФовцы и в литературе неоднократно использовали принцип монтажа. Так, например, в поэмах В.В. Маяковского, Н.Н. Асеева он «проявлялся в намеренной фрагментарности, в дроблении повествования на резко контрастные эпизоды-“кадры”, — в их калейдоскопичной сменяемости, управляемой ассоциативным мышлением»⁴¹.

Однако в начале 30-х годов, в условиях постепенного становления новой художественной политики — *соцреализма* — в литературе и искусстве начинают формироваться совсем иные художественные принципы⁴². «Документально заверенная» реальность уступает место реальности мифологической, идеализированной, отражающей «не действительность, а идеологию, миф, навязанный в качестве реальности»⁴³. Наиболее четко принципы новой культурной политики государства были озвучены в докладе А.А. Жданова на Первом Всесоюзном съезде советских писателей (ав-

³⁸ Подробнее об этом: РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10, д. 9, л. 4.

³⁹ Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 142.

⁴⁰ Егорова Л.П., Чекалов П.К. История русской литературы XX века. Уч. пос. Вып. 2. — М. — Ставрополь, 1998. — С. 27.

⁴¹ Там же.

⁴² Впервые термин «социалистический реализм» (соцреализм) появился 25 мая 1932 года на страницах «Литературной газеты». Несколько месяцев спустя принципы его были предложены в качестве основополагающих для всего советского искусства на встрече Сталина с советскими писателями (на квартире у Максима Горького, 25 октября 1932 года). Окончательная формулировка соцреализма была провозглашена в августе 1934 года на Первом всесоюзном съезде советских писателей.

⁴³ Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. — М.: Галарт, 1994. — С. 186.

³⁵ См. ц. 38 и ц. 29 клавира оперы — Прокофьев С.С. Игрок: опера в четырех действиях и шести картинах: Переложение для пения с фортепиано автора. — М.: Музыка, 1981. — С. 22, 17–18.

³⁶ Керженцев П.М., Прокофьев С.С. Переписка с СНК СССР о сочинении С. Прокофьевым Кантаты о Ленине // РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10, д. 9, л. 4.

³⁷ Орлов В.С. Прокофьев и официальное искусство: Кантата к 20-летию Октября // Материалы Всероссийского конкурса научных работ студентов в области музыковедения. Сб. ст. / сост. М. Шинкарева. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. — С. 85.

густ 1934 года): «Товарищ Сталин назвал наших писателей инженерами человеческих душ. Что это значит? Какие обязанности накладывает на вас это звание? Это значит, во-первых, знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить не схластически, не мертво, не просто как “объективную реальность”, а изобразить действительность в ее революционном развитии [курсив авт.]. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма. Такой метод художественной литературы и литературной критики есть то, что мы называем *методом соцреализма*...»⁴⁴.

Из приведенной цитаты становится ясно, что, согласно концепции соцреализма, художник уже не мог смотреть на действительность своими глазами, даже если его взгляд предельно объективно отображал события современности. Он должен был смотреть на действительность глазами партии и изображать реальность в «идеале» революционного развития.

Таким образом, выбранный Прокофьевым метод «омузыкаливания» документальных текстов уже не соответствовал ситуации, сложившейся ко времени написания кантаты: положение на музыку «текста власти», совсем не предназначенного для такой эксплуатации, становилось в середине 30-х годов опасным экспериментом. Превращение текста партийных документов в текст кантаты неизбежно влекло за собой его индивидуальное прочтение, переосмысление, согласование с музыкальным замыслом композитора⁴⁵. А в ситуации 1936–1937 годов подобное творческое решение не могло быть допущено властями.

Рассматривая судьбу «Кантаты к Двадцатилетию Октября» с изложенных выше позиций, можно сделать вывод, что неудачи, преследовавшие произведение с момента его создания, были вполне закономерны. Еще не освоившийся в условиях новой советской реальности, Прокофьев не считал возможным изменить концепцию сочинения, которую сам считал убедительной и единственно правильной. Таким образом, многие новаторские приемы, найденные композитором в процессе работы над кантатой (в том числе и метод «омузыкаливания» документальных текстов), на протяжении нескольких десятилетий считались неудачным экспериментом, не нашедшим последователей. И только через 30 лет идеи Прокофьева нашли свое продолжение в творчестве советских композиторов следующего поколения.

Произведение оказалось удивительно созвучным поискам и находкам в области вокально-симфонической музыки, продолженным в 60–70-е годы XX столетия. В частности, «дерзкая» идея Прокофьева об «омузыкаливании» текстов, далеких от поэтических и художественных канонов, стала творческим стимулом для многих авторов. Она получила дальнейшее воплощение в сочинениях Р.К. Щедрина (оратория «Ленин в сердце народном», 1969), А.А. Кнайфеля (фатум в унисонах «Ленин. Письмо членам ЦК» для хора басов и 11-голосного симфонического оркестра, 1969), М.В. Карминского (опера «Десять дней, которые потрясли мир», 1970), К.С. Хачатуряна (оратория «Миг истории» для чтеца, хора и симфонического оркестра, 1971) и др.

⁴⁴ Там же. С. 86.

⁴⁵ Подробнее об этом: Орлов В.С. Прокофьев и официальное искусство: Кантата к 20-летию Октября // Материалы Всероссийского конкурса научных работ студентов в области музыковедения. Указ. изд. С. 72–99.

Кевин Бартиг

Перевод Владимира Орлова

«Пиковая дама» Прокофьева и пушкинский юбилей 1937 года

И в XIX веке, и в советские времена в России отмечали юбилейные даты своих выдающихся исторических деятелей, тем самым утверждая и возвышая достоинства своей нации. А.С. Пушкин — который после своей смерти в 1837-м году был объявлен основоположником современной русской литературы — являлся одной из наиболее прославляемых личностей подобного рода. Одной из задач юбилейных празднеств, посвященных 100-летию смерти Пушкина, являлось укрепление патриотизма советских граждан за счет богатого культурного наследия России. Пушкинский юбилей обрел большое значение в жизни другой русской знаменитости уже из совершенно другого времени — С.С. Прокофьева. Прожив за рубежом около двух десятков лет, в 1936-м году он осуществил окончательный переезд из Парижа в Москву, влекомый чувством ностальгии, а также надеждой найти иную, более благодатную, аудиторию для своей музыки. Прокофьевское решение было в определенном смысле обусловлено скрытым ультиматумом, обозначенным его советскими друзьями: они дали ему понять, что в интересах композитора возвратиться именно сейчас, так как в противном случае его возможность работать в СССР окажется под угрозой. И хотя Прокофьев не рассчитывал на прекращение своей международной деятельности, надеясь свободно выезжать за рубеж, интеграция в советский музыкальный социум в тот момент мыслилась им как первостепенная задача¹. Так, Прокофьев оказался в Советской России, которая активно готовилась к мероприятиям, посвященным юбилею Пушкина — из чего Прокофьев намеревался извлечь пользу для себя. К примеру, он оказался в числе 24 своих новообретенных коллег, советских композиторов, написавших романсы на стихи Пушкина, которые были опубликованы Музгизом в 1937-м году. Прокофьев выполнил и более солидные заказы, в их число вошла музыка для театральных постановок пушкинских произведений «Евгений Онегин» и «Борис Годунов» (данные премьеры не состоялись по причине опалы режиссера А. Таирова, подвергнутого сокрушительной критике в том же 1936 году). Среди менее известных прокофьевских сочинений, написанных к пушкинскому юбилею, назовем музыку к фильму «Пиковая дама», режиссером которого являлся М. Ромм. Несмотря на то что Прокофьев добросовестно завершил все до единого упомянутые зака-

зы, ни одно из произведений не прозвучало ни на сцене, ни в кино в юбилейный год в связи с различными политическими и организационными проблемами (о которых будет рассказано ниже). Прокофьевский клавир к «Пиковой даме», о которой и будет идти речь в настоящей статье, вообще воспринимается сегодня как курьезный пример — это музыка к фильму без фильма, полностью завершенная к предполагаемому времени начала съемки, которая была отложена, а потом и полностью отменена в 1938-м году. Данный текст Прокофьева является печальным свидетельством неосуществленной масштабной кинематографической работы, обещавшей замечательный художественный результат.

«Пиковая дама» Прокофьева «растворилась» в музыкальном наследии Прокофьева, пропущенная как советскими, так и западными исследователями². Но несмотря на, казалось бы, скромный статус данного произведения, оно ставит ряд интересных вопросов. Первый из них связан с тем значением, которое имеет данное сочинение по отношению к уже долгое время обсуждаемой проблеме прокофьевского возвращения в СССР. По всей видимости, созданием «Пиковой дамы» аккурат ко времени своего окончательного переезда Прокофьев надеялся свести воедино два направления советской музыкальной пушкинианы — идеологическое и эстетическое. Так, с одной стороны, многие российские критики негодовали по поводу вольного обращения с наследием Пушкина, особенно давшего себя знать в различных оперных и сценических адаптациях его произведений — в частности, П.И. Чайковского, — в которых наличествовали перекомпоновки сюжета, пространственные добавления и искажения авторского текста. В течение 1937 юбилейного года данные сентенции зазвучали с особой силой³.

С другой стороны, ко времени переезда в Москву Прокофьев уже практиковал стиль, именуемый им «новая простота», в котором видное место отводилось лирике, а технические сложности и диссонантность большей частью избегались⁴. Сама идея «новой простоты» формировалась в миро-

² Прокофьевская «Пиковая дама» оставалась незамеченной в музыковедческой литературе до самых недавних времен. Помимо краткого упоминания данного сочинения в биографии Прокофьева Х. Робинсоном (Sergei Prokofiev: A Biography. New York, 1987), см. также диссертационное исследование автора этих строк: Bartig K. Composing for the Red Screen: Prokofiev's Film Scores. Ph.D diss., University of North Carolina, 2008. Обсуждение постановки позже появилось и в книге Morrison. Указ. соч. С. 133–141.

³ См. об этом: Emerson C. Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme. — Bloomington, 1986. С. 4.

К примеру, кинокритик Н. Ефимов писал в 1937 году: «Экранизация произведений классиков вырастает в наших условиях в сложнейшую и серьезнейшую проблему освоения оставленного наследия в его подлинном, неискаженном виде» (Ефимов Н. Пушкин на экране // Искусство кино. 1937. № 2. — С. 28).

⁴ Наиболее развернутое изложение принципа прокофьевской «новой простоты» предложено С. Прессом в его книге Prokofiev's Ballets for Diaghilev. Burlington, 2006.

¹ О возвращении Прокофьева, см.: Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. — New York, 2009. Особенно страницы 29–31.

воззрении Прокофьева уже с 1925 года, и потому приверженность к ней Прокофьева никак не может быть связана напрямую с решением композитора поселиться в Советской России. Между тем данный стиль, уже опосредованный Прокофьевым в его творчестве, показал себя как вполне соответствующий новому контексту, учитывая факт большого количества позднеромантических адаптаций, представленных (и обильно критикуемых) в советской панораме пушкинского юбилея⁵.

Второй вопрос: как и каким образом может сочетаться русская литературная классика с «новой простотой» модерниста Прокофьева? Внимательное изучение забытой партитуры «Пиковой дамы» показывает, что прокофьевский подход к созданию музыки к данному фильму полностью отличен от того, каким он проявился при работе над последующими, гораздо более известными, картинами «Александр Невский» и «Иван Грозный». «Пиковая дама» является единственным примером, отображающим сущность раннего подхода Прокофьева к жанру музыки к фильму; и поскольку фильм так и не был снят, то и данный подход оказался потерян для истории. В дальнейшем Прокофьев, изрядно поменявший свое художественное мировоззрение, обратился к работе над фильмами, отвечавшими принципиально иным политическим и эстетическим требованиям.

«Новая простота» и «подлинный Пушкин»

Осенью 1833 года Пушкин завершил повесть «Пиковая дама», которая и сейчас остается одним из самых популярных произведений самого знаменитого русского литератора. Сочинение быстро оказалось на оперной сцене. Первая адаптация, *La Dame de pique*, Э. Скриба и Ж. Галеви (1850), сделанная по переводу П. Мериме, сегодня полностью забыта, хотя она и открыла долгий ряд сценических воплощений произведения Пушкина. Лаконичная повесть требовала различных добавлений и развития при переработке ее в либретто; попав в руки П.И. Чайковского и его либреттиста, брата композитора, Модеста, «Пиковая дама» предстала как масштабная трехактная опера⁶. Притворная страсть Германа к Лизе (эта неискренность многократно демонстрируется в тексте Пушкина, например, любовные письма Германа, переписанные им из немецких романтических романов) здесь показана как искреннее любовное влечение, равное по драматической силе его страсти к трем картам. В опере чувства Лизы разделены между Германом и другим претендентом, князем Елецким — персонажем, которого нет в пушкинском тексте. И если в финале повести

душевнобольной Германн оканчивает свои дни в больнице, а Лиза выходит замуж за «очень любезного молодого человека», то в опере судьба двух центральных персонажей сходна пути Тристана и Изольды, последовательно приближающихся к своей гибели в финальной сцене.

Но если все приведенные модификации вполне укладывались в конвенциональные принципы оперы конца XIX века, то одно изменение существенно выделяло оперу из обычного ряда, сильно меняя ее психологические и культурные очертания: стилизация миниатюрной оперы XVIII века с пантомимой, вставленной в сцену бала во II акте, была осуществлена благодаря временному сдвигу действия оперы из пушкинского 1833 года на 40 лет в прошлое. Данная поправка во временном измерении открыла дорогу для других несоответствий. В сцене, в которой Лиза и Полина развлекают подруг своим незамысловатым пением, текст, который они поют, сочинен В. Жуковским только 15 лет спустя после создания Пушкиным своего произведения. А исполнительский стиль изображенного здесь домашнего музицирования станет популярным только через многие десятилетия.

Как, например, полагает Б. Гаспаров, данное временное разветвление распространяется также и на Германа, являвшегося персонажем конца XVIII века, который осуждал добро и зло, труд и честность, ясно предвосхищая душевный недуг, который будет центральным для эпохи *fin-de-siècle* спустя столетие⁷. Многие критики, в особенности первых десятилетий XX века, утверждали, что партитура Чайковского свободно смешивает моцартовские дивертисменты с романсами 1830-х, что чередуется с яркими драматическими страницами.

Огромная популярность «Пиковой дамы» Чайковского породила нескончаемые столкновения между пушкинским оригиналом и его оперной версией. Г. Пастур, автор исследования о судьбе повести и о ее различных сценических воплощениях, пишет о том, что со времени премьеры оперы пушкинская повесть читалась уже с музыкой Чайковского, «звнящей» в ушах ее читателей. В том же тоне историк литературы А. Вишевский заявляет, что многие образованные люди в России будут изрядно удивлены, если узнают, что такие сакраментальные строки, как воззвание Германа «три карты, три карты, три карты!» обнаруживаются только в опере Чайковского, но не в тексте Пушкина⁸. Многоуровневое смешение повести и либретто простирается далеко за пределы представлений о «Пиковой

⁷ Gasparov B. Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture. — New Haven, 2005. — P. 158.

⁸ Pastur G. Terrible Screeching: Adaptation of Pushkin's Queen of Spades in Theater, Opera and Film. Ph. D diss., Univ. of Southern California, 2001. P. 60–61. Vishevsky A. The Queen of Spades Revisited, Revisited, and Revisited... How Time Changed Accents // Russian Studies in Literature. 2004 № 40. — P. 21.

⁵ См. сноску 3.

⁶ О повести и либретто данной оперы см.: Roberts C. Puškin's 'Pikovaja dama' and the Opera Libretto // Canadian Review of Comparative Literature. 1979. № 6. — С. 9–26.

даме» обычных читателей и любителей музыки. Два немых фильма на основе «Пиковой дамы», созданных П. Чардыниным (1910) и Я. Протазановым (1916), также свободно сочетали сюжетные идеи Пушкина и Чайковского. Примечательно, что как сам факт искажения пушкинского текста, так и критика, раздававшаяся по случаю данных искажений, нисколько не уникальны в случае «Пиковой дамы»: критики нападали и на Мусоргского за его переделки пушкинской трагедии «Борис Годунов», и на Прокофьева за «испорченную» прозу Толстого в опере «Война и мир».

В течение 1930-х годов оперные воплощения произведений русского классика вступили в противоречие с отличительной особенностью искусства сталинского режима, стремившегося манипулировать образами и идеями из русской истории ради решения сиюминутных политических задач. С официального благословения, с середины указанного десятилетия в советской культуре формируется пантеон великих исторических деятелей: от героев-военачальников (упомянутый Александр Невский) до культурных светил, таких как Пушкин. Каждый из них мыслился как олицетворение внушительной мощи нации. Намерения властителей страны, таким образом, были прежде всего прагматическими. Как объясняет К. Эмерсон в своей книге, посвященной теме Бориса Годунова в русской культуре, — русским в немалой степени свойственна вера в «закрытое будущее» — в то, что прошлое напрямую предопределяет развитие событий в будущем. «События отдаленного времени, — как она пишет, — становятся событиями немедленно наступающей *современности*»⁹. Так, запущенный Сталиным процесс «воскрешения истории» в различных областях общественной жизни, включающих прессу, публичные речи, искусство, музыку и общественные мероприятия, апеллировал к одной константе советского мировоззрения: образ могучей и несокрушимой России, простирающейся *назад* во времени, являлся зеркальным отражением той же России, простирающейся *вперед*. Опора сталинской культуры на российскую историческую образность долгое время осознавалась просто как поворот к консерватизму советской политики, шаг в сторону от марксистско-ленинской эстетики 20-х годов, которая ознаменовала радикальный разрыв с прошлым. К примеру, известный историк Н. Тимашев, эмигрировавший из России в 1920 году, обозначил данный поворот как Great Retreat (великий возврат). Однако исследователь Д. Бранденбергер предложил несколько иное видение данного процесса: сталинский режим «переосмыслил» советскую историю (теперь уже изобиловавшую знакомыми образами русского национального прошлого), но именно для того, чтобы приобщить население (которое в своей большей части не могло или не желало принять советскую идеологию в прямом

виде) к марксистско-ленинской теории. Знакомые истории из национального прошлого, а не политические доктрины, показали себя как наиболее убедительные средства воздействия на советских граждан в 1930-е годы. Так, в то время была установлена крепкая связь между коллективным сознанием масс и российской историей; и это часто давало проявления в стиле грубого национального шовинизма, — поскольку российская культура оказывалась в привилегированном положении относительно культуры других народов СССР¹⁰.

Почитаемый как отец русской литературы Пушкин оказался одним из наиболее прославленных героев советского исторического пантеона. 15 декабря 1935 года Политбюро учредило комитет, состоявший из 50 членов, задачей которого являлось «увековечить память Пушкина среди народов СССР и содействовать широкой популяризации его творчества среди трудящихся». Документ политбюро изобилует гиперболами, посвященными образу Пушкина, которые составят самую суть критического дискурса, развернувшегося во время отмечания юбилея: авторами постоянно употреблялись такие выражения, как «великий русский поэт», «создатель русского литературного языка и родоначальник новой русской литературы», который обогащает «человечество бессмертными произведениями художественного слова»¹¹. Спустя два дня на первой странице газеты «Правда» были анонсированы приготовления к юбилейным событиям, которые включали в себя лекции, заседания читательских кружков, прочие культурные мероприятия. Также сообщалось о поступлении в продажу нового собрания сочинений Пушкина, изданного многомиллионным тиражом¹². Известные места в Москве, такие как Останкинский дворец, Нескучная набережная и Государственный музей изящных искусств, были переименованы в честь поэта. Как пишет К. Петрон в книге о сталинских празднованиях, целью юбилея являлось использование всенародной любви к Пушкину ради укрепления советской политической системы¹³. Другой исследова-

¹⁰ Brandenberger D. National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956. — Cambridge, 2002. — P. 9. См. также: Tucker R.C. Stalin in Power: The Revolution from Above, 1928–1941. — New York, 1990; Brooks J. «Thank You, Comrade Stalin»: Soviet Public Culture from Revolution to Cold War. — Princeton, 1999; Martin T. The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939. — Ithaca, 2001 (особенно гл. 11); Hoffmann D.L. Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity 1917–1941. — Ithaca, 2003 (особенно гл. 5); Hosking G. Rulers and Victims: The Russians in the Soviet Union. — Cambridge, 2009.

¹¹ Стенограммы Политбюро, опубликованы в книге: Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике, 1917–1953 гг. / сост.: А. Артизов, О. Наумов. — М., 1999. — С. 218, 280–281, 344–346, 353.

¹² Великий русский поэт // Правда. 1935. 17 декабря. — С. 1.

¹³ Petrone K. Life Has Become More Joyous, Comrades: Celebrations in the Time of Stalin. — Bloomington, 2000. — P. 115.

⁹ Emerson C. Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme. — Bloomington, 1986. — P. 10.

тель, С. Сандлер, указывает на ряд смысловых наслоений, возникших в результате данной культурной антрепризы. Наиболее очевидным следствием пушкинских мероприятий явилось всенародное обожание Пушкина, так как Пушкин из национального поэта превратился в героя, которому советские граждане были готовы подражать. Как следствие из данного обстоятельства, такая любовь к Пушкину в немалой мере воплощала государственное единство. В советском искусстве это понятие всегда близко соседствовало с идеологическим конформизмом, и именно таким образом канонизация Пушкина и была осуществлена¹⁴. Иными словами, увековечивание Пушкина в 1937 году породило направление «советского фундаментализма»: по замыслу властей русские люди должны были объединиться в своем почитании великого поэта, величайшего литератора всей нации — что укрепляло, таким образом, и весь государственный строй.

Неожиданная идеологизированность личности Пушкина привела к тому, что авторы произведений на его тексты предстали как осквернители своими недопустимыми вольностями слов лучшего национального поэта. Чайковский, который еще не был возвеличен до уровня обитателей советского пантеона — это произошло только в 1940 году, во время празднования его столетнего юбилея, — нередко оказывался мишенью для различных критических атак. Советских чиновников мало заботила популярность музыки Чайковского; в СССР на тот момент существовал миф о том, что произведения композитора пессимистичны, начинены чувством уныния и тоски, и не очень совместимы с верой в светлое будущее, обещанное мировой революцией¹⁵. Известный режиссер В. Мейерхольд, член упомянутого пушкинского комитета, предложил свои художественные коррективы, компенсирующие данные «упущения» Чайковского. Поставив задачей вернуть «пушкинское» начало опере Чайковского «Пиковая дама», он осуществил свою постановку оперы в ленинградском бывшем Михайловском театре в 1934–1935 годах, значительно переделав оперу, удалив значительную часть музыки, ради того чтобы привести ее к большему соответствию литературному первоисточнику. Однако, как сетовали критики, возведение Пушкина в привилегированное положение оказало разрушительный эффект на саму музыкальную составляющую оперы, из которой ушла связующая линия, объединявшая различные эпизоды, что в итоге повредило как автору слов, так и автору музыки¹⁶.

¹⁴ Sandler S. Commemorating Pushkin: Russia's Myth of a National Poet. — Stanford, 2004. — P. 107–109; Sandler S. The 1937 Pushkin Jubilee as Epic Trauma // Epic Revisionism / Kevin Platt и David Brandenberger. — Madison, 2006. — P. 196.

¹⁵ Poznansky A. Tchaikovsky as Communist Icon // For SK: in celebration of the life and career of Simon Karlinsky / Michael S. Flier и Robert P. Hughes. — Berkeley, 1994. — P. 233.

¹⁶ Копытова Г.В. Пиковая дама: Замысел, воплощение, судьба. — СПб., 1994. — С. 133–198. См. также: Потапова Л. О некоторых особенностях спектакля «Пиковая дама» в постановке Вс.Э. Мейерхольда // Театр и драматургия. 1976. № 6. — С. 143.

Сами критики и не особо скрывали своей претенциозности при обсуждении пушкинских постановок. В этом отношении одним из типичных образцов критики подобного рода явилась объемная публикация специалиста по кино Н. Ефимова «Пушкин на экране». По его мнению, «Пиковая дама» в самой своей основе связана с «неудержимым декадансом русской буржуазной культуры». Увядание и кризис, которыми отмечена эпоха завершения этой культуры, привели создателей фильмов Протазанова и Чардынина к идее воплотить «мистические темы», показав не пушкинские персонажи, но «мертвецов и страшных маниаков, видения гиньоля». Отдельной критики был удостоен «демонический» Германн в постановке Протазанова, который, как полагал Ефимов, был определенно скопирован с персонажа из оперы Чайковского. Ефимов обозначил оба фильма как «символистские», полагая, что они оба вызывают болезненное восприятие в стиле *fin-de-siècle* (семена которого содержатся в образе Германна из оперы Чайковского, как отметил Гаспаров). Одним словом, фильмы были представлены декадентскими, характерными для самой российской истории, искоренение которой следовало осуществить одновременно с возведением Пушкина в советский пантеон.

В это время «Мосфильм» и поручил Ромму съемку фильма по мотивам «Пиковой дамы». Тогда Ромм только начинал свой путь режиссера. На его счету числилась лишь одна картина (немой фильм «Пышка» 1934-го года)¹⁷. В качестве сценариста был приглашен Э.А. Пенцлин¹⁸, с которым Ромм разработал предварительный сценарий фильма. Вторым помощником режиссера являлся художник В.П. Каплуновский¹⁹: согласно его начальным эскизам, в фильме планировалось использовать костюмы в стиле начала XIX века, но данные изображения постановки не попали на пленку в результате окончательной отмены съемок фильма (см. иллюстрацию)²⁰.

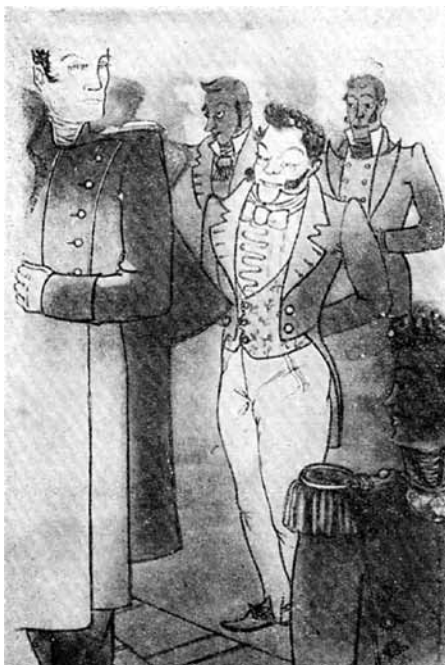
Ромм и Пенцлин быстро соорудили сценарий, сотканный из различных цитат из пушкинского текста. Полагая, что публика знает повесть достаточно хорошо, авторы решили не отвлекать зрителей голосом за кадром, изъясив вездесущего рассказчика, представленного у Пушкина. Дабы упростить действие, сцены повести были перегруппированы и выстроены в

¹⁷ См. об этом: Зак М. Михаил Ромм и его фильмы. — М., 1988.

¹⁸ Пенцлин Эдуард Адольфович (1903–1990) — кинорежиссер, сценарист.

¹⁹ Каплуновский Владимир Павлович (1906–1969) — кинорежиссер, художник-постановщик.

²⁰ Пять эскизов Каплуновского опубликованы в журнале «Искусство кино» (1936, № 7). Они никак не иллюстрируют одну из амбициозных задач Ромма — первым в советском кинематографе использовать цвет (см. Зак М. Михаил Ромм и его фильмы. Указ. изд. С. 60) Первым советским цветным фильмом явилась грубо поставленная картина «Груня Корнакова», впервые показанная в СССР 2 июня 1936 года. Ромм сумел снять фильм в цвете только в 1952-м.



«Германн»



«Графиня»

Эскизы В.П. Каплуновского к кинофильму «Пиковая дама» с музыкой С.С. Прокофьева.
Опубликованы в журнале «Искусство кино», 1936, № 7

хронологическом порядке; три коротких эпизода воспоминаний о прошлом перенесены в настоящее время действия повести. Ромм полностью осознавал, что фильм должен был отвечать и марксистско-ленинским запросам: в сценарии появляется фигура кучера графини, которому дважды поручается словесная реплика. Ромм представил кучера как представителя набирающего силу мелкобуржуазного класса, символизирующего закат высокой буржуазии и аристократии, что открывало дорогу развитию и распространению классовой борьбы. Позже он говорил о данном изменении текста как о привнесении «очень важной социальной идеи», одной из «многих вещей, Пушкиным не написанных», но которые казались ему «чрезвычайно важными»²¹.

Еще одним вторжением в пушкинский текст является краткая сценарная сцена, в которой изображается Германн, захваченный идеей победить в карточной игре. Изображается состояние квазигаллюцинации Германна, которому слышатся многочисленные стоны бедствующих. Спутник пья-

ного солдата стучит в его дверь, что наводит ужас на Германна, оттеняя и одновременно приготавливая появление призрака Графини. Возможно, Ромм понимал, что, поскольку в фильме больше не присутствует голоса пушкинского рассказчика, который периодически разъясняет состояние Германна читателю, — краткая сцена, отображающая больную психику персонажа, становится необходимой²².

Прокофьевский музыкальный стиль «новой простоты» стал результатом десяти лет экспериментирования. С. Пресс, обстоятельно изложивший историю развития данного стиля на примере прокофьевских балетов для дягилевской антрепризы, указывает на то, что партитура балета «Стальной скок» (1925) фактически уже изобличает периодическое использование стиля «новой простоты»: это ясные структуры, значительно уменьшенное количество диссонансов и увеличившееся — лирических фрагментов. Два года спустя данные вкрапления обрели права полноценного стиля в балете «Блудный сын» (1927), последнем сочинении Прокофьева, написанном по заказу Дягилева²³. Тот же стиль характерен и для многих других его произведений, например, для Второй симфонии (1925).

«Новая простота» ярко контрастирует с нарочитой и чрезмерной сухостью, из-за которой Прокофьева и нарекли *enfant terrible* на раннем этапе его карьеры. По мере внедрения данного стиля в свою композиторскую практику Прокофьев давал различные публичные разъяснения своего нового направления, озабоченный тем, что его «новая простота» может быть ошибочно принята за потакание низкому вкусу толпы. К примеру, в интервью в Праге (1932) он рассказал о своем стиле, уподобив его свежему ростку в океане разложения: «Путают слишком часто модные тенденции с подлинными течениями в искусстве, и относятся к временным веяниям моды уж очень всерьез. Давно уже миновали времена ярых ниспровержений в музыке. Господство диссонансов прошло, оно на последнем издыхании. Джаз влачит жалкое существование, отодвинутый на задворки, он так же обречен на смерть. Но нужно было пробиваться сквозь диссонансы, пройти сквозь атональность, сквозь джаз, чтобы обрести буквально не вспаханную целину — прийти к истинно современной музыке, главным девизом которой стало движение к простоте: простоте голосоведения, простоте мелодики, простоте формы, звуковых эффектов»²⁴.

Заявления вроде вышеприведенного преследовали разные цели. С одной стороны, дистанцирование от экспрессионизма и джаза уводило Прокофьева от художественных принципов нововенской школы, а также от композиторов французской Шестерки в сторону «новой простоты».

²² РГАЛИ, ф. 631, оп. 3, ед. хр. 238, л. 7.

²³ Press S. Prokofiev's Ballets for Diaghilev. Op. cit. P. 229.

²⁴ Интервью, 11 января 1932, опубликовано в Prager Presse 12 января. Цит. по: Назад к простоте музыки // Прокофьев о Прокофьеве. С. 100–101.

²¹ Ромм М.И. Избр. произведения / ред-сост. Л. Белова и др. — М.: Искусство, 1980. — Т. 2. — С. 156.

Так, в том же интервью Прокофьев отстраняет себя от романтических тенденций максимального эмоционализма, частично повторяя те же мысли, что изложил ранее в другом интервью для американского издания. «Эта новая простота, — говорит Прокофьев, — также предполагает и меньшую усложненность эмоционально-психических состояний, что, естественно, ведет к меньшему использованию диссонансов, которые будут применяться лишь в качестве специфического средства выразительности»²⁵.

С другой стороны — и что наиболее важно — Прокофьев демонстративно разделял свои сочинения, написанные в данном стиле, на более сложных диссонантных опусов.

Фактически сознательно очерчиваются два различных направления в рамках собственного творчества. Таким образом, он заверил своих слушателей, что его творческое экспериментирование не ознаменовало собой отказ от его модернистского прошлого. Скорее, он прорабатывал альтернативное направление в своей творческой деятельности, параллельное работе над «серьезными симфоническими произведениями, рассчитанными на вкус искушенных любителей музыки»²⁶.

Освоив идею «новой простоты» в парижских балетах в течение второй половины 1920-х годов, композитор был убежден, что наиболее полное раскрытие данного стиля возможно в жанре звукового фильма, к созданию которого приступил в 1930-е годы. В мае 1933 года Прокофьев формулирует, что пришло время для сочинения произведений «для масс, которые в то же время останутся хорошей музыкой»²⁷. Соответственно в его первой партитуре музыки к фильму «Поручик Кизе» (1934) он сделал главный акцент на лирических, не разрабатываемых темах, на простых структурах и на скупом использовании самой музыки. Те же принципы работы были активно использованы в музыке к различным спектаклям и другим постановкам 1930-х годов, которые, в дополнение к двум работам в рамках пушкинского юбилея, включали музыкальное сопровождение к спектаклям «Египетские ночи» и «Гамлет», поставленным по мотивам произве-

дений Пушкина и Шекспира в Ленинграде в 1938 году. Переезд Прокофьева в Москву обозначил необходимость более срочного внедрения стиля «новой простоты» в его композиторскую практику: так, судя по письмам первой жены композитора, Лины, Прокофьев надеялся, что предложение упрощенного стиля представит его в положительном свете перед теми советскими чиновниками, которые ранее устраивали холодный прием его эпатажным композициям²⁸.

Так, в начале 1936 года, в момент прокофьевского возвращения, эстетические принципы, разработанные Прокофьевым в течение предыдущего десятилетия, пересеклись с политически инспирированными гражданскими чествованиями русской исторической фигуры. Прекрасно отдавая себе отчет, что канонизация происходит в имманентно советском стиле, Прокофьев тщательно контекстуализировал свои пушкинские сочинения. В своих интервью в прессе, данных в связи с его возвращением на родину, он периодически выражал серьезные намерения найти подлинного Пушкина, обходя «ловушки», расставленные создателями оперы и фильмов на основе пушкинских произведений. Главным прокофьевским обвиняемым оказалась «Пиковая дама» Чайковского, которую он высмеивал как образчик «очень дурного вкуса». Прессе также было сделано заявление, что в своей работе он придерживался «истинного духа Пушкина», что в то же время оценивалось им «неблагодарной задачей», так как «слишком уж наш слушатель любит замечательную музыку Чайковского, слишком трудно будет ему отказаться от любимых музыкальных образов»²⁹. Высказывания, подобные этому, выражали почтение чествуемому литератору и одновременно предусмотрительно дистанцировали произведение Прокофьева от прославленной оперы XIX века, основанной на том же пушкинском сочинении. Так, Ф. Майес даже предложил, что «Пиковая дама» Прокофьева явилась результатом прокофьевской неприязни «мелодраматического подхода» Чайковского и стремления Прокофьева «осуществить гораздо более тесное соответствие музыки сухому стилю Пушкина»³⁰.

Конечно же, прокофьевский поиск стилистического «соответствия» Пушкину не заключал в себе ничего нового или уникального — подобные призывы были не редки ни в 1930-е годы, ни ранее в российской истории. Тем не менее мысль Майеса о сравнении музыкального и литературного стиля весьма любопытна: принцип упрощения и экономии, уже воплотившийся в стиле Прокофьева, мог явиться веской альтернативой методу «наплыва» стилистических средств, в результате применения которых сжата

²⁵ Prokofiev Hopes for the Arrival of a Period of «New Simplicity» in Music // Los Angeles Evening Express. 19 февраля 1929. Цит. по: Прокофьев надеется, что наступит период «новой простоты» в музыке // Прокофьев о Прокофьеве. С. 90–91. См. также статьи и интервью Прокофьева на эту тему, данные в Чикаго (1930), в Мадриде (1935) и в Париже (1936) в русском переводе: «Прокофьев проводит различие между модернизмом и современностью» // Там же. С. 89–90. «Беседа с Сергеем Прокофьевым» // Там же. С. 128–129. «Я буду признан классиком в следующем поколении» // Там же. С. 138–139. См. также Прокофьев С.С. Пути советской музыки // Известия. 16 ноября 1934. — С. 4. Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 128.

²⁶ Прокофьев С.С. Советское слушатель и моё музыкальное творчество // Прокофьев о Прокофьеве. С. 127.

²⁷ Прокофьев. Дневник. Т. 2. С. 829.

²⁸ Morrison. The People's Artist. Op. cit. P. 43.

²⁹ Прокофьев С.С. Мои планы // Вечерняя Москва. 1936. 22 июня. С. 3. Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 142.

³⁰ Maes F. A History of Russian Music / Arnold and Erica Pomerans. — Berkeley, 1993. — P. 325.

тридцатистраничная повесть превратилась в трехчасовое музыкальное действо, обремененное всеми позднеромантическими клише. Так, по Прокофьеву, «Пиковая дама» Ромма и «новая простота» могли явиться двумя сторонами одного процесса — иллюзорного стилистического «возврата» к подлинному Пушкину и удачно пришедшегося на тот же временной период возвращения на родину самого Прокофьева.

Немой фильм с музыкальным саундтреком

Перед тем как обратиться к самой музыке «Пиковой дамы», необходимо вкратце остановиться на принципах творческого взаимодействия Прокофьева и Ромма; как уже отмечалось выше, именно в результате данной совместной деятельности Прокофьевым и был разработан его подход к созданию музыки к фильмам. Ромм определил Прокофьева как соучастника проекта еще до того, как режиссер встретился с композитором. Данный выбор мог быть обусловлен соображениями политической целесообразности: он направил предложение Прокофьеву о сотрудничестве в феврале 1936 года, меньше чем через неделю после печально-известного разноса Шостаковича за его оперу «Леди Макбет» на страницах «Правды»³¹. Если Ромм и присматривал для себя других кандидатов из числа советских композиторов, обвинения Шостаковича в формализме и «грубом натурализме», безусловно, должны были притормозить его поиски. Прокофьевский статус недавно вернувшейся знаменитости мог не только привлечь дополнительное внимание к картине, но и, возможно, не дать осуществиться возможной атаке на его музыку и соответственно на сам фильм. В глазах советских бюрократов переезд Прокофьева должен был означать несомненное утверждение достоинств советской системы в глазах мировой общественности; соответственно данная победа будет скомпрометирована или полностью сведена на нет, случись аналогичная нападка на прокофьевскую музыку, как на музыку Шостаковича. Роммовское приглашение принять участие в постановке настигло Прокофьева в обстановке сильной суеты во время его концертного турне по Европе; тем не менее Прокофьев охотно принял заказ и даже сообщил о данном проекте в интервью, данном им «Gazeta Polska» в Варшаве³². В дополнение к сильному мотиву, гонимому в 15 000 руб. (примерно пятикратная годовая зарплата рядового советского гражданина), главной причиной согласия могло явиться желание сочинять доступную музыку для широкой аудитории, не говоря уж о понимании значения самого пушкинского юбилея в жизни страны³³.

В течение всего времени создания данного фильма Прокофьев общался с Роммом крайне мало. Согласившись на участие в проекте еще в феврале 1936 года, Прокофьев смог подписать контракт только в мае, на встрече с Роммом (задержки состоялись по вине самого «Мосфильма»). Согласно контракту Прокофьев был обязан закончить музыку в клавире не позже 20 июля³⁴. В это же время Прокофьев погрузился в работу над известной сказкой «Петя и волк» для Детского театра Н. Сац. На летний отдых Прокофьев уехал в Поленово, идиллическое место для проживания художественной интеллигенции к югу от Москвы. Там Прокофьев и выполнял свои пушкинские проекты. Он быстро создал эскизы к «Пиковой даме», завершив клавир к 12 июля, задолго до того как Ромм должен был приступить к подготовке самих съемок³⁵. Прокофьев работал в обстановке полной свободы, — не располагая никакими указаниями от Ромма, основываясь на сценарии без каких-либо пометок режиссера касательно протяженности эпизодов или характера музыкальных вставок. В своей записке режиссер объяснял композитору, что «музыка в этой картине играет огромную роль; в сценарии место ее не predetermined, так как мы принципиально считаем, что автор музыки должен иметь решающее слово при определении как места музыки, так и ее характера. Однако уже из количества реплик (которых вдвое меньше обычной нормы) явствует, что музыка сыграет большую роль в картине»³⁶.

Прокофьев, в свою очередь, старался избегать такого права на неограниченные полномочия. В одном из своих интервью 1936 года он заявил, что предпочитает режиссеров, которые «имеют конкретные требования, касающиеся музыки», уточняя специфические моменты, например: «здесь мне нужна минута с четвертью музыки» или «здесь дайте печальную с нежностью музыку». Прокофьев вспомнил свой неудачный опыт с А. Файнциммером, режиссером фильма «Поручик Киже», который сообщил ему несколько пожеланий подобного рода, но затем, к ужасу Прокофьева, на одном из поздних этапов постановки им были потребованы переделки. Неудивительно, сетовал Прокофьев в том же интервью, что работники кинематографа могут заказать композитору «музыку на час, а потом, в последний момент обращаются к нему с просьбой вырезать здесь три минуты и добавить десять минут чуть дальше»³⁷.

В то же время ситуация, с которой Прокофьев столкнулся при работе над «Пиковой дамой» — коллективный проект, в процессе выполнения

³⁴ РГАЛИ, ф. 1929, оп.1, ед. хр. 804, л. 4–5.

³⁵ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 93, л. 15.

³⁶ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 809, л. 1.

³⁷ Прокофьев С.С. Изучайте текст, театр, оркестр (композитор в драматическом театре) // Прокофьев о Прокофьеве. С. 143–144. См. также Статьи и заметки о творчестве С.С. Прокофьева // Там же. С. 103.

³¹ РГАЛИ, ф. 1929, оп.1, ед. хр. 809, л.1.

³² См. русский перевод в: Прокофьев о Прокофьеве. С. 135.

³³ РГАЛИ, ф. 1929, оп.1, ед. хр. 804, л. 4–5.

которого никто не желал давать Прокофьеву указания, — уже возникала в его жизни раньше. К примеру, Прокофьев сочинил «Стальной скок» также без предварительного сценария, который разрабатывался композитором в процессе создания музыки; и в качестве руководства Прокофьевым использовались только сценографические эскизы художника Г. Якулова³⁸. И всё же, несмотря на высказанные пожелания, Прокофьев полагал возможным создание фильма на основе предварительно написанной музыкальной партитуры, — так же как и упомянутый балет родился главным образом из самой музыки, а не из сценария.

В то же время возникает вопрос: почему Ромм настаивал на создании партитуры до съемки фильма? Как известно, советская киноиндустрия не отличалась продуманным порядком действий, особенно применительно к композиторскому труду. Партитура заказывалась только после завершения окончательного монтажа фильма, давая возможность композитору просмотреть и хронометрировать фильм — именно таковой была обычная практика, в Голливуде в частности³⁹. Создание музыки могло быть также затребовано *до* или даже *во время* съемок, часто вынуждая композитора осуществлять переделки второпях, — подобные эксцессы, случавшиеся с Прокофьевым в прошлом, необычайно его сердили⁴⁰.

Однако в случае с «Пиковой дамой» причина предварительного заказа партитуры заключается в меньшей степени в недостатке опыта работы Ромма с композиторами и в большей — в самом факте размытости границы между техниками изготовления немого и звукового фильма. Так, Ромм настаивал на проведении сценических репетиций и на том, чтобы музыка звучала в течение самой киносъемки. В практике создания немых фильмов 1920-х годов действительно наличествовало использование музыки с целью вдохновить актеров на требуемые действия и выражения эмоций, но для них, безусловно, не создавалось специальной музыки. Немой фильм Ромма представлял собой исключительный случай в данной области: по воле режиссера одна и та же музыка, сочиненная Прокофьевым, должна была звучать как для актеров, работавших в студии, так и для публики в кинозале. Более того, и Ромм, и Пенцлин прекрасно отдавали себе отчет, что сведенное к минимуму количество реплик актеров представляло собой проблему, связанную с хронометражем и длительностью фильма, — создание именно полнометражного художественного фильма продолжительностью примерно 90 минут, являлось прямой директивой «Мосфильма». В своих мемуарах Ромм писал, что «Пиковая дама» «соблазняла» его, «в первую очередь тем, что это *очень* мало слов, что это, по

существу, немая картина и что это пантомима при огромном количестве выразительного действия»⁴¹. То, что он называет «выразительным действием», было ярко представлено в упомянутом немом фильме «Пышка», в котором данный принцип как раз компенсировал отсутствие реплик, демонстрирующих преувеличенные эмоции, и тонкой актерской игрой, снятой камерой с близкого расстояния. Так, не удивительно, что в свой фильм Ромм привлек Е.А. Кузьмину⁴² на роль Лизы и О. Пыжову⁴³ на роль графини; обе они являлись известными актрисами и, соответственно, могли полноценно воплотить «выразительное действие», которое стремился воплотить на экране режиссер. И если бы фильм был все-таки выпущен, самой примечательной его чертой должно стать обилие тщательно проработанных кадров, запечатлевших даже, казалось бы, незначительные психологические детали. Ромм говорил Прокофьеву, что фильм должен быть «построен на музыке», и когда композитор закончил клавир, режиссер немедленно отправился копировать его, чтобы начать репетиции, запланированные в скором времени⁴⁴. Музыковед П. Ламм участвовал в переписывании клавира в конце июля 1936 года, и, судя по отсутствию каких-либо указаний на нотах касательно оркестровых инструментов или деталей, имевших отношение к постановке фильма, данный клавир предназначался для пианиста-иллюстратора, который должен был озвучивать съемку фильма.

Новая музыка для старой повести

Клавир прокофьевской «Пиковой дамы» представляет собой 16 крупноформатных рукописных страниц, содержащих немало обычных для Прокофьева пометок. Сейчас он хранится в Российском государственном Архиве литературы и искусства в Москве⁴⁵. Даже если бы эта руко-

⁴¹ Ромм М. Избр. произведения. Указ. изд. Т. 2. С. 156.

⁴² Кузьмина Елена Александровна (1909–1979) — киноактриса, жена М.И. Ромма, роман с которой разворачивался в описываемом 1936 году.

⁴³ Пыжова Ольга Ивановна (1894–1972) — актриса театра и кино.

⁴⁴ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 809, л. 1.

Позже по этому поводу раздалась острая критика в адрес Ромма, который был обвинен в «камерной кинематографии». Критики почувствовали, что Ромм предпочитал индивидуализацию характеров массовым сценам. См.: Зак М. Михаил Ромм и его фильмы. Указ. изд. С. 55–56, 62. 12 июля Прокофьев отправил записку Ламму: «В ближайшие дни я заканчиваю фортепианные эскизы “Пиковой дамы” (музыка для фильма) и буду просить Вас переписать их. <...> Я хотел бы, чтобы Вы были готовы к 25 июля». См. Письма С.С. Прокофьева П.А. Ламму // Прокофьев. ВПС, 2004. С. 282. В письме Прокофьева Ламму, датированном 6 августа, упоминается завершенная копия клавира, а также сообщается о том, что Ламм закончил работу в период между 12 июля и 6 августа. См. указ. изд. С. 283–284.

⁴⁵ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 93.

³⁸ Press S. Prokofiev's Ballets for Diaghilev. Op. cit. P. 210.

³⁹ Об этом: Prendergast R. Film Music: A Neglected Art: A Critical Study of Music in Films. — New York, 1992. — P. 249.

⁴⁰ См., к примеру: Азарин А. Музыкальные сюрпризы // Кино. 1935. 11 дек. — С. 3.

пись не была связана с фильмом, я считаю, что располагаемой нами информации достаточно для гипотетического представления о функции музыки в фильме — а также подхода Прокофьева к работе в кино. Так, ниже будет осуществлена попытка реконструкции ключевых принципов прокофьевского подхода, в частности — того, как Прокофьев воплотил в музыке пушкинских персонажей, и как его стремление к ограничению стилистических средств сказалось на роли музыки в задуманном фильме. Прокофьевский клави́р демонстрирует тот факт, что композитор задумал длительные периоды музыкальной «тишины», не выражая никакой озабоченности по поводу отказа от принципа музыкальной связности эпизодов — что являлось характерной чертой музыки к фильмам 1930-х годов. Напротив, в замысле прокофьевского произведения постоянно прослеживается функциональное начало — музыка включается только в самые значительные моменты действия. Так, утверждая, что «истинный дух Пушкина» руководил его пером, Прокофьев применял принципы своей «новой простоты», создав музыку, максимально отличающуюся от оперы Чайковского и в эстетическом аспекте, и с точки зрения драматургической концепции.

Большая часть из 24 номеров клави́ра прямо связана с образами главных героев, в частности с Лизой и Германном. Тонкая фактура и лаконизм мелодики — характерные черты «новой простоты» — очевидным образом заявляют о себе уже в первых тактах. Музыка первого номера (как это указано в партитуре), которая затем звучит снова в сцене появления Германна на экране (см. *пример 1*), представляет собой повторяющиеся четвертные ноты *pizzicato* в нижнем голосе, над которыми в верхнем расположена мелодия, состоящая из восьмых нот и изобилующая хроматическими интонациями. Тональные изменения (си-бемоль минор, ля минор, а далее, в тактах 18–32, до минор и ми минор) создают ощущение неопределенности. Данный фрагмент, кажется, стал своеобразным решением задачи, которую Прокофьев поставил перед собой четырем годами ранее: «Было бы прекрасно, как однажды заметил Стравинский, создавать сочинения только для двух голосов»⁴⁶. Данное замечание Прокофьева усиливают наше предположение, что стилистические формулы, которые обнаруживаются в «Пиковой даме», задумывались Прокофьевым задолго до «пушкинского» года.

Прокофьев в своем творчестве создал немало «дегуманизированных» персонажей, чья суть — так же как и в изложении облика Германна — выражается посредством оstinatных фигураций. Среди данных персонажей Генерал и Алексей из оперы «Игрок» (1917), которые оба доводят

1. «Увертюра», такты 1–32. РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 93, л. 1



себя до окончательного психологического разрушения вследствие своей патологии; Любка в опере «Семён Котко» (1939), сцена сумасшествия которой также решена с помощью выдержанного оstinатного мелодического построения⁴⁷. Но наиболее ярким примером данной тенденции являет-

⁴⁶ Прокофьев С. Назад к простоте музыки. Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 101.

⁴⁷ Данная тенденция в музыке Прокофьева кратко охарактеризована в статье Б. Ярустовского «Прокофьев и театр: Заметки о драматургии» (СМ, 1961, № 4, с. 71).

ся музыкальный образ Ренаты, героини оперы «Огненный ангел» (1927). На данном образе в опере автором ставится акцент, исключительный по своей силе и драматургической значимости даже для центральной оперной героини. Она присутствует на сцене в течение практически всей оперы, и по мере развития действия ее партию всё более и более пронизывают мелодические оstinatные фигуры. В стилистическом пространстве «новой простоты» фигурации Ренаты были использованы и в других произведениях: многие похожие примеры показывают, что оstinато по-прежнему остается, но фактурная плотность кардинально упрощается. Соответственно, задумывая психологический облик Гермманна, который всё более и более погружается в мир своей навязчивой идеи, Прокофьев использует всё тот же оstinатный мотив, выражающий приверженность персонажа одной и той же захватившей его мысли. Фатальное умопомрачение Гермманна наглядно выражено в тексте Пушкина, в котором тоже изображен процесс постоянного повторения одной идеи в его сознании: «Тройка, семерка, туз — не выходили из его головы и шевелились на его губах. Увидев молодую девушку, он говорил: “Как она стройна!.. Настоящая тройка червонная”. У него спрашивали: “который час”, он отвечал: “без пяти минут семерка”. Всякий пузатый мужчина напоминал ему туза. Тройка, семерка, туз — преследовали его во сне...»⁴⁸.

Образ Гермманна в опере Чайковского, напротив, связан с лирической, переменчивой по настроению темой, выражающей колебания героя между состоянием романтического любовного переживания и жадой изловить фортуна. В одном из своих интервью, сделанных Прокофьевым во время юбилея, Прокофьев подчеркнул данное различие с Чайковским: «Взять, хотя бы, к примеру, центральный образ — Гермманна, лирически-страстно влюбленного у Чайковского в Лизу, у Пушкина — игрока, случайно замечающего молоденькую воспитанницу графини и делающего ее орудием своей цели»⁴⁹. Гермманн у Чайковского отличается от пушкинского персонажа тем, что он одновременно увлечен двумя поглотившими его идеями: игорным столом и любовью к Лизе. Между тем пушкинский рассказчик достаточно ясно сообщает читателю о невозможности подобного дуализма, ибо «две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место»⁵⁰.

Услышав прокофьевскую музыку в исполнении композитора, Ромм был поражен музыкальным воплощением главного героя. Как пишет режиссер о его встрече с Прокофьевым: «Со свойственной ему аккуратной

точностью он сделал музыку отнюдь не драматическую и не лирическую. Он взял мотив навязчивой идеи, поэтому все музыкальные фразы повторялись многократно в простейшей форме, напоминающей упражнения на рояле, как бы одна навязчивая идея; три ноты и семь нот повторялись без конца, без конца, и это давало картине необходимую сухость»⁵¹.

Стремясь показать, что любовная страсть не является движущей силой и мотивом поступков Гермманна, Прокофьев закрепляет за ним намеренно неубедительную «любобную» тему (пример 2), которая звучит, когда Гермманн впервые видит Лизу за окном и решает использовать ее, чтобы заполучить секрет трех карт. Пушкин так характеризует данный момент: «Эта минута решила его участь»⁵². Мелодия виолончели, изложенная поч-

2. «Гермманн ви́дет Лизу»: РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 93, л. 5



⁵¹ Ромм М. Избр. произведения. Указ. изд. Т. 2. С. 159. Воспоминания Ромма могут быть недостоверными: многое свидетельствует о том, что Прокофьев не имел никакого контакта с режиссером, после того как им был подписан контракт в мае 1936 года. Прокофьев завершил клави́р, уже уехав из Москвы; Ромм, возможно, описывает здесь свою изначальную встречу с Прокофьевым, на которой тот, скорее всего, демонстрировал режиссеру, какого рода музыку он планировал написать.

⁵² См. также: Пушкин А.С. Указ. изд. и том. С. 332.

⁴⁸ Пушкин А.С. ПСС. Т. 6. — Москва, 1957. — С. 351.

⁴⁹ Прокофьев С.С. Мои планы // ВМ. 1936. 22 июня. — С. 3.

⁵⁰ См. также Пушкин А.С. ПСС. Т. 6. Указ. изд. С. 351.

ти без аккомпанемента, постоянно «извивается», меняя свои тональные ориентиры (Ми мажор, Ми-бемоль мажор) в течение нескольких тактов. Ритмическая организация эпизода нерегулярна и «неустойчива»: различные метрические и ритмические структуры накладываются на трехдольный метр, что создает ощущение пародии на любовную тему. Так же как Германн не в состоянии сочинить свои собственные любовные письма самостоятельно, так и его музыкальная характеристика словно не в силах генерировать общеупотребимые романтические музыкальные формулы. В дальнейшем тема вообще исчезает из клавира, что еще более усиливает ощущение неискренности германновских чувств; она появится снова только в финальных кадрах фильма, в сцене, изображающей Германна в больнице. Так, используя свой метод «новой простоты», Прокофьев обходится непродолжительной темой в дюжину тактов, соединяющей финальный исход судьбы Германна с ее началом.

Интересно, что романтическое клише, обыгрываемое Прокофьевым в данном эпизоде, непосредственно восходит к аналогичному эпизоду из оперы Чайковского: виолончельная мелодия, переходящая далее и в партию самого Германна («Я имени ее не знаю»), выражает его любовное переживание; впоследствии эта мелодия превращается в широкую лирическую тему любви, занимающую центральное место во всей опере. Схожая инструментовка обеих тем Чайковского и Прокофьева и присущая им аналогичная драматургическая роль, как кажется, является чем-то большим, нежели простым совпадением (примеры 3а и 3б).

3а. «Пуковая дама» Чайковского, тема «любовь» Германна;



3б. «Пуковая дама» Чайковского, «Тема трех карт»



Лиризм «новой простоты» наиболее зримо представлен в музыкальной характеристике Лизы. Ее выразительная мелодия высоко парит над фактурой аккомпанемента, выдержанного в стиле клавирного музицирования (пример 4). А. Острецов, музыковед, который давал экспертную оценку прокофьевской партитуре, представленной композитором в «Мосфильме», отметил, что музыка, посвященная образу Лизы, напоминает колыбельную и по звучанию почти «материнская»⁵³. Прокофьевская лирика обыгрывает стиль сентиментальных романсов XIX века. Знаком, определившим данную оценку прокофьевского критика, явилась выразительная интонация большой сексты в мелодии — данный интервал вызывает ассоциацию с великим множеством русских романсов начала XIX века. Однако Острецов, верно отметив природу данного мотива, не сумел осознать целесообразности данного музыкального решения Прокофьева. Композитор, судя по всему, привнес в музыкальную характеристику Лизы отличительный знак времени, — здесь он явственно отходит от принципа

4. «Лиза», такты 5-12. РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 93, л. 3



⁵³ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 983, л. 3-4.

временной путаницы, наличествовавшей в опере Чайковского (о чем уже говорилось). Реакция Острцова, пусть и негативная, фактически доказывает тот факт, что Прокофьев достиг именно той цели, какую перед собой ставил: музыкальная характеристика Лизы указывает на то, что действие происходит в 1830-е годы, полностью соответствуя пушкинской повести. Именно в то время sentimentalный романс и был распространен в салонах Санкт-Петербурга и Москвы.

Надеясь отойти от фантастических и мистических интерпретаций Протазанова и Чардынина, Ромм планировал осуществить яркую фантазмагорическую сцену в повести — явление духа графини перед ее убийцей — психологически ровно и спокойно, без манерных изысков. Ромм полагал, что эта «смертельная» сцена должна быть выдержана в духе полной «ясности»: графиня просто войдет в комнату Германа и прочитает свои строки⁵⁴. Однако именно в тот момент, когда, согласно концепции Ромма, в музыке должна превалировать аэмоциональность, прокофьевское решение сцены активно и направлено на яркую визуальную интерпретацию. Здесь, как представляется, Прокофьев изменяет своему собственному заявлению о том, что «новая простота» предполагает «меньшую эмоциональность». Эпизод появления графини начинается с темы, ведомой виолончелью, представляющей собой быструю последовательность шестнадцатых, в которой периодически «вспыхивают» отзвуки скрипичной темы Германа; данное соседство двух тем вызывает вопрос, который постоянно ощущается и в пушкинской повести: а не является ли призрак всего лишь плодом больного воображения самого Германа? Через восемь тактов приглушенная мелодическая линия отходит на задний план, и широкая, яркая тема вступает в высоком регистре (пример 5). С этого момента тональный план данного эпизода представляет собой попеременное чередование двух целотоновых ладов (1-й лад: такты 9, 11, 13–15, 17, 19; 2-й лад: 3, такты 8, 10, 12, 16, 18). Как известно, целотоновая гамма — нередко используемый атрибут оперы XIX века, означающий появление сказочного, сверхъестественного в обычном, житейском мире (последний обычно выражается диатоническим ладом). Несмотря на то что происхождение

5. «Визит Графини», такты 1-19. РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 93, л. 10



⁵⁴ Ромм М. Избр. произведения. Указ. изд. Т. 2. С. 159.

призрака не ясно (является ли он плодом воспаленного воображения Германна или это реальный дух), его сюрреалистический характер представлен в музыке без малейшего сомнения.

Разумеется, нет ничего особенного и странного в том, что Прокофьев дает героям повести и фильма обширные музыкальные характеристики. Что необычно — так это высокая степень их «самодостаточности» и изолированности друг от друга. Вместо того чтобы создать ряд взаимосвязанных музыкальных тем, конкретизирующих те или иные образы — в рамках единого доминирующего музыкального стиля (как и поступил Чайковский), — Прокофьев посвящает различным героям отдельные продолжительные эпизоды, которые мало соотносятся друг с другом (описанный выше факт небольшой взаимосвязи музыкальных репрезентаций графини и Германна является практически единственным исключением). Германну предоставлен музыкальный раздел, обедненный мелодиями и заполненный остинатными фигурациями, который полностью оторван как от лирического мира Лизы, так и от упомянутой целотонности, присущей образу графини. Данная рассредоточенность музыкальных персонажей в произведении Прокофьева соответствует стилю сжатых, лаконичных строк пушкинской повести: три практически не имеющих отношения друг к другу персонажа пересекаются очень коротко, и не случайно судьбы двух из них — Лизы и Германна — снова диаметрально расходятся в конце повести.

Как полагал Прокофьев, одна из особенностей «новой простоты» — ограничение минимумом мелодий, которые возможно повторить в музыкальном сочинении многократно, так что «к концу зритель будет напевать их», как заявил композитор в очередном своем интервью⁵⁵. Соответственно в его «Пиковой даме» методу тематического развития композитор предпочитает принцип постоянного повторения музыкальных тем, в особенности это касается музыкальных характеристик Германна и Лизы.

К примеру, не менее чем в трети музыкальных номеров произведения (номера 1, 2, 3, 5, 8, 16, 18, 20) звучат различные фрагменты из увертюры (музыкальная характеристика Германна), данные без какого-либо развития, даже без изменений в инструментовке. В музыкальном фрагменте, сопровождающем вступительные титры и первые 74 кадра, — более чем десятая часть всего фильма, — представлен единый, не меняющийся аккомпанемент, полностью происходящий из аналогичной фактуры, звучавшей в увертюре (данная фактура сама сконструирована на основе самых первых 12 тактов, открывающих произведение Прокофьева). Неизменность и экономичность материала отличают прокофьевскую музыку к фильмам от его сценических и балетных произведений. К примеру, мас-

штабная «Кантата к Двадцатилетию Октября», над которой Прокофьев работал параллельно с музыкой к фильму «Пиковая дама», демонстрирует развитие новаторской тенденции в творчестве Прокофьева, а также принципы мотивного развития, использование сложных структур и даже вторжения «конкретной» музыки.

Выбор фрагмента фильма, которому предполагалось сообщить музыкальное сопровождение, был тщательно отобран сообразно драматическому эффекту той или иной сцены, который требовалось усилить. Свои музыкальные вставки Прокофьев распределил крайне неравномерно, оставив немало эпизодов фильма без музыки⁵⁶. Здесь Прокофьевым руководила прагматическая идея — он полагал, что музыка требовалась там, «где она усиливает впечатление, и [она] не должна звучать там, где драматическое действие может обойтись без нее»⁵⁷. К примеру, драматический момент «допроса» Германном графини (данный эпизод вдохновил Чайковского на создание, возможно, его самых напряженных и резких по языку страниц) остается без музыкального сопровождения, согласно прокофьевскому клавиру. Учитывая основную концепцию — что музыкальные средства должны использоваться по минимуму, данная сцена, останавливающая кровь в жилах, не требовала какого-либо дополнительного музыкального комментария: напротив, здесь была необходима статическая тишина. Подобные явления довольно редки в фильмах 30-х годов, снятых в голливудском стиле, в которых музыка звучит на протяжении всей картины⁵⁸. В данном случае, возможно, Прокофьевым преследовалась иная задача: «пунктуационное» применение музыки в фильме, создание освобождающих пауз, состоящих из продолжительной тишины, должно было как раз привлечь больше зрительского внимания к музыкальной части. Это отличает данную партитуру от типичных саундтреков картин того времени, музыка в которых не прекращается от начала к концу фильма, которые убаюкивают зрителя, постоянно находящегося в состоянии «непереживания». Между тем прокофьевское решение, наоборот, изрядно испугало Ромма, так как режиссер надеялся, что музыка будет не реально создавать, но своим участием выражать тишину, которой образовалось в избытке, — поскольку, как уже отмечалось, данный фильм был запланирован как длительный, но создавался на основе сценария, в котором представлен минимум словесных реплик актеров.

⁵⁶ Точные места для музыкальных вставок реконструированы мною благодаря пометкам в прокофьевском клавиру, которые содержат указания на сцены и на список запланированных сцен в фильме, составленный Роммом: РГАЛИ, ф. 844, оп. 4, ед. хр. 1.

⁵⁷ Прокофьев о Прокофьеве. С. 143–144.

⁵⁸ Прокофьев был изрядным поклонником голливудских фильмов; известны его комментарии к их музыкальным саундтрекам. См. об этом: Morrison. The People's Artist. Op. cit. P. 80–81.

⁵⁵ Прокофьев о Прокофьеве. С. 143.

*

Советская аудитория не имела возможности судить о фильме. Судя по скудным архивным свидетельствам, в конце лета 1936 года Ромм готовился к работе над вторым фильмом параллельно с «Пиковой дамой», ведя напряженные переговоры с заместителем директора студии Еленой Соколовской⁵⁹ и фактически спровоцировав остановку проекта «Пиковой дамы»⁶⁰. К тому времени Прокофьев уже доверил В. Держановскому, часто работавшему с Прокофьевым, помогая ему в копировании нот и создании партитуры из авторского клавира с расписанными для инструментов голосами, создание полной партитуры из клавира. Остановка в работе над фильмом застопорила и работу Держановского, но Прокофьев оставался настроенным оптимистично и добавил пометы в свой клавир, указав, какие номера остаются оркестровать⁶¹.

Надежды Прокофьева имели некоторые основания. В июне 1937-го Ромм убедил администрацию «Мосфильма» разрешить ему продолжить работу над картиной: юбилейный год завершился, но не слава Пушкина в СССР. Однако, режиссер опять был отвлечен от данной работы — он приступил к съемкам над другим заказанном ему фильмом — «Ленин в Октябре»⁶². Попытка возобновить съемку «Пиковой дамы» произошла в начале 1938 года; актеры были, наконец, собраны; съемка должна была происходить в Ленинграде: виды города предполагалось использовать в качестве декорационного фона для уличных сцен. Однако удача Ромма была, по-видимому, эквивалентна Германновой: именно когда, наконец, наметилась возможность успешного завершения фильма, постановка была окончательно и бесповоротно отменена. В тот самый момент советское руководство завершило процесс приведения в порядок Комитета по кинематографии, чтобы искоренить неорганизованность, хронически присущую советской кинопромышленности (что и подтверждают продемонстрированные выше перипетии в судьбе «Пиковой дамы»). С. Дукельский, работник НКВД, назначенный главой Комитета, выпустил приказ, свора-

чивающий выпуск ряда фильмов, находящихся в стадии производства, для освобождения материальных и иных ресурсов в создании фильмов на более «современные темы»⁶³. Так, фильм «Пиковая дама» был вычеркнут из плана, еще до того, как хотя бы одна сцена была запечатлена на пленку.

Данный поворот событий мог оказаться лучшим выходом из создавшейся ситуации, так как различные предварительные оценки, даваемые роммовскому творению, уже предсказывали неминуемую негативную реакцию советского официоза. М. Цявловский, специалист по творчеству Пушкина, член учрежденного комитета по оценке культурных событий пушкинской годовщины, сделал заявление, что сценарий Ромма и Пенцли-на содержал ряд «довольно существенных, недопустимых» отклонений от пушкинского оригинала⁶⁴. Кинематографический критик Э. Зильвер, тоже прочитавший сценарий, саркастически назвал Германа «рыцарем счетоводной морали» и «юношей-стяжателем», действия которого руководствуются исключительно стремлением к обогащению⁶⁵. И если Цявловский отметил осуществленные Роммом и Пенцлиным модификации сюжета в духе марксизма-ленинизма, Зильвер высказал противоположное суждение, утверждая, что режиссер не отобразил должным образом близость Германа идее классовой борьбы. А. Острцов (музыковед, который, как приводилось выше, отметил безыскусную прокофьевскую стилизацию под романс) не принял прокофьевскую тенденцию создавать музыкальные повторы. Касательно темы Германа, критик отметил, что там не наличествовало «никакой меланхолии (каковую критик находил у Пушкина. — К. Б.) — почти деловое размышление»⁶⁶. Данные рецензенты, безусловно, профильтровывали Пушкина через сито советской идеологии. Германн, как настаивали критики, должен был быть показан не просто как жадный человек, но именно как жертва крайне меркантильного классового общества, в котором он занимал низкую социальную нишу.

Воодушевленный успехом оркестровой сюиты, сделанной из материала его музыки к первому фильму «Поручик Киже», написанной в 1934 году, Прокофьев собирался создать аналогичную оркестровую версию «Пиковой дамы», ради чего он и добился соответствующего права на то, чтобы поступить так, оговоренного как дополнительное условие его контракта на музыку к данному фильму⁶⁷. Но не успели просохнуть чернила на пар-

⁵⁹ Соколовская Елена Кирилловна (1894–1938) — советский партийный работник, с 1935 по 1937 год заместитель директора «Мосфильма», репрессирована в 1937 году.

⁶⁰ М. Ромм. Избр. произведение. Т. 2, с. 144–145. См. также: Ромм М. Как в кино: устные рассказы. — Н. Новгород, 2003. — С. 77.

⁶¹ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 95.

⁶² См. о работах Ромма в те годы: Туровская М. Мосфильм 1937 // Советское богатство: статьи о культуре, литературе и кино. — СПб., 2002. — С. 285. Перед тем как возобновить работу над «Пиковой дамой», Ромм на некоторое время переехал в Киев, надеясь продолжить там свою карьеру. (См. Зак М. Михаил Ромм и его фильмы. Указ. изд. С. 55–56, 62). В журнале «Кино» было сделано объявление о том, что работа над «Пиковой дамой» продолжается. (См. Morrison. The People's Artist. Op. cit. P. 137.) Между тем «Мосфильм» не сумел завершить ни одного фильма к требуемому сроку — к февралю 1937 года.

⁶³ См. об этом: письмо Дукельского В. Молотову, датированное 14 марта 1938 г., опубликовано в: Кремли́нский кинотеатр 1928–1953: Документы / ред.-сост. К. Андерсон. — М., 2005. — С. 489–490.

⁶⁴ РГАЛИ, ф. 2558, оп. 2, ед. хр. 128, л. 33 и далее.

⁶⁵ Зильвер Э. Сценарий «Пиковая дама» // Искусство кино. 1936 № 7. — С. 56.

⁶⁶ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 983, л. 1.

⁶⁷ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 804, л. 4. В довершение к прокофьевским неудачам за время пушкинского юбилея гонорар за музыку к фильму «Пиковая дама» остался не уплаченным в связи с отменой постановки. В апреле 1938 г. Прокофьев

титуре, как Прокофьев изменил свое мнение на этот счет, сообщая в письме близкому другу, композитору Н. Мяковскому, что музыка «с фильмом, вероятно, будет приличнее»⁶⁸. Материал данного сочинения был использован Прокофьевым в других произведениях, например, в «Пушкинских вальсах» (1949), в опере «Война и мир» (1941–1943, 2-я ред. — 1946–1952). Тема Лизы (№ 4) появляется в двух сочинениях 1944-го года: в Восьмой фортепианной сонате и в Пятой симфонии. Комплятивную сюиту «Пушкиниана» с использованием музыки к фильму «Пиковая дама» создал дирижер Г. Рождественский в 1962 году. В нее включены три номера из рассмотренного нами клавира (№ 1, 4, 15). Из недавних примеров в балете режиссера и хореографа Кима Брандструпа «Rushes: Fragments of a Lost Story» (2008), который, по иронии судьбы, создан по мотивам совершенно иного сочинения — романа Ф. Достоевского «Идиот», — также использованы несколько номеров из прокофьевского сочинения.

Метод написания Прокофьевым музыки к фильмам значительно изменился после его опыта «Пиковой дамы»; одной из наиболее важных причин тому следует полагать его сотрудничество с Эйзенштейном во время работы над фильмом «Александр Невский», начавшейся с 1938 года. Данный пример исторической драмы, предъявлявшей совершенно иные стилистические и эстетические требования к композитору, явился уже кардинально отличным от пушкинских проектов Прокофьева. Однако вряд ли возможны сомнения по части того, насколько велико было прокофьевское разочарование в конце 1936 года. Многие новые его произведения, написанные сразу по возвращении на родину, так и не были удостоены официального признания. И если существенные черты его «новой простоты» — доступность гармонического и мелодического языка — останутся в числе важнейших характеристик музыки Прокофьева к фильмам в по-

следующие годы, некоторые отличительные свойства музыки к «Пиковой даме» уже начисто ушли из прокофьевского творчества.

Между тем «Пиковая дама» Прокофьева во многом знаменует собой печальное предвестие, которое в немалой мере отзовется на финальной стадии советской карьеры Прокофьева. Согласившись принять заказ сочинения музыки к фильму «Пиковая дама», Прокофьев обратился к сфере сочинений, ради успешного исполнения которых Прокофьеву пришлось принять во внимание политический климат советской страны — что ему приходилось делать и дальше. «Пиковая дама» — заказ, принятый Прокофьевым сразу после его окончательного переезда, — по мысли Прокофьева, должен был символизировать успешное вхождение композитора в новый культурный контекст, одновременно отображая его соответствие как эстетической, так и идеологической парадигме советской музыки. Как подтверждает и печальная судьба «Пиковой дамы», и последующая траектория советской карьеры Прокофьева, даже его лучшие расчеты на успех в советском социуме далеко не всегда приводили к обнадеживающим результатам.

снова вступил в деловые отношения с «Мосфильмом», согласившись на написание музыки к фильму «Александр Невский», за которую его убедил взяться С. Эйзенштейн. Воспользовавшись ситуацией, Прокофьев сумел настоять на том, чтобы ему уплатили гонорар за «Пиковую даму», иначе композитор отказывался поставить подпись под новым контрактом с киностудией, и «Мосфильм» неохотно выполнил данное требование. Недатированное письмо от директора Мосфильма (отправленное не позже 23 апреля 1938 г.) сообщает о том, что Прокофьев должен получить 25.000 руб в качестве гонорара за музыку к фильму «Александр Невский» и дополнительную сумму 11.250 руб по представлении партитуры «Пиковая дама». См. РГАЛИ, ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 218, л. 2. Контракт на написание музыки к фильму «Александр Невский» (РГАЛИ, ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 804, л. 6–11) прописан гораздо более детально, чем для «Пиковой дамы»; в нем тщательно оговариваются суммы, которые будут уплачены Прокофьеву на случай непредвиденных обстоятельств, таких как отмена постановки фильма или устранение Прокофьева из проекта.

⁶⁸ Письмо, датированное 24.07.1936. См.: Прокофьев — Мяковский. Переписка. С. 448.

Анатолий Цукер

Между моцартианством и соцреализмом¹

20 февраля 1905 года тринадцатилетний Сережа Прокофьев, уже студент Петербургской консерватории, писал отцу в Сонцовку: «Концерт был удивительно неинтересен: играли скучнейшую и длиннейшую моцартовскую вещь»². Позже он так комментировал это письмо: «Моцарта я в то время и много лет после не любил, вероятно, не находя в нем интересных гармоний и драматического содержания, которые особенно интересовали меня в музыке. Моя антипатия была настолько ярко выражена, что когда кто-то стал хвалить его, я воскликнул: “ну как можно любить Моцарта!”»³. Впрочем, слова «и много лет после» являются явным преувеличением. Там же, в Автобиографии, встречаем запись, воссоздающую период консерваторских занятий в классе Н.Н. Черепнина (1908), где Прокофьев сообщает, что под влиянием учителя он «постепенно входил во вкус партитур Гайдна и Моцарта». «Отсюда родилась или надумалась “Классическая симфония”, правда, лишь через пять-шесть лет»⁴. Известно высказывание Прокофьева о моцартианстве «Классической симфонии»: «Моцарт жил 200 лет назад. Я испытывал большое удовольствие, сочиняя “Классическую симфонию”, и делал это подобно тому, как сделал бы Моцарт, если бы он жил сегодня. Моцарт, его стиль в произведении несомненно присутствуют»⁵. В действительности дело обстоит гораздо глубже, нежели стиливая близость или даже дань почитания великому венцу. Симфония стала началом устойчивой, прошедшей через всю творческую биографию Прокофьева, тенденции.

Видимые приметы этой тенденции без труда фиксирует наше аналитическое сознание, отмечая точки соприкосновения, лежащие, что говорится, на поверхности. В.А. Дукельский — близкий друг Прокофьева в пору его жизни за рубежом — эти приметы обнаруживал в еще более ранних, написанных за пять-шесть лет до «Классической симфонии», сочинениях: в Первом фортепианном концерте и Второй фортепианной сонате, называя их автора «прямым потомком Моцарта». «Я берусь доказать, — писал он, — что мелодический дар Прокофьева равен моцартовскому. Прокофьевские долгие, великолепно вылепленные и изваянные мелодии, пуль-

сируя мощным беспокойством нашего времени, являются истинно и ясно классическими (в подлинном смысле этого весьма затасканного термина), подобно мелодиям божественного Амадея»⁶. Во многих последующих сочинениях классика XX века ощущается, может быть, не столь наглядная, как в «Классической симфонии», но достаточно прямая ориентация на моцартовскую модель: в Первом струнном квартете, в классически ясной и стройной Сонате для флейты и фортепиано, особенно ее финале, в «Пасторальной сонатине» для фортепиано, в игровом, заразительно веселом финальном Vivace Шестой симфонии... Примеры можно умножить. Все они дают основания говорить о «моцартизмах» в образном мире сочинений Прокофьева, в их музыкальном языке, в принципах структурной организации. Многочисленные жанрово-стилевые ассоциации с моцартовской музыкой рождает балеты Прокофьева, и в первую очередь «Золушка», но не только... С.П. Дягилев находил следы влияния Моцарта и в «Стальном скоке». В интервью, данном после парижской премьеры балета, он отмечал: «Его музыка полна мелодий; одну из частей “Стального скока” можно просто принять за музыку Моцарта, если бы, правда, он жил в наши дни»⁷.

Еще в большей мере о Моцарте заставляют вспоминать оперы Прокофьева — с присущей им музыкально-драматургической полифонией, так называемым параллельным монтажом. Исследователи прокофьевского театра связывают эти приемы чаще всего с воздействием кинематографа, что вполне справедливо, но, думается, не менее важными истоками стали для Прокофьева жанрово куда более близкие способы организации музыкально-сценического времени и пространства в операх Моцарта, где, если не бояться внешней парадоксальности сказанного, можно обнаружить «кинематографические черты». Особенно много параллелей и аналогий с моцартовским театром рождает комические оперы Прокофьева. Здесь прочерчивается прямая линия преемственности от «Свадьбы Фигаро» к «Дуэнье». Нельзя в этой связи не признать справедливым утверждение М.С. Друскина, что «не «Кавалер роз» Р. Штрауса, как нередко указывалось, а именно «Дуэнья», является наиболее моцартовской среди комических опер XX века»⁸.

И всё же не в прямых стиливых влияниях, не в наследовании тех или иных образно-тематических, драматургических, языковых принципов, вполне фиксируемых в художественной ткани произведений, и даже не в комплексной ориентации на моцартовскую модель состояла для Проко-

¹ Статья «Между моцартианством и соцреализмом» впервые опубликована в журнале «Музыкальная академия», 2011. № 3. С. 17–23.

² Автобиография, 2007. С. 158.

³ Там же. С. 158.

⁴ Там же. С. 339.

⁵ Цит. по: Страницы биографии / публ. и комм. В.П. Варунца // СМ. 1991. № 4. — С. 65.

⁶ Дукельский В.А. По справедливости, с восхищением и дружбой: от Дукельского — Прокофьеву, с оглядкой на Стравинского (1930) // Вишневецкий И.Г. «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов. — М., 2005. — С. 390–392.

⁷ Цит. по: Страницы биографии // СМ. 1991. № 4. — С. 68.

⁸ Друскин М.С. Музыкальный театр Прокофьева // М.С. Друскин. Избранное. Монографии, статьи. — М., 1981. — С. 218.

фьева сущность данной традиции. Все эти «похожести» были видимыми знаками и следствием некоей типологической общности двух гениев, разделенных полуторавековой исторической дистанцией. Речь здесь может идти о близости коренных, сущностных, лежащих в самой природе их музыкального мышления тенденций, уходящих в самые глубины художественного метода композиторов, а потому не исчерпывающихся каких-либо внешними проявлениями.

Созвучность мировидения, мироощущения двух художников своеобразно отразилась в словесных характеристиках их творчества, вплоть до сходства лексики, «набора» эпитетов и сравнений;

Чайковский о Моцарте: «Может быть, именно оттого, что в качестве человека своего века я надломлен, нравственно болезненен, — я так и люблю искать в музыке Моцарта, по большей части служащей выражением жизненных радостей, испытываемых здоровой, цельной, не разъединенной рефлексом натурой, — успокоения и утешения»⁹;

Б. Асафьев о Моцарте: «Музыка Моцарта неразрывно связана с представлением о гармонически ясном и кристаллически чистом строе душевном: солнце, светлое сияние, лучистость, радость»¹⁰;

Артур Рубинштейн о Прокофьеве: «Лучше всего я постигаю Солнце благодаря нескольким гениальным личностям, с которыми имею счастье быть знакомым. Король-Солнце сказал: “Государство — это я!”. Вы, мой дорогой Прокофьев, могли бы сказать: “Солнце — это я!”»¹¹;

А.М. Раскатов о Прокофьеве: «Творчество Прокофьева... явление настолько гармоничное, что даже удивительно, как XX, “вывихнутый в су-ставах век”, смог породить нечто подобное... Этот солнечный свет был неистребим, и Прокофьев пронес его через все коллизии своей нелегкой жизни»¹².

Во всех приведенных и многих других высказываниях о композиторах звучат единые мысли о гармоничности мирозерцания двух «светлых гениев», животворящей, солнечной силе, всепоглощающем оптимизме, не лишенном глубины прозрений сложности жизни и ее трагизма, но при этом свободном от раздвоенности и рефлексий.

Прокофьевская идея «новой простоты» тоже дает основания говорить о его моцартианстве. Осознанное стремление к соединению сложности и простоты, или, говоря современным языком, элитарности и общедоступ-

ности, было своего рода эстетическим кредо Моцарта. Он писал в письме отцу в Зальцбург 28 декабря 1872 года: «Кое-где только знатоки получают удовольствие. Но так, что дилетанты тоже останутся довольны, хотя и не будут знать почему <...> Теперь ни в какой вещи никто не знает и не ценит подлинного. Чтобы иметь успех, надо писать так, чтобы они были всякому понятны и их смог бы напеть простой кучер, или же — чтобы они были настолько непонятны, что нравились бы именно этим — ибо никакой разумный человек их не может понять»¹³. Если не знать, кому принадлежат эти слова, можно подумать, что они сказаны в XX столетии: во времена Прокофьева, да и для него самого они звучали с поразительной актуальностью.

Нередко в литературе высказываются мнения о том, что движение Прокофьева в сторону «искусства для всех», демократизации, упрощения языка продиктовано советской идеологической доктриной, что было «два Прокофьева»: зарубежный («не советский») — смелый новатор, «абсолютно свободный в своем творческом полете», и советский — традиционалист, следующий нормам социалистического реализма, творивший «по законам того времени», «носитель передовой социалистической идеи»¹⁴. Однако согласиться с такой «периодизацией» трудно. Поворот к «новой простоте» произошел задолго до возвращения композитора в СССР. Это была естественное, природное, а отнюдь не навязанное извне, стремление к общительности. Оно явственно проявилось в творчестве композитора уже во 2-й половине 1920-х годов, а в 1930 году Прокофьев так высказывался по этому поводу: «Музыка становится проще. Я замечаю, что новая простота характеризует не только мой собственный стиль, но и свойственна сочинениям других композиторов... Это — безусловно и реакция на крайние проявления модернизма. Я эволюционирую в сторону простоты формы, к менее сложному контрапункту и к большей мелодичности стиля; все это я называю “новой простотой”»¹⁵.

Но нужно заметить, что и до стилистического перелома — поворота к «новой простоте», в период дерзкой, шокирующей многих новизны сочинения Прокофьева уже обладали свойством «врожденной» общительности. Она «обеспечивалась» прежде всего ритмической выразительностью, выдвижением на первый план ритмомоторного начала, токатности, «ударности» с присущей им остротой, динамизмом, мощной энергетикой. Как известно, метроритмический фактор, генетически обладает способностью более непосредственного, чувственного, не лишенного физиологичности воздействия на слушателя (остальные средства музыкальной

⁹ Чайковский и Надежда Филаретовна фон-Мекк. Переписка. Кн. 1 / под ред. В.А. Жданова и Н.Т. Жегина. — М., 2004. — С. 329.

¹⁰ Асафьев Б.В. Моцарт // Б. Асафьев О симфонической и камерной музыке / под ред. А.Н. Дмитриева. — Л., 1991. — С. 21.

¹¹ Что вы думаете о Солнце? [Из записей в «солнечном» альбоме Прокофьева] // СМ. 1991. № 4. С. 110.

¹² Раскатов А.М. Ее час — впереди // СМ. 1991. № 4. — С. 51.

¹³ Моцарт В. Полное собрание писем / науч. рук. изд. И.С. Алексеева. — М., 2006. — С. 356.

¹⁴ Привожу выдержки из заметок В. Екимовского «Их двое» (СМ, 1991, № 4, С. 53), но подобная точка зрения является достаточно распространенной.

¹⁵ Цит. по: Страницы биографии // СМ. 1991. № 4. — С. 67.

выразительности могут при этом отличаться сложностью и изощренностью). Не случайно, например, именно ритм стал одним из важнейших, сущностных выразительных средств и джаза, и рок-музыки, определяющим их специфику, являющимся их опознавательным знаком. Впрочем, аналогичную функцию метроритмический фактор выполняет и в любой танцевальной музыке. У Прокофьева господство моторно-двигательного начала тоже связано с широко понимаемой танцевальностью (открытой или опосредованной), усиливающей общительность его «музыкальных посланий», их направленность на аудиторию. Танцевальность же создавала дополнительные параллели с классическим инструментализмом XVIII века, в том числе и моцартовским, родившимся в бытовой среде, в практике обиходного музицирования и пронизанным атмосферой танца. Хорошо известно высказывание И.Ф. Стравинского о том, что «музыка XVIII века вся является в известном смысле танцевальной музыкой»¹⁶.

Трудно определить существо творческого метода Моцарта и моцартовской традиции более точно и емко, чем это сделал Пушкин в часто цитируемой, гениальной в своей афористичности фразе из уже упоминавшейся маленькой трагедии: «Какая смелость и какая стройность!». Эти слова, сказанные Сальери об одном сочинении, фактически представляют собой широкое и универсальное обобщение: они характеризуют куда более принципиальную особенность дарования композитора, нежели его умение облекать новаторские музыкальные идеи в строгую и отточенную форму (хотя последнее в свете интересующей нас темы тоже важно).

Смелость Моцарта состояла прежде всего в абсолютно новом, неведомом композиторам-предшественникам и современникам, самоощущении своей внутренней свободы — человеческой и творческой в их неразсторжимом единстве. Процесс эволюции моцартовского искусства представлял собой сложный и драматичный путь освобождения от множества правил и условностей, господствовавших в искусстве его времени, а стремление выйти за границы царивших в его художественном окружении эстетических идеалов укрепляло в композиторе чувство собственного достоинства и освобождало его как личность, независимую ни от придворных нравов, ни от отцовской власти, ни от своего покровителя — зальцбургского архиепископа.

Моцарту было близко гердеровское понимание творца. Истинное творчество — по Гердеру — не должно следовать заранее данным образцам, не может считаться с существующими предписаниями, правилами риторики и поэтики. Сформулировав понятие «гения», немецкий философ в первую очередь относил к его качествам оригинальность, отрицание условностей, независимость от любого рода регламентаций. Как известно, под воздей-

ствием гердеровских идей развивалась немецкая литература «бури и натиска», для которой свобода личности была не только принципом творчества, но и его темой, содержанием художественных концепций. Искусство Моцарта (и прежде всего его оперный театр) явственно корреспондировало с этим комплексом тем и идей. Есть, однако, одно существенное отличие. Оно состоит в том, как указанные идеи входили в художественную структуру моцартовских произведений. В них отсутствовала преувеличенная патетика в отстаивании этих идей, героическая борьба за свободу или индивидуальное бунтарство (в духе героев Ф.М. Клингера или Ф. Шиллера), и уж тем более, теоретические размышления или политические декларации о правах человека. Художественная независимость Моцарта была до такой степени органична и универсальна, что он был свободен от любых теорий — философских, нравственных, эстетических, социальных, в том числе и тех, которые провозглашали свободу как высшую человеческую ценность. Никакие изначально постулируемые, пусть самые передовые, идеи не могли стать для композитора ни импульсом творчества, ни, тем более, его основой. Моцартовские герои не размышляли о свободе и не боролись за нее — они ею дышали.

Что же касается моцартовской стройности, здесь также следует иметь в виду не только формально-конструктивное проявление этого качества, но и стремление композитора, следуя вечным истинам, достичь совершенной гармонии, утвердить высший миропорядок и дисциплину. Моцарт, особенно в последних своих сочинениях — «Дон Жуане», «Волшебной флейте», симфонии «Юпитер», Реквиеме — пришел к редкому единству безудержной фантазии и безупречной логики, бьющего ключом потока художественных идей и поразительной дисциплины мышления, стихийной эмоциональной силы и мудрого рационализма.

Именно это глубокое внутреннее единство, проявившее себя во всех возможных направлениях, на всех этапах созданного Моцартом совершеннейшего музыкального здания: в содержании его концепций, круге образов, трактовке жанров, принципах драматургии и формообразования, системе музыкального языка, — составило суть его традиции и оказало сильнейшее влияние на музыкальное искусство XX века, и на Прокофьева, быть может, как ни на кого другого. Новаторски смелое, нарушающее любые стилевые каноны, искусство Прокофьева заражало своей раскрепощенностью и свободой, но эта свобода по-моцартовски сочеталась с организующе-рационалистическим началом, с той высшей стройностью, о которой мы говорили в связи с автором «Дон Жуана» и «Волшебной флейты». Более того, именно в контексте такой дисциплинирующей стройности и сама художественная свобода обретала особую глубину, смысл и диалектичность. Творчество Прокофьева уже в первых опусах, и чем дальше, тем больше, основывалось на жесткой конструктивности и твердой внутрен-

¹⁶ Стравинский И. Диалоги / под ред. М.С. Друскина. — Л., 1976. — С. 172.

ней логике. По большому счету, оно никогда не порывало с классическими основами ни в мелодике, сколь бы она ни казалась новой и необычной, ни в ритме, сколь бы ни поражал он своим неистовством и остротой, ни, тем более, в форме. Это признавал и сам композитор: «...Новации хороши лишь в том случае, когда они в своей основе имеют крепкую логику»¹⁷.

Таким образом, комплекс качеств, составляющих существо моцартовского искусства, стал для гения XX века мощной художественной традицией. И не только художественной. Можно было бы, наверное, сказать, что моцартианство пронизывало собой всю личность Прокофьева. Расчленив это двуединство в данном случае практически невозможно, и в этом автор «Дуэньи» также близок своему великому предшественнику. Для обоих композиторов художественное творчество было истинной, исконнейшей формой их существования, а искусство в куда большей мере становилось содержанием их жизни, чем наоборот. Их музыка мало нуждалась в каких-либо реальных жизненных импульсах и в известном смысле была самодостаточной.

Например, в повседневной жизни Моцарту не раз приходилось отстаивать свои человеческие права, но эта борьба, доставлявшая ему немало огорчений все же, по-видимому, не составляла настолько важную часть его художественного бытия, чтобы стать темой творчества, хотя к этому, казалось бы, имелись все предпосылки. Вспомним, под влиянием ссоры с графом Арко Моцарт писал отцу: «Что до этого Арко, то я призываю на помощь свой разум и свое сердце. Поэтому я вовсе не нуждаюсь ни в какой-либо даме, ни в иной персоне с положением... Человека делает благородным его сердце. И если уж я не граф, то чести в моей натуре, наверное, побольше, чем у иного графа»¹⁸. Письмо, написанное за несколько лет до создания «Свадьбы Фигаро», по своему содержанию перекликается с монологом главного героя комедии Бомарше (приводим его в русском переводе):

В жизни есть закон могучий:
Кто пастух — кто господин!
Но рожденье — это случай,
Все решает ум один.
Повелитель сверхмогучий
Обращается во прах,
А Вольтер живет в веках¹⁹.

Но в оперу Моцарта этот монолог не попал, хотя, судя по всему, был созвучен взглядам и настроениям композитора, и не попал, думается, от-

нюдь не только по цензурным соображениям. В отличие от моцартовского письма, бывшего результатом сиюминутного раздражения и обиды, монолог Бомарше — политический манифест. А Моцарт-художник — вне политики, он свободен от нее. Конкретная эпоха, время отзываются в его операх, но их идеи — вечные и вневременные.

Не таков ли и Прокофьев? Человек XX столетия, он не мог не видеть невзгоды и боли, выпавшую на долю его смутного и мятежного века. Но в творчестве он стремился сохранять независимость от сиюминутных драматических реалий, и чаще всего ему это удавалось. Замечательно метко сказал об этом Р.С. Леденёв: «Музыка была для него всепоглощающей субстанцией, смыслом, содержанием и формой существования. Все в жизни Прокофьева подчинялось ее богу. Если многие художники испытывали вдохновение, сталкиваясь с мощными коллизиями действительности, то Прокофьев как будто имел автономную “систему питания”, следовал внутренним источникам, а “не злобе дня”»²⁰. О недопущении композитором внешней действительности «в свой дом, в свою душу, да, пожалуй, и в собственную музыку» говорил и А.Г. Шнитке: «Этот человек, конечно же, знал ужасную правду о своем времени. Он лишь не позволял ей подавить себя... Наверное, природа подарила ему иные основы и иные точки отсчета, чем подавляющему большинству других людей. Такое преодоление настоящего ради вечности не было исключительно интеллектуальным достижением, хотя и интеллектуальным тоже. Это всеобъемлющее решение жизненных проблем, концепция существования»²¹.

Прокофьевская «концепция существования», так же как и моцартовская, представляла собой некий параллельный мир, несравненно более прекрасный, нежели мир реальный. Хотя, может быть, правильнее было бы сказать, этот созданный композиторами мир и был для них самым что ни на есть реальным и истинным. Оба стремились не только творить, но и жить по законам этого мира. В нем царила свобода. В нем (повторю это еще раз) не было места любым манифестам и декларациям — эстетическим ли, идеологическим, политическим. Искусство Прокофьева, как в свое время и моцартовское, демонстрировало полное невмешательство в конкретно-социальную (и уж тем более политическую) проблематику, обращая слушателей к вечным истинам. «Политика мне безразлична, — убеждал он Дукельского в правильности сделанного шага — возвращения на родину, — я композитор от начала и до конца. Всякое правительство, позволяющее мне мирно писать музыку, публикуящее все, что я пишу,

¹⁷ Из интервью Прокофьева корреспонденту журнала «The Portland Sunday Telegram» от 15.01.1926. Цит. по: СМ. 1991. № 4. С. 66.

¹⁸ Моцарт В. Полное собрание писем. Указ. изд. С. 267.

¹⁹ Бомарше П.-О.К. де. Безумный день, или Женитьба Фигаро. Пьесы / пер. с фр. Н.М. Любимова, Т.Л. Щепкиной-Куперник. — М., 2002.

²⁰ Леденёв Р.С. Его музыка живет // СМ. 1991. № 4. — С. 2.

²¹ Шнитке А.Г. Слово о Прокофьеве [Речь на открытии фестиваля «Сергей Прокофьев и современная музыка СССР» в Дуйсбурге 16.09.1990] / Запись с немецкой фонограммы Н.М. Зейфас // СМ. 1990. № 11. — С. 2.

еще до того, как просохнут чернила, и исполняющее любую ноту, выходящую из-под моего пера, меня устраивает»²².

Однако в данном случае моцартианство сыграло в судьбе Прокофьева роковую роль. Задолго до возвращения в СССР он был хорошо осведомлен, более того, имел не самые благостные, представления о том, что происходит в стране. Он знал об аресте любимого двоюродного брата Шурика Раевского. Еще перед первой поездкой в СССР в 1927 году он писал в Дневнике в связи с намерением ехать в «Большевизию»: «А не плюнуть ли на все это и не остаться ли? Неизвестно, вернешься ли оттуда или не отпустят... Опять приходили мысли: теперь последний момент, когда еще не поздно повернуть оглобли. Ну хорошо, пускай это очень стыдно, но в конце концов на то можно пойти, если вопрос идет чуть ли не о жизни»²³. Во время пусть краткого и неплохо срежиссированного властями пребывания Прокофьева в Москве, Ленинграде, на Украине его острая ироничная наблюдательность должна была открыть ему немало новых подробностей. Вот еще некоторые записи в Дневнике композитора: «Цуккер — активный и очень горячий коммунист. Всю дорогу он с увлечением объяснял благотворную работу своей партии. Выходило действительно очень интересно и в планетарных размерах. Очень интересно было увидеть огромное здание Коминтерна, нечто вроде банки с микробами, которые рассылаются отсюда по всему миру»²⁴. «Мы совершенно ошеломлены Москвой, но у меня в памяти крепко сидит напоминание о том, как тщательно следят большевики за показной стороной для иностранных гостей. Делимся впечатлениями шепотом. В микрофоны, привинченные под кроватями... мы не верили, но между нашим номером и соседним есть запертая дверь, через которую можно отлично подслушивать»²⁵. Вырисовывалась картина совершенно далекая от какой-либо идилличности, и, тем не менее... Прокофьев возвращается в Советскую Россию.

По-видимому, в нем жила, пусть не вполне осознанная, скорее, ощущаемая надежда, что его искусство в новых условиях не только сможет выжить, не потеряв ни одного из своих главных качеств, но и обретет комфортную среду обитания. Залогом того были свойства самой музыки Прокофьева, которые мы объединили понятием «моцартианство». Они вполне вписывались в доктрину социалистического реализма, а потому должны были защитить композитора от покушений режима.

Во всяком случае требованиям такого социалистического реализма-классицизма творчество Прокофьева, отмеченное духом моцартианства, отвечало в достаточной мере и по всем основным параметрам. Прежде всего, оно несло в себе оптимистическое жизнеощущение, причем совершенно естественное, неподдельное. Сколь бы оно ни было наполнено драматическими коллизиями, в конечном счете оно утверждало высшую гармонию и миропорядок. Оно переносило слушателя в некий идеальный мир, обращая его к вечным коллизиям и истинам, утверждая свет и красоту. В своей природной общительности оно, не замыкаясь в себе, в собственных проблемах, всегда было направлено на слушательскую аудиторию.

И, надо сказать, надежды Прокофьева на первых порах оправдывались. «В Европе мы должны ловить исполнения, улеживать дирижеров и театральных режиссеров, — делился Прокофьев своими впечатлениями с Дукельским, — в России они сами приходят ко мне — едва поспеваю за предложениями»²⁶. События 1936 года — разгромные статьи о Шостаковиче, начавшаяся борьба с формализмом — Прокофьева почти не коснулись, а потому они могли только подтвердить правильность принятого решения. В этот период, в условиях жесточайшего идеологического диктата, он создает балет «Ромео и Джульетта», воспевающий свободу человеческих чувств, утверждающий права личности самой решать свою судьбу (почти в духе «Дон Жуана» Моцарта), восстающий против темной, бессмысленной и жестокой силы вражды, и это сочинение не только не было отвергнуто, но, напротив, получило всеобщее, в том числе и официальное, признание. По всей видимости, именно моцартовская универсальная гармоничность балета, который, по словам М. Тараканова, стал «совершеннейшим выражением “сверхклассического” стиля Прокофьева»²⁷, оказалась спасительным щитом для произведения и его автора. Симптоматично, что после успеха «Ромео и Джульетты» композитор задумал свой следующий балет, не без оглядки на Моцарта — по мотивам «Дон Жуана». Этот замысел, которому не суждено было реализоваться, оставил своеобразный и весьма неожиданный след в произведении, даже отдаленно с ним не связанном — «Здравице», написанной по предложению Всесоюзного радио к 60-летию Сталина.

Композитор выполнил предложенный ему политический заказ без какой-либо внутренней ломки и дискомфорта, с такой же легкостью, с какой старые мастера выполняли заказ царствующей особы или знатного патрона на создание произведения к определенной дате. Ни на йоту не

²² Вишневецкий И.Г. Памятка возвращающимся в СССР, или О чем говорили Прокофьев и Дукельский весной 1937 и зимой 1938 года в Нью-Йорке // Прокофьев. ВПС, 2004. С. 383.

²³ Дневник С.С. Прокофьева с 13 января по 25 марта 1927 года // Прокофьев. ДПБВ, 1991. С. 19–20.

²⁴ Там же. С. 24.

²⁵ Там же. С. 25–26.

²⁶ Вишневецкий И.Г. Памятка возвращающимся в СССР... // Прокофьев. ВПС, 2004. С. 383.

²⁷ Тараканов М.Е. Прокофьев: легенды и действительность // Прокофьев. ДПБВ, 1991. С. 11.

отступая от своих творческих установок, композитор создал сочинение, отмеченное высочайшими художественными достоинствами, пронизанное ясным, ничем не омраченным светом, полное высокой простоты, красоты и поэтичности. Самые авторитетные музыканты, много лет спустя, восторженно отзывались о кантате. С.Т. Рихтер считал ее одним из самых лучших сочинений композитора, его «озарением»; Г.Н. Рождественский признавал, что Прокофьев «вложил в “Здравицу” свою душу, свое сердце», отмечал ее «поразительный музыкальный, мелодический материал»²⁸. И подобным отзывам не мешали ни дежурно-официозная тема произведения, ни «сомнительный» с точки зрения смысла и качества, а подчас просто нелепый поэтический текст, восхваляющий «отца народов», типа:

Ты открыл нам новые пути.
За тобой нам радостно идти.
Твои взоры — наши взоры, вождь родной!
Твои думы — наши думы, до одной!
Нашей крепости высокой — знамя ты!
Мыслей наших, крови нашей — пламя ты,
Сталин, Сталин!²⁹

Разумеется, Прокофьев в полной мере отдавал себе отчет в качестве избранного им литературного материала. Он мог обратиться к более добротной, профессиональной поэзии, но в данном случае, по-видимому, его устраивал именно такой текст, составленный из современных народных песен разных национальностей. Фольклорное происхождение стихов придавало им характер некоего сказа, наполненного метафорами поэтического вымысла, позволявшего композитору дистанцироваться от жизненных реалий в область вневременного, вечного, мифологического. В избранном тексте были для этого основания. Образы яркого света, тепла и солнца, весеннего цветения, гармонии и красоты окружающего мира (как бы они ни оформлялись словесно), столь близкие натуре Прокофьева, господствовали в поэтическом содержании кантаты и давали импульс для создания пленительной, одухотворенной музыки. Изумительные по своей красоте лирические темы «Здравицы», начиная с оркестрового вступления-рефрена, определяющего ее основной образный строй, вызывают прямые интонационно-тематические переклички с любовной поэтикой «Ромео и Джульетты».

У Моцарта рядом с обаятельной лирикой оттеняющим контрастом всегда присутствовало игровое начало, жанровая, юмористическая, иногда отмеченная легкой ироничностью, скерцозность. Вне этой игровой стихии невозможно себе представить ни «Похищение из Сераля», ни «Свадьбу

Фигаро», ни «Волшебную флейту», ни, тем более, «Дон Жуана», где каждой поданной вполне серьезно лирической коллизии сопутствует ее комедийный вариант в лице «двойника» главного героя — Лепорелло. На таком своеобразном последовании построена и «Здравица». В ней тоже лирический рефрен чередуется с жанровыми, скерцозными эпизодами, в которых слышна и заразительная радость, и веселая (а в данном случае и опасная) игра, и едва проступающая ироничность. Значение последней, конечно, не стоит преувеличивать. Наше современное восприятие сильно отличается от того, что было в 1930–1940-е годы. Сегодня, когда мы слушаем «Здравицу» с оригинальным текстом (а не с переделанным впоследствии А. Машистовым, где все упоминания имени Сталина были заменены на Отчизну, Партию и Ленина, отчего он стал еще смешнее), наш слух натывается на постоянные, кричащие несоответствия между словесным и музыкальным рядом, рождающие ощущение злой иронии и даже сарказма. Да и сам текст воспринимается иногда с противоположным знаком и зловещим оттенком, как например: «Он [Иосиф Сталин] все слышит-видит, слышит-видит, как живет народ». Понятно, что этот новый смысл следует приписывать только нашему воображению, но никак не произведению и его автору. И всё же некоторые, пусть закамуфлированные, подобного рода несоответствия принадлежали именно Прокофьеву, и на них было обращено внимание современной композитору критики. Так, И.В. Нестьев в статье, опубликованной в юбилейном, посвященном 60-летию Сталина, выпуске журнала «Советская музыка», писал: «Явно неудачно сделано драматическое фугированное построение, появляющееся после второго плясового Allegro. Это — единственное драматическое место во всём произведении (текст повествует о муках и невзгодах, перенесённых товарищем Сталиным в дореволюционные годы); но примитивное последование гаммаобразных пассажей, хотя и в оригинальном полифоническом складе, никак не создаёт подлинного ощущения драматизма»³⁰. Чутким музыкантским слухом критик уловил явное противоречие смыслового и музыкального решения указанного эпизода, он только (и это вполне понятно) интерпретировал его как композиторский просчет.

Действительно, восходящая и нисходящая «беготня» ровными восьмыми по звуку до-мажорной гаммы в быстром темпе никак не соответствует тексту, повествующему о «невзгодах и муках», принятых Сталиным «за народ». Она скорее напоминает нарочитую болтовню и вызывает определенные ассоциации с написанной несколькими годами раньше «Болтуньей» самого Прокофьева, а еще больше с буффонными ариями в комических операх. Прямая параллель — ария Лепорелло из моцартовского «Дон Жуана», построенная на аналогичном восходящем и нисходящем

²⁸ Прокофьев: размышления, свидетельства, споры. Беседа с Г. Рождественским / Беседу вел и подг. к публ. Г.М. Пантиелев // СМ. 1991. № 4. — С. 10, 13.

²⁹ Прокофьев С.С. Здравица соч. 85. Смеш. хор в сопр. симф. срк. Текст народный. Партитура. — М.—Л.: ГМИ, 1947. — С. 65–67.

³⁰ Нестьев И.В. Образ народного счастья // СМ. 1939. № 12. — С. 34.

гаммообразном движении. Трудно сказать, эта рождающая комический эффект аллюзия была преднамеренной или самопроизвольной, но, думается, в данном случае это не имеет существенного значения. Может быть, композитор не удержался от присущего ему и в жизни, и в творчестве озорства, или такое решение «подказали» слова кантаты: «...женщин без мужей он оставлял», перекликающиеся с рассказом о любвеобильном Дон Жуане³¹. Во всяком случае свойственное Прокофьеву «пребывание» в атмосфере моцартовской музыки здесь очевидно сыграло свою роль.

Таким образом, в «Здравице» произошла прямая встреча моцартианства и соцреализма, которая завершилась полным «консенсусом». Кантата, далекая от официозной парадности бесчисленных приношений вождю, тем не менее, с поразительной естественностью вписалась в контекст «соцреалистического» музыкального искусства, получила официальное признание, неоднократно исполнялась в концертах, а в дни рождения Сталина регулярно звучала по радио, транслирующего ее на всю нашу необъятную страну.

В русле этого кажущегося «альянса» возникло немало выдающихся творений Прокофьева: Пятая симфония, опера «Обручение в монастыре», балеты «Ромео и Джульетта» и «Золушка», Седьмая, Восьмая, Девятая фортепианные сонаты, Первая и Вторая скрипичные сонаты. И, тем не менее, случилось то, что, рано или поздно, должно было случиться. Режим, требуя новых жертвоприношений, всё более сурово вторгнулся в судьбу художника, разрушая в прах его надежды. Оставалось, правда, еще одно защитное средство, которым пользовался и Моцарт в тяжелые моменты своей жизни, — юмор, ирония, готовность вступить в веселую, а подчас и трагическую одновременно, игру с реалиями. И когда разразился печально знаменитый 1948 год, именно оно — это средство — было пущено в ход. Прокофьев отреагировал на произошедшее с по-моцартовски мальчишеской задиристостью и даже ерничеством. Когда, по воспоминаниям современников, он явился на ждановское аутодафе — идеологическое совещание 1948 года — в лыжном костюме и бурках, надев медали лауреата Сталинских премий, в этом был откровенно иронический вызов. По-видимому, композитор и в этой ситуации еще не проникся осознанием размеров нависшей опасности. Но давление советской репрессивной системы оказалось куда более жестоким и беспощадным, нежели деспотизм зальцбургского архиепископа. Понимание этого пришло несколько позже, и тогда возникло то самое «покаянное» письмо, где великий, всемирно известный музыкант с интонацией послушания провинившегося школь-

ника признавался в допущенных формалистических ошибках («в атональности, которая часто близко связана с формализмом, я тоже повинен»³²) и обещал больше так не поступать («все мои усилия будут направлены к тому, чтобы эти слова оказались не только рецептом, но чтобы я мог провести их на деле в моих последующих работах»³³). Впрочем, даже в таком письме под маской традиционного стиля писем и обращений того времени просвечивал тщательно скрываемый трагический сарказм. Не могу поверить, что строки благодарности партии за «четкие указания, помогающие в поисках музыкального языка», или нацеливающие «на желательность полифонии, особенно в хоровом и ансамблевом пении»³⁴, якобы чрезвычайно обрадовавшие композитора, были продиктованы только страхом, и в них отсутствовало типично прокофьевское лицедейство.

Как уже говорилось выше, Прокофьев, подобно Моцарту, создавал в творчестве свой особый художественный мир, совершенством, красочностью и богатством сильно отличавшийся от реального. В судьбе каждого из них эти два мира вступали в острейший поединок, и оба художника, одолевая драматические коллизии жизни, стремились к победе истинного мира, каким было для них их искусство, до конца веря в такую возможность. С этой точки зрения Моцарт был столь же явным предтечей романтизма, сколь Прокофьев — его последовательным продолжателем (а отнюдь не антиромантиком, как это казалось в начале его пути). Преждевременная смерть художников была результатом указанного неравного поединка, оба они оказались его жертвой, физически не выдержав того напряжения нервов и сил, которого он требовал. Но искусство двух великих музыкантов вышло из этой борьбы победителем, сохранив и отстояв в себе дух свободы, красоты и гармонии.

³² Письмо С.С. Прокофьева Комитету по делам искусств и Союзу советских композиторов // Прокофьев. ДПБВ, 1991. С. 159.

³³ Там же, с. 158.

³⁴ Там же, с. 160.

³¹ И.Г. Вишневецкий считает, что «в “Здравице” Сталин предстает как фаллическое божество: всеобщий “муж” и “отец”» (Вишневецкий И.Г. Сергей Прокофьев. Указ. изд. С. 470).

Ольга Соломонова

Соцреалистический канон или провокация?

Любая эпоха может вообразить, будто владеет каноническим смыслом произведения, однако достаточно немного раздвинуть границы истории, чтобы этот единственный смысл превратился во множество, а закрытое произведение — в открытое.

Умберто Эко

Среди обстоятельств, определяющих сущность Сергея Сергеевича Прокофьева (жизнелюбие и прагматизм, склонность к иронии, эксцентричность, европейская доминанта, следование установкам «Christian Science» и др.), обращу особое внимание на качество, отмеченное сыном композитора, Олегом Сергеевичем Прокофьевым. Говоря о шахматной страсти отца, он подчеркивает характерный для него приоритет атаки и натиска перед защитой, а также «чисто спортивный момент движения, риска, уловки и победы»¹.

Прокофьев, безусловно, игрок — и не только в шахматы. Думается, именно это игровое, соревновательно-спортивное, по-мужски конструктивное начало Прокофьева во многом определяло смелость его решений, способность к рискованному маневру, противодвижению, трезвому оцениванию ситуации и, в конце концов, возможность создания достойной музыки во все времена. (Вспомним в этой связи резонную мысль внука С.С. Прокофьева, Сергея Олеговича Прокофьева, о том, что композитор «органически не мог писать плохой музыки. Даже официальные заказы, которые он время от времени должен был исполнять, как и все художники, жившие при тоталитарном режиме, он выполнял в музыкальном отношении блестяще»²).

Сказанное в полной мере может быть отнесено ко многим опусам композитора, созданным после его возвращения в «Большевизию» и посвященным теме новой советской реальности. Весь корпус таких сочинений будем называть музыкальной советикой Прокофьева³, в работе с которой композитор нередко проявлял ловкую маневренность в отношении соцреалистических канонов и склонность к рискованным твор-

ческим стратегиям, часто основанным на диверсионно-провокативных методах⁴.

Поскольку одним из ключевых понятий статьи является «диверсия», вспомним о его словарном значении. Слово *диверсия* (от франц. *diversion* — отвлечение, отвод) используется в значении саботажа, вредительства, акта разрушения. В военной терминологии означает «отвлечение неприятеля ложным заходом с иной стороны»⁵, «выведение из строя важных объектов государственного значения в тылу у противника»⁶. В советские времена официальное распространение получило понятие «идеологическая диверсия», предполагающее инакомыслие как результат зарубежной пропаганды.

Любопытно, что, обдумывая название статьи, я полагала, что использую слово «диверсия» по отношению к музыке Сергея Сергеевича Прокофьева впервые. Однако обнаружилось, что этот термин уже используется в музыковедении, и именно в связи с Прокофьевым. Речь идет о статье «Прокофьев и эстетика советских массовых празднеств» Владимира Орлова, оценивающего интонационную стратегию «Кантаты к 20-летию Октября» с позиций идеологической диверсии: «Не будучи прямым дисидентом, Прокофьев органически не вписался в канон соцреализма “излишне реалистическим” принципом детальнейшей нюансировки, утрирования смысла текста, если вообще не переосмысления его, что производит эффект идеологической диверсии, скрытого пародирования “сакральных” идей»⁷.

Как видим, в качестве определяющих методов Прокофьева исследователь выделяет принципы диверсии и пародирования, связанные с воен-

⁴ Интересно, что диверсии и провокации исходили не только от самого Прокофьева, но и сопровождали его самого, даже после смерти. Среди примеров — материал Е. Кретьевой «Прокофьев и Сталин. Они жили несчастливо и умерли в один день», в котором, несмотря на отсутствие чего-либо принципиально нового, есть всё же некое провокационное «открытие». Анализируя реакцию композитора на постановление 1948 года, автор пишет: «Именно в это время Сергей Прокофьев, который впервые был подвергнут строгой партийной критике, заболел тяжелой гипертонией... Не обошлось и без любимой советской интеллигенцией “фиги в кармане”: на текст Постановления Прокофьев (тайно, разумеется) написал гротескный “Раек”» См.: Кретьева Е. Прокофьев и Сталин. Они жили несчастливо и умерли в один день [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.pseudology.org/chtivo/Prokofiev_Stalin.htm]. Как видим, Дмитрия Дмитриевича невзначай перепутали с Сергеем Сергеевичем, в результате чего пресловутая интеллигентская фигура — как «реакция на реакцию» — образовалась в кармане психологически устойчивого и, как выразился Рихтер, «благородно-аморального» Прокофьева, а не рефлектирующего Шостаковича. Что ж, «поздравляю Вас, госпожа, соврамши!».

⁵ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 тт. Т. 1. — М.: Русский язык, 1989. — С. 435.

⁶ Ожегов С.И. Словарь русского языка. — М.: Госиздат, 1961. — С. 159.

⁷ Орлов В. Прокофьев и эстетика советских массовых празднеств // Искусство XX века: элита и массы. — Н. Новгород: НГК им. М.И. Глинки, 2004. — С. 25–26.

¹ Вишневецкий И.Г. Сергей Прокофьев. Указ. изд. С. 43.

² Чемберджи В. XX век Лины Прокофьевой. Указ. изд. С. 229.

³ Термин «советика», заимствованный из филателии, был введен в музыковедческий оборот и разработан Е. Войцицкой. См.: Войцицкая Е.А. Музыкальная советика С.С. Прокофьева: специфика, динамика стиля. Дис. ... канд. музыковед. — Киев: Нац. Муз. академия Украины им. П.И.Чайковского. — К., 2014. — 227 с.

ной и игровой стратегиями. Думается, к ним следует добавить такие игровые принципы, как ироническая провокация, мистификация и мимикрия «под естественную среду», ибо в этом — весь Прокофьев: загнать его в ритуальный угол было не под силу даже Сталину. Сказались помогавшие выживать во все времена жизнелюбие, склонность к юмору, эксцентричность и даже «колпак юродивого» (вспомним приход на «проработку» в ЦК в бурках и лыжном костюме с прикрепленными к куртке сталинскими наградами).

Тем не менее эффект диверсии В. Орлов усматривает лишь в «Кантате к Двадцатилетию Октября». Многие другие советские произведения, в частности, кантату «Здравица», исследователь рассматривает как «реализацию соцреалистического канона»⁸. Опровержение этого мнения (кстати, довольно распространенного в западном музыковедении) составляет цель излагаемого материала.

Главными формами альтернативного воздействия музыки Прокофьева являются художественные практики, издавна применяющиеся в культуре. Это ирония, смех, смысловая «перезагрузка» жанра, избыточность или недостаток смысла, приводящие к абсурдизму или синергетической неопределенности смысловых интенций текста (любопытно, что отсутствие непосредственного воздействия — так называемая «фигура умолчания» — у Прокофьева, в отличие от Шостаковича, практически не встречается).

Систематизируя типы диверсии в музыке Прокофьева, выделим два ее типа: откровенную и латентную.

Первая подразделяется, в свою очередь, на две разновидности. Это:

а) провокационная и опасная диверсия (например, жуткий опричный Пляс на крови в фильме «Иван Грозный», который — при учете апологии царя в эпоху сталинизма и самоотжествления с ним Сталина — имел негативные последствия для авторов, С. Эйзенштейна и С. Прокофьева);

б) безопасная диверсия, совпадающая с требованием госзаказа (к примеру, пародийная песня военного времени «Фриц», высмеивающая немецкого солдата в эстетике Кукрыниксов и «Окон ТАССа»).

Второй тип — закамуфлированная диверсия, предполагающая создание музыкальных симулякров, основными принципами которых являются мимикрия и мистификация.

Рассуждения о диверсионно-игровой стратегии Прокофьева основываются на произведениях, написанных в 30–40-е годы, когда композитор «возвратился восвояси» после триумфальных гастролей в СССР в предыдущее десятилетие, сыгравших роль «сыра в мышеловке»⁹. Трудясь в

Стране Советов и даже выполняя госзаказ, он, как думается, поначалу не только пытался «зарекомендовать» себя, но был апологетом советского образа жизни, однако лишь до определенной степени, ведь разочарование — благодаря здоровому скептицизму и отягощающим биографическим обстоятельствам — наступило довольно быстро. Интересно об этом пишет Г. Гачев: «...легко было слушать музыку революции поначалу, в полосу очарования. А когда потом иной оскал явился? Как сочетать высокое, которое не перестало быть в душах, — с издевательским шаржем свершения наличного?»¹⁰.

А свершение это, среди прочего, состояло в том, что государство, ставшее «плодовитейшим писателем и словотворцем» (Г. Гачев), строго контролировало творческий процесс. По законам тоталитаризма каждый художник должен был создать славословие, доказав таким образом преданность делу партии и Сталина. Известный крепкими выражениями Эрнст Неизвестный так описывает это явление: «... император, фюрер, вождь, в конце концов — просто человек, и ему хочется, чтобы ему *понятно* лизали задницу»¹¹.

Важно, что при создании опусов «эпохи одинаковых» художник, если он был талантливым и отважным, мог позволить себе поиграть со смыслом путем создания *симулякров* — произведений, имитирующих верно-подданический стиль и паразитирующих на его «высокой» символической. Особенность симулякра состоит в том, что с целью мистификации автор акцентирует уровень воспроизведения престижного прообраза. Трансформация же, обеспечивающая присутствие скрытых музыкальных шуток, издевок и иронических аллюзий (цитаты, намеки, зашифрованная обценная лексика и пр.), представлена слабо и сосредоточена в малозаметных — субтекстовых и контекстных — параметрах, осознание которых требует дополнительных усилий, профессионального чутья и, что важно — смехо-игровой открытости исследователя. Такой симулятивный текст нередко приводил к тому, что у слушателя, к тайной радости автора, возникал соблазн принять такую имитацию за подлинный «текст-реверанс» (Е. Берденникова), что и происходило со многими опусами Сергея Прокофьева.

Естественно, что такое текстовое блюдо следовало приправить соответствующей «датской» тематикой и обеспечить ему статус легкоперевариваемого продукта. Дополнительный успех обеспечивало использование спецэффекта — «массы-хора как основной движущей силы» (А. Пиотровский). Этим требованиям удовлетворяли в первую очередь такие высокие советские жанры как кантата, оратория, ода и здравица (среди таковых у

⁸ Именно так В. Орлов определил сущность «Здравлицы» в своем выступлении на конференции, посвященной 120-летию со дня рождения С. Прокофьева (Москва, 26–30.04.2011).

⁹ Речь идет о гастрольных турне 1927, 1929 и 1932 годов.

¹⁰ Гачев Г. В жанре философских вариаций // СМ. 1989. № 9. — С. 36.

¹¹ Неизвестный Э. Соцреализма не существует // Театр. 1990. № 11. — С. 126.

Прокофьева — кантаты «К Двадцатилетию Октября», «Здравица», «Славься, наш могучий край», «Ода на окончание войны»).

Понятно, что большинство жертвоприношений на алтарь тоталитаризма были нежизнеспособными однодневками, в которых проявилось наибольшее, по мысли А. Шнитке, зло в области музыкального искусства — «паралич индивидуальности» и «уподобление всех всем»¹². Однако нередко талант и способность к игровому моделированию по законам двойного кода — скорее «вопреки», чем «благодаря» — приводили к созданию интересных и даже гениальных опусов, воспарявших к высшему смыслу.

Именно с таким феноменом встречаемся у Прокофьева, музыкальная советика которого не может вызывать у слушателя «автоматического доверия» в плане прасоветской идеи, а «критерий истинности сообщения» приобретает исключительно острый и актуальный характер»¹³.

Среди музыкальных приношений советской эпохе, в которых, на наш взгляд, весьма прозрачно реализовалась поэтика симулякра, — кантаты «Здравица» и «Славься, наш могучий край»¹⁴.

Диверсионно-игровая стратегия кантаты «Славься, наш могучий край» (1947) заявлена уже в оркестровом вступлении. Нарушая все «парадные ожидания», звучит неадекватный в славильном контексте маршик из серии маршей пионера Пети, демонстрирующий принцип несовпадения жанрового персонажа и его интонационного поведения (обратим внимание на оркестровку, изобилующую резкими «визгливыми» тембрами с акцентом на высоких духовых, необычный для серьезного марша тип пластики и разворот интонационных событий, приоритет озорных форшлагов, трелей и пр. «несерьезных» мелизмов). Эффект жанрового конфуза усиливается драматургической функцией этого марша, звучащего в качестве Пролога и Эпилога кантаты — наиболее знаковых разделов формы.

Резкий стилистический слом, связанный с введением вслед за «маршиком» мощной ритуально-эпической темы гимнического характера («Славься, наш могучий край»), производит весьма парадоксальное, даже хулиганское впечатление (как и финальное повторение курьезного марша, портящего только что восстановленную репутацию кантаты). Вся «кантатная история» благодаря «величайшей наглости контрастов» (М. Зощенко) сводится к фарсу.

Еще одно игровое поле кантаты — ее ритуальный апофеоз. Несмотря на вербальную убедительность славословия (слово здесь практически

одно — «Слава!»), выявлению истинных намерений текста способствует сама музыка, доказывающая присутствие идеи двойного кодирования. Считаем, что этот фрагмент, провоцирующий к синергичной трактовке в разных эстетических измерениях, — гениально выстроенная герменевтическая ловушка, драматургический замысел которой состоит в артикуляции престижных свойств финала, за которыми, при тщательном разматывании латентных слоев информации, обнаруживаются реальные свойства текста, проходящего эволюцию от энтузиастического славения до напряженного голошения (неслучайны аллюзии к хору «Хлеба!» из «Бориса Годунова» М. Мусоргского) и, в результате — к неадекватности музыки словесному ряду.

Видимо, руководствуясь цензурными соображениями, композитор предпочел игровое моделирование по законам «двойного кода», позволяющего трактовать происходящее *и так* (для цензуры), *и эдак* (для посвященных). Налицо — феномен, определяемый Л. Акопяном как дистанцирование поверхностной и глубинной структур текста — «хитрая дезинформация, призванная <...> отвлечь внимание от истинных, настоящему существенных источников идей и ассоциативных связей»¹⁵.

Итак, вместо канонического «общего языка» в кантате «Славься, наш могучий край», вовсе лишенной «казенного привкуса», присутствуют такие «зоны риска», как парадокс, полиязычие, гротескный жанровый микст, профанация, иронические аллюзии. Все эти факторы, даже при их неоднозначной трактовке, позволяют ясно прочувствовать результат: от этой музыки веет несоответствием и разрушением канона.

Еще один пример прокофьевского симулякра — «Здравица» (1939), созданная к юбилею вождя. Будучи притчей во языцех многих исследователей, эта кантата до сих пор вызывает крайне противоположные интерпретации, начиная от мнения Вл. Орлова о реализации в ней «норм соцреалистического канона» и заканчивая высказыванием В. Поспелова о том, что на сегодняшний день в «Здравице», «сочинении лаконичном, веселом и даже шутилом», «слышна циничная бравада, с которой блестящий профессионал, ощущающий себя европейцем, мог выполнить любой заказ — хоть для Сталина, хоть для чёрта лысого»¹⁶.

В чем же причина столь разных исследовательских интерпретаций одного музыкального текста? Думается, ответ кроется в осознании специфики симулякра, сработанного по законам мимикрии и мистификации: внешнее подобие с «текстом-реверансом» устанавливается здесь не толь-

¹² Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. — М.: РИК «Культура», 1994. — С. 136.

¹³ Лотман Ю. О русской литературе. — СПб.: Искусство-СПб, 1997. — С. 809.

¹⁴ К этому же списку можно отнести кантату «К 20-летию Октября» (1937) и «Оду на окончание войны» (1945), не ставшие объектами исследования в данной статье.

¹⁵ Акопян Л. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. — М.: ГИИ МКРФ — «Дм. Буланин», 2004. — С. 171.

¹⁶ Поспелов П. Культ личности по-филармонически, или Чистая музыка от Геннадия Рождественского // Ведомости. 2004. 10 июня [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=4213>

ко в интонационной, но и в содержательной сфере. Доказательный ряд соцреализма «Здравицы» вполне убедителен: подобающий славословию текст (жуткий по качеству, но показательный для советской поэтики), грандиозный хоровой состав, мощная фактура, драматургия, направленная к квазиграндиозному финалу.

Имеются, однако, и компрометирующие обстоятельства — начиная от детского приема (первое появление тритона на слове «Сталин») и заканчивая записью на титуле партитуры о том, что «произведение написано на русский, украинский, белорусский, кумыкский, курдский, марийский и мордовский тексты». Не говоря о самом качестве этих квазифольклорных текстов¹⁷, замечу, что данное указание читается, как скороговорка, наподобие «на дворе трава, на траве дрова»: сначала следует проработка РУ-РА-РУ, затем — КУ-КУ, затем — МАР, МОР). Отмечу здоровую осторожность Прокофьева: осознавая, что неспециалист неспециалисту рознь, он на всякий случай не включил в этот ироничный перечень народы Северного Кавказа (хотя и в них было, где потренироваться, особенно по части буквы Р).

Среди блистательных интонационных мистификаций «Здравицы» — ее финал с текстом, формирующим квазипассионарный образ Иосифа Грозного и превосходящим по степени идиотизма многое, созданное в его честь («Много, Сталин, вынес ты невзгод, / Много муки принял за народ»). Во внешне благополучной с точки зрения того времени картине обнаруживаются весьма неполиткорректные, исключительно музыкантские штрихи. Во-первых, финал в честь «отца народов» основан на *стреттном* проведении фразы «Много, Сталин, вынес ты невзгод», принципиально невозможной для многократного имитационного повтора (ц. 30–32). Во-вторых, благодаря стретте происходит «разложение слова», и весь текст о «страдальце» распадается, оказываясь просто не слышимым. Кроме общей невразумительности драматургического развития, несоответствующего «драматическому накалу» неразборчивых слов (о чем, в частности, писал И. Нестьев¹⁸), обратим внимание на то, что хоровая стретта — при кажущейся сложности — это дублируемый оркестром восходяще-нисходящий

гаммообразный прогон в две с половиной октавы, двадцать три такта без изменений! (нечто подобное, а именно вокальную распевку, прогоняемую вверх — вниз в C-dur, встречаем позднее в характеристике Тройкина в «Антиформалистическом райке» Д. Шостаковича). Такой апофеоз, демонстрируя единство «дрессированных поборников лозунгов» (В. Зак), выявляет абсурдность «праздника дураков»: игровая избыточность приема в сочетании с бесконечным *ff* и издевательской торжественностью повтора вбивает в сознание весь идиотизм происходящего.

Трудно вообразить, что Прокофьев, чуткий к фоническим свойствам материала, не осознал результата. Еще сложнее представить, что композитор, имеющий великолепный «нюх» на смешное, не включился в ситуацию, и она разыгралась сама собой. Видимо, цель состояла в реализации того типа симулякра, о котором великолепно сказал Дж. Оруэлл: «И при самой жесткой диктатуре разве не может писатель как личность сохранить внутреннюю свободу и преобразить или перелицовать свои еретические мысли таким образом, что у властей не хватит мозгов их распознать?»¹⁹.

Данные наблюдения позволяют сделать следующие *выводы*. Прежде всего, прокофьевские диверсии совершаются в монополизированные государством жанровые структуры кантаты, здравицы и оды (вспомним о диверсии как о выведении из строя *важных объектов государственного значения*). Именно в этих ритуальных зонах Прокофьев осуществляет «диверсионные взрывы» жанрового канона, вызывая к иным возможностям и формируя ощущение шокирующего несоответствия и парадокса. Даже когда ревнители благопристойности в искусстве не могли распознать истинных намерений прокофьевского текста, эта парадоксальность вызывала недоумение и напряжение, нежелательные для такого рода продукции.

Видимо, именно эти качества музыки Прокофьева повлияли на «вписанность» композитора под № 2 в Постановление 1948 года, даже невзирая на многие «музыкальные приношения», которые — с точки зрения их жанровой природы и приуроченности к важным советским датам — вполне могли числиться по разряду «правильной музыки».

Главное же, что практически все музыкальные тексты советики Прокофьева сохраняли такое истинно прокофьевское свойство, как *непосредственность*. Ведь, как отметил Дж. Оруэлл, «без непосредственности... созидание становится невозможным и сам язык костенеет... воображение, подобно некоторым диким животным, не желает размножаться в неволе»²⁰.

¹⁷ Вспомним хотя бы трансформированную ленинскую максиму о кухарке, реализованную Прокофьевым в таком виде: «Чтобы каждая кухарка не коптела, как дикарка, научилась непременно управлять страной отменно» (где уж тут фольклорная специфика?).

¹⁸ В статье И. Нестьева «Образ народного счастья» читаем: «Явно неудачно сделано драматическое фугированное построение... Это — единственное драматическое место во всем произведении (текст повествует о муках и невзгодах, перенесенных товарищем Сталиным в дореволюционные годы); но примитивное последование гаммообразных пассажей, хотя и в оригинальном полифоническом складе, никак не создает подлинного ощущения драматизма...» (текст статьи был опубликован в декабрьском выпуске «Советской музыки» за 1939 год).

¹⁹ Оруэлл Д. «1984» и эссе разных лет. — М.: Прогресс, 1989. — С. 279.

²⁰ Там же, с. 285.

Можно с уверенностью сказать, что воображение Прокофьева оказалось сильнее этого приговора. Большим подспорьем в этом стал его объективизм, олимпийское психологическое здоровье, иронизм и, главное — отношение к творчеству как ремеслу, требующему высокого профессионализма и некой холодной отстраненности. В любой ситуации, даже во времена Большого террора, Прокофьев оставался самим собой — качество не частое, свидетельствующее о мощном внутреннем стержне, а вовсе не о равнодушии к происходящему.

Важно, что советика Прокофьева несла эвристический потенциал, способный приводить в действие скрытые подтексты и контексты. Это была музыка, ускользающая от безоговорочных определений и часто претендующая на звание инакомыслия и крамолы в звуках. Так состоялся личный опыт самостояния, а значит — преодоления тоталитарной немоты. Воистину Прокофьев, как сказал А. Шнитке, — человек, защищенный ироническим разумом от миражей современности.

Екатерина Войцицкая

О некоторых свойствах советики Прокофьева

Ко времени празднования 125-летнего юбилея со дня рождения С.С. Прокофьева, научная прокофьевiana представляла собой разветвленную отрасль музыковедения, достойное место в которой заняли и биографические труды, и эпистолярные, документальные публикации, и многоаспектные аналитические исследования, посвященные вопросам стиля. В работах последних примерно десяти лет особое внимание уделяется советскому периоду жизни композитора и той части его наследия, которая связана с социокультурными реалиями сталинской эпохи. Сегодняшняя актуальность этой проблематики исторически обусловлена — несомненно, она является частью «масштабной рефлексии по поводу советского прошлого»¹, осуществляемой в последнее время в интеллектуальных кругах.

Возвращение на родину в середине 1930-х годов, необходимость вхождения в новую социокультурную обстановку обозначили очередной этап в обновлении стиля Прокофьева. Одним из факторов, обеспечивших это обновление, стала советская тематика. Вслед за сказочными, символистскими, скифскими, мистериальными и урбанистическими сюжетами в музыку Прокофьева пришли сюжеты социалистические — годовщины революции, славление вождей, стахановские рекорды, освоение целины, образы советских людей, героев, врагов, обряды пионерии, воспевание великих строек.

Обращение композитора к указанным темам образовало в его наследии тематическую разножанровую группу². Произведения, относящиеся сюда, написаны в разные годы и в кардинально отличающихся социокультурных условиях, тем не менее, они представляются именно группой, в частности потому, что их создание было инициировано социально-идеологическим заказом.

Осмысление данного обстоятельства затребовало применения емкого и мобильного, номинативного обозначения, которое бы способствовало систематизации, а также удобству маркирования многочисленных опусов такой природы в советской музыке. Функциональной в этом смысле ока-

¹ Смолина Н.С. Советское / постсоветское как объект социально-философского анализа: Автореф. дис. ... канд. фил. — Екатеринбург, 2009. — С. 3.

² Сюда относятся *три опуса для голоса с фортепиано* (Шесть песен ор. 66 (1935–1938), Семь песен ор. 79 (1939), Семь массовых песен ор. 89 (1941–1942), *четыре кантаты* — «Кантата к XX-летию Октября» (1936), «Здравица» (1939), «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» (1942–1943), «Расцветай, могучий край!» (1947), *три сюиты* — «Песни наших дней» (1937), «1941 год» (1941), «Зимний костер» (1949), *оратория* «На страже мира» (1950), *симфонические произведения* — «Ода на окончание войны» (1945), поэма «Тридцать лет» (1947), увертюра «Встреча Волги с Доном» (1951), две оперы — «Семен Котко» (1939) и «Повесть о настоящем человеке» (1948).

залась лексема *советика*, которую мы и предлагаем ввести в качестве термина в музыковедческое обращение³. Диапазон коннотаций *советского* сегодня слишком широк и неотъемлем от исторических реалий прошлого. Напротив, использование термина советика (не относящегося к традиционной лексике СССР) подчеркивает расположение проблемы в современном научно-гуманитарном дискурсе.

Итак, *советика* — это произведения на советскую тематику (в текстах или в разных типах программности которых вербализовано актуальное для советской идеологии содержание). Советика — это «собранные» по определенным признакам опусы; термин не проникает в сущность явлений и не претендует на раскрытие стилевых категорий. Надобно говорить, что, как и любая тематическая группа, советика предполагает широчайшее внутреннее разнообразие — жанрово-стилевое, смысловое, художественно-концептуальное. Таким образом, внутри группы формируются разного уровня исследовательские задачи, наиболее интересной из которых представляется изучение авторской советики.

В творчестве каждого композитора, жившего в ту эпоху, найдутся сочинения, репрезентирующие официальную культуру. Но Прокофьев — особенный в этом ряду. Феномен советики Прокофьева не имеет аналогов. Ведь что отличало его от современников в сталинской России? «Прокофьев пришел из другого мира, из мира Дягилева... из мира игры. Из западного мира», — в словах М.Л. Ростроповича и сформулировано это важнейшее отличие⁴. Именно в 1930-е годы «оформился феномен, который правомерно обозначается понятием “советская цивилизация”», а также «сформировался новый человеческий тип со своим специфическим менталитетом», — отмечает Н. Г. Шахназарова⁵. Здесь и кроется главная интрига прокофьевской советики: как художник-космополит, интеллигент, ниспровергатель канонов, новатор и бунтарь «встречается» с идеологическим диктатом, а игровой дягилевский мир — со сталинским двоемирием.

К моменту реэмиграции Прокофьева в советском общественно-музыкальном сознании уже сформировались директивы о том, каким должно быть новое искусство и об удельном весе в нем советской тематики. Сегодня достаточно распространено мнение, что музыкальная советика — это лишь фиктивная привязка к «правильным» текстам или программе. Подобного пытались не допустить: «Советская тематика — не ярлык. Советская тематика — это прежде всего советский творческий метод, это — советское от-

ношение к творческому материалу», и она «обязывает композитора в смысле творческого метода, в смысле организации музыкального материала»⁶. Безусловно, это риторика своего времени. Тем не менее не вызывает сомнений, что музыка на советскую тематику была на особом счету у цензоров.

Думается, это наталкивало Сергея Сергеевича на поиски нового музыкального языка, о чем известно также и по его собственным высказываниям. Невозможно избежать и того факта, что художественный азарт композитора несколько подстегивался «методом кнута». Обратим внимание на рецензию, вышедшую в журнале «Советская музыка» после концерта из произведений Прокофьева, который состоялся 14 апреля 1934 года в Колонном зале Дома Союзов. Здесь впервые, по рукописи исполнялась «Симфоническая песнь». Не останавливаясь на расхожих в то время оборотах «зубодробительной критики», вроде «пафос культурной беспризорности», «лирика кладбища», «хилое и слабое тело интеллигента, буржуазного сноба», отметим, что все они сводятся к главному укору — «Симфоническая песнь» Прокофьева не является песней «в нашем смысле этого слова»⁷.

Но композитор всегда оставался верным себе, именно поэтому, в отличие от несметного количества музыкальной советики, которая зачастую является, пользуясь выражением Т.В. Чередниченко, «нерефлексирующим примитивом»⁸, прокофьевские опусы этого рода музыкально интересны, среди них находятся настоящие шедевры. Не случайно «Кантата к XX-летию Октября» характеризуется Л.О. Акопяном как «самое выдающееся из всех музыкальных произведений, когда-либо созданных во славу коммунистической идеологии», а также как одно из «самых вдохновенных в наследии Прокофьева»⁹.

Изучение советики Прокофьева как тематической группы также обнаруживает в ней свойства гипертекста (в понимании его как социокультурного феномена, рассматриваемого в гуманитарных сферах). По определению В.Г. Овчинникова, гипертекст — это: «а) “надтекст” — некая единица информации, частями которой являются тексты, и/или б) текст, части которого имеют “сверхсвязи”, то есть соединены друг с другом не линейным отношением в одномерном пространстве, а множеством различных отношений, представляемых в многомерном пространстве»¹⁰. Советская

⁶ Виноградов В.И. Об очередных организационно-творческих задачах Музгиза // Там же. С. 24–28.

⁷ Острецов А.А. Концерт из произведений Сергея Прокофьева // СМ. 1934. № 6. — С. 86.

⁸ Чередниченко Т.В. Бренд-эстетика // Неприкосновенный запас. 1999. № 5 (7). С. 78.

⁹ Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. Указ. изд. С. 58, 166.

¹⁰ Цит. по: Егорова О.Б. К проблеме музыкального гипертекста // Израиль XXI. Музыкальный интернет-журнал: сайт. URL: <http://www.21israel-music.com/Gipertext.htm>

³ Лексема функционирует в экстериорике и филателии, она указывает на принадлежность предмета советской эстетике, культуре etc.

⁴ Волков С.М. Диалог с Ростроповичем: Прокофьев и Шостакович // Чайка. 2007. № 10 (93). 15 мая.

⁵ Шахназарова Н.Г. 30-е годы. Мифология? Утопия? Магия страха? // МА. 2000. № 1. — С. 73.

тематика с ее широким внутренним разветвлением и устанавливает эти «сверхсвязи» между прокофьевскими сочинениями. Даже если взять только один аспект, вербальный, то мы увидим своего рода «надтекст», в котором развернуто представлен советский миф со смещением его смысловых акцентов в связи с кардинальной сменой социокультурной обстановки в стране в 30-е, 40-е и после 1948-го года¹¹.

Советика Прокофьева начинается с Шести песен ор. 66. Особое место здесь занимает «Анютка». Как известно, эта песня заняла второе место на конкурсе, проводимом газетой «Правда» в 1936 году. В основе песни текст частушки. В нескольких строках вспоминаются «дурные» дореволюционные годы и свобода, начавшаяся с «большого Октября», кульминацией можно считать фразу: «Чтобы каждая кухарка не коптела, как дикарка, научилась непременно управлять страной отменно». Данная мифологема обращена к одной из главных идеологических установок, господствовавших в то время. Бездонным источником подобных мифологем является «Кантата к XX-летию Октября», в которой используются оригинальные тексты «Манифеста коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса, а также тексты К. Маркса, В.И. Ленина и И.В. Сталина.

В сюите «Песни наших дней», созданной в 1937 году, встречаемся с поэтизацией освоения целины (6-я часть сюиты «Девушки»). Также в этом опусе впервые в музыке Прокофьева возникает образ вождя (слова М.И. Инюшкина):

*От края до края по горным вершинам,
Где вольный орел совершает полет,
О Сталине мудром, родном и любимом
Прекрасную песню слагает народ.*

Но уже в Семи песнях ор. 79 (1939) имя Сталина появляется всё чаще. К 1939 году обожествление генсека достигло фазы расцвета, кроме того, 1939-й был юбилейным, вся страна отмечала 60-летие вождя. В советской поэзии, и следовательно, в массовой песне имя Сталина «тиражируется» всё активнее. Так, «Песня о родине» (стихотворение А.А. Прокофьева) завершается фразой, где это имя уподобляется знамени:

*К самым светлым далям нас выводит Сталин,
Мы с тобою Сталин всюду победим.*

В «Смело вперед!» (текст М.А. Мендельсон) звучат призывы-лозунги:

¹¹ Оговорим, что и на уровне музыкального материала между разными опусами советики также находятся связи, например, родство тематизма «Оды на окончание войны» и «Кантаты к XX-летию Октября», использование песен из ор. 66, ор. 79 и ор. 89 в «Повести о настоящем человеке», включение песни «Проводы» из ор. 66 в кантату «Здравица».

Смело вперед! Сталин зовет!

В творчестве Прокофьева кульминацией этой линии является кантата «Здравица», написанная по заказу Всесоюзного радиокомитета к юбилею Сталина. На сегодняшний день о прокофьевском чествовании «отца народов» сказано достаточно много и убедительно — музыкальное решение этого произведения, его интонационные, жанровые, оркестровые особенности настолько информативны, что создают благодатнейшую почву для современных научных истолкований. Отметим, что по своей функции это сочинение примыкает к такой жанровой константе, как славление. В этом ракурсе «Здравица», по сути, оказывается антиславлением, поскольку жанрово-стилевая концепция кантаты противоречит канону славления, который складывался начиная еще со времен петровских панегириков и прослеживается также и в музыке XX века.

В военные годы Прокофьев продолжает свою летопись советской жизни. Его симфонические опусы посвящены началу (сюита «1941 год») и завершению мировой трагедии («Ода на окончание войны»). Семь массовых песен ор. 89 (1941–1942) насыщены актуальными для тех лет мотивами, к примеру, в песне «Фриц» показан карикатурный образ врага, а песня «Любовь воина» раскрывает лирическую линию.

В послевоенные годы важнейшей в советской общественно-культурной жизни становится тема мира, которая и отражена в оратории композитора «На страже мира». Не менее значительно было и обращение к культуре пионерии, выполнявшей «важную функцию детского участия в советской жизни», а именно «поддержание детской сопричастности идеологическому сообществу»¹² (сюита «Зимний костер»).

Завершается советика увертюрой «Встреча Волги с Доном», написанной по поводу торжественного открытия Волго-Донского судоходного канала. М.Л. Ростропович вспоминает о незавидном материальном положении композитора в то время¹³. В поисках выхода из сложившейся ситуации музыкант обращается к влиятельным лицам на Всесоюзном радио, где ему и советуют, чтобы Прокофьев написал что-нибудь о Сталине — это гарантировало приличный гонорар. Сергей Сергеевич, по словам М.Л. Ростроповича, на предложение написать увертюру с названием «Встреча Волги с Доном» отреагировал своеобразно, сказав: «Какая ерунда!». Подыскивая аргументы, Ростропович, со свойственной ему эмоциональностью,

¹² Леонтьева С.Г. Песня в пионерской обрядности // Государственный фольклорный центр «Астраханская песня»: сайт. URL: <http://www.astrasong.ru/index.php/science/article/489/>

¹³ Воспоминания М. Ростроповича (прямая речь) цитируются по: Орлов В. Когда я дирижировал музыкой Шостаковича или играю ее, я часто вижу его лицо // Вестник. 2002. № 22 (307). 30 октября.

убеждал: «Но вы только представьте себе, тысячи бульдозеров вгрызаются в землю! Какая величественная картина!». После этих слов, наверняка зацепивших бурную фантазию композитора, он смягчился и в результате написал свою праздничную поэму.

Устоялось мнение, что «летописцем» того времени был Д.Д. Шостакович. Но советика Прокофьева показывает еще одну последовательную летопись реалий сталинской эпохи. Известно, что советика Шостаковича написана «безликим традиционным языком» (М.Г. Арановский), композитор как будто внутренне отмежевывается от социального заказа «стилевым бойкотом». По-другому обстоит дело с Прокофьевым, для которого характерна «исходная (в креативном смысле) объективная позиция, требующая искусства не переживания (Чайковский — Шостакович), а представления. Позиция наблюдения, а не личного участия, сказывания, а не исповедания»¹⁴. Эти черты личности художника обеспечили творческую рефлексию в идеологических опусах и музыкально-стилевое своеобразие его советики. Вопрос о специфике музыкального языка данной тематической группы очень объемный, обозначим здесь лишь несколько моментов.

Уже в самом обращении Прокофьева к жанру массовой песни, к частушкам, образам стахановцев и наркомов присутствует некий внутренний диссонанс. То, что его ощущал и сам композитор, заметно по некоторым авторским высказываниям. Одна из первых советских песен Прокофьева «Партизан Железняк» (текст М.С. Голодного) исполнялась самостоятельно хором на открытии Театра народного творчества. После события композитор высказался в «Литературной газете»: «Я побывал во всех крупных театрах Европы и Америки и могу сказать, что первый спектакль Театра народного творчества произвел совершенно исключительное впечатление»¹⁵. О подробностях этого впечатления мы можем только догадываться.

Прокофьевская массовая песня, будучи номинально советской, по своим музыкально-стилевым признакам принадлежит сфере камерно-вокальной музыки, романсу, опере. Песни Прокофьева преодолевают рамки массового жанра за счет ладогармонической специфики, особенностей вокальной партии, формы. Справедливо отметил А.Я. Селицкий, «когда в 1930-е годы, охваченные общим порывом, Мясковский и Прокофьев, чей слух и вкус весьма настороженно воспринимали “уличную” интонацию, обратились к массовым жанрам, то потерпели неудачу. Иной удел ожидал в этой области “всеядного”, “эклектичного” Шостаковича»¹⁶.

Примечательно, что Прокофьев не безразличен к интонационному воплощению образа Сталина. К примеру, «Колыбельная» из сюиты «Песни наших дней» (текст В.И. Лебедева-Кумача). В крайних разделах композитором выразительно прописаны музыкальные особенности колыбельной. В среднем же разделе, где звучит текст: «Есть человек за стенами Кремля, знает и любит его вся земля, радость и счастье твое от него, Сталин великое имя его», — вдруг в чеканном ритме появляется тоническое трезвучие тональности C-dur, возникают маршевые элементы, разрушающие личностно-интимное содержание материнской песни. Здесь, аналогично колыбельному эпизоду в «Здравице», словно запечатлено, как отголоски культа личности пронизывали все уровни жизни человека.

Подытоживая сказанное, отметим, что каждый из опусов советики Прокофьева, будь то монументальная «Кантата к XX-летию Октября» или небольшая песня «Стахановка», открывает путь к пониманию трансформации индивидуального стиля в условиях тоталитарного диктата, но также и ведет к более широким вопросам, относящимся к осмыслению социально-исторических событий противоречивой сталинской эпохи. Ведь сложно не согласиться с М.Я. Геллером и А.М. Некричем, что «история Советского Союза — это история превращения России, страны не лучше и не хуже других, со своими особенностями, но сравнимой во всех отношениях с другими европейскими государствами, в СССР — явление неизвестное ранее человечеству»¹⁷.

Кажется закономерным, что в ряде критических отзывов на сегодняшнее исполнение советики красной нитью проходит мотив «Прокофьев и власть». К примеру, цитата из рецензии на исполнение увертюры «Встреча Волги с Доном» (дирижировал А.А. Ведерников): «Встреча двух русских рек показана с такой безумной праздничностью, что здесь видится, конечно, не покорность власти, а какой-то вызывающий, остервенелый демарш»¹⁸. После исполнения в 2004 году «Здравицы» (под управлением Г.Н. Рождественского), П.Г. Поспелов отметил: «На сегодняшний слух в “Здравице” слышна циничная бравада, с которой блестящий профессионал, ощущающий себя европейцем, мог выполнить любой заказ — хоть для Сталина, хоть для черта лысого»¹⁹. Насколько подобные трактовки соответствуют прокофьевской художественной истине, однозначно утверждать сложно. Но они неизбежны, поскольку относятся к результату, цитируя Д.С. Лихачёва, «динамической встречи и взаимодействия культуры прошлого и интерпретационной культуры той эпохи, в которой произведение продолжает свою жизнь»²⁰.

¹⁴ Арановский М.Г. Расколота целостность // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. — М., 1997. — С. 836.

¹⁵ Прокофьев о Прокофьеве. С. 137.

¹⁶ Селицкий А.Я. Парадоксы бытовой музыки // Музыкальная психология и психотерапия. 2010. № 6. — С. 17.

¹⁷ Геллер М.Я., Некрич А.М. Утопия у власти. — М.: МИК, 2000. — С. 9.

¹⁸ Борисова М.В. Мажорный идиотизм / Оркестр и хор Большого театра исполнили Прокофьева // Время новостей. 2007. № 89. 25 мая.

¹⁹ Поспелов П.Г. Культ личности по-филармонически или Чистая музыка от Геннадия Рождественского // Ведомости. 2004. 10 июня.

²⁰ Лихачёв Д.С. О филологии. — М.: ВШ, 1989. — С. 16.

Игорь Воробьев

С.С. Прокофьев и социалистическая парадигма: обзор журнала «Советская музыка»

Модель созданной в начале 1930-х годов соцреалистической парадигмы в общих чертах совпадала с известной мифологической триадой тоталитаризма, его тоталитарным хронотопом, совмещавшим вертикаль «вождь — партия — народ» и горизонталь «прошлое — настоящее — будущее». Здесь соцреалистические каноны *идейности* — *партийности* — *народности* отразили пространственную вертикаль хронотопа. Канон *изображения действительности в ее революционном развитии* соответствовал восприятию времени.

Изображение действительности в ее революционном развитии

ИДЕЙНОСТЬ

БУДУЩЕЕ

ВОЖДЬ — КУЛЬТ ЛИЧНОСТИ (КУЛЬТОВАЯ ФУНКЦИЯ)

ПАРТИЙНОСТЬ

НАСТОЯЩЕЕ

ПАРТИЯ — КОММУНИЗМ (РЕЛИГИОЗНАЯ ФУНКЦИЯ)

НАРОДНОСТЬ

ПРОШЛОЕ

НАРОД-МАССА — ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМ И СОВЕТСКИЙ ПАТРИОТИЗМ (СОЦИАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ)

Изображение действительности в ее революционном развитии

Если обратить внимание на то, что эстетическая триада *идейность* — *партийность* — *народность*, принятая за основу соцреализма, фактически дублировала как социально-политическую (вождь — партия — народ), так и мифологическую (культ — вера — социум) вертикали хронотопа, «религиозное» содержание соцреалистической парадигмы станет вполне наглядным. Требование же *изображения действительности в ее революционном развитии* указывает в рамках этой парадигмы на утопическую нацеленность искусства (преодоление временного разрыва между настоящим и будущим). Это характерное функциональное совпадение 3 уровней тоталитарной мифологии и эстетики дает в результате *обобщенную модель* соцреалистического тоталитарного искусства, его метода и стиля, то есть *эстетический мифологический хронотоп*.

Поскольку художественные тексты в сталинское время предполагали донесение до массового субъекта, в первую очередь, не специфически художественного, а мифологического содержания, то и метод искусства пред-

полагал формирование такой образной системы и такой системы средств выражения, которые должны были бы выводить человеческое сознание за пределы собственно художественных текстов и «подключать» его к гипертексту тоталитарного мифа. В результате художественные тексты превращались в определенном смысле в *концептуальные тексты*, которые в совокупности можно было бы именовать *художественным нарративом*.

Для регулирования и усиления действия художественного нарратива, для корректировки канонов метода (вплоть до деканонизации), а также для интерпретации тех художественных текстов, в которых межтекстовый переход (например, в невербальных видах искусства) представлял определенную трудность, повсеместно использовался *прагматический нарратив*, представлявший собой неустанное «проговаривание» догм мифологии и эстетики в партийных резолюциях и постановлениях, в критических статьях в СМИ, на съездах и пленумах творческих союзов, в процессе дискуссий в тех же союзах или на художественных советах, посвященных «приемке» художественной продукции и т. п. В контекст прагматического нарратива могли быть включены также и публичные разъяснения самими художниками содержания собственных произведений.

Художественные и прагматические тексты рождали в совокупности нарративный гипертекст: *тоталитарный эстетический нарратив*, охватывавший собой почти все стороны тоталитарной художественной культуры и погружавший массовый субъект в мир сконструированной средствами искусства утопии.

Кристаллизация соцреалистической парадигмы в музыке также приходится на начало 1930-х годов. Причем музыкальный соцреализм, в отличие от литературы и изобразительного искусства, начинает свой путь именно с теоретического конструирования. Точкой отсчета его истории следует считать рождение, прежде всего, *музыкального прагматического нарратива*: здесь каноны соцреалистической эстетики транслировались применительно к композиторскому творчеству. Не случайно обороты типа «должно быть» или «должно стать» занимают в ранних прагматических текстах центральное место, словно утверждая главный замысел тоталитарного мифотворчества: *создать картину мира, которой нет, но которая должна быть*. В 1933-м в программной статье «К вопросу о путях советской музыки» композитор М. Черемухин писал об этом так: «Перед советскими композиторами стоит задача показать осознанную цепь явлений объективной действительности в связной системе музыкальных образов; <...> найти формы движения реалистически насыщенного, правдивого образа в связной и цельной, динамически насыщенной композиции. Только через это задание возможен путь к “Магнитостройам музыки”, к реализму большого стиля»¹.

¹ Черемухин М. К вопросу о путях советской музыки // СМ. 1933. № 5. — С. 29.

Особую роль в обосновании большого стиля и соцреалистической парадигмы сыграл журнал «Советская музыка» (далее СМ). В нем был сформирован в период между 1933 и 1953 годами собственный *гипертекст*, выполнявший функцию *официальной летописи*, заместившей собой научное осмысление эволюции современного музыкального искусства. В этом смысле гипертекст СМ ничем не отличался от других нарративных текстов эпохи (литературных и художественных журналов, партийных изданий, пропагандистской литературы и т. п.), дублируя общеизвестные идеологические, мифологические и эстетические каноны. Кроме того, в силу своей ориентированности на канон, данный гипертекст представлял собой анонимно-коллективное повествование (коллективного автора). Указанная «анонимность» была обусловлена, во-первых, *тотальной мифологизацией* общественного сознания в интересующую нас эпоху, в которую любой дискурс неизбежно покрывался мифологическими стереотипами «*коллективного*» восприятия действительности. Во-вторых, «анонимность» проявлялась в нарочитом «снятии» авторской позиции по ключевым вопросам *идеологии* и *эстетики*. В совокупности мифологизм, а также опора на матрицу марксистско-ленинско-сталинских догматов и партийных установок помещали весь гипертекст СМ в мистико-метафизическое, квазирелигиозное пространство, в котором аргументом истинности являлось слово «*свыше*» (кстати сказать, реально присутствовавшее в каждом номере журнала, содержащем публикацию официальных политических документов, комментарии к ним, ссылки на классиков марксизма-ленинизма или самого Сталина).

Впрочем, узкоспециальная направленность СМ как музыкального журнала, вносила в интерпретацию канонов определенную специфику. Соцреалистическая парадигма, равно как и тоталитарный мифологический хронотоп должны были находить свое убедительное обоснование в художественных текстах, в том числе великих мастеров. Поэтому отнюдь не случайно музыка Прокофьева регулярно возникала в качестве объекта внимания теоретиков официальной эстетической доктрины.

Разумеется, интерес к фигуре Прокофьева со стороны СМ (как в позитивном, так и в негативном смысле) рос постепенно. В эпоху формирования соцреалистической парадигмы творчество того или иного художника должно было быть функциональным именно с точки зрения ретрансляции этой парадигмы. Данное качество музыка Прокофьева не демонстрировала в течение весьма продолжительного времени. Так что нет ничего удивительного в том, что нарратив СМ «не замечал» Прокофьева фактически до 1935 года. Да и в 1935-м творчество Прокофьева — пока на периферии магистральных тенденций. Его музыка, по словам критика А. Острецова в отношении Второй и Третьей симфоний, «недоступна не

только для широкого слушателя, но даже и для квалифицированных ее исполнителей»².

1936 год ожидаемо вводит имя Прокофьева в круг «формалистов», и оно фигурирует в негативном свете. В № 3 в рамках обсуждения «трех исторических документов» («Сумбур вместо музыки», «Балетная фальшь» и «Коммюнике» о беседе Сталина и Молотова с авторами постановки оперы «Тихий Дон») Т. Хренников от лица «молодежи» кается в увлечении творчеством таких мастеров, как П. Хиндемит, Э. Кшенек, Шостакович, Прокофьев, и констатирует, что у молодого поколения «наступило противоречивое состояние, вызванное, с одной стороны, личным стремлением к настоящей музыке, к тому, чтобы музыка была проще и понятнее массам, — и высказываниями таких музыкальных авторитетов, как Прокофьев, — с другой» (Хренников сослался на прокофьевскую характеристику советской музыки как «провинциальной»³).

1937–1938 годы несколько изменяют картину. Количество упоминаний Прокофьева в СМ увеличивается. Но эти упоминания чаще всего представляют собой нейтральную информацию (за исключением статьи Г. Крейтнера). В частности, среди сочинений, знаменующих расцвет музыкального искусства в год юбилея советской власти, фигурирует «Ромео и Джульетта»⁴. В 1937-м читатель оповещается о работе Прокофьева над кантатой к XX-летию Октябрьской революции⁵, а в 1938-м — о начале работы над оперой по повести В. Катаева «Я — сын трудового народа»⁶. Единственный более менее развернутый (и что важно — положительный) отзыв на музыку композитора появляется в № 3 того же года в рубрике «За рубежом». Со слов Н. Слонимского, американская публика и даже такая консервативная газета, как The Boston Post, приветствовали «в лице Прокофьева пионера нового Ренессанса мелодического творчества»⁷ (речь шла об исполнении в 1937 году в Бостоне Второго скрипичного концерта).

Так заканчивался первый этап истории журнала СМ, равно как и истории тоталитарного нарратива. Как это следует из факта сравнительно прохладной реакции на музыку мастера, для Прокофьева советский период его творчества начинался тревожно. Средства массовой информации, в том числе и журнал «Советская музыка», вслед за жёсткими делами

² Острецов А. Советское симфоническое творчество // СМ. 1935. № 4. — С. 17.

³ Против формализма и фальши. (Творческая дискуссия в Московском Союзе советских композиторов) // СМ. 1936. № 3. — С. 45.

⁴ На высоком подъеме. Музыкальная культура Страны Советов // СМ. 1937. № 4. С. 11–20; Крейтнер Г. «Ромео и Джульетта» — симфоническая сюита С. Прокофьева // СМ. № 10–11. — С. 77–84.

⁵ Б.Я. Московские композиторы к 20-летию Великой пролетарской революции // СМ. 1937. № 9. — С. 67.

⁶ Над чем работают московские композиторы // СМ. 1938. № 8. — С. 83–84.

⁷ Г. Ш. Советская музыка за рубежом // СМ. 1938. № 3. — С. 107.

всё возможное, чтобы художник в СССР не мог существовать вне официального признания. То есть искусство, афункциональное с точки зрения ретрансляции тоталитарной мифологии и соцреалистической парадигмы, было обречено. Понимание этой ситуации Прокофьевым — несомненно. По крайней мере в 1937–1938 годах информация о кантате и опере, посвященных советской тематике, свидетельствовала, что выдающийся композитор «перековался», извлек уроки из кампании по борьбе с формализмом. Однако нужны были результаты. И не только творческие. Необходимо было, чтобы советская критика обратила внимание на советские опусы композитора и «перевела» бы язык музыки на мифологический язык соцреалистической парадигмы.

В этом смысле 1939-й открывает новую эпоху: и в истории *советского композитора* Сергея Прокофьева, и в истории журнала СМ, и в истории тоталитарного нарратива в целом. Как известно, уже в предшествующие годы (1937–1938) происходит постепенное изменение политики власти в области искусства. С одной стороны, это сказывается на структурных изменениях самого механизма управления культурой, в том числе и музыкальной (смена руководства Оргкомитета Союза композиторов СССР, редакции СМ и т. п.). С другой — при стабильности основополагающих признаков соцреалистической парадигмы, ее содержание подвергается существенной корректировке.

Например, канон *идейности* теперь трактуется более широко, то есть не только в качестве ретранслятора идеологических догм. Идейность в полном смысле начинает восприниматься в качестве категории эстетики. Одним из ракурсов идейности становится требование *классичности* как опоры для решения стратегически важной задачи, поставленной властью. Задача эта — создание в стране победившего социализма своей *советской классики*.

Применительно к категории стиля, в данном случае музыкального, идейность приобретала вполне зримые очертания. Ведь в плане языка идейность как классичность означала его *академизацию*. В плане драматургии — синонимом идейности нередко выступало понятие *сюжетности*, предполагавшее вербализацию музыкального ряда на основе мифологического хронотопа.

Канон *партийности* также начинает трактоваться более широко. Помимо выполнения догматичных требований, обусловленных отражением партийного «взгляда» на историю и современность, партийность в искусстве одновременно становится инструментом ретрансляции квазирелигиозного мировоззрения. Ведь в зените культа личности партия и ее вождь представляли собой характерное тождество, подменявшее собой одновременно церковь и источник веры. Причем содержанием этой веры являлась упомянутая *тоталитарная утопия*, отличавшаяся от революци-

онной, марксистско-ленинской утопической модели тем, что искомое будущее в ней было виртуально «вдвинуто» в настоящее. То есть целостное мифологическое время настоящего — будущего (в котором также «вечно живым» было героическое «прошлое») являлось эквивалентом статичного мира якобы достигнутого процветания и счастья. Не случайно образными маркерами этого социалистического «парадиза» в искусстве стали «солнце», «весна», «расцвет», «юность», «торжество», «победа» и т. п. В музыке такой ракурс «партийности» обозначил себя в канонах драматургии (наличие указанных семантических акцентов), в «неизбежности» финала — апофеоза как знака утопии.

Канон *народности* также подвергся корректировке. Притом что обращение к народной традиции по-прежнему приветствовалось, к концу 1930-х наметились как минимум три тенденции, которые несколько трансформировали понятие и его применимость к музыкальному искусству. Во-первых, народность в эстетическом смысле начинает трактоваться всё менее схематично, как внутренняя переплавка интонационного потенциала народной музыки в связное авторское повествование. Во-вторых, в мифологическом плане народность рассматривается как детерминанта, объединяющая все ступени эстетического хронотопа. Ведь будучи по преимуществу языковой категорией, именно народность может «пропустить» через себя каноны идейности, партийности, в нужном ракурсе высветить центральные мифы, например, миф о Вожде всех народов, кстати сказать, первым сформулировавшем главное условие детерминизма: в СССР должна быть создана «социалистическая по своему содержанию и национальная по форме культура, имеющая своей целью воспитать массы в духе интернационализма и укрепить диктатуру пролетариата»⁸. Наконец, в-третьих: с конца 1930-х годов вектор развития этого «национального по форме и социалистического по содержанию» искусства начинает уверенно смещаться в сторону *русоцентризма*, отразившего тектонические процессы, происходившие в политической жизни страны и ее культуры. Модель тоталитарного государства в СССР всё с большей очевидностью воспроизводила модель русского имперского государства в его архетипических мировоззренческих и структурных формах. Все эти коррективы, которые привнесло время в соцреалистическую парадигму, не остаются незамеченными Прокофьевым. Более того, они находят в его творчестве очевидное отражение. В свою очередь, и нарратив СМ не проходит мимо тех изменений, которые характеризуют музыку Прокофьева этого периода. Скорректированные каноны эстетики, как шаблон, накладываются теперь на произведения композитора, выводя их в первый ряд *советской классики*.

⁸ Сталин И.В. Марксизм и национально-колониальный вопрос // Сталин И.В. Сборник избр. статей и речей. — М.: 1939. — С. 249.

В № 3 СМ за 1939 год раздается сигнал, предвосхищающий процесс «канонизации» музыки Прокофьева в дальнейшем. На фоне информации о XVIII съезде партии сообщение об окончании партитуры кантаты «Александр Невский» выглядит как «отпущение грехов». «Мною закончена оркестровая партитура кантаты для хора, соло и симфонического оркестра — “Александр Невский”, построенной на музыке из одноименного фильма. Я очень рад, что закончил накануне XVIII съезда партии это сочинение, посвященное одному из самых ярких эпизодов из истории русского народа», — писал С. Прокофьев⁹. А уже в № 11 кантата «Александр Невский» фактически возведена в ранг классического образца. Нарратив СМ официально демонстрирует на ее примере знаковые для соцреалистической парадигмы и большого стиля признаки. Об этом недвусмысленно пишет А. Острецов: идея любви к Родине, «раскрытая в предельно убедительных, кристально-ясных и национально-самобытных по складу музыкальных формах делает кантату “Александр Невский” выдающимся произведением монументального стиля. В этом произведении мы видим блестящую победу принципов социалистического реализма, опирающихся на совершенное знание классического мастерства, претворенного так, как это может сделать только подлинный новатор в искусстве»¹⁰. Как видим, критик сознательно фиксирует в произведении Прокофьева наличие *народности* («национально-самобытных») и *партийности* («монументальный стиль» есть не что иное, как отражение тоталитарно-утопической мифологии). Конечно, Острецов не обходит стороной и выдающиеся художественные достоинства музыки, которые позволяют читателю сделать вывод о наступлении *классической* эры в советском искусстве. Ведь используемый им эпитет «монументальные симфонические фрески» есть не что иное, как констатация совершенства, делающего сочинение *идейным* и *реалистичным*.

Впрочем, основной ракурс, который выбирает критик при анализе произведения, дает представление о совершенно определенном отношении к *внешнему и внутреннему* «сюжетам» произведения. Здесь под внешним мы будем понимать собственно музыку, создающую свой уникальный художественный мир. Под внутренним — мифологию. В этом отношении текст Острецова раскрывает характерную для тоталитарного нарратива стратегию. Для Острецова внешний «сюжет» менее интересен, поскольку связан с языком и формой. Автор статьи касается этой сферы исключительно с целью обозначить признаки народности, классичности и т. п. Внутренний «сюжет» — мифологический — более значим, поскольку охватывает сферу содержания (понимаемого, естественно, в категориях эстетического мифологического хронотопа). Поэтому и интерпретация данного «сюже-

та» позволяет, словно «по умолчанию», реконструировать посредством образов «Александра Невского» образы тоталитарной мифологии.

Так, с точки зрения Острецова «Русь под игом монгольским» — не что иное, как обобщенный образ мрачного прошлого и «грозного величия» будущего («за кадром» — тоталитарный миф о прошлом, дающем телеологическое обоснование будущего). «Песня об Александре Невском» — богатырский, эпический образ вождя, народного героя (читаем: миф о вожде). «Крестоносцы во Пскове» — образ ненавистного врага (миф о силах зла). «Вставайте, люди русские» — образ народа, призыв к борьбе и единению (между строк: патриотический русоцентристский миф). «Ледовое побоище» — столкновение двух сил и победа (миф о бинарности мира). «Мертвое поле» — смерть героя, родина, оплакивающая своих детей («за кадром» — советский жертвенный миф, миф о родине-матери). «Въезд Александра во Псков» — победно-торжественный славильный апофеоз (тоталитарный миф об отцовстве, о единении Вождя и народа).

Вплоть до 1947-го принцип описания в СМ музыки Прокофьева не менялся (напомним, что издание журнала не осуществлялось с июня 1941-го по 1945 год включительно). Причем интерес к произведениям мастера был тогда достаточно велик, что, возможно, объяснялось парадоксальной способностью опусов Прокофьева идеально соответствовать двум указанным «сюжетам»: с одной стороны — высокого искусства, с другой — соцреалистической парадигмы и тоталитарной мифологии. В обоих случаях критики имели широкое пространство для маневра. Например, характеристика музыки, не связанная с мифологической тематикой, могла даваться в соответствии с канонами «классичности», «идейности» и «народности». В случае если акцентировались *мифологический* или *соцреалистический* аспекты, критики все-таки не забывали упомянуть, что предмет их описания — *художественный* шедевр.

Вот некоторые оценки творчества Прокофьева в СМ этого периода:

1). № 12, 1939 год — статья И. Нестьева «Образ народного счастья», в которой значительное место отведено кантате «Здравица»: «Это — первое крупное произведение о Сталине, разрешающее эту тему сквозь призму самобытно освоенного русского песенного фольклора»¹¹.

2). № 3, 1940 год — статья М. Друскина о балете «Ромео и Джульетта». Критик акцентирует достоинства музыки как искусства «чистой пробы»: «Прокофьев нашел здесь то сочетание мелодической простоты и глубокой эмоциональности, которого так добивался в течение многих лет»¹².

3). № 8, 1940 год — идею рассмотрения прокофьевской музыки сквозь призму «чистой» классики продолжает Г. Эдельман в статье «Шестая со-

⁹ В честь XVIII съезда партии большевиков // СМ. 1939. № 3. — С. 44.

¹⁰ Острецов А. Кантата «Александр Невский» С. Прокофьева // СМ. 1939. № 11. — С. 25–26.

¹¹ Нестьев И. Образ народного счастья // СМ. 1939. № 12. — С. 35.

¹² Друскин М. Балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева // СМ. 1940. № 3. — С. 11.

ната С. Прокофьева»: «В ней радуется яркость и темпераментность музыки, радуется и самая сложность музыкального мышления»¹³.

4). № 9, 1940 год — И. Нестьев в статье о «Семене Котко» вновь обращается к методу описания собственно мифологического содержания, подчеркивая современную актуальность темы оперы, поляризацию изображения в ней отрицательных и положительных героев, народные истоки тематизма и т. п.¹⁴.

5). № 10, 1940 год — в рамках дискуссии о советской опере Ю. Шапорин и Г. Нейгауз пытаются найти адекватную оценку «Семену Котко»: это одновременно и выдающийся художественный результат, и «первая крупная удача» в советском оперном (разумеется, идейном и партийном) искусстве. «Наиболее значительным явлением в советском оперном искусстве последнего времени является опера С. Прокофьева “Семен Котко”, как по смелости намерений автора, так и по яркости и новизне их воплощения», — подчеркивает Ю. Шапорин¹⁵.

6). № 1, 1946 год — передовая статья первого послевоенного номера СМ в свете русоцентристских тенденций эстетики так трактует итоги военных лет: «Истекшее четырехлетие ознаменовалось широким пробуждением национального направления в музыке советских композиторов, особенно русских. <...> [Перечисляются Прокофьев, Мясковский, Шапорин, Шебалин, Кабалевский, Попов]. Музыка этих авторов <...> открывает новые страницы в развитии русского национального стиля, существенно отличного от стиля кучкистов и Чайковского»¹⁶.

7). № 4, 1946 год — в статье «О стиле С. Прокофьева» И. Нестьев продолжает развивать популярную в те годы мысль о «национальном направлении» творчества композитора во взаимосвязи с современной тематикой: «Обращение Прокофьева к образам русской истории и советской современности вызвало к жизни совершенно новую сюжетно-образную линию, ранее отсутствовавшую в его творчестве. Это — линия национально-эпическая, историко-повествовательная»¹⁷.

8). № 8–9, 1946 год — А. Хохловкина об опере «Война и мир»: «...произведение огромного значения. Это, несомненно, наиболее крупное явление в русской опере советского периода»¹⁸. Там же — Т. Цытович о балете «Золушка»: «...реалистическое произведение, обладающее, в то же время, всеми особенностями и неповторимо-оригинальными чертами стиля композитора»¹⁹.

С середины 1947 года в преддверии эстетической «революции» тон нарратива СМ в отношении Прокофьева меняется. Очередное «похолодание» политического климата приводит к очередному смещению акцентов внутри соцреалистической парадигмы. Курс на создание советской классики, расширение жанровой системы, относительный плюрализм в выборе тем и их трактовке, сравнительно гибкое взаимодействие в рамках произведений искусства художественного и мифологического «сюжетов» — всё это уступает место линии на прямолинейную ретрансляцию мифологического хронотопа, на схематическое следование канонам соцреализма. Уже в № 6 СМ за 1947 год некто А. Малинин обрушивается с критикой и на Прокофьева, и на Мясковского, и на Хачатуряна. «Мы за прокофьевский оптимизм, за струю нового лиризма в музыке, за смелый полет его творческой фантазии; но мы против вывертов, против легковесно-прямолинейного разрешения советской темы»²⁰. Дальнейшее — хорошо известно. В течение 1948–1949 годов Прокофьев следует вторым после Шостаковича в разгромных статьях о формализме. Его имя в позитивном свете возникает лишь в 1951-м. Сталинская премия за ораторию «На страже мира» формально реабилитирует великого композитора, однако не способна утвердить это произведение в качестве классического образца советского искусства. Вот, что пишет М. Сабина в статье «Новые сочинения С. Прокофьева»: по сравнению с «Александром Невским» «в оратории национальная природа музыки выражена гораздо слабее»²¹. Этот пассаж — не что иное, как констатация несоответствия канону соцреалистической парадигмы: то есть Прокофьев не следует принципу народности. Очередное возвращение Прокофьева в «лоно» тоталитарного нарратива (сквозь призму текстов СМ) состоится, по существу, в момент его ухода из жизни. Незадолго до кончины мастера, в № 11 за 1952 год Д. Кабалевский в статье о Седьмой симфонии назовет ее одним из самых совершенных произведений композитора, правда, примерив всё те же мифологические шаблоны (образец «симфонической лирики наших дней», симфонии «для» и «о молодежи» и т. п.)²². Статья И. Нестьева в № 5 за 1953 год²³ подведет итог в история отношений творчества великого композитора и журнала. Внешний «сюжет» его музыки навсегда останется людям, будущему. Внутренний, рожденный историей тоталитаризма — соцреалистической парадигме, нарративу СМ, прошлому.

Но есть ли польза в изучении этих отношений для сегодняшнего дня? В чем их суть? Может быть, в том, что мифы, создаваемые эпохой, навсегда запечатлеваются в музыке. И будет ли полным наш взгляд как на музыку, так и на историю без попытки их разгадать?

¹³ Эдельман Г. Шестая соната С. Прокофьева // СМ. 1940. № 8. — С. 5.

¹⁴ Нестьев И. «Семен Котко» С. Прокофьева // СМ. 1940. № 9. — С. 7–26.

¹⁵ К Всесоюзной оперной конференции // СМ. 1940. № 10. — С. 17.

¹⁶ Советская музыка в годы войны // СМ. 1946. № 1. — С. 11.

¹⁷ Нестьев И. О стиле С. Прокофьева // СМ. 1946. № 4. — С. 13.

¹⁸ Хохловкина А. «Война и мир» Сергея Прокофьева // СМ. 1946. № 8–9. — С. 17.

¹⁹ Цытович Т. «Золушка», балет С. Прокофьева // СМ. 1946. № 8–9. — С. 50.

²⁰ Малинин А. Заметки слушателя // СМ. 1947. № 6. — С. 22.

²¹ Сабина М. Новые сочинения С. Прокофьева // СМ. 1951. № 5. — С. 65.

²² Кабалевский Д. Новая симфония С. Прокофьева // СМ. 1952. № 11. — С. 15–18.

²³ Нестьев И. Путь Сергея Прокофьева // СМ. 1953. № 5. — С. 22–31.

Владимир Орлов

Возникновение традиции «детей холокоста» в «Балладе о мальчике, оставшемся неизвестным»

Когда я нашла труп дорогого сына, он был изуродован до неузнаваемости. Олегу в это время не было и 17 лет, но от всего пережитого в гестапо волосы его поседел. Палачи выкололи ему глаз, разрезали щеку штыком, прикладом автомата выбили весь затылок.

Е.Н. Кошечкина
(на собрании молодых стахановцев
Октябрьского района Москвы 14 сентября 1943 года)¹

«Мальчика», жаль, затоптали.

С.С. Прокофьев (И.В. Нестьеву)²

Миф о детях-героях был одним из излюбленных в социокультурной политике советского государства и официально поддерживался на протяжении всего его существования. Основываясь на культурном опыте дореволюционной России (когда были опубликованы первые рассказы и свидетельства о военных подвигах несовершеннолетних в Первую мировую и русско-японскую войны), власти СССР в 1920-е годы успешно переориентировали данное мифотворчество в советское русло, ради чего были созданы пионерская организация (1922) и движение детей, ровесников октябрьской революции, прозванных октябрятами (1923–1924). Несколько позже, начиная с 30-х годов, были написаны произведения, на многие десятилетия определившие типологические черты мифа о детях-героях (разумеется, чаще называемых «пионерами-героями»). Каноническими примерами, значительно пережившими свое время, стали литературные сочинения и экранизации работ В.П. Катаева, А.П. Гайдара и многих других авторов. Весьма красноречив тот факт, что экранизация романа В. Гюго «Отверженные» была осуществлена Т.Н. Лукашевич в 1936 году под названием «Гаврош». (Впоследствии прозвище «Гаврош» получили многие пионеры-герои Великой Отечественной войны.) Повесть Г.И. Мирошниченко «Юнармия»³ была охарактеризована Р. Ролланом как «одна из самых трогательных, которые я читал о гражданской войне, имевшей место в вашей стране. <...> Эта небольшая книга еще раз показывает нам, как в вашей стране создается новое человечество, сознательное и свободное»⁴.

¹ Слово матери героя // Комсомольская правда. 1943. 14 сентября. — С. 2.

² См.: Нестьев, 1973. С. 472.

³ Книга впервые выпущена в 1933 году Издательством «Молодая гвардия».

⁴ Ромен Роллан о повести «Юнармия» // Правда. 1936. 4 апреля. — С. 3.

Это «новое человечество», смоделированное советскими писателями в образе невинных юных праведников, действительно заключало в себе весь набор положительных качеств, предписанных советским гражданам. Освещающие своей детской верой советские мифологемы, данные персонажи очень часто представляли подобные ранним христианам. Их вера чиста и наивна, лишена сомнений и отягощающего образования школы или университета. Они собираются в секретных местах (на чердаках и в подвалах), держа свои занятия в тайне от взрослых, будучи всецело преданными своей организации — команде Тимура, «Юнармии» или полку Красной армии — разнообразным превращениям сталинского мифа о Большой семье⁵. Подобно карьере христианских мучеников, их жизненный путь чаще всего завершается по примеру «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского. Так, в «Сказке о военной тайне...» Гайдара, Мальчиш Кибальчиш умирает от «самой страшной Муки», устроенной ему «Главным Буржуином». Но победа Красной Армии и посмертные почести Мальчишу завершают «Сказку» на победной ноте.

В данном произведении, как и во многих других, страдания Мальчиша описываются формально и «со стороны», не раскрывая деталей его надломленного психического состояния. Предметом исследования настоящей статьи является противоположная тенденция советской культуры, развивавшаяся спорадически, с перерывами и трудностями, но несомненно составившая художественную традицию иного, не официального воплощения мифа о детях-героях. Произведения В.О. Богомолова, А.А. Тарковского, А.М. Адамовича, Э.Г. Климова, которые здесь будут рассматриваться, демонстрируют некоторое расхождение с соцреалистическим идеалом, в силу того что их главный содержательный фокус направлен на внутренний мир детей, которые переживают психические и ментальные изменения в результате испытанных мук. По отношению к эстетическому методу, используемому в данных произведениях, на мой взгляд, может быть использовано понятие «травматический реализм» М. Ротберга⁶, применяемое при рассмотрении произведений искусства, посвященных тематике холокоста. Одним из самых ярких основоположников данной традиции «детей холокоста»⁷ — предопределившим многие последующие и лите-

⁵ См. об этом: Кларк К. Сталинский миф о «великой семье» // Соцреалистический канон / сост. Х. Гюнтер, Е. Добренко. — СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. — С. 785–797.

⁶ Rothberg M. Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation. — Minneapolis-London, 2000.

⁷ Одним из общепринятых значений термина «холокост» (перевод с греческого: «огненная жертва»), впервые употребленном в XIV веке, является «преднамеренное уничтожение какой-либо национальной, этнической, расовой или религиозной группы лиц как таковой; скрытый геноцид». См. об этом: Hanks P. The New Oxford Dictionary of English. — Oxford, 1998. — P. 875.

ратурные произведения, и кинематографические работы, — явилось малоизвестное сегодня сочинение С.С. Прокофьева — «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» на слова П.Г. Антокольского. Содержание и музыкальный язык Баллады, отличительные особенности ее эстетического замысла и судьба сочинения будут проанализированы в настоящей статье.

«Пишу небольшую драматическую кантатку»⁸

Согласно архивным источникам и по утверждению самого Прокофьева композитор сам выступил с инициативой написать кантату на текст одноименного произведения Антокольского, опубликованного в газете «Литература и искусство»⁹. В прокофьевском архиве содержится переписка композитора с С.И. Шлифштейном (консультантом по вопросам музыки во Всесоюзном Комитете по делам искусств СНК СССР) по поводу возможности написания симфонического произведения или кантаты к 25-летию Октября¹⁰. Уже в эвакуации Прокофьев получил договор на написание Баллады, об окончании которой Прокофьев сообщил 15 октября 1942 года Шлифштейну¹¹; оркестрована кантата была годом позже — 28 июля 1943 года. В августе того же года композитор уведомил М.Б. Храпченко, что партитура уже показана дирижеру Е.А. Мравинскому¹². В октябре Прокофьев сделал заявление в газете «Вечерняя Москва», что кантата «будет исполнена в одном из концертов текущего сезона»¹³. Премьера Баллады состоялась только 21 февраля 1944 года под управлением А.В. Гаука в Большом зале Московской консерватории¹⁴.

Несмотря на одобрение кантаты Н.Я. Мясковским (высказанное в его дневнике)¹⁵, в среде остальных прокофьевских коллег произведение долго не имело успеха. Как будет показано ниже, резко критические отзывы о Балладе оставили Д.Д. Шостакович, В.Я. Шебалин, И.В. Нестьев, упомянутый Шлифштейн и другие известные композиторы и музыковеды. Сведения о самой премьере, довольно туманные и расплывчатые, не дают

ясного представления о том, понравилось ли сочинение публике. Все основные газеты ограничились лишь краткой аннотацией в одно предложение о прошедшей премьере. Тем не менее в роковом 1948 году — во время антиформалистической кампании, Баллада оказалась упомянутой на страницах журнала «Советская музыка». Сообщалось, что «яркие поклонники формалистического направления подняли большую шумиху вокруг кантаты Прокофьева, характеризуя ее как произведение, открывающее новые пути в развитии музыкально-хорового творчества». Но как и сами исполнители, так и «массовый слушатель» остались «равнодушными» к сочинению, — утверждал автор статьи¹⁶.

Согласно сохранившимся протоколам заседаний Комитета по сталинским премиям, Мясковский пытался протезировать кантату Прокофьева, о чем можно судить по следующему его заявлению: «Хотя это сочинение великолепное, но оно не вызвало единодушного отношения к себе, и мы думаем, что лучше представить Прокофьева “Флейтовой сонатой”»¹⁷. Его слова вызвали немедленные возражения другого члена Комитета — директора МХАТа И.М. Москвина: «На меня лично “Баллада о мальчике” не произвела впечатления. Если бы не было текста, публика не поняла бы, для чего поется и о чем поется. Публика не слышит движения центральной линии погибшего мальчика, она теряется в музыке»¹⁸. Остается только догадываться, что критик ожидал услышать в музыке кантаты, не будь в ней литературного текста. Как будет показано в данной статье, ложные обвинения, наговоры и непонимание окажут существенное воздействие на судьбу Баллады.

В 1948 году кантата оказалась в Приказе № 17 (от 14 февраля Главного Управления по контролю за зрелищами и репертуаром Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР) «формалистических» сочинений, официально исключенных из репертуара концертных организаций. После отмены данного Приказа, признанного Сталиным незаконным уже в марте 1949 года¹⁹, Баллада не исполнялась при жизни Прокофьева. Ее возрождение произошло 29 октября 1968 года Г.Н. Рождественским. Примечательно, что годом ранее К.П. Кондрашин осуществил другую сенсационную премьеру — прокофьевской «Кантаты к 20-летию Октября» (представленной без двух частей на тексты из речей И.В. Сталина), написанной еще в 1937 году. Первое исполнение Октябрьской кантаты (с сокращения-

⁸ Письмо С. Прокофьева Н. Мясковскому от 3 окт. 1942 г. Цит. по: Прокофьев — Мясковский. Переписка. С. 461.

⁹ См.: Прокофьев С. Художник и война. Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 207.

¹⁰ См. статью автора этих строк: «Прокофьев и “официальное искусство”: “Кантата к 20-летию Октября”» // Матер. всеросс. конкурса науч. работ студентов в обл. музыковедения. Указ. изд. С. 72–100.

¹¹ См.: Мендельсон-Прокофьева, 2012. С. 137.

¹² Письмо С. Прокофьева М. Храпченко 10 мая 1943 года. См.: Деятели, 2007. С. 606–607.

¹³ «Вечерняя Москва», 7.10.1943. (Найдено в РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, л. 330.)

¹⁴ Состав исполнителей включал в себя Ленгоскапеллу под упр. Г.А. Дмитриевского; солисты Н.Д. Шпиллер (меццо-сопрано) и Ф.П. Федотов (тенор).

¹⁵ См. об этом: Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. — New York, 2009. — P. 205.

¹⁶ Попов И. Заметки о формализме в хоровом творчестве // СМ. 1948. № 6. — С. 33.

¹⁷ Комитет по Сталинским премиям в области литературы и искусства. Протокол заседания 16 марта 1944 года. Цит. по: РГАЛИ. Ф. 2073, оп. 1, ед. хр. 9, л. 139.

¹⁸ Там же.

¹⁹ См. об этом: Нестьев, 1973. С. 543. Нестьев не мог тогда назвать инициатора отмены данного Приказа. См. об этом: Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Указ. изд. С. 391–392.

ми), никогда не звучавшей при жизни композитора, вызвало подлинный фурор в советском музыкальном мире; она была признана «самым ярким из всего, что написано у нас сегодня к 50-летию Октября»²⁰, — провозглашалось в журнале «Советская музыка».

История исполнительского возрождения Баллады была несколько иной. Несмотря на то что высокое качество музыки кантаты по существу никогда никем не оспаривалось, это произведение Прокофьева до сих пор редко исполняется в России и за ее пределами.

Неуспех Баллады исключителен даже по сравнению с другими сочинениями Прокофьева, пробивавшимися на свет уже в последующую советскую и даже постсоветскую эпоху²¹. Любопытно, что другая соцреалистическая кантата Прокофьева, продолжившая фатальный ряд «октябрьских» посвящений — «Расцветай, могучий край» (1947) — также была раскритикована еще до начала ждановской кампании в музыке. Однако ей повезло значительно больше Баллады — удостоенная публикации еще в 1947 году, партитура кантаты была впоследствии многократно переиздана с измененным литературным текстом (более не содержащим имени Сталина).

Как видно, именно Баллада оказалась единственной кантатой Прокофьева, не пришедшейся ко двору ни при жизни Прокофьева, ни после его смерти. Причины столь серьезного прокофьевского несоответствия соцреалистическому канону будут рассмотрены ниже.

«Мне хотелось, чтобы кантата получилась стремительной и драматичной»²²

Вероятно, во всем советском наследии Прокофьева не найдется произведения, нарушающего установки соцреализма столь демонстративно. К 1942 году Прокофьев уже имел опыт воздействия на свое творчество официальных требований, которые ясно и недвусмысленно высказывались, в частности, в критических статьях советских музыковедов (включая рецензии на прокофьевские сочинения), а также на композиторских совещаниях. К числу эстетических директив советским композиторам относились «народность» и «песенность» (обоснованные Д. Кабелевским еще начале 30-х годов²³), использование музыкальных идиом из «классического» наследия русской музыки XIX века, наличие «понятных» мелодий,

доминирование гомофонно-гармонической фактуры, требование «красоты и изящества» и т. д.²⁴. Безусловное понимание данных художественных принципов Прокофьев продемонстрировал в оратории «Александр Невский» и в кантате «Здравица», написанных в 1939 году. Показательно, что и с наступлением 1948 года эти сочинения фигурировали среди небольшого числа прокофьевских композиций, разрешенных к исполнению и во время «войны с формализмом».

Созданием Баллады — следующей в списке прокофьевских кантат и ораторий — композитор осознанно перечеркнул свои предыдущие эстетические устремления, осуществив свое неожиданное возвращение к музыкальному модернизму. В партитуре Баллады в изобилии наличествуют гармонические диссонансы, последовательности из кластерных созвучий, псевдо-романтические изломанные атональные темы, неожиданные ритмические «сбивы» и колебания, напряженные «взрывы» и «спады» хора и оркестра, отображающие состояние панического ужаса или мертвенной прострации (музыкальное воплощение «стеклянного взгляда» из поэмы Антокольского). Словно олицетворяя ощущение постоянного страха главного героя, находящегося на завоеванной фашистами территории, главные темы прокофьевской Баллады чрезвычайно неустойчивы в тональном и гармоническом плане. Например, в инструментальном вступлении первой темы композитор как будто бы долго не может сделать выбор, в какую тональность разрешить словно «топчущийся» в нерешительном напряжении звук *a* и созвучие *g-gis* (исполняемые струнными и деревянными духовыми), собирающиеся перейти то в до минор, то в ре минор, но, в конце концов, «выбирающий» не самый близкий им *a-mol* (см. *пример 1, т. 1–4*).

Подвергаясь постоянным «ударам» и «искушениям» со стороны других тональностей, изложение первой темы все-таки «дотягивает» до каденции в основной тональности, завершающей первый период. Однако уже в следующем такте в партии трубы возникает пронзительно саднящая октава на ноте *dis*, которая выдерживается «неестественно долго», в течение целых восьми тактов, демонстративно «уничтожая» невеликие «достижения» *a-moll*-ного созвучия (см. *пример 1, т. 12–18*).

Аналогичные примеры наблюдаются и во второй теме, и далее, встречаясь в изобилии на протяжении всей Баллады²⁵.

Прокофьев, очевидно, не пожелал извлечь никаких уроков из рецензии на «Здравицу», написанной музыковедом И.В. Нестьевым. Единственным серьезным недостатком в «Здравице», по мнению Нестьева²⁶, явился пред-

²⁰ См. об этом: Орлов В. Указ. соч. М., 2004. С. 96.

²¹ См. об этом: Аббасова Л. Гергиев и Прокофьев: стратегии продвижения композитора в Мариинском театре в постсоветскую эпоху. Магистерская дис. — Санкт-Петербург: СПбГУ, 2016.

²² Художник и война. Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 207.

²³ Кабелевский Д. О советской тематике, стиле и музыкальной критике // СМ. 1934. № 4. — С. 3–5.

²⁴ См. об этом: Власова Е. Указ. изд.

²⁵ Полный анализ музыкального текста Баллады осуществляется в Ph.D. диссертации автора этих строк: *Soviet Cantatas and Oratorios by Sergei Prokofiev in Their Social and Cultural Context*. — Cambridge, 2011. — P. 172–230.

²⁶ Нестьев И. Образ народного счастья // СМ. 1939. № 12. — С. 34.

Allegro moderato ♩ = 120

Clarinet in C
Bass Clarinet in C
2 Bassoons
Contrabassoon
Tuba
Timpani
Bass Drum
Harp
Piano
Violoncello
Contrabasso

Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Tpas.
Hns.
Tbn.
Tba.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Db.

последний ее эпизод, в котором Прокофьев все-таки допустил небольшое вкрапление музыкального модернизма. На словах, повествующих о «невзгодах» в революционном прошлом Сталина, в партии оркестра и хора звучат стремительные волнообразные гаммы вверх и вниз, на которые накладываются реплики хора, пропеваемые скороговоркой. Данный эпизод служит единственным драматическим и напряженным фрагментом во всей кантате, которая нигде более не утрачивает своего безмятежно радостного настроения. Такое впечатление, что именно из этого драматического раздела, «как дуб из желудя», и родилась вся Баллада, в то время как все мажорные, «солнечные» страницы «Здравицы» оказались отброшенными практически без остатка.

Случай едва ли не уникальный в прокофьевском наследии — любимая прокофьевская тональность C-dur появляется лишь однажды в Балладе, что отнюдь не прибавляет ощущения умиротворения. Этот единственный такт, возникающий посреди «хаоса» из минорных созвучий и диссонансов, подобно вспышке света, является символическим изображением террористического акта: взрыва гранаты, которой мальчик убивает немецких военачальников. Бурное динамическое развитие предшествующего эпизода резко «осаждается» краткой каденцией в тональности C-dur (пример 2).

Оркестровое звучание охватывает небывалый диапазон — 8 октав. Неожиданная диатоника данного эпизода, резко сменившая «густую» хроматику и диссонантную звучность предыдущего раздела, находится в острейшем противоречии с изложенными в тексте брутальными подробностями гибели фашистов (которые «шарахнулись в сиянье алом, разорванные на куски», — как сразу же поясняет хор).

Несмотря на то что ближе к концу кантаты Прокофьев все-таки вводит несколько мажорных эпизодов и тем, общее впечатление от двадцатиминутной кантаты остается диаметрально противоположным практически любому соцреалистическому произведению Прокофьева. Даже в финале Баллады Прокофьев намеренно не дает звучащей мажорной теме окончательно утвердить настроение радости и спокойствия (оттеняемых «яростными» отыгрышами струнных). Состояние драматизма и напряженности остается доминирующим на протяжении всего произведения.

Пример экспрессионистской кантаты, воплощающей мрачное, катастрофическое мироощущение, имел место в творчестве Прокофьева еще до опыта Баллады. И этот факт был должным образом отмечен советской исследовательницей: «Некоторые приемы “Баллады” напоминают уже встречавшиеся ранее в кантате “Семеро их” и “К 20-летию Октября” — они-то как раз и являются менее удачными»²⁷. Оставив в стороне качествен-

пример 2

The musical score for Example 2 is a full orchestral score. It begins with a tempo marking of 'Meno mosso'. The score is written for a large orchestra, including woodwinds (Piccolo, Flutes, Oboes, Cor Anglais, Clarinets in C, Bass Clarinet in C, Bassoons, Contrabassoon), brass (Trumpet in C, 4 Horns in C, Trombone, Tuba), percussion (Cymbals, Tambourine, Xylophone, Tam-tam), and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The score features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The key signature is C major, and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

²⁷ Рогожина Н. Вокально-симфонические произведения Прокофьева. — М.—Л., 1964. — С. 66.

ную оценку, следует отметить факт действительной схожести Баллады и кантаты «Семеро их» (1918). Обе они были напрямую связаны с катастрофами отечественной истории — по признанию Прокофьева, «Семеро их» была написана в качестве непосредственного отклика композитора на революционные события. В данном сочинении Прокофьев предвосхитил многие авангардные открытия XX века в области хорового письма: в партитуре наличествуют шепот и истошные крики хоровых групп; музыкальная ткань также изобилует диссонансами и резкими, «взрывчатыми», динамическими контрастами. Многие похожие явления присутствуют и в Шестой части «Революция» из упомянутой «Октябрьской» кантаты, которая так и не была допущена к исполнению при жизни Прокофьева.

Как видно, написав Балладу, Прокофьев возвратился в своих исканиях к тем своим композициям, которые — с точки зрения советского официоза — следовало бы безвозвратно оставить в прошлом. Однако что могло сподвигнуть Прокофьева на такой «неразумный» шаг, сочинив столь откровенно и недвусмысленно антисоциалистическую кантату после его недавних двух успехов в этом жанре? Для того чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим либретто Баллады.

«Прощай. Никакого не сбудется чуда» (П. Антокольский)

Сюжет Баллады разворачивается вокруг маленького мальчика неустановленного возраста («Пятнадцать лет ему иль десять, иль может меньше десяти?»), не известного по имени, живущего в городе, который так же не имеет названия. Ночью в город входят фашисты; и в эту же ночь мальчик находит свою мать и сестру убитыми — здесь есть намек и на более страшные обстоятельства: *«Мать и сестра лежали рядом. / Их немец за ноги волок. / Смотрела мать стеклянным взглядом / В потрескавшийся потолок»*. И той же ночью мальчик бежит за город; *«Он шёл по вымершим колхозам, где пахло смертью и навозом...»*. На эти слова Прокофьев сочиняет протяженную лирическую мелодию, исполняемую тенором (один из лейтмотивов кантаты).

Далее в поэме неожиданно возникают элементы мистики и фантастики: мальчику в его странствиях помогают возникшие из ниоткуда персонажи «осень» и «сказка», которые заматают его следы и рассказывают о нем «по тылам и по фронтам». Мальчику удастся успешно подорвать гранатой машину с фашистским командованием, но судьба его самого остается не известной — сам автор, опять же, не знает, погиб ли он, или продолжает свои партизанские действия против фашистов. Точно живо лишь только сказание о неизвестном мальчике.

Примечательно, что и следующее значительное сочинение Антокольского — поэма «Сын» (1943), за которую поэт был удостоен своей Сталин-

ской премии второй степени за 1946 год, также не содержит никаких идеологических славословий. В данной поэме Антокольский рассказывает о гибели своего единственного сына, отправленного на фронт в 1942 году в 18-летнем возрасте и павшего менее чем месяц, после того как он был призван. Антокольский выразил свои личные мысли и воспоминания о сыне. Показательным примером может послужить конец поэмы: *«Мне снится, что ты еще малый ребенок, / И счастлив, и ножками топчешь босыми / Ту землю, где столько лежит погребенных. / На этом кончается повесть о сыне»*. На мой взгляд, единственный раз при сочинении социалистической кантаты Прокофьев обратился к подлинной поэзии, поэзии в эстетическом значении этого слова, не разрушенной канонами сталинского искусства.

Даже беглое знакомство как с текстом, так и с музыкой Баллады показывает, что Прокофьев поставил своей задачей полноценно отобразить богатую гамму негативных переживаний, представленную в поэме Антокольского. Распространенным методом в среде советских композиторов являлась переделка поэтического текста. В качестве одного из наиболее красноречивых примеров приведу симфонию-кантату Ю.А. Шапорина «На поле Куликовом» (1938), на слова из одноименной поэмы А.А. Блока (1908). По всей видимости, не желая отказываться от сочинения, работу над которым Шапорин начинал еще при жизни Блока, композитор завершил ораторию на текст, отредактированный «под советский формат» М.Л. Лозинским. Разумеется, «под нож» пошли все религиозные символы, упомянутые в поэме (к примеру, «лик нерукотворный», финальный призыв: «Теперь твой час настал. — Молись!»); вместо этого были добавлены строчки о вечной военной славе Руси (например, теперь конец поэмы выглядел следующим образом: «Доспех тяжёл, как перед боем. Мужайтесь, братья! Близок час!»). Перетекстовщики начисто перевернули содержание и основную концепцию поэмы — трагедийную, сообщающую о грядущих катастрофах.

Оставив подобные случаи без внимания, Прокофьев на протяжении всего сочинения остается дотошно верным поэтическому тексту, нигде не пытаясь его «облагородить» своей музыкой. Более того, многие страницы партитуры показывают, что Прокофьев, наоборот, еще более усугубляет пессимистическое настроение, «досказывая» страшную правду за поэта. Так, слова «не знаю, был ли мальчик взорван», положены на скорбную мелодию, исполняемую тенором, в тональности h-moll.

Однако нарушение социалистического канона Прокофьевым и Антокольским заключается отнюдь не только в значительном превышении допустимой доли негативной экспрессии в своем сочинении. Здесь мы возвращаемся к главному предмету исследования настоящей статьи.

**«Он знал одно: погубило детство,
сломалось детство пополам»**

Советские дети, которые периодически провозглашались единственным привилегированным классом в Советском Союзе, являлись одной из мифологических «святынь» советского государства, что отнюдь не всегда означало их приоритетную защищенность как физических лиц. Пример тому — известные законы и постановления, принятые в течение 1930-х, согласно которым к 12-летним преступникам разрешалось применять высшую меру наказания. Примеры бесчеловечной жестокости по отношению к детям наличествовали и в искусстве — например, душераздирающие кадры плачущих детей, бросаемых немецкими рыцарями в огонь, которые были показаны крупным планом в фильме С.М. Эйзенштейна «Александр Невский» (1939), принесший славу и личное одобрение Сталина всей постановочной команде, включая Прокофьева.

Так, на мой взгляд, не только советское судопроизводство, но и советская культура провозглашала высшей ценностью не жизнь детей как таковую, но их сознание и мироощущение. Как уже отмечалось выше, дети служили эталоном, по которому выстраивался образ идеального советского человека, воплощая собой назидательную модель его поведения. «Мы можем петь и смеяться, как дети», — сообщалось советскому зрителю в музыкальной комедии «Весёлые ребята» (1934). Искусственная инфантилизация советских граждан, находящихся в роли беззаботных малышей, верящих руководству страны, как родителям, насаждалась в советском обществе на протяжении практически всего существования СССР. Небольшой перерыв в культивировании данного идеологического прессинга произошел именно в годы Великой Отечественной войны — как раз когда и была написана прокофьевская Баллада.

Произведение Антокольского — Прокофьева демонстрирует расхождение именно с указанным аспектом «детской доктрины» советского государства. Одним из главных акцентов произведения — как в музыке, так и в тексте кантаты — является катарсическое «взросление» мальчика, необратимая мутация его сознания, вызванная духовной и физической катастрофой. Описание данного психического надлома даётся в тексте Антокольского с немалой жёсткостью, нетипичной даже вне советского контекста: «Они лежали будто брёвна, / Две женщины, сестра и мать. / А он стоял, дыша неровно, / И разучался понимать. // Потом он разучился плакать / И зубы сжал, и весь дрожал».

В музыкальном решении данного эпизода Прокофьев достигает шокирующей выразительности и лаконизма, аналогично стихам Антокольского. Сначала в момент «открытия двери», за которой лежат убитые и обесчещенные мать с сестрой, передается «тихая катастрофа» в сознании

мальчика: «сползающие» вниз по полутонам аккорды деревянных духовых (с повторяющейся интонацией малой секунды в партии гобоя) подобны нервным спазмам, сопровождающим «рассказ» солирующего тенора о происшедшем (пример 3).

пример 3

The musical score for Example 3 is a fragment from Prokofiev's cantata. It features a variety of instruments: Flutes, Oboes, Clarinets in C, Bass Clarinet in C, Bassoons, Horns in C, Horn in C, Tenor, and Violin I. The Tenor part includes the lyrics: '[V]i - dit: dver' ne za - per - ta. I sra - zu...'. The Violin I part has markings 'espress.' and 'con sord.'.

Далее происходит краткая эмоциональная «вспышка»: строфа, начинающаяся со слов «Мать и сестра лежали рядом», пропеваётся тенором в унисон со струнными, интонирующими экспрессивную мелодию. Однако раздел, завершающий эпизод духовного крушения в сознании мальчика, уже не передает никаких эмоций романтического характера, патетических или горестных. Весь вышеприведенный фрагмент со слов «Они лежали будто брёвна...» исполняется партией басов под аккомпанемент контрабасов и литавр, «угрюмо» интонирующих повторяющийся интервал септимы (пример 4).

Возникает общее впечатление «омертвения». На мой взгляд, Прокофьев применяет действительно нетривиальные средства для передачи главной идеи данного эпизода: трагедия, постигшая мальчика, выражается здесь не как романтическая драма — но как неисцелимая психотравма, разрушающая его сознание, буквально «на глазах» повреждающая чувствительные и когнитивные способности несовершеннолетнего героя.

пример 4

Andante espressivo ♩ = 56

The musical score is for a piece titled 'The Infants' (Младенцы) from Prokofiev's opera 'The Trojan Women'. It is marked 'Andante espressivo' with a tempo of ♩ = 56. The score is in 4/4 time and features a large orchestra including Flutes, Cor Anglais, Clarinets in C, Bass Clarinet in C, Bassoons, Contrabassoon, Horns in C, Tuba, Timpani, Cymbals, Bass Drum, and Contrabass. The vocal parts include Choir Bases and a solo voice. The lyrics are in Russian: 'O-ni le-zha-libud-to brev-na, Dve zhen-shchi-ny, sest-ra i mat.' The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *cresc.*, and *mf*, and articulation marks like *div.* and *a 2*.

«Младенцы» против «Ирода»: метания советской пропаганды

Хорошо известный факт длительного состояния психологического шока, пережитого Сталиным в результате атаки гитлеровских войск (22–30 июня), может послужить символической иллюстрацией аналогичного коллапса советской идеологии, также застигнутой врасплох. Предвоенный миф, базировавшийся на легкомысленном и самонадеянном отношении к грядущим событиям (выраженный, например, в комедиях И. Пырьева 30-х годов или в песне братьев Покрасс «Если завтра война» 1938 года, где звучат твердые угрозы в адрес врага и уверения в несомненной победе), рассыпался в пух и прах под напором *реальных* катастроф. Ответом на это явилось невиданное за всю историю советской власти ослабление идеологического диктата и начало использования собственно культурных механизмов для мобилизации народов на борьбу и удержания контроля над армиями.

Об изменении взглядов самого Сталина на военную пропаганду и идеологию советских граждан может свидетельствовать его высказывание, обращенное к американскому дипломату А. Гарриману в 1941 году: «У нас нет никаких иллюзий, что они сражаются за нас. Они сражаются за Родину-мать»²⁸. В советской политической и культурной жизни времен войны можно найти большое количество примеров, полностью подтверждающих серьезность данного утверждения (массовые реабилитации заключенных, окончательное примирение с православной церковью, значительное смягчение механизмов цензуры и т. д.). В годы войны, наряду с беспрецедентной творческой свободой, никогда более не даровавшейся советским художникам, советские идеологи испробовали еще одно сильное действующее средство — «шоковую терапию» советской культуры. Так, с самого начала войны СССР начал выпускать беспрецедентную по качеству и количеству серию публикаций и кинохроник, освещающих зверства фашистов. Хорошо известный пример — правдинские статьи П.А. Лидова о Зое Космодемьянской — советской Жанне д'Арк, — дополненные фотографиями ее обнаженного мертвого тела, может быть осознан как квинтэссенция произошедших культурных изменений, неожиданно отменивших предшествовавшие ханжеские запреты. Судя по многим художественным образцам тех лет, во временном пользовании художников оказались трагические и пессимистические сюжеты, экспрессионистские стиливые проявления, немыслимые ранее. На многих плакатах и картинах изображены бойцы красной армии, гибнущие в неравном бою (А.А. Дейнека «Оборона Севастополя»), трупы убитых (А.А. Пластов «Фашист пролетел»), в том числе безжизненные тела детей (плакат Д.А. Шмаринова «Отомсти», вышедший в 1942-м). Тема детских страданий также обрела полноценное воплощение в советском искусстве, превратившись в своеобразный индикатор советской военной мифологии, очертивший процессы как ослабления идеологического контроля, так и послевоенного завинчивания гаек.

Многokrратно воспетая гибель малолетних солдат родины явила себя воочию со страшной силой в годы войны, чему красноречивый пример — расправа над более чем 70 несовершеннолетними членами «Молодой гвардии», подпольной антифашистской организации в Волгодонске. Примечательно, что родители героев в своих описаниях (публикуемых в газете «Комсомольская правда» за 1943 год), часто довольно аккуратных, фактически воссоздавали упомянутый стиль «травматического реализма». Художественная версия событий, опубликованная и вышедшая на кинематографические экраны уже в ином послевоенном времени (роман А.А. Фадеева, напечатанный в 1946 и 1951 годах, и экранизация романа

²⁸ Urban G. Was Stalin (the Terrible) really a «Great Man?». A conversation with W. Averell Harriman (President Roosevelt's Special Ambassador to Churchill and Stalin, 1941–1946) // Encounter. 1981. LVII, № 5 (Nov.). — P. 25.

С.А. Герасимовым, осуществленная в 1948-м), уже исключила натуралистические излишества в виде физического или, тем более, сексуального насилия над несовершеннолетними (о которых рассказывают многие очевидцы).

«Великий перелом» под Сталинградом, повернувший ход войны, изменил и настроение пропаганды, всё менее и менее нуждавшейся в признании поражений советских войск. В 1944 году, охарактеризованном многими историками как самый успешный год войны для Советского Союза, нарком обороны СССР открыто объявил о превосходстве Красной армии во всем мире. После победы, в феврале 1946-го, Сталин сделал многозначительное заявление о том, что «что советский общественный строй является лучшей формой организации общества»²⁹, благословляя реставрацию изрядно порушенного здания идеологии и открывая дорогу послевоенному диктату в культуре и масштабным репрессиям против врагов режима.

Можно привести много свидетельств того, что соцреалистический канон за годы войны проследовал путь, который можно изобразить траекторией параболы: эстетические позиции соцреализма *к концу войны* оказались во многом схожи с теми, что и *до* войны. Одним из наиболее ярких примеров данной траектории является непродолжительный миг славы А.А. Ахматовой, чье стихотворение «Мужество», впоследствии ставшее советской классикой, было опубликовано в «Правде» (в том же 1942-м, что и Баллада Антокольского). В 1946-м Ахматова была снова яростно атакована в ходе специально организованной идеологической кампании против нее и других литераторов. В качестве еще одного примера приведу то обстоятельство, что Советский Союз был первым государством, официально обвинившим Германию в массовых убийствах евреев, документированные доказательства чему были опубликованы и разосланы за рубеж. Тем не менее в 1947 году правительство страны официально запретило публикацию «Чёрной книги», в которой приводились преступления нацистов; и уже год спустя стартовала антисемитская кампания в прессе и общественной жизни.

Начинающийся процесс медленного отхода от краткого периода относительных свобод был своевременно осознан многими советскими писателями, чему есть немало подтверждений. Так, согласно секретному документу, В.Б. Шкловский опрометчиво изрек следующую сентенцию, зафиксированную осведомителем спецслужб: «...победа ничего не даст хорошего, она не внесет никаких изменений в строй, она не даст возможности писать по-своему и печатать написанное. <...> Наш режим всегда был

наиболее циничным из когда-либо существовавших»³⁰. Позже, в 1944-м, И.Г. Эренбургу приписывались следующие слова, тоже неосторожно высказанные им вслух: «Вряд ли сейчас возможна правдивая литература, она вся построена в стиле салютов, а правда — это кровь и слезы»³¹. Высказанные предчувствия впоследствии оправдались. Лаконичная фраза, оброненная Сталиным на заседании, посвященном разносу журналов «Звезда» и «Ленинград» в 1946-м, «доберёмся до всех»³², может служить достаточно емкой характеристикой его культурной политики в послевоенное время.

Мифологический поворот вспять советского истеблишмента ярко иллюстрируют произведения на детскую тематику, доминирующее направление которых в плане эстетики и содержания кардинально трансформировались. В качестве официозной антитезы Баллады Антокольского — Прокофьева остановимся на известной повести Катаева «Сын полка» (1944), отмеченной Сталинской премией в 1946 году. Так же как и в Балладе Антокольского, главный герой повести — мальчик Иван — потерял свою семью; и теперь он всеми силами старается остаться на фронте. Попадание в плен к немцам не приводит к ужасному концу для Ивана. Существует немало фотографий и других документов, показывающих внешние и внутренние изменения людей, прошедших ад фашистского плена или войны (преждевременное старение, психическое расстройство, что уже обсуждалось выше). Но здесь чудо — лучший друг соцреалистической сказки — приходит на помощь Ивану. Так же как и в гайдаровской «Сказке о военной тайне», фашистов атакуют «наши»; и Ивану удастся вырваться, сразу же попав в руки — конечно же — своих собственных наставников из своего собственного полка. Незначительная внешняя и внутренняя метаморфоза происходит здесь не с ребенком, но со взрослым человеком; описание дается без каких-либо пугающих сознание подробностей. «Как не похож был этот Горбунов на того Горбунова, которого Ваня привык видеть чисто выбритого, белого, розового, доброжелательного...» — сообщает Катаев читателю мысли Ивана, заметившего Горбунова издали. Но как только Горбунов, в свою очередь, видит спасшегося мальчика, его лицо меняется, давая понять нам, что беда ушла бесследно: «На лице Горбунова вспыхнула радостная улыбка — та, прежняя, широкая, артельная улыбка, открывшая щербатые зубы»³³. Потеря семьи также компенсируется для Ивана приобретением другой, «большой семьи» (о чем говорит само название повести). Финальные напутствия Ивану, заканчивающие повесть:

³⁰ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике, 1917–1953 / сост. А. Артизов, О. Наумов. — М., 1999. — С. 493–494.

³¹ Там же. С. 529.

³² Там же. С. 572.

³³ См. повесть, опубликована в журналах «Октябрь» (1945, № 1, 2) и «Дружные ребята» (1945, № 1–8); отдельным изданием вышла в 1945 году («Детгиз»).

²⁹ Сталин И.В. Речь на предвыборном собрании избирателей Сталинского избирательного округа города Москвы 9 февраля 1946 года // Большевик. 1946. № 3. — С. 7.

«Иди пастушок. Шагай смелее!»³⁴ — звучат словно кривозеркальное отражение постоянно повторяющейся фразы про мальчика из Баллады Антокольского: «...и шёл вперёд и шёл вперёд». Вопреки бесчеловечной реальности войны и даже жизни прототипа Ивана, не дожившего до победы, повесть Катаева заканчивается хэппи-эндом.

Обновленный соцреалистический канон изображения детей-героев, возродивший имманентный им инфантилизм и оптимизм сюжетной концепции, был окончательно оформлен в послевоенное время, когда, наконец, была достигнута главная эстетическая задача соцреализма: как и в 30-е годы, в роли метафорических детей снова выступили вполне взрослые персонажи. Согласно заново оформленному канону соцреализма, победа в войне воспринимается как полная компенсация пережитых страданий, возвращающая народ к первоначальной идиллии советского рая.

В качестве примера приведу известный фильм М.Э. Чиаурели «Падение Берлина» (1949), который, на мой взгляд, является одним из наиболее удачных вариантов воплощения соцреалистического идеала. Главные герои фильма, Алёша и Наташа, оказываются разлучены в начале войны, наполнившей огнем и смрадом их счастливый советский мир. Пройдя через все испытания, они, в конце концов, обнаруживают друг друга в Берлине исключительно благодаря чудодейственному появлению Сталина перед ликующей толпой (за что Наташа вручает вождю невинный поцелуй благодарности). По аналогии с известной библейской «Легендой о блудном сыне», нахождение потерявшихся «детей», воссоединение их с «отцом», уподобляется их воскрешению, спасению от смерти, как это и сформулировано в Библии: «сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся» (Евангелие от Луки, 15:24). Здесь и заключается политический меседж фильма: Сталин и победивший благодаря его гению советский народ возвращаются в состояние прежнего, ничем не замутненного, счастья. Вместе с тем анонимность и неизвестность общего количества погибших и пропавших без вести будет усиленно (хоть и не всегда успешно) поддерживаться вплоть до 1980-х годов.

В свете всего вышеизложенного, трудно предположить, как Баллада Прокофьева, исполнение и обсуждение которой состоялось уже в 1944 году, могла бы быть принята благосклонно советскими идеологами в изменившемся контексте времени. Последовав за эстетическим поворотом поэмы Антокольского, Прокофьев не успел вписаться в другой вираж советской культурной политики, определившей негативным и пессимистическим настроением советской культуры совсем не долгое место под солнцем. Сказанное подтвердит и общественная критика Баллады, которая будет рассмотрена в следующем разделе.

³⁴ Там же.

«...с Прокофьева надо много спрашивать и требовать»³⁵

Композиторы и музыковеды, обсуждавшие прокофьевские сочинения, созданные в течение Великой Отечественной войны, столкнулись с не легкой проблемой: в марте — апреле 1944 года (когда произошло данное совещание) авторитет Прокофьева, хоть и не получившего пока большую часть своих сталинских премий, был всё же весьма высок и не очень удобен для критики. В то же время соцреалистические недочеты в его сочинениях (позже определенные как «формалистические отклонения») были слишком очевидны, чтобы оставить их без внимания. Соответственно большая часть критических выступлений, касательно Прокофьева (документированных стенограммой обсуждения), представляла собой диковинную смесь из положительных и отрицательных сентенций, завершающихся осторожным, но неумолимым ниспровержением композитора. Так, два доклада, принадлежавших Шлифштейну и Шостаковичу, аргументированно и веско изобличали недостатки прокофьевских сочинений. Содержащиеся в них сентенции были приправлены «мыльными пузырями» из громких и торжественных, но логически совершенно не обоснованных (и потому практически ничего не значащих) комплиментов. Шостакович, взявший слово первым, явился тем, кто задал тон этому закамуфлированному линчеванию.

Начиная свое выступление, как полагается, с похвал («его дарование удивительно расцвело в наши дни»), Шостакович указал на ряд «неудач» Прокофьева, сразу оговорившись, что «замечательный, талантливый композитор (я более высокие эпитеты никогда не применяю, боюсь применить), не может написать совершенно неудачное произведение». Дойдя до Баллады, Шостакович заявил, что «по форме это произведение недостаточно хорошо удалось Сергею Сергеевичу. <...> Прокофьев обладает изумительным даром меткой музыкальной иллюстрации текста. Но, увлекаясь

³⁵ Шостакович Д. Творческие итоги 1943 года. См. Стенограмма пленума Оргкомитета ССК СССР, 28–31 марта 1944. РГАЛИ. Ф. 2077, л. 1, ед. хр. 92, с. 16. Доклад Шостаковича под названием «Советская музыка в дни войны» опубликован (с небольшими купюрами, касающимися критики творчества Д.Б. Кабалевского) в журнале «Советская музыка» (1975, с. 64–77), статья Е.С. Власовой «К проблеме композиторского мастерства в советской музыке 1940-х годов», где впервые изложены материалы Пленума 1944 года, напечатана в сборнике Научные чтения памяти А.И. Кандинского. Сб. ст. / ред.-сост. Е.Г. Сорокина, И.А. Скворцова. — М., 2007. — С. 298–317. Стенографический материал Пленума стал документальной основой пятой главы «Советские композиторы в годы войны» документированного исследования Е.С. Власовой «1948 год в советской музыке». Автор статьи вступает в полемику с мнением Власовой, считающей, что «психологическая атмосфера пленума» отличалась «исключительным демократизмом: никто из присутствующих не был застрахован от критики... каждый из выступавших своим правом воспользовался сполна» (цит. изд., с. 201).

иллюстрацией текста, он иногда пренебрегает внутренней конструктивной целостностью музыкальной формы. Музыка “Баллады о мальчике” имеет такое, я бы сказал, “ленточное” развитие и идет без каких-либо определённых конструктивных опор: попоет, попоет хор, поиграет, поиграет оркестр, попоет, попоет солист, попоет, попоет солистка, потом все вместе попоют, поиграют, потом опять в отдельности и потом сочинение кончается. При таком методе, мне кажется, невозможно создать произведение крупного масштаба. Я позволил себе так резко высказаться об этом произведении потому, что у нас, повторяю, очень мало критикуют наших замечательных мастеров, а мастеров надо критиковать»³⁶.

По прошествии нескольких лет пожелание Шостаковича будет исполнено даже в большей мере, чем Шостакович мог надеяться. В настоящей же дискуссии основные замечания Шостаковича к сочинению — претензия к форме («ленточное развитие») и избыточность музыкальной иллюстративности — сообщили основные темы для последующего обсуждения, вызвав согласные реплики остальных коллег.

Так, Шебалин в своем докладе специально остановился на прокофьевской Балладе как на примере, когда требуется «чтобы композитор управлял текстом, а не наоборот». Заявив, что он «согласен с той критикой, которой Дмитрий Дмитриевич в своем докладе подверг произведение С.С. Прокофьева», Шебалин упрекнул Прокофьева в излишнем «следовании автора за текстом», что вызывает «впечатление незаконченности формы». Не оставлен без внимания был и текст Баллады, который, согласно Шебалину, «мало вяжется с музыкой вообще», так как он «перегружен прозаическими деталями, которые в некоторых случаях звучат по меньшей мере причудливо». Заключительная претензия докладчика к Прокофьеву относилась к «хоровой фактуре, которой, к сожалению, сейчас советские композиторы по большей части не владеют»; «Не нужно только забывать, что голос — это голос, а не кларнет или труба». Шебалин обвинил Прокофьева в «бесцельном изобретательстве», «погоне за такими эффектами, которые для данного произведения совершенно не нужны и применяются автором “для ради себя”»³⁷. Показательно, что чуть далее в той же речи Шебалин заговаривает о «детской болезни формализма», уже не ссылаясь прямо на Прокофьева, но, безусловно, давая понять слушателю, что на самом деле он подразумевал в своем выступлении.

Последним и наиболее протяженным из всех докладов, явилось выступление Шлифштейна, которому Баллада была непосредственно по-

священа. «В ней вновь и с очень большой силой раскрывает себя гуманистическое содержание лирики Прокофьева, — глаголил критик, ничем не предвещая грядущее ниспровержение. — “Баллада” — лирико-эпическая повесть. Лирика, лирическое составляют “нерв” её музыки. Но только лирика эта — прокофьевская, очищенная от житейски обыденного, сохраняющая способность быть сдержанной и объективной даже тогда, когда она говорит о трагическом и жестоком, объективной, но отнюдь не холодно-безразличной»³⁸.

«Есть, однако, целый ряд очень серьезных причин частно-технологического и общеэстетического порядка, которые затрудняют правильную оценку объективных музыкальных достоинств “Баллады” и вообще вокальных сочинений Прокофьева»³⁹, — так, наконец, Шлифштейн обозначил главную свою цель. Среди данных «причин» был упомянут прямо соотносящийся с замечанием Шебалина недостаток, связанный с «отношением Прокофьева к литературному тексту и с наличием в его вокальных сочинений литературных прозаизмов» (в их числе Шлифштейн и процитировал упомянутую выше фразу: «...где пахло смертью и навозом...»). Отвечая на собственный вопрос, «правомерны ли подобного рода литературные прозаизмы в музыкальном произведении», критик отправился на поиски далеких параллелей в историческом прошлом, перечислив для сравнения среди прочих Маяковского, Даргомыжского и Мусоргского. В творчестве последнего «поиски правдивой интонации, получившие столь крайнее и одностороннее выражение в его ранней опере “Женитьба”, им же самим впоследствии были выровнены в “Борисе” и в “Хованщине”», — теоретизировал Шлифштейн (забыв упомянуть, однако, что «выровнены» они были не Мусоргским, а, как известно, Римским-Корсаковым). Нетрудно догадаться, что, по мнению Шлифштейна, «эта мера кое-где перейдена Прокофьевым и в “Балладе”, и в опере “Война и мир”»⁴⁰.

Последняя, и наиболее серьезная, претензия к Балладе полностью брала начало из сентенции Шостаковича: «Речь идет о пристрастии Прокофьева к детализированному воспроизведению, его тяготению к музыкальному воплощению единичного, жизненно характерного, в ущерб широкому развитию, и, если говорить применительно к вокальным сочинениям Прокофьева, то широкому мелодичному вокальному развитию образа, идеи, настроения. <...> Ярчайший пример тому мы находим в той же “Балладе о мальчике”, и именно в ее репризе...». Критик пересказывает содержание текста, весьма недовольный как самим текстом, так и прокофьевским от-

³⁶ Там же. С. 17. Опубликовано. См. предыдущую сноску.

³⁷ Шебалин В. О композиторском мастерстве. См. Стенограмма пленума оргкомитета ССК СССР, 28–31.03.1944. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 92, л. 59–60. Опубликовано в: Виссарион Яковлевич Шебалин. Литературное наследие. Воспоминания. Переписка. Статьи. Выступления / сост. А.М. Шебалина. — М., 1975. — С. 201–215.

³⁸ Шлифштейн С. Творчество Прокофьева в дни войны. См. Стенограмма пленума оргкомитета ССК СССР, 28–31 марта 1944. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 92, л. 173–174.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же, л. 175.

ношением к нему; «с дотошной подробностью рассказывается о том, как наш герой <...> следил за немецкой машиной, и именно штабной машиной, которая всегда сверкает лаком, и при этом отмечена «кривым знаком» <...> Мы узнаём, что она прошла крутым виражом, кренясь и визжа шинами и т. д., и всё это положено на музыку, которая досадным образом теряет здесь свою выразительно экспрессивную силу и становится не более, как иллюстрацией не бог весть какого стихотворного текста»⁴¹.

На мой взгляд, непредвзято проведенный музыковедческий анализ показывает, что данное обвинение в «иллюстративности» текста практически беспочвенно. По внимательном прочтении партитуры становится ясно, что музыка Прокофьева имеет свою собственную линию развития, динамически подготавливая кульминацию раздела, которым является упомянутый взрыв гранаты, во время которого осуществляется неожиданная модуляция в тональность До мажор. Как пишет про данный раздел Шлифштейн: «Только с приходом це-дурной темы — тема широкого освобожденного дыхания, которая может быть условно названа “темой возмездия и торжества человеческой справедливости”, — музыка вновь вступает в свои права, в неё возвращается поэтическая атмосфера и, что самое главное, ощущение идейно-смыслового звучания произведения»⁴². В этом, последнем, определении и высвечивается вся идеологическая изнанка данного псевдо-музыковедческого разбора. Переведенные на «антиформалистический» язык, все перечисленные недостатки, а именно — работа с «не бог весть каким», «антимузыкальным» текстом, «иллюстративность», «немелодичность» и «неудавшаяся форма» произведения (а где же песенность, ориентация на классические образцы наследия русской музыки?) означали идеологические просчеты и не многим более того. Естественно, любая попытка оспорить и отстоять несуразность обвинений научно была бы несостоятельна, так как совершенно иная, гораздо более существенная, проблема в действительности имела место, открыто дав себя знать только через 4 года, в трагическом 1948 году.

Не случайно именно в ходе ждановской «антиформалистической» кампании обвинения против Баллады зазвучали откровенно, избавившись от идеологических эвфемизмов и обходных намёков. «Хоровая партитура этой кантаты отмечена всеми чертами формализма: отсутствием законченных эпизодов, сплошными речитативами, построенными на нелепых интонациях, отсутствием мелодики, пренебрежением сущностью хорового звучания», — писалось в упоминавшейся выше статье журнала «Советская музыка»⁴³. В другом музыковедческом издании, вышедшем в 1950 году, перечислялись аналогичные упреки: «“антимелодичность” “Баллады”, нату-

ралистическая иллюстративность оркестровых эпизодов, необоснованное выпячивание малозначительных эпизодов поэтического текста»⁴⁴.

Прокофьевед Нестьев тоже приложил руку к «затапыванию» опуса; его статья о Прокофьеве, опубликованная в 1953-м (уже после смерти композитора), перечисляет знакомые недостатки: «...нарочитая усложненность и жесткость гармонии, пренебрежение к ясной логике мелодического мышления»⁴⁵. Однако в его последней монографии о Прокофьеве, опубликованной уже после возрождения кантаты Рождественским, Нестьев изобразил совершенно иную картину, изрядно «подрихтовав» и свою роль в свершившемся спектакле: «Многое в кантате казалось непривычным, в частности, отсутствие развернутых сольных арий-монологов, фрагментарность, кинематографичность повествования. Не все заметили своеобразную логику ее конструкции...»⁴⁶. Занятно, тем не менее, что Нестьев здесь пытается привести осторожные возражения на доводы, заявленные самим Шостаковичем.

Однако у меня есть некоторые основания полагать, что и Шостакович должен был изменить свое мнение о прокофьевской Балладе, принимая во внимание одно его собственное сочинение — знаменитую Тринадцатую симфонию (1962) на стихи Е.А. Евтушенко. Уже только состав исполнителей симфонии — солирующий бас, хор басов в дополнение к симфоническому оркестру — демонстрирует определенное родство с Балладой, в которой крайне мало места отводится женскому хору (Баллада написана для солистов, симфонического оркестра и хора). Форма первой части многочастной симфонии Шостаковича — «Бабий яр», также представляет собой ряд эпизодов, объединенных принципом линейного развертывания. Содержание данной части, в свою очередь, являет немалые общности и с текстом Баллады (в поэме Евтушенко речь идет об униженном и испуганном мальчике, жертве погрома; упоминается и Анна Франк — известная жертва холокоста). Но самое главное сходство данной части симфонии и Баллады заключается в основном спектре тяжелых негативных эмоций, воплощаемых композиторами (что вызывает несомненную ассоциацию обоих сочинений, улавливаемую на слух), а также в принципе иллюстративности, довлеющем в музыке, также достаточно последовательно идущей за поворотами литературного текста.

Не имея документальных подтверждений того, что Шостакович сознательно ориентировался на Балладу, нельзя и исключать возможность

⁴³ Попов И. Заметки о формализме в хоровом творчестве // СМ. 1948. № 6. — С. 33.

⁴⁴ Келдыш Ю., Скребков С., Рыжкин И. История русской советской музыки: план-проспект. — М.—Л., 1950. — С. 69.

⁴⁵ Нестьев И. Путь Сергея Прокофьева // СМ. 1953. № 5. — С. 29.

⁴⁶ Нестьев, 1973. С. 472.

⁴¹ Там же, л. 176–178.

⁴² Там же, л. 178.

того, что, будучи в числе немногих, хорошо ознакомленных, с кантатой Прокофьева, Шостакович мог впоследствии воспроизвести некоторые существенные ее черты, что осталось незамеченным в музыкальной среде, так как для подавляющего большинства Баллада и тогда, и в другие времена оставалась неизвестной.

Миф о мальчике-герое в исторической перспективе

Несмотря на то что изначально Баллада не получила официального признания, идея «детей холокоста» в том же философском и эстетическом понимании была продолжена в советской культуре, демонстрируя явные и скрытые отсылки к произведению Антокольского — Прокофьева. В данном разделе будут рассмотрены некоторые, наиболее значимые и известные, произведения, в которых обнаруживается преемственность с Балладой. И одним из самых ярких таких произведений, созданных уже после смерти Сталина, является известный фильм «Иваново детство» А.А. Тарковского (1962), снятый по рассказу В.О. Богомолова «Иван» (1957). Сюжет рассказа и фильма, а также биография главного героя являет ряд аналогий с историей Ивана из упомянутой повести Катаева: мальчик, в обоих случаях названный Иваном, также потерял свою семью; в советской армии он приобретает статус превосходного разведчика; в конце концов, он попадает в фашистский плен. Тем не менее во всём остальном, особенно в том, что касается философской концепции и завершения сюжета, произведение Богомолова — Тарковского является кардинальным опровержением идей Катаева.

Сам Тарковский дал развернутое объяснение причин, побудивших его экранизировать рассказ Богомолова. Первой из данных причин режиссер называет смерть героя в конце повествования, которая «имела свой особый смысл. <...> Обычно в таких случаях авторы вознаграждали военный подвиг героя. Трудное, жестокое уходило в прошлое. Оно оказывалось лишь тяжелым жизненным этапом. В рассказе Богомолова этот этап, пресеченный смертью, становился единственным и конечным». Второе, что отметил Тарковский, это передаваемая Богомоловым «взвинченная напряженность», открывавшая режиссеру «перспективу создать по-новому правдивую атмосферу войны с ее перенапряженной нервной конденсацией». И последнее, что, как писал Тарковский, «меня взволновало до глубины души, это характер мальчишки. Он сразу представился мне как характер разрушенный, сдвинутый войной со своей нормальной оси. Бесконечно много, более того, все, что свойственно возрасту Ивана, безвозвратно ушло из его жизни. А за счет всего потерянного — приобретенное, как злой дар войны, сконцентрировалось в нем и напряглось»⁴⁷.

Иван (Н. Бурляев)
в фильме
«Иваново детство»



Из данной продолжительной цитаты видно, насколько сильно Богомолов и Тарковский отошли от идеалов официальной эстетики, сообщив своему «Ивану», в сущности, гораздо больше черт «неизвестного мальчика» Антокольского — Прокофьева, чем катаевского героя. Параллели в судьбе и характере между «Иваном» и героем «Баллады» весьма велики — как будто «неизвестный мальчик» продолжил свою роль в нарративе Богомолова — Тарковского. Налицо немало чисто биографических аналогий: после смерти матери и сестры, как «Иван» Богомолова — Тарковского, так и «неизвестный мальчик» отправляется скитаться и учиться убивать врагов. Но главное сходство обозначено не столько в сюжете, сколько в характере обоих мальчиков, лишившихся своего детства при невероятно драматических обстоятельствах. Как говорит об Иване один из солдат: «Ему столько довелось пережить, что нам и не снилось <...> Как рассказывает про лагерь или вспомнит отца, сестренку, трясется весь. Я никогда не думал, что ребенок может так ненавидеть...». «Недетский взгляд», упоминаемый в поэме Антокольского, визуально запечатлен в фильме в исполнении Н. Бурляева, создающего своей игрой жуткую смесь из взрослого и детского поведения.

Сходные в эстетическом и содержательном аспектах, оба сочинения, однако, различны разрешением своих финалов. В произведении Богомолова — Тарковского сослуживцы Ивана доходят до Берлина, где чудо — лучший друг соцреалистического реализма — проникает в сюжет, осуществляя, однако, совершенно противоположную миссию, нежели в примере, упомянутом много выше. Уже в Берлине, разбирая архив тайной полиции, главный герой обнаруживает документы, безошибочно свидетельствующие о том, что Иван был пойман и казнен немцами. Как показано в фильме, главный герой решает не лишать однополчан последней надежды на чудодейственное спасение мальчика, осознанно не сообщая друзьям страшную правду. Так, советская история о «неизвестном мальчике» превращается в окончательную трагедию.

Однако кульминация развития данного мифа, на наш взгляд, состоялась позже, во времена перестройки. Одним из наиболее этапных примеров

⁴⁷ Тарковский А. Запечатлённое время. См.: <http://lib.rus.ec/b/268683/read>.



Флёра (А. Кравченко) в фильме «Иди и смотри»

является фильм «Иди и смотри» Э.Г. Климова (1985), снятого по мотивам «Хатынской повести» А.М. Адамовича (1971). (Достоин упоминания тот факт, что данная картина поставлена самым первым номером в рейтинге Таймаут «лучших фильмов про Вторую мировую войну» группой критиков во главе с К. Тарантино⁴⁸.) Фильм опять демонстрирует все знакомые черты архетипа детей-героев; но если Тарковский изобразил своего героя уже после свершившейся метаморфозы («как характер разрушенный, сдвинутый войной со своей нормальной оси»), то Климов запечатлевает сам момент мутации мальчика, внешней и внутренней. Главный герой, подросток Флёра, изначально показан в фильме веселым, дружелюбным и домашним, — тем острее подчеркивается катастрофа, произошедшая с ним после того, как он теряет свою семью, а позже оказывается свидетелем сожжения живьем всех жителей деревни, устроенного фашистами. Буквально на глазах его лицо старится, волосы седеют, голос становится скрипучим и низким; с этого момента сознание мальчика полностью охвачено ненавистью к врагу.

Количество параллелей с нарративом Антокольского — Прокофьева поразительно, определенно выше простого совпадения. Оба мальчика носят кепки (разве что разного цвета), они переживают страшные душевные потрясения и страх, бегут из дома, пробираясь по захваченной территории и преодолевая различные тяготы — непогоду и голод. Замысловатый саундтрек фильма⁴⁹ выражает поврежденную психику мальчика («Климов делает всё в его силах, чтобы поместить нас внутрь Флёриной головы», — пишут упомянутые критики Таймаут)⁵⁰. В повести Адамовича рассказывается о гранате, которую автор (он же главный герой) берег для свершения

своей миссии. Как в Балладе Антокольского, так и в Повести Адамовича дается чрезвычайно обстоятельное и подробное описание выслеживания врага (машины с фашистским командованием), которую автор намеревается подорвать своей гранатой. Как пишет Адамович: «И тут я увидел ее, мчащуюся прямо ко мне, испуганно подскакивающую на кочках и рытвинах легковушку. Не понимая еще, что я могу, что собираюсь сделать, я бросился ей навстречу <...> Машина почти налетела на взрыв... И я тоже». В фильме — вместо этого эпизода — показана аналогичная машина с немецким командованием; взрыв же уготован немецкому грузовику марки Мерседес, уничтоженному в результате партизанской атаки. Разгром немцев происходит после их ухода из сожженной деревни, за кадром, о чем говорят слышимые издали звуки боя. В Балладе так же сообщается о «расплате, слышимой в пальбе» при описании их отступления из разграбленного и уничтоженного города.

Фильм «Путь с экрана», так же как и у Антокольского, и Прокофьева, связан с уходом мальчика в неизвестность: отряд партизан уходит в лес под музыку из раздела «Lacrimosa Dies Illa» из Реквиема Моцарта (буквально визуализируя их «путь слез»). Победа еще не близка, и мальчик становится символическим персонажем, видя, как вслед за ним к партизанам пришел его двойник из прошлого — другой мальчик, домашний, еще не отмеченный печатью страдания, которому еще только предстоит пройти аналогичную метаморфозу. Трагедия еще не закончена, и такие же кровавые преступления еще будут повторяться в будущем — таков основополагающий политический месседж как в фильме, так и в повести.

Этим же обстоятельством не в последнюю очередь обусловлена, на мой взгляд, сегодняшняя необходимость возродить к исполнительской жизни Балладу Прокофьева — сочинение совершенно исключительное как в прокофьевском наследии, так и в истории культуры.

В заключении оглянемся на примеры художественной репрезентации холокоста в искусстве Западной Европы, в частности, на известный фильм Р. Бенини «Жизнь прекрасна» (1997) и на многочисленные артистические обращения к Дневнику Анны Франк. Одной из общих идей для данных, столь различных, культурных явлений является выпуклое стремление их авторов оградить психику ребенка от происходящих кругом нечеловеческих испытаний, сохранить душевное здоровье детей даже ценой жизни взрослых. Традиция «неизвестного мальчика» советского искусства, таким образом, ярко противоречит не только соцреалистической модели, но она вряд ли имеет аналоги и за пределами постсоветского пространства, занимая собой совершенно особое, идиосинкразическое, положение в российской и мировой культуре.

⁴⁸ См. «The Fifty Greatest World War II Movies»: <http://www.timeout.com/film/features/show-feature/8366/>

⁴⁹ Композитор О.Г. Янченко, звукорежиссер В.С. Морс.

⁵⁰ «The Fifty Greatest World War II Movies»: <http://www.timeout.com/film/features/show-feature/8366/>.

Прокофьев: круги влияния



Вера Валькова

Глазуновская модель «большой русской симфонии» в творчестве С.С. Прокофьева

Как известно, Прокофьев не был сторонником прямого воспроизведения чужих стилей в современной музыке. С этих позиций он осуждал неоклассические опыты И.Ф. Стравинского, сознательно старался избегать открытых стилизаций в собственном творчестве. В то же время работа с устоявшимися жанровыми и структурными моделями весьма привлекала его, о чем свидетельствуют многие страницы его творчества, ярче всего — Первая симфония, ранние пьесы. В письме Б.В. Асафьеву от 8 февраля 1925 года, оценивая Фортепианный концерт И.Ф. Стравинского и не одобряя его «бахизмы», Прокофьев четко сформулировал свое отношение к проблеме. Признаваясь в почтении и любви к музыке Баха, он утверждал, что «стилизироваться под него не следует», и вместе с тем допускал: «...сочинять по его принципам неплохо»¹.

Справедливо отмечены и оценены классицистские наклонности в мышлении композитора: рациональное начало, стремление к четкости мысли и законченности, ясности формы. Эти качества, по всеобщему признанию, стали особенно культивироваться в его творчестве, начиная с 1930-х годов². Постепенный поворот к традиции явно был связан с возрастающим давлением советской идеологии, которое Прокофьев не мог не испытывать после возвращения в СССР. Однако здесь наверняка были и другие импульсы: складывающиеся общие тенденции в мировом искусстве; собственная, долго созревавшая внутренняя потребность в «новой простоте». Если судить по дневниковым записям Прокофьева, осознанный путь к этой «простоте» начался уже при рождении замысла оперы «Три апельсина» в 1918 году. Познакомившись с сюжетом сказки Гоцци, композитор

сразу представил: «Музыка — ясная, живая и, по возможности, простая»³. Немного позже, в 1920 году, Прокофьев прямо заявил в беседе с Артуром Рубинштейном: «...я кончил идти вперед в смысле искания новых путей». Это было сказано в ответ на восхищенное восклицание А. Рубинштейна по поводу «Сказок старой бабушки»: «И как просто!»⁴. Заметный оттенок субъективных преувеличений, вызова и бравады в подобных признаниях скрывает вполне серьезные намерения.

Однако эти намерения в те годы еще соседствуют с прежним яростным бунтом против традиций и призывами к радикальному новаторству. Особенно примечательна в связи с нашей темой позиция Прокофьева, высказанная с жестокой прямоотой по поводу Пятой симфонии Н.Я. Мясковского в письме ее автору от 3 января 1924 года. В новой симфонии своего друга Прокофьев отмечает «нескладное, мертвящее влияние Глазунова»⁵, которого он характеризует как «безличное собирательное место»⁶. Прокофьев утверждает: «...от тех страниц, где Вы подпадаете под его влияние, веет бессилием и тленью»⁷. Правда, в том же письме автор не щадит и других представителей русской музыки начала века, призывая Мясковского «открещиваться от петербургских и московских школ, как от угрюмого дьявола...»⁸. Упомянув уважаемых современных отечественных музыкантов (А.Н. Александрова и С.Е. Фейнберга), Прокофьев предостерегает: «...эти метнеровские осколки висят на Вас как камни и невидимо тянут Вас в теплое, уютное болото»⁹.

Однако наполненная парадоксами творческая натура Прокофьева включала и принципиально другое отношение к своим предшественникам, в том числе и к Глазунову. Свидетельства этого будут приведены и рассмотрены позже. Пока же отметим, что возвращение «бунтаря» Прокофьева к традиции становится, как уже говорилось, очевидным в 1930-е годы, обнаруживая особую приверженность к русской музыке XIX века. Последующие произведения подтверждали эту тенденцию, разумеется, не вызывая никаких сомнений в яркой самобытности мышления и языка композитора. Подчеркнем, что здесь речь пойдет о свойствах мышления Прокофьева, проявившихся именно в 30–40-е годы.

Подобные процессы в позднем творчестве Прокофьева выдвигают целый ряд проблем, до сих пор еще не вполне осмысленных. В предлагаемой статье будет выделена только одна из них: проступающие в поздних сим-

³ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 697.

⁴ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 83.

⁵ Прокофьев — Мясковский. Переписка. С. 181.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 182.

⁹ Там же.

¹ Письма С. Прокофьева Б. Асафьеву // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 2 / ред.-сост. Т.Н. Ливанова. — М., 1976. — С. 8–9.

² См., например: Тараканов М.Е. Стиль симфоний Прокофьева. — М.: Музыка, 1968; Арановский М.Г. Мелодика С. Прокофьева. — Л.: Музыка, 1969.

фониях Прокофьева контуры давней и вполне определенной традиции. Сама по себе эта традиция еще недостаточно выявлена нашей музыкально-исторической наукой, поэтому позволю себе здесь специально на ней остановиться.

Речь идет о сложившемся на рубеже XIX–XX веков устойчивом типе симфонической композиции — условно его можно определить как «большая русская симфония»¹⁰. В нашем конкретном случае важно четко отделить значение этого понятия от ряда произвольных, хотя и естественных ассоциаций, которые вызывает словосочетание «большая симфония». Здесь не имеется в виду широкое его значение — как обозначение особо выдающихся опытов, несущих в себе некую общезначимую символику (на такую роль в отечественной музыке могли бы претендовать, например, симфонии Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова, при определенном ракурсе рассмотрения — даже симфонии Скрябина). Однако в нашем случае имеется в виду вполне конкретная и локальная в своей исторической миссии жанровая разновидность. Это более узкое значение термина можно зафиксировать, прибавив к нему дополнительную характеристику — «глазуновская модель большой русской симфонии». Для такого определения есть вполне реальные основания: именно восемь симфоний Глазунова дают наиболее четкий, «эталонный» вариант обсуждаемого типа русской симфонии. Имея в виду это принципиальное уточнение, будем в дальнейшем для краткости иногда называть эту модель и «большой русской симфонией».

Этот особый тип симфонической композиции впервые формируется в 1880–1890-е годы, ярко отражая новые тенденции, сложившиеся в музыкальной культуре. К тому времени русская музыка уже завоевала себе право на внимание и уважение современников и, по известному выражению Н.А. Римского-Корсакова, осуществляла «спокойное шествие вперед». Последние два десятилетия XIX века знаменовали в русской музыке существенный сдвиг в эстетических установках. Позиционируя себя в качестве продолжателей и наследников «Могучей кучки», представители нового времени (прежде всего, члены Беляевского кружка) во многом расходятся с установками своих предшественников. Им уже не свойственно стремление подчинить искусство внехудожественным, идеологическим и социальным задачам, не столь актуален для них и тот мощный акцент на национальном своеобразии, который отличал балакиревцев. Пафос их деятельности точнее всего можно было бы определить как «реабилитация эстетизма» — восстановление прав чистой красоты и совершенства форм.

¹⁰ Более подробно об этом типе симфоний см.: Валькова В.Б. «Большая русская симфония» как феномен музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков // МА. 2011. № 2. — С. 10–13.

Дух новой русской музыки в эти годы отождествляется со стремлением органически соединить уже найденное национальное своеобразие с высоким европейски ориентированным профессионализмом.

В этих условиях на одно из важнейших мест выдвигается жанр симфонии — как воплощение высших возможностей чисто музыкального отражения единства и многообразия мира. Русская симфония для современников символически представляла достижения отечественного искусства, судьба жанра была предметом постоянного внимания публики и музыкантов. В этой области соотечественникам было чем гордиться. Русский симфонизм уверенно заявил о себе еще в произведениях Глинки, позже великие образцы русской симфонии создали А.П. Бородин и П.И. Чайковский.

Однако период «спокойного шествия вперед» требовал некоего подведения итогов, обобщения предшествующего симфонического опыта, создания отточенного и универсального образца, знаменующего включение русской школы в европейский контекст. Отвечающий этим задачам, по существу новый тип симфонии и создавали в 1880–1890-е годы молодые тогда композиторы: А.К. Глазунов, С.И. Танеев, А.С. Аренский, В.С. Калинников. В их произведениях утверждение национальной неповторимости соединялось с изощренным мастерством и высоким профессионализмом, позволявшим свободно владеть одной из сложнейших форм академической музыки. Созданный ими новый тип симфонии оказался удивительно живучим и устойчивым в русской музыке. К нему продолжали обращаться композиторы и в начале XX века, среди них: И.Ф. Стравинский, С.В. Рахманинов, Р.М. Глиэр, А.Т. Гречанинов, А.Ф. Гедике, М.А. Балакирев, С.М. Ляпунов и другие.

В «большой русской симфонии» «глазуновского» образца соединились многие завоевания русского симфонизма: глинкинская национальная характерность и гибкая пластика формы, традиции эпического, «богатырского» симфонизма Бородина и романтическая лирика Чайковского. Особенно отчетливо проявились два истока: бородинские традиции (от них были унаследованы широта симфонического дыхания, образы светлой уверенности и силы в соединении с неторопливостью, степенностью развертывания) и традиции Чайковского — открытость, доверительность лирики, порой мятежная порывистость, романсовая выразительность интонаций, культ мелодии как таковой. Однако есть и отличия от этих образцов: чуждыми новой жанровой разновидности оказались широкий стихийный размах Бородина и глубокая трагедийность Чайковского. Создатели этого типа симфоний сознательно избегали каких-либо проявлений новаторской дерзости, чрезмерной открытости личного высказывания.

Именно стремлением до блеска отточить все приемы этой национальной разновидности жанра можно объяснить настойчивое обращение композиторов к данному типу симфонии, а также высочайшую степень типизированности ее строения. Весь корпус произведений такого рода

производит впечатление вдохновенного коллективного труда, вновь и вновь раскрывающего лучшие стороны национального искусства, самые высокие и благородные идеалы русской школы.

Все симфонии подобного типа сходны по общей концепции, в которой преобладает утверждение богатства и разнообразия эмоций, их собирание к финалу, получающему звучание широкого народного торжества.

Конкретные композиционные признаки большой русской симфонии предполагают традиционную четырехчастную цикличность, в общих чертах следующую классицистским образцам и учитывающую опыт западных романтиков — Мендельсона, Шумана, Брамса и др. Вместе с тем каждая часть несет в себе специфические, чисто русские, особенности.

Наиболее специфичны первые части, как правило, соединяющие эпическую сдержанность и широту мелодических линий с лирико-драматической выразительностью. Начальным частям присущ благородно-сдержанный характер, умеренные темпы. Устойчива и трактовка финала — это всегда образ народного праздника, вовлекающего в свою орбиту темы из предыдущих частей, а зачастую и цитаты народных песен.

Во многих случаях тенденция к замедленному движению в первой части заставляет композиторов ставить на второе место в цикле не медленную часть, а скерцо. Так происходит в симфониях Балакирева, Стравинского, Рахманинова, в Первой и Второй Глиэра.

К началу XX века создание большой симфонии по глазуновской модели становится почти обязательным испытанием на зрелость для молодых авторов. Успешное выступление с композицией такого типа открывало композитору путь в большую музыку и могло стать хорошим началом профессиональной карьеры.

Активная работа композиторов по освоению этого типа симфонии продолжалась в течение всего первого десятилетия XX века. В дальнейшем интерес к ней практически полностью исчезает, хотя свой авторитет в музыкальных кругах она сохраняет еще достаточно долго. Как будет видно из дальнейших наблюдений, модели большой русской симфонии в скрытых формах, еще предстояло возродиться и сыграть свою роль в русской культуре.

Естественно, что на роль своеобразного эталона большой русской симфонии явно и в первую очередь претендовали произведения Глазунова — музыканта, сыгравшего, как известно, особую роль в судьбе Прокофьева. Все восемь глазуновских симфоний, написанные с 1881 по 1905 год, развивают именно этот тип симфонической композиции, давая в каждом новом опусе неповторимо индивидуальный его вариант¹¹.

¹¹ В этот ряд вписывается по своей концепции и его трехчастная Четвертая симфония, где функции отсутствующей медленной части переданы лирическим разделам других частей.

Столь же эталонной, как произведения Глазунова, оказалась и Четвертая симфония Танеева, написанная в 1897 году и сразу приобретшая широкую известность. В тот же тип композиции укладывается и его Третья симфония, всего лишь однажды исполненная при жизни композитора, но не менее достойная внимания потомков, чем его знаменитая Четвертая.

Прокофьев сформировался как музыкант именно в то время, когда в русской музыке был особенно высок престиж большой симфонии. Он, безусловно, постоянно слышал образцы этого рода, с особенным удовольствием осваивая симфонии Глазунова. Они были среди тех вещей, которые входили в «домашний репертуар» Прокофьева и его друзей. Свидетельство тому находим в Дневнике композитора: «Никто не отрицал добротности глазуновских симфоний и безупречности контрапункта... Поэтому мы к Глазунову относились сначала с интересом, потом охотно играли в четыре руки (все это так удобно ложилось под пальцы)...»¹². Об исполнении Пятой симфонии Глазунова Прокофьев записывает: «...слушал с удовольствием»¹³; о его же Второй фортепианной сонате: «...играл... с величайшим удовольствием»¹⁴.

Исключительно теплое отношение и огромный интерес вызывала у Прокофьева и творческая личность Танеева. Молодой музыкант восхищался умом, эрудицией, профессионализмом, деликатностью и добротой московского профессора. «Вот у кого бы учиться!»¹⁵ — восклицает он в Дневнике.

Резонно будет предположить, что эталон большой русской симфонии всплыл в творческом подсознании Прокофьева в то время, когда он сам искал новых контактов с традицией, с идеалами ясности, доступности и простоты. Большая русская симфония вполне соответствовала этим поискам: в ней были заложены столь близкие в те годы Прокофьеву уравновешенность формы и эмоциональная открытость, в ней дышало славное национальное музыкальное прошлое. Всё это вместе с близкой советской идеологии имперской значительностью, репрезентативностью вполне соответствовало и социальному заказу тех лет.

Здесь следует иметь в виду, что в представления Прокофьева о подлинном профессионализме, несомненно, входило умение работать на заказ, то есть способность решать практически любую извне поставленную задачу. В этом он созвучен многим своим современникам — например, Р. Штраусу, который заявил однажды, что настоящий композитор-профессионал должен уметь положить на музыку даже обеденное меню. Заказ при таком подходе располагается в чисто эстетической сфере, никак не соприкасающейся с политикой или вообще с какой-либо «злостью дня», выходящей за пределы сферы искусства. Главное для композитора — уловить конкретные художе-

¹² Автобиография, 1973. С. 526.

¹³ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 393.

¹⁴ Там же. С. 454.

¹⁵ Там же. С. 115.

ственные потребности «своей» публики. Именно об этом он рассуждает в Дневнике в 1918 году: «...за такую оперу как “Любовь к трем апельсинам” на меня будут нападки... что не время писать ее, когда мир стонет»¹⁶. И тут же замечает в скобках: «...но мое творчество вне времени и пространства»¹⁷. А с другой стороны, композитор признает: «...нападки тех, кто хочет от меня лирики и неги, дали мне идею пролога...»¹⁸. Таким образом, из двух направлений критики — «мир стонет» и требования «лирики и неги» — Прокофьев склонен учитывать только последнее, апеллирующее к переживаниям, близким эстетизму, во время которого происходило его личностное формирование. Любой пришедший извне заказ для композитора с такими установками — испытание подлинного профессионализма, дело чести мастера, вполне благородная и достойная задача. Прежде всего, в этом ключе Прокофьев воспринимал необходимость учитывать советскую музыкальную конъюнктуру — во всяком случае в начале своей деятельности в СССР.

Прокофьев в первую очередь впитывает из традиции, связанной с большой русской симфонией, ощущение полноты и гармонии бытия, некоего общего могучего душевного равновесия. От того же прототипа — и четырехчастный цикл, праздничные финалы, русский национальный колорит, неспешность развития.

Вполне естественно, что прежде всего заявляют о себе связи позднего Прокофьева с Глазуновым — при всех кардинальных различиях этих двух художественных индивидуальностей. В Дневнике Прокофьев не раз упоминает о «вялом темпераменте» Глазунова. Сокрушительный напор энергии в музыке самого Прокофьева образует разительный контраст этому качеству. Изначальная склонность к дерзкому вызову, к прорыву в новые художественные миры также чужда подчеркнутой уравновешенности и традиционализму музыки Глазунова. Не близок был Прокофьеву в его «бунтарские» годы и сам склад глазуновского симфонизма, о чем свидетельствует уже приведенное выше его письмо Мясковскому от 3 января 1924 года. Однако уже в те годы были очевидны и некоторые совпадения двух столь различных художественных натур: культ профессионализма, рациональная выверенность эмоций, стремление к внутренней логике и ясности формы, тяготение к оптимистическим концепциям.

Глазуновская модель большой русской симфонии проступает уже в Четвертой симфонии Прокофьева, первая редакция которой была закончена в 1930 году (вторая редакция, относящаяся к 1947 году, не изменила общую концепцию произведения). Отголосок давних авторитетных образцов можно услышать в общем мужественно-просветленном характере симфонии, в особой благородной «осанке» начального Andante.

¹⁶ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 751.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

По-прокофьевски буйный характер главной партии в Allegro *eroico* первой части оттеняется мягкой благодушной лирикой побочной партии с характерным для симфоний Глазунова значительным замедлением темпа. Ту же модель отдаленно напоминают образы праздничного оживления и стихийного пляса в финале. В соответствии с нормами большой русской симфонии в коде финала проводится одна из основных тем первой части.

Последовательное возрождение модели большой русской симфонии особенно заметно в Пятой симфонии Прокофьева, законченной в 1944 году. Не случайно весь ее облик заставлял комментаторов вспоминать о русской эпической традиции, а тематический материал — акцентировать связи с музыкой Бородина и Глазунова. М.Е. Тараканов, как бы возражая С.М. Слонимскому, утверждает, что истоки главной темы симфонии «восходят скорее к Глазунову, нежели к Бородину»¹⁹. Современный автор И. Вишневецкий проводит еще более конкретную параллель — с вступлением к Шестой симфонии Глазунова²⁰. Он же вполне справедливо видит в строго выдержанной нормативной четырехчастности цикла «оркестровое повествование большого русского стиля»²¹. В главной теме Пятой симфонии Прокофьева есть несомненная и, возможно, вполне сознательная ориентация на прототип Пятой Глазунова: та же гордая уверенность «поступи», тот же плавно поднимающийся мелодический контур с вкраплениями пунктирного ритма в тональности B-dur²². Есть даже точное совпадение четырехзвучного начального мотива из симфонии Глазунова и фрагмента темы Прокофьева²³; см. пример 1а и б).

1а. А.К. Глазунов. Пятая симфония. Тема вступления 1 части



1б. С.С. Прокофьев. Пятая симфония. Тема главной партии 1 части



¹⁹ Тараканов М.Е. Стиль симфоний Прокофьева. — М.: Музыка, 1968. — С. 263.

²⁰ Вишневецкий И.Г. Сергей Прокофьев. Указ. изд. С. 542.

²¹ Там же.

²² Эта параллель так же несомненна и симптоматична, как интонации до-минорной симфонии С. Танеева в зачине Седьмой симфонии Шостаковича.

²³ Отмечен в примере 1б квадратной скобкой.

Особая «статья» начальных тем, уже отмеченная в связи с Четвертой симфонией, будет присутствовать и во всех более поздних образцах этого жанра у Прокофьева. Даже в самой лирической, по всеобщему признанию, Седьмой симфонии тот же характер и мелодический контур прослушивается в басовой линии главной партии²⁴.

2. С.С. Прокофьев. Седьмая симфония. Тема главной партии 1 части



Давно замечено, что в поздних симфониях Прокофьев предпочитает замедленные темпы в первых частях: Andante (Пятая симфония), Allegro moderato (Шестая), Moderato (Седьмая). Неспешность их разворачивания вполне соответствует эпической широте, благородной сдержанности образов, которые, в свою очередь, уходят корнями всё в тот же прототип русской симфонии. Здесь заявляют о себе скорее не глазуновские образцы, а чуть более поздняя традиция, сложившаяся к началу XX века. Умеренные темпы в первых частях отличают почти все большие симфонии, написанные в 1900-е годы. Темп Allegro moderato выдержан в первых частях Первой Стравинского, Второй Рахманинова, Первой Глиэра. Allegro non troppo — во Второй Балакирева, Второй Гедике; Allegro pesante (тоже вариант относительно сдержанного темпа) — во Второй Глиэра. Сама по себе эта тенденция также может быть выведена из особенностей глазуновских симфоний, хотя, на первый взгляд, не соответствует им: Глазунов в начальных частях всех своих симфоний, за исключением Четвертой и Седьмой (где первые части соответственно Andante. Allegro moderato и Allegro moderato), главные партии писал только в темпе Allegro. Однако целостный облик части складывался в значительной степени под впечатлением от развернутых медленных вступлений и благодаря специфической солидной неторопливости самого тематического разворачивания. Кроме того, ощущение замедленности движения создавали, как правило, более медленные темпы в побочных партиях. Эту тенденцию подхватили и усилили другие композиторы; она же, сохранившись с юности в памяти музыканта, продолжена и в поздних опытах Прокофьева.

²⁴ «Глазуновская» линия в басу выделена квадратной скобкой.

Согласно примеру многих авторов, работавших на рубеже веков, использованные Прокофьевым сдержанные темпы первых частей симфоний как результат — вызывают перестановку скерцо и медленной частей. Так происходит в Пятой, в Седьмой симфониях, в Симфонии-концерте для виолончели с оркестром.

Один из самых важных признаков обсуждаемой модели — характер финалов. Начиная с Четвертой симфонии, все они у Прокофьева в полном соответствии с традицией большой русской симфонии наполнены праздничным оживлением, веселой суетой, ощущением радостной полноты бытия. С.М. Слонимский с полным основанием видел во всех этих финалах «массовые сцены, пронизанные и юмористическими напевами, жизнерадостными картинами праздничного шествия, пляса, молодежного карнавала, и мощным призывным набатом коды»²⁵. Это наблюдение почти полностью можно было бы отнести и к симфониям Глазунова, и ко многим финалам других больших русских симфоний. В более умеренных проявлениях найдем мы там и истоки типично прокофьевских грубоватых стихийных «плясов», «скоков», зычных кличей.

В поздних симфониях Прокофьева иногда проступают и вполне конкретные образно-интонационные параллели с симфониями Глазунова и Танеева: изящная стаккатность в скерцо (третьи части Шестой Глазунова, Четвертой Танеева и Четвертой Прокофьева), сходный оттенок легкости и шаловливости есть и во второй части прокофьевской Пятой — конечно, с поправкой на прокофьевский темперамент и характерные приемы жесткого, сумрачного гротеска. Из того же источника отчасти происходят благодущная мягкость и умиротворенность в медленных частях симфоний Прокофьева (особенно ощутимая в вальсе Allergetto из Седьмой симфонии). Заметен здесь и еще один прототип — лирические фрагменты симфоний Танеева.

Разумеется, Прокофьев не писал большие русские симфонии глазуновского образца — этот тип композиции исчерпал себя уже ко второму десятилетию XX века. Даже если некоторые композиторы следовали глазуновской модели, сама эта модель в высоком художественном смысле была исчерпана. Однако все отмеченные здесь совпадения выдают тайную — быть может, и для самого Прокофьева — привязанность к музыкальной эпохе, в которую прошло его профессиональное становление, и к ее наиболее авторитетным представителям. Проступающая в позднем творчестве Мастера модель русской симфонии, которую создавали и развивали его учителя и ровесники в начале XX века — красноречивый симптом этой привязанности. И в то же время она — свободно и точно найденная опора собственных неповторимых творческих исканий.

²⁵ Слонимский С. Симфонии Прокофьева. Опыт исследования. — М.—Л.: Музыка, 1964. — С. 38.

Алла Баева

Опера XX века: Стравинский и Прокофьев

Опера никогда не исчезнет.

С.С. Прокофьев

Опера XX века — время поисков, экспериментов и новаторских решений, коснувшихся жанра, драматургии, языка и обусловивших многогранный облик современного музыкального театра в целом. Опера минувшего столетия подобна магическому кристаллу, вглядываясь и поворачивая который, обнаруживаются различные взаимодействия музыки и действия, вокального и инструментального планов, слова, претворяемого то в выразительной мелодии, то в ритмически заостренном говоре, то в мелодекламации. Определяющая при этом поэтику жанра идея синтеза стала для ведущих мастеров минувшего столетия некоей путеводной звездой, под знаком которой в творчестве Р. Штрауса, Б. Бриттена, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, И.Ф. Стравинского, Д. Мийо, А. Онеггера, П. Хиндемита, К. Орфа и других композиторов осуществлялись различные метаморфозы.

Прокофьев и Стравинский. В их оперном наследии, глубоко оригинальном, во многом отличном друг от друга, отражаются вместе с тем характерные грани мира оперы первой половины XX века и намечаются пути-перспективы последующей эволюции жанра. Опера-оратория и опера-пьеса — так определяют исследователи основные направления развития оперы в XX веке¹. Ярчайшее воплощение эти тенденции получили в искусстве русских классиков. «Царь Эдип» и «Похождения повесы» Стравинского, «Игрок», «Огненный ангел», «Война и мир» Прокофьева не просто вливаются в общее течение оперного потока, но отмечают в определенном смысле его вершинные моменты. Инициативы Стравинского подхватываются А. Онеггером, Д. Мийо, К. Орфом, позже по-своему переосмысливаются как русскими, так и зарубежными композиторами 2-й половины XX века. Выдающиеся творения Прокофьева предвещают появление трагедий А. Берга, Д.Д. Шостаковича, Б. Бриттена, а также определяют последующие пути развития отечественной оперы.

Модусы оперных решений корифеев искусства XX столетия не выходят за рамки музыкального театра. Жанр подвергается разным испытаниям, но его право на существование скорее подтверждается, нежели опровергается. Воздействие драматического театра, ораториальных и симфонических форм вело к внутреннему переосмыслению жанровых составляющих, раскрытию их глубинных архетипических свойств, издревле в них

заложенного содержания, скрывающегося под покровом многовековой истории. Символично завершение первой половины столетия созданием «Похождений повесы» Стравинского и «Войны и мира» Прокофьева. Обе оперы подчеркнута связаны с традициями. Обе обобщают опыт прошлого, интерпретируя его в современном ключе. Обе верны истокам жанрового содержания, философской проблематике жизни — смерти — бессмертия. Преднамеренная установка на традицию создает атмосферу доверительного общения современников со своими предшественниками. В качестве посредника избирается язык «оперного эсперанто», стирающий границы между настоящим и канувшим в Лету. В опере Стравинского символическая многозначность музыкального текста, усиленная резкими жанровыми переключениями, создает эффект всеприсутствия героев во Времени. Оживающие персонажи хогартовского живописного театра моралите становятся героями притчи. Их поступки и деяния познаются через цепь перевоплощений. Перед современными зрителями-слушателями словно разыгрывается орфическая мистерия об Адонисе и Венере — мифологических двойниках главных героев — Тома и Энн, об умирающей и оживающей Природе, о вечном естественном круговороте, который вбирает в себя быстротечно мелькающие мгновения человеческой жизни.

Лирико-эпическая неспешность повествования Прокофьева в духе отечественной традиции оперы с ее тяготением к сказу, обретает вместе с тем в современном произведении почти кинематографическую осязаемость, зримость происходящего, пронизанного историческими и музыкально-литературными реминисценциями. Погружения в прошлое и выходы в настоящее осуществляются незаметно, не создают «швов», что заставляет вспомнить о столь близком Прокофьеву драматургическом методе монтажа, разрабатываемом С.М. Эйзенштейном. Образ движения Времени, раскрываемый через сопоставление лирических «крупных планов» и исторической панорамы, приобретает в опере Прокофьева основополагающее значение. Свое внутреннее обоснование он получает в сценах, связанных не с конкретными событиями истории, а в психологических чувствованиях героев. Герои Толстого в опере Прокофьева, также неразрывно слитые с природой, словно рождаются из недр ее, чтобы, завершив свой жизненный путь, вновь раствориться в ее глубине. Мифологический подтекст обоих сочинений возвращает к истории жанра, к свойственной ему духовно-содержательной многомерности².

² В той или иной мере мифологическое измерение событийного ряда присуще и другим сочинениям композиторов. Так, исследователи находят мифологические корни, в том числе и в «Повести о настоящем человеке», и в «Любви к трем апельсинам», и в «Огненном ангеле» Прокофьева. У Стравинского миф в его современной интерпретации воплощается в «Царе Эдипе», отчасти в «Соловье». Возрождением древнейших мифов и созданием новых окрашен путь оперы в XX веке.

¹ См.: Друскин М. Проблемы оперы // О западноевропейской музыке XX века. — М.: СК, 1973. — С. 54–91.

В прозрениях русских классиков теперь, по прошествии времени, всё более отчетливо проступает связь настоящего и прошлого, обнажается разветвленная корневая система жанра. Здесь, например, обращение к комедии *del arte* («Любовь к трем апельсинам»), к балладной опере («Обручение в монастыре»), к пассионам («Царь Эдип») и синтез различных разновидностей собственно оперного жанра. Так, в «Войне и мире» сочетаются черты русской эпической оперы и лирико-психологической оперы-драмы; в «Похождениях повесы» образуется жанровый сплав оперы-*buffa*, *seria*, романтической оперы и классицистской оперы в духе Глюка. В этом же опусе возникает явление жанровой модуляции — из сферы комической в трагическую. Подобная метаморфоза по-своему осуществляется и в «Семене Котко» (имеется в виду впечатляющий драматургический перелом в III акте, когда лирико-бытовая опера приобретает трагическое наклонение).

Стремление трактовать оперу как спектакль синтетического типа (по твердому убеждению Прокофьева, чтобы добиться «сценической гибкости»³, и с целью, по словам Стравинского, «избежать оперной вампуки») приводит в их сочинениях к внутренней подвижности и изменчивости структурных границ определенного оперного жанра, расширению их путем внедрения различных жанровых элементов, как собственно оперных, так и внеоперных. Таковы, к примеру, «Любовь к трем апельсинам», в которой «действие разворачивается наподобие театрального спектакля», развивая эстетические принципы условного театра В. Мейерхольда, и «Мавра». Претворяемая в ней форма русского оперно-водевильного спектакля начала XIX столетия, вместе с тем соприкасается с искусством начала XX века — театра кабаре, пародии, мелодрамы. Созданные на рубеже 1910–1920-х годов, оба произведения отразили поиски новых приемов оперно-театральной драматургии, которые нередко приводили к нетрадиционным жанровым решениям. Кризис оперы как театра побудил в первые десятилетия XX века к созданию особых форм музыкально-сценических представлений, обусловленных общей тенденцией «театрализации» театра, инициативами Г. Крэга, А.Я. Таирова, Е.Б. Вахтангова, В.Э. Мейерхольда, М. Рейнхардта. Отсюда, по словам М.Д. Сабининой, «и воинственные призывы к “реконструкции” оперного театра, и требования, чтобы опера приблизилась к современному драматическому спектаклю»⁴.

³ «В своем новом произведении, — писал композитор еще в период создания «Игрока», — я обратил особое внимание на сценическую гибкость оперы». Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 20.

⁴ Сабина М.Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров. — М.: Композитор, 2003. — С. 107. Новая концепция спектакля, в том числе музыкального, особенно заметно проявившаяся в театре первых десятилетий XX века, когда «театр зазвенел бубенцами чистой театральности» (В.Э. Мейерхольд), во многом связана с обращением к условным сценическим формам, с возрастанием

Следует отметить, что сочинение «Мавры» и «Апельсинов», определялось также и общим интересом различных композиторов к старинной опере-*buffa*, комедии масок, ренессансом драматургии Гоцци и Гольдони, захватившими в первой четверти XX века сферу музыкально-сценического искусства. Это и «Испанский час» М. Равеля, воскрешающий традиции буффонных представлений с характерным обращением к зрителям в конце спектакля, и «Балаганчик мастера Педро» М. де Фальи с его подчеркнутой театральностью. Отдельные черты комедии масок нашли претворение у Ф. Бузони («Арлекин», «Турандот») и Р. Штрауса («Ариадна на Наксосе», позже традиции *buffa*, воспринятые сквозь призму опер Моцарта, Россини, Верди, получили воплощение в «Молчаливой женщине»), в «Трех комедиях» Гольдони» Д.Ф. Малипьеро⁵.

В целом в произведениях Стравинского и Прокофьева конца 1910–1920-х годов (здесь наряду с «Маврой» и «Апельсинами» необходимо назвать «Царя Эдипа», «Игрока», «Огненного ангела») запечатлелся важный, исторически значимый момент в движении оперы XX века. В то время, когда опера стала полем активных экспериментов, Стравинский предложил две модели — камерную, буффонную и оперно-ораториальную; Прокофьев же, в свою очередь, акцентировал внимание на связи оперы, с одной стороны, с драматическим театром, а с другой — с экспрессионистской оперой-драмой⁶. Так, обозначив выдвижение на авансцену музыкального театра определенных жанровых лидеров, композиторы наметили перспективы собственной творческой эволюции и предвидели важнейшие пути развития современного оперного искусства⁷.

В решении вопросов оперной драматургии и Стравинский, и Прокофьев нередко касаются проблем вагнеровского наследия. Нельзя не согласиться с утверждением М.Е. Тараканова, что отношение к Вагнеру служит «решающим критерием» в определении характера их собственных оперных исканий, и прежде всего их схождения — расхождения в трактовке оперы как музыкально-театрального спектакля. Еще в начале композиторской

чисто игровых моментов. Это получило отражение не только в указанных операх Прокофьева и Стравинского рубежа 10–20-х годов, но и позднее — в «Обручении в монастыре» и в «Похождениях повесы».

⁵ «Своеобразный ренессанс старинной оперы-буффа, начавшийся еще в первом 10-летии XX века у Вольфа-Феррари, нашел свое продолжение в творчестве крупных, выдающихся композиторов — Казеллы, Пиццетти и Малипьеро», — пишет О.Е. Левашева. См.: Левашева О. Пуччини и его современники. — М.: Музыка, 1980. — С. 472.

⁶ Ее черты претворились уже в «Маддалене», напоминающей об опытах австро-немецких композиторов эпохи Югендстиля, в том числе Р. Штрауса, Ф. Шрекера, А. Цемлинского, Э.В. Корнгольда.

⁷ В целом же в полемике, развернувшейся в среде художественных деятелей во-круг оперы, скорее подтвердилось, нежели было опровергнуто (вопреки громким заявлениям С. Дягилева) право жанра на существование.

деятельности Стравинский говорил: «Мечта Вагнера о совершенном произведении искусства, где сочетались бы все виды искусства, несбыточна. Там, где есть музыка, она должна быть неограниченной владицей»⁸. А на исходе творческого пути, вновь, возвращаясь к этой мысли, решительно подчеркивал: «Идея Gesamtkunstwerk уводит нас прочь от музыки в собственном смысле слова»⁹.

Прокофьев же, в известной степени поддерживая идею Gesamtkunstwerk, высказывал следующие соображения: «Оперу надо писать так, чтобы был и сценический интерес, и чисто музыкальный, точнее — чтобы получилась форма чисто музыкальная (объяснимая с музыкальной точки зрения) и в то же время, чтобы это была безукоризненная сценическая вещь». Однако затем, подводя итог своим размышлениям, писал: «Сочетание это было бы идеалом, но оно очень трудно»¹⁰. Приведем еще одно важное суждение композитора, по сути выражающее его кредо: «Я считаю, что величие Вагнера губительно отозвалось на оперном развитии, вследствие чего даже самые передовые музыканты стали считать оперную форму отмирающей. А между тем, при понимании сцены, при гибкости, свободе и выразительности декламации, опера должна быть *самым ярким сценическим искусством*» (курсив мой. — А. Б.)¹¹.

Природная театральность, присущая Прокофьеву (равно и Стравинскому), обуславливает трактовку оперы прежде всего как динамичного спектакля, в котором в единстве должны быть музыкальная и зрелищная стороны. «Я очень люблю сцену, как таковую, и считаю, что человек, пришедший в оперный театр, имеет право требовать впечатления не только для слуха, но и для зрения», — постоянно подчеркивал композитор¹². «Боязнь неподвижности» побуждала Прокофьева использовать приемы активизации сценического действия, в том числе путем наплывов, внезапных вторжений, совмещения различных планов действия, происходящего в разных местах. Можно привести различные примеры, в том числе разделение сцены «сватовства» во II акте оперы «Семен Котко» на два

параллельно развивающихся действия; постоянные игровые перебивки в опере «Любовь к трем апельсинам», возникающие в результате введения в действие группы комментирующих персонажей; стремительный темпоритм действия в 11-й картине оперы «Война и мир», достигаемый путем нанизывания кратких, контрастирующих между собой эпизодов. Напомним и об «Игроке», в котором горизонтальный и вертикальный монтаж фрагментов-кадров определяет построение целого¹³. К аналогичным драматургическим средствам нередко прибегает и Стравинский, начиная с «Соловья», в котором появление японских послов резко «ломает» предшествующий ход событий, и вплоть до «Похождений повесы». (Драматургия этой оперы полностью основана на эффекте постоянных монтажных переключений из одной образно-смысловой сферы в другую.)

Подобно Прокофьеву, Стравинский также стремился, чтобы опера давала «пищу не только для слуха, но и для глаз», утверждая, что «в искусстве важно не только чувственное начало, но и его зрительное восприятие»¹⁴. Еще в 1911 году в письме В.Н. Римскому-Корсакову Стравинский высказал, во многом, программное заявление, восстаивая против «оперной вампуки» и стремясь к «красоте гармонии» оперного спектакля: «...опера есть зрелище (и притом зрелище, долженствующее быть художественным) и, следовательно, как таковое, должно иметь свою собственную самодовлеющую ценность»¹⁵.

Зрелищность, вместе с тем, никогда не воспринималась Стравинским как синоним действенности. Подтверждение тому и опера-оратория «Царь Эдип» с ее изначальной установкой на статуарность, и опера-балет «Соловей», зрелищность которого определяется созданием сквозного визуально-пластического ряда спектакля и использованием приема нонперсонификации. В противовес сценической гибкости, подвижности, обуславливающей в большинстве сочинений Прокофьева взрывчатый характер

¹³ Монтажная стыковка эпизодов-кадров — «аттракционов» (attractio с лат. — привлечение), обладающих, по мысли Эйзенштейна, «аффективной выразительностью», интерпретируются, на наш взгляд, в операх Прокофьева как «единицы воздействующего построения на эмоцию зрителя». Цит. по: Эйзенштейн С. Избр. произведения. В 6 тт. Т. 2 / редколл.: П.М. Аташева и др.; сост.: П.М. Аташева и др. — М.: Искусство, 1964. — С. 277.

¹⁴ Цит. по: И.Ф. Стравинский: сб. ст. / сост. В.П. Варунца. — М.: МГК, 1997. — С. 152. И не случайно, высоко оценивая творчество Верди, Стравинский отмечал, что музыка его опер — это «музыка театра» (там же, с. 155).

¹⁵ И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. 1 / вступ. ст. и комм. В.П. Варунца. — М.: Композитор, 1997. — С. 292. Приведем еще одно из высказываний композитора, обнаруживающих его позицию по отношению к оперному жанру. В «Музыкальной поэтике» Стравинский отмечает: «Под влиянием Вагнера законы, защищающие жизнь пения, оказались погрязшими, и музыка потеряла свою мелодическую улыбку». См.: *Игорь Стравинский*. Хроника. Поэтика / сост., ред., комм. и закл.ст. С.И. Савенко. — М.: РОС-СПЭН, 2004. — С. 201.

⁸ И. Стравинский — публицист и собеседник / сост., текстол. ред., коммент., вступ. ст. В.П. Варунца. — М.: СК, 1988. — С. 23.

⁹ Там же. С. 298. Стремление преодолеть влияние Р. Вагнера, опираясь на структуру оперы барокко и использование хоровых и полифонических форм в построении оперного целого, в известном смысле сближает И. Стравинского с П. Хиндемитом. Выход за пределы вагнеровской музыкальной драмы в первые десятилетия XX столетия показал и К. Дебюсси в «Пеллеасе и Мелизанде», и Р. Штраус в «Кавалере розы» и «Ариадне на Наксосе».

¹⁰ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 404.

¹¹ Прокофьев. МДВ, 1961. С. 206.

¹² Прокофьев о Прокофьеве. С. 220. «На сцене все время должно что-то происходить... важно, чтобы сценическое действие было подвижно», — об этом композитор размышляет, например, в связи с работой над «Семеном Котко» (там же, с. 176, 183).

действия, особенно в кульминационных моментах, финальных разделах, Стравинский постоянно заботится о динамическом равновесии музыкально-сценической формы. (Точно величественный портал обрамляет хор композицию «Царя Эдипа», в «Соловье» же акты триптиха прославляет песня-рефрен Рыбака, придавая уравновешенность всему произведению.) Акцентируя значимость совершенной музыкальной формы, композитор отмечает: «Арии, ансамбли и их взаимоотношения в структуре оперы придают всему произведению связность, которая является только лишь внешним и видимым проявлением внутреннего и глубокого порядка»¹⁶.

Динамический покой (динамика в статике) — важнейший принцип эстетики Стравинского. Этим обусловлены многие особенности его оперных концепций, и прежде всего тяготение к исторически устойчивым оперным формам, к опере так называемого номерного типа, к музыкально-драматургическому разделению функций между речитативом и вокальным номером. Не будучи реформатором оперного искусства, композитор стремился «перекинуть мост между старой и современной операми», полагая, что «можно сохранить старые оперные традиции, но нужно дать им новую жизнь»¹⁷.

Музыка в сочинениях Стравинского всегда оставляет пространство для игры, воспринимаемой композитором не только в своем прямом значении (как сценическое движение), но, что особенно важно, как выбор той или иной сценической формы, имеющей свои правила, условия¹⁸. Желание скорее «представлять, чем описывать» определяет особое значение для его произведений условности, театрализации происходящего на сцене. С этим связано использование в драматургии произведений типично игрового приема обращения к зрителям (введение Чтеца в «Царе Эдипе», излагающего события, Рыбака в «Соловье», песня которого вводит слушателя в общую атмосферу повествования). Функцию обращения к зрительному залу выполняют и музыкальные «представления» публике в начале и конце спектакля (например, увертюра, напоминающая парад-алле участников действия, в «Мавре», оркестровая интрада и финальное моралите в «Похождениях повесы»)¹⁹.

¹⁶ Игорь Стравинский. Хроника. Поэтика. Указ. изд. С. 200. Не случайно композитор принципиально разводит такие понятия, как «опера в прозе» и «опера в стихах», не в пример Прокофьеву, который лишь изредка обращается к поэтическим фрагментам (например, в «Обручении в монастыре», «Войне и мире», «Повести о настоящем человеке»). Утверждая приоритетное положение прозы (по мнению композитора, «более удобной, для пения»), Прокофьев, однако, не исключал ритмической организации прозаического текста.

¹⁷ И. Стравинский — публицист и собеседник. Указ. изд. С. 87.

¹⁸ Отсюда — претворение черт античной трагедии в «Эдипе», водевиля в «Мавре», традиций мистерии и моралите в «Похождениях повесы».

¹⁹ Подобные приемы характерны и для Прокофьева, прежде всего в операх «Любовь к трем апельсинам» и «Обручение в монастыре».

Но вернемся вновь к роли музыки в системе синтетического целого в операх Стравинского. Приведем еще одно весьма существенное высказывание композитора: «Моя первейшая забота, когда я пишу для театра, добиться полной автономии музыки, что обезопасит ее от риска попасть в зависимость от других театральных элементов». И далее разъясняет: «В моем представлении связь между этими элементами и музыкой должна быть прежде всего *параллельной*» (курсив мой. — А. Б.)²⁰, что напоминает синхронное движение «вертикали» у С.М. Эйзенштейна, означающее контрапунктическое *соотнесение* звуковых и зрительных образов²¹. Примечательно также замечание Стравинского, сделанное в одном из интервью в связи с постановкой «Царя Эдипа» в Берлине: «Музыкальная драма, возведенная в идеал Вагнером, мне совершенно чужда, там драма становится музыкой, у меня же наоборот — *музыка делается драмой*» (курсив мой. — А. Б.)²².

Иной подход к соотношению музыки и драмы обнаруживает Прокофьев. Размышляя об оперном стиле, композитор замечал: «Писать надо так, чтобы музыка все время усиливала впечатление по сравнению с тем, если б это была простая драма без музыки»²³. Если для Стравинского «музыка важнее действия»²⁴, то для Прокофьева действие «не менее важный элемент, чем музыка»²⁵. И не случайно, что в желании уравновесить музыкальное и драматически-действенное начала, композитор отдает приоритет диалогическим приемам развития (диалогической опере, насыщенной сквозным развитием), декламации, воспринимаемой им как «сильный язык в выражении эмоций».

Сочиняя «Игрока», Прокофьев подчеркивал, что певцы должны «более сосредоточиться на драматической стороне оперы»²⁶. А в 1919 году, созда-

²⁰ И. Стравинский — публицист и собеседник... С. 411.

²¹ Так, например, в «Мавре» оркестр берет на себя функцию актера-пародиста, иронически обыгрывая происходящее на сцене, вокальная же партия становится непосредственным воплощением лицедейства актеров, имитирующих поведение определенных персонажей спектакля. Утрировка, гротескное заострение отдельных деталей, их переинтонирование входит в правила игры, предназначенные исполнителям композитором.

²² И. Стравинский — публицист и собеседник... С. 82. Согласно Стравинскому, в его опере-оратории «музыка идет дальше слов». Вводя в партитуру музыкально-риторические фигуры, композитор «говорит» со слушателями посредством барочной символики, интонаций, интервалов, тональностей, тембров с закрепленной, но вместе с тем обладающей достаточно широким смысловым диапазоном, семантикой.

²³ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 235. 22 января 1924 года.

²⁴ «Моя музыка для сцены никогда не пытается «объяснить» действие, она, скорее, живет бок о бок со зрительным воспроизведением», — подчеркивает композитор. См.: И. Стравинский — публицист и собеседник... С. 149.

²⁵ Прокофьев о Прокофьеве. С. 187.

²⁶ Там же. С. 21.

вая «Любовь к трем апельсинам», безапелляционно заявлял, что «сегодня прошло время старомодных арий, прерывающих действие». Стравинский же в период сочинения «Мавры» словно в пику Прокофьеву говорил: «Опера будет с ариями, дуэтами и трио и вся “очень мелодична”»²⁷. Так, в своеобразной композиторской полемике вновь обнажается извечная для оперы дилемма между музыкой и словом. Хотя и разными путями, оба композитора приходят в результате, как ни парадоксально, к общему выводу. В одном из разговоров с Р. Крафтом Стравинский скажет: «Музыкальная драма” и “опера”, конечно, давным-давно слились воедино, но тогда имеется в виду период работы над “Эдипом”] в моем представлении это были устойчивые категории»²⁸.

Прокофьев, в свою очередь, не изменяя собственной позиции, испытывая неизменное тяготение к речитативно-декламационной манере письма, на рубеже 40–50-х годов утверждал и возможное использование арий типа сцены письма Татьяны, то есть насыщенной эмоционально-драматическим действием арии-сцены. Так, приступая к работе над «Повестью», композитор отмечал: «Чайковский направил свой музыкальный язык в сторону кантилены и все письмо превратил как бы в огромную арию, которая имеет еще и то преимущество, что она исполняется с одновременным движением на сцене»²⁹. К гибкому соотношению декламационности и ариозности, к созданию сцен «с певучей партией» (именно так композитор воспринимал современную арию) Прокофьев приходит и в предшествующих операх 30–40-х годов. Творчески восприняв метод Мусоргского — характер есть пение, каждому соответственно присущее, в своих поисках ди-

²⁷ И. Стравинский — публицист и собеседник... С. 499.

²⁸ Игорь Стравинский. Диалоги: воспоминания, размышления, комментарии / общ. ред. М.С. Друскина. — Л.: Музыка, 1971. — С. 178. При этом Стравинский имеет в виду не современную ему музыкальную драму, испытывающую «тиранию вагнеровской системы» (о чем он, в частности, рассуждает в «Музыкальной поэтике»), а различные аспекты претворения музыкально-драматических элементов в истории оперного искусства. В известном смысле в «Эдипе» намечается оппозиция Стравинского к современному экспрессионистскому наклонению оперы-драмы. Весьма симптоматичные факты: время начала работы над оперой совпадает с премьерой «Воццека» А. Берга (1925), а завершение — с созданием Прокофьевым «Огненного ангела» (1927). При этом Стравинский говорит об обеих операх (наряду с операми Ф.Б. уэзони «Доктор Фаустус», А. Шёнберга «Моисей и Аарон», Б. Бриттена «Поворот винта») как достижениях музыкально-сценического искусства XX века. Возможно, «Царь Эдип» стал «ответом» Стравинского и на так называемую «злбодневную оперу» (Zeitorer), получившую повсеместное распространение в 20-е годы.

²⁹ См.: Прокофьев о Прокофьеве. С. 221. Именно так решает Прокофьев сцену письма Алексея. Подобным же образом, по наблюдению Лобачёвой, композитор выстраивает и всю партию главного героя. См.: Лобачёва (Бабаши) Н.А. «Повесть о находящем человеке» С.С. Прокофьева: 60 лет спустя. — М.: Композитор, 2008. — С. 144. Аналогичным образом, на наш взгляд, Прокофьев интерпретирует и партию Андрея Болконского в опере «Война и мир».

намичной оперной формы, стремлении к живости действия, к созданию образов-характеров, образов реальных людей композитор нередко вносит элементы музыкальной характеристики непосредственно в речитатив героев (таков, к примеру, выразительный оборот Софьи «И с тем до свиданьичка» в ее первой встрече с Семеном в опере «Семен Котко»). В этой опере «в более выразительных моментах я стремился делать речитатив певучим, получая так называемый мелодический речитатив. В более “деловых” же местах я переходил на ритмованный говор <...> нечто вроде неинтонированного речитатива. В каждом отдельном случае я обращал тщательное внимание на то, чтобы *переходы от пения на говор и обратно были естественны*», — говорил композитор (курсив мой. — А. Б.)³⁰.

Заметим: мелкий штрих, дробность, детализация вокального письма сочетается в операх Прокофьева зачастую с своеобразным прорастанием предыдущих интонаций в последующие, что придает высказываниям персонажей особую рельефность. (Так, тема «весеннего обновления» в партии Болконского в 1-й картине оперы, сообщая его речи приподнятую эмоциональную окраску, постепенно в процессе развития вырастает до символа любви.) В целом же тенденция к текучести музыкальной ткани, чутко реагирующей на слово-эмоцию героя, сосуществует у Прокофьева одновременно с другой — определяемой символизацией содержания. Метафорически емкие музыкальные образы концентрируют внимание на главной теме той или иной оперы, затрагивающей коренные проблемы бытия и олицетворяющей, как правило, созидательное, светоносное начало. Среди подобных тем назовем: диатоническую тему Огненного ангела, служащую основой рассказа Ренаты и получающую широкое симфоническое развитие в рамках всего произведения; ноктюрн из III акта оперы «Семен Котко», связанный со светлым миром оперы; марш в «Апельсинах», выражающий идею жизненной активности (1-я картина II действия).

В заключение выскажем еще несколько соображений относительно оперного стиля обоих композиторов. И Стравинский, у которого «музыка делается драмой», и Прокофьев, заботящийся о естественном взаимодействии музыки и драмы, по сути, исходили из усиления театрально-драматургической функции всех элементов, составляющих оперное целое. В зависимости от ситуации, драматургической задачи, направленной на раскрытие смысла происходящего, оба композитора обращались к различным структурам: простым песенным композициям, небольшим ариями da saro и развернутым сценам, монологам, насыщенным интенсивным развитием сквозных идей-мыслей, к дуэтам с традиционным терцово-

³⁰ Прокофьев о Прокофьеве. С. 183. Подобные поиски начались еще в 20-е годы, когда Прокофьев «обдумывал форму “музыкальной драмы”, которая, по его мнению, могла бы родиться из мелодекламации». См.: Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 243 (28 февраля 1924 года).

секстовым строением и многоголосным ансамблям с применением разнообразной полифонической техники. Наряду с действенными, подвижными формами (таковы, например, знаменитая сцена рулетки в «Игроке», сцена аукциона в «Похождениях повесы»), оба композитора не избегают в своих музыкально-драматических концепциях и выстраивания крупных статических планов (будь то ария Кутузова в «Войне и мире» или ария Иокасты в «Царе Эдипе»). Исходя из специфики жанра оперы, если перефразировать слова М.Г. Арановского³¹, как явления музыкально-театрального порядка, предполагающего взаимодействие двух форм общения — монологической и диалогической, нельзя не обратить внимания и на придание композиторами сольным высказываниям своих героев черт диалогичности. Диалог при этом может уходить в подтекст монолога героя, беседующего с самим собой, со своим внутренним «я», либо общающегося с миром Неведомым (например, монологи-рассказы Ренаты в «Огненном ангеле», ариозо Эдипа в «Царе Эдипе»), возникать «на расстоянии», между персонажами, разделенными временем и пространством (в «Войне и мире», в «Похождениях повесы»).

Как подлинно театральные драматурги выступают композиторы и в трактовке вокальной интонации, которая в зависимости от ситуации словно моделирует различные формы общения. Она может быть ариозной, речевой со всевозможными грациями произнесения пения-речи, инструментальной. При этом вокальный стиль и Прокофьева, и Стравинского — воспользуемся в данном случае высказыванием последнего — «не имеет ничего общего с так называемым *Sprechgesang*, речью-песней и вагнеровской бесконечной мелодией»³². У Стравинского вокальная интонация в известной мере формируется под воздействием «культуры пения, идущей из Италии», стилистики И.С. Баха и В.А. Моцарта, М.И. Глинки и П.И. Чайковского, а также других мастеров прошлого. У Прокофьева она развивается прежде всего в русле традиций Мусоргского — Чайковского³³. И хотя сам композитор замечает, что в его творчестве, в отличие от Стравинского, не так сильна... интернациональная нота («на меня заметную

окраску наложало мое русское происхождение...»)³⁴, тем не менее, творчество обоих художников отличает универсальный характер исканий, определяющий как нео-позицию Стравинского, так и «новую простоту» Прокофьева. «Синтезирующая сила прокофьевского гения связывает воедино, — по словам М.Е. Тараканова, — самые различные музыкальные стили, отражающиеся в зеркале индивидуального почерка композитора»³⁵.

В использовании многоплановых возможностей оперных форм в раскрытии содержания классики XX века словно видят очередное разрешение извечного спора между музыкой и драмой. Не снятие противоречия между словом и музыкой, но сохранение состояния неустойчивого равновесия между ними воспринимается в данном случае как необходимое условие существования жанра. И в этом обнаруживается созидательный характер оперно-творческой деятельности Стравинского и Прокофьева.

³⁴ Прокофьев о Прокофьеве. С. 95.

³⁵ Прокофьев. ДПБВ, 1991. С. 7.

³¹ См.: Арановский М.Г. Специфика оперы в свете проблемы общения // Вопросы методологии и социологии искусства. — Л.: СК, 1988.

³² Стравинский И. Статьи и материалы / сост. Л.С. Дьячкова, общ.ред. Б.М. Ярустовского — М.: СК, 1973. — С. 58.

³³ От М.П. Мусоргского, а также в определенной степени от А.С. Даргомыжского исходит его повышенный интерес к прозе, «более удобной для пения, чем стихи», к сценическому действию, которое должно быть «подвижно», проистекает «ритмованный говор», «мелодический речитатив». Напомним и об обращении композитора к эпической традиции русского искусства при претворении героико-эпических образов в «Войне и мире» и эпико-лирических в «Повести о настоящем человеке».

Елена Зинькевич

«Дразнить гусей» по-прокофьевски: симфонические дебюты В.В. Сильвестрова и Е.Ф. Станковича

Если взглянуть на жанровую карту украинской музыки с целью выявления следов мощного прокофьевского излучения, то мы обнаружим неравномерность распределения прокофьевской энергии между разными жанровыми зонами. Больше всего и результативнее воздействие Прокофьева дает о себе знать в украинском музыкальном театре и фортепьянной музыке, в меньшей степени — в музыке симфонической. Прокофьев избежал в Украине участи Шостаковича, традиция которого одно время так тиражировалась, что возникла угроза стереотипизации симфонического мышления (эту же опасность, как известно, пережил в свое время русский симфонизм).

И тем не менее можно смело утверждать, что традиция Прокофьева вошла в генетическую формулу украинского симфонизма. Примеров тому можно привести немало. Но это проявление преемственности — естественное в отношении каждого большого художника — в случае Прокофьева не исчерпывается привычными формами влияний. Прокофьев и в этом плане явил таящиеся в его творчестве «неизведанные силы и возможности», «буйную волю и заразительность»¹. Его традиция в украинской музыке:

- выступает не только в функции межтекстового диалога, но и как *надтекстовое* и *сверхтекстовое единство*;
- служит моделью *медиацонной* игры;
- проявляется в таком своеобразном типе интертекстуальных включений, как *биографическая интертекстуальность*.

Что особенно удивительно — именно прокофьевская традиция (и именно в вышеназванных формах) срежиссировала творческие судьбы двух центральных (при этом очень разных!) фигур современной украинской музыки — Валентина Сильвестрова и Евгения Станковича.

Для Сильвестрова «пропуском» к получению консерваторского диплома стала его «Классическая увертюра», которая уже своим названием демонстрирует связь с «Классической симфонией» Прокофьева. Но резонансными с «Классической симфонией» оказались не только номинация, но и *все* смысловые и ситуационные контексты увертюры Сильвестрова, вплоть до прокофьевского «подразнить гусей» (правда, в случае Сильвестрова «гуся» были гораздо более опасными).

¹ Игорь Глебов [Б.В. Асафьев]. Из недавно пережитого (Сергей Прокофьев) // Прокофьев. МДВ, 1956. С. 161, 162.

Каков контекст «Классической увертюры»?

Оканчивая консерваторию в 1963 году, Сильвестров подает в качестве дипломной работы трехчастную симфонию (она значится в его «симфоническом ряду» под номером первым) с атональной первой частью, декафонной второй и политональной третьей, которую государственная комиссия отклоняет под предлогом, что оркестранты отказываются ее играть. Но дело, конечно, не только в авангардном облике симфонии, абсолютно неприемлемом в условиях ортодоксального музыкального социализма, крепко укоренившегося в Украине. Тучи вокруг Сильвестрова и его единомышленников уже давно сгущались и разразились грозой, когда «Ruch muzyczny» опубликовал статью о молодежном композиторском пленуме в Киеве. Ее автор — Галина Мокреева высоко оценила Квнтет Сильвестрова и подвергла острой критике официально признанные опусы, назвав их «оптимистическим топтанием на месте»².

Если вспомнить, что как раз в это время развернулись «силовые акции» ЦК КПСС против творческой интеллигенции: разгром выставки «30 лет МОСХ'а» в Манеже (декабрь 1962-го), совещания (каннибальский характер которых прятался за ласковым наименованием «встречи руководителей партии с творческой интеллигенцией»), заседания идеологических комиссий, пленумы ЦК (параллельно московским — аналогичные в Киеве) с вынесением соответствующих постановлений³, то понятно рвение музыкальных чиновников, демонстрирующих борьбу за чистоту рядов социалистического искусства.

В результате выпускной экзамен в Киевской консерватории Сильвестрову пришлось отложить на год. Вместо диплома ему выдают справку, а консерваторская администрация рекомендует «прикрепиться» на год к заводу — для ознакомления с жизнью рабочего класса. Через год (1964) он подает вторую дипломную работу — виртуозно выполненную «Классическую увертюру», где и озорство, сродни прокофьевскому (вы не понимаете современную технологию — получите традиционную!), и великолепное стилевое чутье, и версификаторское мастерство. Увертюра была исполнена оркестром оперной студии, став, таким образом, симфоническим дебютом Сильвестрова⁴.

² List z Kijowa [Письмо из Киева] // Ruch muzyczny. 1962. № 9. Ст. 18–19. Статья вошла в сборник памяти Г. Мокреевой: Галина Мокреева. Статьи, письма, воспоминания / сост. И. Блажков. — Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. — С. 251–254.

³ 18–21 июня 1963 г. — пленум ЦК КПСС, принятие постановления «Об очередных задачах идеологической работы партии». 1–2 июля 1963 г. — пленум ЦК КПУ, принятие постановления «Выполнение Коммунистической партией Украины решений июньского пленума ЦК КПСС “О дальнейшем подъеме идеологической работы”».

⁴ Первая симфония впервые прозвучала в 1976 году в редакции 1974 года.

Обращение Сильвестрова к опыту Прокофьева, конечно, не случайно. Как раз в это время (с конца 50-х годов) появляются первые серьезные исследования о Прокофьеве, впервые публикуется его Автобиография⁵, где композитор проливает свет на многие обстоятельства своего творчества (касающиеся в том числе и «Классической симфонии»), и, по признанию Сильвестрова, именно музыкой Прокофьева он увлечен в эти годы⁶.

При всех намеках Прокофьева на «старика-Гайдна» моцартовский характер увертюры Сильвестрова не входит в противоречие с «текстом-предшественником», тем более что «Классическая симфония» гораздо ближе к Моцарту, чем к Гайдну, о чем в своем Дневнике проговаривается и сам автор⁷. Вполне отвечает Прокофьеву, называвшему свою симфонию «простенькой вещью»⁸, непритязательная «красота простоты» в Увертюре Сильвестрова⁹, ее «сонатный сюжет»¹⁰ с естественностью сонатной схемы¹¹, та несложность, которую ценил в своей симфонии и Прокофьев¹², светлый, бодрый, с искрами юмора характер произведения¹³. Классцистские связи Увертюры Сильвестрова также сродни их «звучанию» в симфонии Прокофьева. Не касаясь таких «общих мест», как четкая функциональность гармонии, тональные соотношения и т. п., это, к примеру, типы движения (гаммообразные восходящие и нисходящие взлеты — особенно в кадансах, широкие скачки), роль кадансовых формул (особенно автентических).

Вопрос соотношения в Увертюре трех стилевых кодов (Моцарта, Прокофьева и Сильвестрова) — тема отдельного размышления. Речь сейчас о проявлении традиции Прокофьева как *надтестового единства*.

⁵ В сборнике статей: Прокофьев. МДВ, 1956.

⁶ См.: Нестьева М. Сокровенны разговоры. Беседы с композитором // Валентин Сильвестров. Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны. Беседы. Статьи. Письма. — К., 2004. — С. 68, 71.

⁷ Говоря о новом варианте финала, он пишет: «...такой финал вполне соответствует симфонии в стиле Моцарта» (Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 658).

⁸ Там же. С. 650.

⁹ Сильвестров назвал бы это качество «сочетанием “неумелости” [т. е. якобы неумелости. — Е. З.] и красоты (см. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилутиковым. — К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. — С. 223).

¹⁰ Выражение В. Сильвестрова (см. там же, с. 65).

¹¹ В. Сильвестров: «...в классической симфонии, которая существовала как схема, эта схема сперва возникла естественным образом, а не была навязана. А возникла она для чего? Для того, чтобы тот, кто вступал в эту зону, мог исчерпывающе показать основные тезисы, которые тогда были» (там же, с. 137–138).

¹² «Публика будет рада, что несложно и весело» (Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 651). В Увертюре Сильвестрова одинарный состав оркестра с арфой и литаврами.

¹³ К нему вполне применима реплика Асафьева о Симфонии Прокофьева, где, по его словам, «борются классическая простота формы, так сказать, примитивность остова сочинения со вспыхивающими там и сям огоньками своеволия...». См.: Глебов Игорь [Асафьев Б.В.]. Указ. изд. С. 161.

Что позволяет говорить о прокофьевском присутствии в Увертюре Сильвестрова? Это:

1. *Эксплицитный маркер* — название «Классическая увертюра», как заявка на межтекстовую связь с «Классической симфонией».

2. *Ситуативная аллюзия* на «Классическую симфонию»: «поведенческий минус-прием», создавший ситуацию несостоявшегося скандала (т. е. нарушение слушательского ожидания). Как писал Прокофьев (а эти слова в равной степени можно отнести и к Сильвестрову), «лже-классики», готовые «вопить о новой дерзости», слышали «настоящий моцартовски-классический» стиль вместо «грязных диссонансов»¹⁴.

3. Вытекающая из предыдущего тезиса *отсылка к биографии* Прокофьева.

4. *Медиацонная игра*¹⁵ с косным, ретроградным социумом. В случае Прокофьева — достаточно безобидная; в случае Сильвестрова (используя выражения А. Жолковского) — «искусство конспиративного обхода цензуры», «эзоповская техника внешней маскировки»¹⁶, «своего рода эзоповский кукиш режиму»¹⁷.

5. Аналогичная прокофьевской *креативная рецепция Моцарта*.

Все эти компоненты — вместе — образуют *надтекстовое единство*, позволяющее воспринимать «Классическую увертюру» Сильвестрова (в ее целостности — в которой сочетаются и авторская интенция, и сам текст, и ситуативный контекст, и контекстная функция) как своеобразную *аллюзию* на «Классическую симфонию» Прокофьева.

Прокофьевым отмечен и симфонический дебют Е. Станковича, которым стало исполнение его Симфонии (1971) на Республиканском смотре молодых композиторов (1973)¹⁸.

1970-е — это уже другое время, другой исторический контекст. Тем, кто пришел в музыку в 70-е, было легче, чем поколению Сильвестрова. Их не ругали за коллаж и алеаторику: освоенная и прирученная «шестидесятниками» новая техника перестала быть пугалом и заняла свое место среди прочих средств. Перед ними целиком, а не отдельными «дозволенными» сегментами открылся весь массив современной музыки. Необходимость в медиационных играх с идеологами от музыки отпала.

¹⁴ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 651.

¹⁵ От Медиации — как технологии урегулирования споров, поиска компромисса. О механизме художественной медиации см.: Жолковский А. Искусство приспособления. <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/isk-prisp-11.htm>.

¹⁶ Жолковский А. Искусство приспособления. <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/isk-prisp-11.htm>.

¹⁷ Жолковский А. Структура и цитация. <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib74.htm>

¹⁸ Об этом смотре см.: Зинькевич Е. Музыка молодых // МЖ. 1973. № 15. — С. 2–3.

На фоне предшествующего десятилетия (авангард — под запретом, главенствует послушное «повторение пройденного») произведения Станковича прозвучали как откровение. Они покорили современников своей эмоциональной раскованностью, открытой аффектированностью чувства. И в то же время в них ощущался крепкий профессионализм, не боявшийся самых смелых, парадоксальных технологических ухищрений.

Симфониетта¹⁹ стала одним из первых украинских произведений, в которых формирование собственной художественной концепции осуществлено в условиях «игры стилями». Иноstileвые включения (запрограммированные в авторском подзаголовке — «In modo collage»²⁰) проявляются в разных формах: здесь и цитата (Бетховен), и аллюзия (Малер), и коллаж (Бах), и, можно сказать, «тотальная стилизация», захватывающая все части и все уровни драматургии (Прокофьев).

Своеобразие драматургического рельефа Симфониетты определено смещением зоны конфликта в финал (III часть)²¹. И первая часть с ее сопоставлением динамики движения и яркого лирического мелоса, и вторая — с особенно широким преобладанием лирики, и токкатное начало третьей — все это разные грани одного образа: юности — идущей по жизни уверенно и победно. И вдруг — первые подводные камни в жизненном потоке, первые проблемы, первые потрясения. Вторжение трагического монолога тромбона (семантически восходящего к Третьей симфонии Малера) и возникающий вслед за ним похоронный образ переключают действие в иную эмоциональную плоскость²².

Стилевая ориентация на творчество Прокофьева обнаруживается с первых же тактов Симфониетты, и наиболее яркое ее проявление — тематизм.

Это: характерная размашистость мелодики, рассредоточенной в широком диапазоне, регистровые скачки, вводнотонность, принадлежность к расширенной диатонике. Возникают и конкретные параллели: развитие лирической темы в репризе второй части (ц. 10 и 5-й т. после ц. 14, партия кларнетов²³) приближает ее облик к побочной первой части VII симфонии Прокофьева — здесь можно заметить то же широкое октавное восхождение с последующим «бурным регистровым развитием» (С. Слонимский): as¹ – es³. Тематические параллели обусловлены, конечно, переключкой образной: образы юности претворены в творчестве Прокофьева в самых разных аспектах. А потому скерцозная тема третьей части Симфониетты при от-

сутствии конкретных ритмоинтонационных совпадений (за исключением таких как нисходящие септимовые скачки) органично вписывается в интонационную систему Меркуцио из «Ромео и Джульетты» Прокофьева²⁴.

Прокофьевское проявляется и на других уровнях драматургии: в типе экспонирования тематизма (законченный характер темы, тема-данность), в особенностях образной трансформации тем. Родство с Прокофьевым возникает и на типологическом уровне: через эпический тип сонатной драматургии.

Если искать не только общестилевые и типологические связи с Прокофьевым, а попытаться обнаружить конкретную исходную модель Симфониетты, то поначалу ею покажется «Классическая симфония»:

- В обоих произведениях воссоздается чужой стиль, но при этом сохраняются признаки своего.
- Оба идентичны по своему месту в творчестве композиторов: открывают их симфонические пути, в обоих есть доля профессионального озорства (что-то от желания явить весь блеск версификаторства, показать знание ремесла) и в то же время оба — художественно самоценны и содержат много прозрений в будущее.
- Чисто «внешние» сходства (хотя, конечно, всё «внешнее» — смыслово значимо): лаконизм, оптимистический тонус, полнокровное жизневоприятие, тональность — РЕ.
- Музыкально-тематические параллели.

Главная тема первой части Симфониетты и начало первой части «Классической симфонии» (вступительный двутакт и главная тема) идентичны по структуре мелодического рельефа, который отмечен стремительным разворотом мелодии, подобно пружине, которая постепенно сжимается. Другой аналог главной темы первой части Симфониетты — заключительная партия первой части «Классической симфонии», выросшая из ее начального двутака. Близость тем в обоих случаях подчеркнута остиной ритмической пульсацией в сопровождении. Аналогично сходство и побочных тем первых частей.

Образно-жанровая общность (элегантная танцевальность, изящные приседания) не случайна: темы сходны по ритмоинтонационным особенностям, агогике, регистру, соотношению рельефа и фона. Мелодические обороты в начальной теме второй части Симфониетты (особенно в моменты кадансирования) словно взяты из арсенала Larghetto «Классической

¹⁹ Композитор представил в произведении двойной оркестровый состав.

²⁰ В манере коллажа (*ит.*)

²¹ Вторая и третья части идут attacca.

²² Подробно о Симфониетте Станковича см.: Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. — Ужгород: Ліра, 2002. — С. 14–27.

²³ Ссылки по партитуре: Станкович Е. Симфоніета. — К.: Музична Україна, 1976.

²⁴ В Симфониетте Станковича можно усмотреть воздействие еще одного элемента образной палитры Прокофьева — таинственно-сказочного. Сравните преобразованную тему побочной в разработке первой части Симфониетты — и заключительную первую части VII симфонии Прокофьева. Вписывается в эту образность и начальная тема второй части Симфониетты.

симфонии», всё мелодическое кружево которой соткано из подобных «завитков»²⁵. Аккордовая фигурация шестнадцатыми, создающая остинатно пульсирующий фон во втором предложении темы (ц. 1) — параллель аналогичной аккордовой пульсации в среднем разделе *Larghetto*. Отголоском классического облика модели (симфонии Прокофьева) являются в Симфониетте Станковича типично гайдновские кадансовые «росчерки» на границах разделов во второй части (ц. 2, 5).

Извлечение элементов венского классицизма из сложной стилевой амальгамы Симфониетты — задача достаточно сложная. Назову хотя бы некоторые признаки. Это — четкость композиции, формообразующее значение гармонии, в частности, роль кадансовых формул: в мелодии чаще VII–I ступени, активные автентические кадансы в конце построений. Те же кадансы и в той же роли применяются в «Классической симфонии» (свидетельство вторичности гайдновского начала у Станковича, вошедшего в его произведение через Прокофьева). «Просвечивает» классическое и в тематизме, в частности, главная тема первой части содержит типичный внутритематический контраст венских классиков: это активная, прямолинейно-восходящая по аккордовым звукам — и извилистого рисунка нисходящая фразы (сравнить с главной темой первой части Первой сонаты Бетховена).

Однако по мере движения к финалу подобных «совпадений» с «Классической симфонией» становится все меньше, и дальнейший ход событий в Симфониетте обнаруживает все больше расхождений с моделью, их объем начинает значительно превышать объем «совпадений». Поэтому говоря о «Классической симфонии» как прообразе Симфониетты, следует иметь в виду не столько само произведение Прокофьева во всей его художественной целостности, сколько главным образом его **модус** — авторскую установку на воссоздание чужого стиля. В Симфониетте Станковича — это воссоздание *прокофьевского стиля*, не случайно здесь резонируют и Первая симфония Прокофьева, и Седьмая (начало и итог его симфонического пути), и «Ромео и Джульетта». То есть прокофьевский интертекст явлен здесь *сверхтекстовым единством* — через совокупность разных произведений Прокофьева.

Различия между «Классической симфонией» и Симфониеттой во многом определяются «стилями-источниками», их различным расположением на временной оси по отношению к стилю авторскому. «Классическая симфония» находится на гораздо большем историческом удалении от своего стиля-прообраза, чем Симфониетта от своего. Если первый случай (Гайдн / Моцарт — Прокофьев) — образец диахронии, ретроспективного

проявления взаимодействия, то во втором (Прокофьев — Станкович) превалирует синхронная, поступательная преемственность. Стилевая система Прокофьева и стиль венского классицизма принадлежат к **разным** культурным ареалам, стили Прокофьева и Станковича — к **одной** музыкальной культуре XX века. В связи с этим и системы нарушений, формирующих авторское начало в произведениях, — различны. Если в «Классической симфонии» они проявляются на уровне интонационном, ладогармоническом, почти не затрагивая других элементов художественной структуры, то в Симфониетте **эти** «минус-приемы» не дали бы нужного эффекта стилевого совмещения из-за приближенности языковых норм Прокофьева и Станковича²⁶. Поэтому нарушения ожидаемого размещаются в Симфониетте не на уровне тематизма (именно тематизм в Симфониетте наиболее близок своей модели; возникает ощущение, что он даже более «прокофьевский», чем в «Классической симфонии»), а на других уровнях.

Еще одно существенное отличие в условиях единого для обоих произведений модуса: его действие в Симфониетте корректируется большей степенью полистилистики. В «Классической симфонии» взаимодействуют **две** стилевые системы (венский классицизм — Прокофьев), в Симфониетте стилевой диалог (Прокофьев — Станкович) усложнен коллажированием Баха, аллюзиями на Малера и «отраженным эхом» венского классицизма, признаки которого пропущены через фильтры уже двух стилевых систем — Прокофьева и Станковича. В связи с этим уточняется и функциональная роль цитат (Бах, Малер): они (помимо всего) призваны усилить стилевой слом Прокофьев — Станкович, который «напрямую» был бы не столь ощутим, как через этих — далеких от стиля Прокофьева — посредников.

Другими словами, в Симфониетте Станковича не соблюдается «чистота эксперимента» (в данном случае — установка на стилизацию), избранные композитором «правила» нарушаются. Основные нарушения приходятся на финал Симфониетты, где выстраивается целая система сознательных отказов на всех уровнях художественной структуры. Разрушается установка на эмоционально-образную сферу (радостная игра жизненных сил — в начале финала), на жанр (скерцо), на стиль (*quasi*-Прокофьев), на тип драматургии (эпический). Всё это достигает «критической массы» в середине финала, приводя к результативному качественному сдвигу (ц. 8). Этот важный драматургический момент выделен предваряющей генеральной паузой (перед которой, как предупреждение, мелькает у низких струнных «тень» бетховенской темы судьбы — ц. 7) и резким стилевым переключением с *quasi*-Прокофьева на *quasi*-Малера²⁷.

²⁶ Размашистость интервальных ходов в мелодии, ее размещение в предельно расширенной диатонике — характерная черта стиля Станковича.

²⁷ Модель псевдоцитаты — траурный марш первой части III симфонии Малера. Общее — жанр, ламентозное использование тромбона, фактурное расслоение тка-

²⁵ Они встречаются и в первой части «Классической симфонии» — см. подголоски у альтов в связующей, второе проведение главной (3-й т. после ц. 2).

Тема тромбона, введенная в Симфониетту как аллюзия (на Малера), постепенно утверждается как авторская тема, трансформируясь (с ц. 11) из марша в плач. Процесс интонационного обновления тематизма воздействует и на форму, разрушая ее структурные границы: не ограничиваясь рамками среднего раздела, интонационное интегрирование продолжается в репризе финала, придавая ей разрабочный характер, соединяя средний раздел и репризу в единое построение. В непрерывное тематическое развертывание вовлекаются все голоса партитуры (с ц. 13): интонации плача прорастают в партиях фаготов, гобоев, валторн, флейт, кларнетов, скрипок в новые — производные — построения, внешне отличающиеся от первоначальных. В результате возникает новое тематическое образование — своего рода интонационного *резюме* (струнные, 3-й такт после ц. 21). Тема эта — чисто авторская, полностью освобожденная от каких-либо «измов», типичная для тематизма Станковича в целом.

Таким образом, «игра стилями» в Симфониетте Станковича является в определенном смысле материалом, средством воплощения концептуального замысла. Главное в произведении — именно *преодоление* материала, благодаря чему рельефно выявляется *индивидуальность* Станковича, те ее признаки, которые делают произведения композитора узнаваемыми. Станкович показал, как можно соединить лексику Баха, Малера, Прокофьева, Бетховена — и в то же время остаться самим собой. «Обманув» поначалу игрой в версификацию, он вдруг — после первых двух задорных и безоблачно-счастливых частей — сбрасывает маску лицедея: веселая шутка оборачивается драмой, игра чужими стилями обретает особый драматургический смысл.

При всем своем несходстве произведения Сильвестрова и Станковича обнаруживают общность, обусловленную «школой Прокофьева», которую композиторы прошли, интерпретируя опыт «Классической симфонии». А потому Симфониетта как интертекстуальный феномен выстраивается аналогично «Классической увертюре» (но с соответствующими поправками, обусловленными, во-первых, разными жанрово-стилевыми контекстами, во-вторых, упомянутой «многослойной ассоциативностью» произведения Сильвестрова). Эти позиции в Симфониетте включают:

1. Маркер межтекстовой связи (подзаголовков «*in modo collage*»), но с меньшей степенью эксплицитности.
2. Установку на *нарушение* слушательского ожидания.
3. Интенциональный смысл *игровой доминанты* в семантической структуре Симфониетты — но *игры интертекстуальной*, в отличие от «Классической увертюры» с главенством в ней медиационной игры.

ни на солирующий голос и сопровождение с характерной ритмической фигурой траурного шествия. В ритмоинтонационном рельефе темы Станковича воспроизведены характерные особенности тематизма духовых в марше Малера.

4. Креативную рецепцию чужого стиля — Прокофьева.

Но, наверное, главным в «уроках» прокофьевского «озорства» были для молодых композиторов дерзость поступка, манифестирующего свободу в выявлении своей творческой воли²⁸.

Творчество Прокофьева не стало в дальнейшем — ни для Сильвестрова, ни для Станковича — доминирующим стилевым ориентиром, уступив эту роль Шостаковичу и Малеру. Но именно Прокофьев участвовал в «постановке симфонического голоса» обоих ведущих украинских композиторов и был одним из тех (первый среди которых Б.Н. Лятошинский), кто учил их обретению личностного и творческого *стиля*.

²⁸ Примечательно, что все трое — разделенные временем — создавали свои озорные опусы примерно в одном возрасте: в 26 (Прокофьев), 27 (Сильвестров), 28 (Станкович) лет.

Владимир Рыбин

«Светоносность» искусства С.С. Прокофьева:**Опыт философского обоснования**

Нередко высказывалось мнение, что Прокофьев — композитор не только настоящего времени, но и будущего, что его творчество принадлежит не только XX, но начинающемуся XXI и даже грядущему XXII веку. Однако есть основания утверждать, что оно обладает еще более широкой значимостью, что открытия, сделанные Прокофьевым в искусстве, указывают на возможность такого прорыва в развитии общечеловеческой культуры, который по своим масштабам сопоставим с самыми важными вехами во всей культурной эволюции человечества, включая, может быть, и само ее начало.

Речь, правда, идет еще только о *возможности* такого прорыва, прежде всего потому, что совершенный в творчестве Прокофьева переход на принципиально новый уровень совершенствования культуры достигнут пока лишь в одной из ее сфер — в искусстве, и только в одном из его видов, причем, наиболее абстрактном, — в музыке. Но в то же время проявление этой возможности именно в искусстве означает и *реальность* ее осуществления в общекультурных масштабах, ибо искусство, по самой своей сути направленное на постижение и совершенствование человека, свидетельствует о силе человеческого потенциала, о степени готовности его к решению тех задач, которые уже обозначились в действительности.

Искусство, как знали еще древние греки, проявляет себя тем, что оно вызывает воодушевление, восторг, страсть, энтузиазм, которые составляют овладевающий человеком *пафос*. Как пишет С.М. Эйзенштейн, специально занимавшийся вопросом воздействия искусства на людей, «пафос — это то, что заставляет зрителя вскакивать с кресел. Это то, что заставляет его срывать с места. Это то, что заставляет его рукоплескать, кричать. Это то, что заставляет заблестеть восторгом его глаза, прежде чем на них проступят слезы восторга. Одним словом, все то, что заставляет зрителя “выходить из себя”»¹. Более того, продолжает Эйзенштейн, «“выход из себя” не есть “выход в ничто”. Выход из себя неизбежно есть и переход в нечто другое, в нечто иное по качеству, в нечто противоположное предыдущему»², в конечном счете, в состояние, связанное с обретением более высокого качества личностного развития, с переходом на более высокий уровень человеческого совершенства.

Но греки знали и другое значение этого слова: *пафос* — это страдание, отклонение от нормы, выпадение из состояния здоровья, в общем, проявление разлада и деструкции, за которыми позднее закрепился общий термин *патос*, развившийся затем в медицинское понятие «патология».

Значит, если *пафос* — это «выхождение из себя с возвращением к себе», то *патос* — «выхождение из себя без возвращения к себе». Искусство необходимо людям именно по той причине, что благодаря *пафосу* оно «собирает» человека, формирует состояние единства и подъема всех его жизненных сил, физических и душевных, дает ему возможность входить в мир, преодолевать его сопротивление и возвращаться к себе, не только не теряя, но обретая и себя, и мир в целом. Условием же такого продуктивного движения является *свет*, который освещает мир и позволяет человеку в деле освоения — очеловечивания — мира действовать уверенно, целенаправленно и эффективно. Что, кстати, подтверждается этимологическим рядом «свет — своё — освоение». Свет — это способ гармонического устройства мира, или, как опять же выражались древние греки, условие преобразования Хаоса в Космос.

Итак, искусство служит *освещению* мира и потому настоящее искусство *светоносно*. Оно как бы высвечивает лик человека, по ходу исторического развития культуры постепенно проступающий из окружающей его темноты. Свет в искусстве, его интенсивность указывает на степень выраженности человеческого начала в мире и в самом человеке.

Важнейшие вехи на этом пути — Рембрандт и Прокофьев.

В творчестве Рембрандта свет впервые выступает как активное действующее начало в повествованиях о судьбах человеческих: свет, покрывающий лицо слепого отца, ощутившего прикосновение припавшего к нему блудного сына; свет, к которому неуверенно протягивает руку Даная; свет, притягивающий взор Фауста на одноименной гравюре...

Свет Рембрандта отталкивается от тьмы, он противостоит ей, борется с ней, но исход борьбы остается неопределенным — слишком непроницаема, густа окружающая людей темнота. Свет Прокофьева отталкивается от света: исходя из некоего всеприсутствующего светоносного источника (этого, по словам Шеллинга, «звона материи»), выраженный звуком световой поток усиливается, обретает почти предметную плотность, но при этом не затухает, а наоборот, еще больше усиливает свою интенсивность, пронизывает мир изнутри и закрепляется в нем.

Иными словами, в мире Рембрандта преобладает тьма, в мире Прокофьева господствует свет, и потому *творчество Прокофьева светоносно в высшем смысле этого слова*. Данное положение не нуждается в особых доказательствах, оно вполне очевидно для любого, даже не очень подготовленного слушателя, и прочно закрепилось в образе таких почти «школьных» определений творчества Прокофьева, как «светлые и солнеч-

¹ Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа // С.М. Эйзенштейн. Теоретические исследования (1945–1948). Избр. произведения. В 6 тт. Т. 3. — М.: Искусство, 1964. — С. 61.

² Там же.

ные музыкальные краски», «устремленность к свету и солнцу», «светлая гармония», «музыкальная просветленность», «безраздельное господство светлого чувства свободы» и т. д.

Вопрос в том, на чем эта светоносность основывается и какими способами она реализуется?

Общепризнано, что музыкальная система Прокофьева является классической в своей основе, что его творчество развивалось, используя достижения русской классики, прежде всего русского симфонизма, откуда и проистекают такие особенности прокофьевского стиля, как открытость, переживание целостности мира и его гармоничности, широта дыхания и т. д. Однако если у русских симфонистов (Чайковского, Глазунова, Бородина, Ляпунова, Калиникова и др.) все эти качества существуют непосредственно, заданы, так сказать, «природно», то у Прокофьева они прошли предварительную «сборку», будучи выработаны «искусственно», но при этом обрели особую силу, весомость и устойчивость.

Этому есть серьезные объективные причины. Зрелая классика XIX века выражала ориентированность музыкального героя на достижение гармонии прежде всего через преодоление противостоящих ему внешних сил, которые лишь поджидают удобного момента, чтобы прорваться во внутренний мир человека и нарушить драгоценное равновесие в нем, как высказывался об этом П.И. Чайковский по поводу своей Четвертой симфонии: «Это *фатум*, это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью достичь до цели, которая ревниво стережет, чтобы благополучие и покой не были полны и безоблачны, которая, как дамоклов меч, висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу. Она непобедима, и ее никогда не осилишь. Остается смириться и бесплодно тосковать... Вся жизнь есть непрерывное чередование тяжелой действительности с скоропреходящими сновидениями и грезами о счастье...»³.

Для музыкальной классики XIX века трагизм человеческого существования, таким образом, был обусловлен непреодоленностью окружающего человека *внешнего* бытия, тогда как сам человек, точнее, его собственная *внутренняя организация*, не проблематизировалась, не включалась в поле углубленного рассмотрения. С этой точки зрения классический герой *статичен*: источник динамического развития пребывает вне его, во внешнем мире; человеку не дано знать, откуда ему ждать очередного удара коварной судьбы, и оттого он обречен оставаться стороной претерпевающей, способной проявлять свою волю и силу лишь через противостояние напору внешних злых сил. Человеку в конечном счете остается лишь «полнейшее преклонение перед судьбой»⁴, чем, в частности, и объясняются

тревога, напряженность и скорбь, свойственные классической симфонии, включая даже самые героические и «победительные» творения Бетховена.

К началу XX века ситуация радикально меняется. Ускорение темпов развития технической цивилизации, усиление «урбанистических», а затем и «футуристических» тенденций в искусстве наглядно показали, что обретение человеком гармонии через преодоление внешнего мира с целью достижения внутреннего покоя более невозможно, что такой покой недостижим вообще, «покой нам только снится» (А. Блок). В этих условиях стало очевидно, что гармония может быть обретена лишь в форме «динамической устойчивости» — через достижение равновесия между человеком и непрерывно ускоряющимся внешним миром в их взаимно согласованном, синхронном движении. И главным тут оказывается *отыскание внутренних ресурсов* для овладения по видимости укрощенными в технике, но на деле вырывающимися из-под человеческого контроля внешними силами, дальнейшее стихийное, бесконтрольное ускорение которых грозит теперь оставить человека далеко позади, подчинить технике, лишить активной роли или даже полностью разрушить.

Задача эта стала ясна уже более 100 лет назад, однако ни одному деятелю в искусстве современной эпохи (как, впрочем, и в науке), за исключением Прокофьева, так и не удалось ее решить. Глубинные причины этой неудачи наиболее наглядно выявляются в творчестве таких крупнейших симфонистов XX века, как Г. Малер и Д.Д. Шостакович.

В симфониях Малера явственно намечается «антропологический поворот»: их развитие уже вполне очевидным образом ориентировано на человека, а в плане постижения самого человека — на раскрытие того, каким образом его внутренние переживания, выбор и действия влияют на внешний мир и определяют «ответ» со стороны последнего. «Конечно, Малера по-прежнему занимают самые важные вопросы бытия, самые острые конфликты между искомой гармонией и всем, что стоит на пути ее поисков. Однако конфликты эти в симфониях среднего периода переводятся из общеприродного плана в план личной судьбы. Силы, противостоящие гармонии, выступают уже не в виде обобщенных категорий — Смерти, Зла. В поле зрения композитора входит мир с его противоречиями, со страданием и гибелью, которые нередко приносят столкновение с ним»⁵.

Победительная, наступательная тема почти во всех симфониях Малера властно заявляет о себе с самого начала. Устойчиво мощный звуковой поток ширится, набирает силу и темп, но где-то к середине сбивается и замедляется, в нем явственно обозначаются диссонансы, исходная монолитность разрушается, после чего неостановимо развивается спад — бо-

³ Цит. по: Прибегина Г.А. Петр Ильич Чайковский. — М.: Музыка, 1986. — С. 82.

⁴ Там же. С. 144.

⁵ Барсова И. Симфонии Густава Малера. — СПб.: Издат-во им. Н.И. Новикова, 2010. — С. 189.

лее замедленный и отсроченный в симфониях среднего периода творчества композитора, стремительный и страшный — позднего. Но тенденция к разрушению, знаки обреченности присутствуют везде, даже в Пятой и Седьмой симфониях, про финал которых иногда говорят, что в них возвещается духовная победа над злом. Это сомнительно, ибо в Пятой, «в последних тактах финала звучат комически-страшные унисоны меди»⁶, предвещающие неизбежность грядущей катастрофы; что же касается Седьмой, то если согласиться с тем, что в ее завершении провозглашается какое-то торжество, то торжество это комичное и несерьезное, а если речь идет о победе, то она явно ненадежна. Не случайно все дирижеры XX столетия с удивительным постоянством стремились исполнять финальную часть Седьмой симфонии в ускоренном темпе⁷; скорее всего, дабы не акцентировать внимание на том, что победно начатый путь на самом деле ведет в никуда.

В последней, незавершенной Десятой, симфонии Малера трагизм достигает апогея, но тем самым окончательно закрепляется выработанная композитором схема: на пике кульминации, в самой непосредственной близости от цели — овладения миром и обретения гармонии — необходимая для этого энергия героя иссякает, а его мужественное стремление, столь уверенно заявленное в начале, наталкивается на какое-то ослепляющее препятствие, захлебывается и оборачивается крушением, катастрофой. Доминанта творчества Д.Д. Шостаковича — «героический пессимизм». Злые силы внешнего мира здесь, на первый взгляд, как будто бы преодолены, подавлены, но при этом фактом является то, что они соотнесены с внутренним, человеческим началом только через противодействие ему, а следовательно, не поняты в их глубинных, корневых истоках, и потому остается неведомым, откуда именно они исходят, что их питает, как можно их искоренить. Отсюда — преобладающая у Шостаковича установка на вечное преодоление, на «борьбу без конца», т. е. в конечном счете без победы. Не случайно еще в советское время обращалось внимание на то, что в торжествующем финале Седьмой «Ленинградской» симфонии повторяется тема нашествия из первой части⁸, а в самых «революционных» симфониях — Одиннадцатой «1905 год» и Двенадцатой «1917 год», — повествующих о, казалось бы, безусловной скорой победе, действие фактически завершается на середине и в дальнейшем осуществляется как повторение⁹, «на холостом ходу».

⁶ Там же. С. 220.

⁷ Там же. С. 283.

⁸ Данилевич Л.А. Дмитрий Шостакович: Жизнь и творчество. — М.: СК, 1980. — С. 122–123.

⁹ Там же. С. 188–189.

Сам масштаб взятых на себя задач требует от героя непрерывных усилий, а так как невозможно постоянно быть в напряжении, то усилия эти сначала приобретают какой-то лихорадочный, даже иступленный характер (например, «24 прелюдии и фуги для фортепиано»), а потом неуклонно затухают, порождая то проникнутое разочарованием и безразличием настроение «остывания», которым пропитаны финалы всех поздних произведений Шостаковича (Четырнадцатый и Пятнадцатый струнные квартеты, не говоря уже о Сонате для альта и фортепиано). Таким образом, как и у Малера, положительное начало мира утрачивает здесь свою цельность, «раздергивается», траектория его движения надламывается, и в эти надломы внедряется затаившееся до времени зло, которое, всё больше разнуждываясь в своей бесовской пляске (знаменитые «злые» скерцо у Шостаковича, включая его последнюю Пятнадцатую симфонию, где торжество сил зла обретает особенно «демонический» — изощренный и глумливый — характер¹⁰), перехватывает, в конце концов, изначально заданный ритм, подчиняют его себе. Герой сбивается, как бы слепнет, но, подобно Фаусту из Второй части трагедии Гёте, принимает свою собственную, внутреннюю слепоту за тьму внешнего мира, за окружающую темноту, вследствие чего ее непроницаемость представляется ему непреодолимой, а его собственное положение в мире — безнадежным. Чем, кстати, и объясняется нарастание негативных настроений в творчестве тех отечественных композиторов, которые либо непосредственно продолжали традицию Шостаковича, либо глубоко усвоили его стиливые приемы (М.С. Вайнберг, Б.И. Тищенко, Б.А. Чайковский и другие).

Но в любом случае речь идет о слабости внутреннего, субъектного начала относительно динамических — пространственных и темпоральных — параметров внешнего мира. Такое впечатление, что герою нового времени не достает какого-то движущего, энергетического ресурса, для того чтобы охватить мир во всей полноте, выправить и очеловечить его. Так что совсем не случайно локомотив в «Пасифик 231» замедляет ход и останавливается.

У Прокофьева — прямо противоположная картина. Яркий пример — Седьмая фортепианная соната: ее финал — это не остановка движения, а напротив, его ускорение за счет окончательного «приручения» исходного звукового ряда, который до этого был хаотичен и враждебен человеку, но теперь, будучи укрощен и введен в «человекообразные» рамки, стал организованным и направленным. Это не отрицание движения покоем, не ликвидация хаоса, а выстраивание изначально нестройных, самодовлею-

¹⁰ Прокофьевым эта тема подверглась серьезной проработке только в ранний период, фактически один раз — в «Огненном ангеле» и Третьей симфонии; после этого он к ней не возвращался.

щих (и в этом смысле противодействующих человеку потоков бытия) по человеческим параметрам, то есть овладение хаосом, обуздывание его, и как результат — еще более мощное, экзотически-пафосное, целеустремленное движение, которому — это ясно — не будет предела. Это уже не борьба в прежнем смысле слова (ибо если здесь борьба и происходит, то человек ее ведет не столько с внешним миром, сколько с самим собой) — это вечное развитие, вечное самосовершенствование как самоцель без каких-либо ограничений, кроме достигнутого прежде (и потому подлежащего преодолению) уровня.

Финал Шестой и Восьмой фортепианных сонат — о том же: прочное утверждение торжествующего человеческого начала, переход на траекторию «динамической устойчивости», созидание Космоса из сил Хаоса.

В ослепительно-радостных финалах Пятой и Шестой симфоний, где идет ликующий, самозабвенный пляс, на высшей точке подъема тоже проскальзывают усмиренные диссонансы, включаемые в согласованное движение общего праздника.

Шестая часть сюиты «Семен Котко» (сцена пожара в Третьем акте оперы): разливающийся музыкальный поток, натолкнувшись на препятствие, противодействие злых сил, не останавливается, но в противостоянии им находит надежную опору и, отталкиваясь от нее, уплотняется, еще более мощно устремляется вперед.

Можно приводить еще множество примеров этого рода, но основная черта уникальности творчества Прокофьева очевидна. *Если у всех других композиторов современной эпохи всякое человеческое движение в мире покупается ценой расхода, истощения, убыли (вследствие чего разбуженные человеком силы выходят из-под контроля, проявляют свой стихийный характер и разрушают обретенную прежде устойчивость), то Прокофьевым найден некий «вечный двигатель», некий энергетический — световой — источник для поддержания сил человека в деле очеловечивающего — светоносного — расширения мира.*

Таким образом, у Прокофьева «антропологический поворот» не только намечен, но и совершен: если у всех прочих композиторов внутреннее, человеческое начало принимается в его наличной данности, не прорабатывается достаточно глубоко или рассматривается как сторона «претерпевающая» воздействие со стороны внешних сил или в лучшем случае «противодействующая» им, то у Прокофьева именно человеческое начало становится предметом особого внимания и тематической конкретизации. Подтверждением этому служит то обстоятельство, что сам процесс борьбы светлых и темных сил, их столкновение вообще-то не очень интересны композитору: битва и ее исход совершаются обычно где-то на половине произведения (кантата «Александр Невский», Пятая симфония) или даже в первой его трети (сюита «1941-й год», Шестая симфония); более того,

даже победа как таковая не является для Прокофьева кульминацией, так как его больше интересует то, что происходит «после» и «внутри» — то, какой *человеческий* итог подводится пережитому, то, каким образом этот опыт преобразует людей, входит в душу народа, откристаллизовывается в его мудрость и силу. Потому-то Прокофьева интересует реальная повседневная жизнь его современников, потому-то он так часто создавал произведения «на злобу дня», о чем свидетельствуют не только песни на стихи М. Голодного или футбольный марш, но и такой безусловный шедевр, как опера «Семен Котко».

Итак, в космосе Прокофьева человек не приспособливается к миру — наоборот, сам мир предстает как предмет преобразования со стороны человека. Благодаря чему тьма и хаос оказываются в оборонительной позиции, принуждаются к отступлению, утрачивают под напором света свое прежнее доминирующее положение и в конечном счете исчезают как устойчивая, бытийная составляющая мира, в котором граница между внешним и внутренним его началами (объективным и субъективным, природным и человеческим) если не исчезает совсем, то становится отныне подвижной, непрерывно сдвигаемой по ходу развития, постоянно «снимаемой» нарастающим человеческим всеприсутствием.

Прокофьевский мир насыщается светом не оттого, что он светел сам по себе, а потому, что человеком в человеке могут и должны быть найдены — разбужены — силы для того, чтобы он смог осветить в мире всё, включая и самого себя.

Прокофьев добивается этого посредством звуковой, интонационной и ритмической перегруппировки музыкального материала, согласно неким сквозным для его творчества принципам, которые в своей глубинной основе образуют уникальный прокофьевский канон, а в своем реальном звуковом воплощении реализуются как органон — как живая музыкальная целостность, растущая согласно закону «всеохватной светоносности».

Принципы эти таковы.

1. Принцип «*поступательной однородности*» заключается в постоянстве «световой» музыкальной линии, которая, раз возникнув, никогда уже не прерывается и пронизывает музыкальное произведение от начала до конца. Мелодическая линия свободного движения, устойчивого развития, найденного однажды динамического равновесия нигде не уходит в сторону и не снижает своей интенсивности, — она либо усиливается, либо, проходя через вариации, возвращается в заключение в неизменном виде, как во второй части Пятого концерта для фортепиано с оркестром.

Существует взгляд, согласно которому возникновение музыки и ее закрепление в культуре происходит по той причине, что лишь благодаря музыкальной, то есть интонационно-ритмической звуковой форме человек становится способным проецировать временную последовательность в

бесконечность, обретая на этой основе возможность соотносить свое неизбежно ограниченное, «частичное» существование с полнотой мира, то есть через часть переживать целое. Иными словами, в повседневной жизни мы рассеиваемся, порой теряем себя, а музыка, напоминая о неисчерпаемости мира, позволяет нам включаться в его многообразие, не только сохраняя собственную личностную уникальность, но и обогащая ее. Если это так, то у Прокофьева данная «миroeдинящая» сторона музыкального воздействия прочерчена чрезвычайно основательно, поскольку линия тематического развития в его произведениях никогда не отделяется от более обширного звукового фона, реализуясь в том же самом интонационно-ритмическом материале, что и окружение. Причем этот процесс протекает как *во внешнем*, так и *во внутреннем отношениях*.

Во внешнем отношении — значит в плане единства мира с человеком, в смысле очерчивания тех новых световых — раскрытых для восходящего развития — перспектив, которые распахиваются перед человечеством с началом XX века. Тема вхождения в новый мир, ясный и простой, где все становится «своим» — понятным и надежным, сквозной линией проходит через все фортепианные концерты Прокофьева, начиная с Первого, и достигает апофеоза в Larghetto, четвертой части Пятого концерта, когда волны мелодической пульсации, нарастая, строят почти физически ощутимый образ «Страны Света» (М.М. Пришвин). Гармония — не заоблачная мечта, она возможна здесь, в реальном и земном мире, утверждает композитор, и если темное начало еще остается в сфере света, то это лишь до поры, не навсегда. Что, например, прямо противоположно тому представлению о гармонии, которым проникнуто знаменитое Adagio — вторая часть Фортепианного концерта Соль мажор Мориса Равеля, создавшего свой концерт почти одновременно с Пятым Прокофьева¹¹: покой и свобода для человека в равелевском мире — это или призрачная надежда, «грёза», или бесплодное воспоминание, «ностальгия», то есть некий хрупкий островок иллюзий среди бушующей вокруг равнодушной жизни. Но если разнородность, даже взаимная тематическая и стилевая противопоставленность всех трех частей в Концерте Равеля свидетельствует об отсутствии у французского композитора твердой уверенности в достоверности своей точки зрения, то само единство, которое неизменно сохраняют расходящиеся музыкальные линии у Прокофьева, доказывает его убежденность в собственной правоте.

Во внутреннем отношении — значит в плане единства человека с миром, в смысле способности человека «держаться» себя в пространствах новой реальности, изменяясь в ритме, синхронном с непрерывным расширением внешних перспектив. Здесь требуются постоянные усилия для того,

чтобы не потеряться в распахнувшихся пространствах — не ослепнуть от избытка света, как Человек-Икар Скрябина, но и не дать обмануть себя коварному свету-обманке, как в «Чудесном мандарине» Бартока, а уверенно вести линию своей жизни. Устойчивость, плавность и слитность мелодического потока, концентрированность — «сосредоточенность» — исходного интонационного ядра, композиционное равновесие и иные стилевые приемы, характерные для Прокофьева, как раз и выражают внутреннюю составляющую принципа «поступательной однородности».

2. Принцип «целеустремленного нарастания» выражается в том, что, закрепившись в полифоническом пространстве, тема света неуклонно движется по линии нарастания, интонационно насыщается, становится доминантной и в своем развитии достигает максимальных степеней, увеличивая объем «светового» музыкального пространства до абсолютной ясности.

Особенно убедительно этот принцип проступает в «Оде на окончание войны» (произведении недооцененном, но несомненно, знаковом для всего творчества композитора): мощный музыкальный столб вертикально взлетающих звуков не только ликвидирует диссонансы и закрепляет ладовые опоры, то есть разгоняет тьму и делает мир обозримым, но и как бы поднимает русскую горизонталь, выносит ее ввысь, придает ей вертикальное измерение. Это уже не просто вхождение в «Страну Света», это обретение нового качества бытия, прорыв в принципиально новую, непредставимую с точки зрения прежних масштабов реальность, но не примиряющую и «растворяющую», как у Малера в Восьмой симфонии, не таинственную и «разреженную», как у Скрябина в его поэмах, а в «свою» — освоенную, очеловеченную и радостно-просветленную («Расцветай, могучий край»). Одержанная победа становится предпосылкой грядущих, еще более грандиозных побед.

Поэтому так энергично и неумолимо-стремительно разворачивается плясовая финал, рисующий картину победного праздника в Шестой симфонии, как и «Ода», написанной на тему окончания Великой Отечественной войны, как, кстати, и Девятая симфония Шостаковича, к тому же тоже решенная в праздничном ключе. Но если у Шостаковича задорная плясовая тема явственно ограничена какими-то внешними «официальными» рамками, отчего веселье теряет значительную часть своей непосредственности, а значимость самого события снижается, то у Прокофьева «отплясывание» совершается внутри грандиозных звуковых пространств, соразмерных некоему сверхсубъекту: полетное шествие главной темы финала, маршевая поступь, переходящая в пляску, — поистине «шаги великана».

На этом фоне наглядной становится дистанция, отделяющая Прокофьева от его русских предшественников, а прокофьевский симфонизм — от модели большой русской симфонии, где финал тоже венчается празд-

¹¹ Мартынов И.И. Морис Равель. — М.: Музыка, 1979. — С. 241–242.

ником. С этой точки зрения мастерству Чайковского, Бородина, Глазунова свойственна если не вторичность и подражательность по отношению к западному симфонизму, то некоторая чрезмерная отточенность деталей, некая «виньеточность». В их творчестве русское начало словно бы окрашено «новорусским стилем» конца XIX века, что вполне оправдано по отношению к своему времени, но оборачивается слабостью на фоне бешеных ритмов новой эпохи. Их музыка, если проводить аналогию с живописью, рисует скорее Россию Б.М. Кустодиева и К.Ф. Юона, чем ту Россию А.А. Дейнеки, П.Д. Корина или позднего М.В. Нестерова, что выстояла и победила в великой войне. Более того, даже в таких предельно русских по духу симфониях Н.Я. Мясковского, как Восемнадцатая и Девятнадцатая, Двадцать первая и даже Двадцать седьмая, просветляющее начало все-таки не обретает той активности и силы, которые необходимы, чтобы овладеть новыми измерениями эпохи, между тем как у Прокофьева оно обладает ими в полной мере.

3. Принцип «прирученной диссонансности». Диссонансы Прокофьева хорошо известны, использование диссонансов — характерный прокофьевский прием, который по-разному использовался композитором в ранний и поздний периоды его творчества, но всегда служил одной цели — отрицанию дисгармоничности мира и утверждению в нем светлых, гармонизирующих начал.

В поздних произведениях Прокофьева торжество света не подлежит сомнению, причем доказывается эта истина подлинно по-прокофьевски: темные, диссонансирующие силы не просто остановлены и преодолены, но раскрыты с точки зрения их глубинных, наиболее уязвимых сторон, которые, во-первых, показаны как нечто преходящее и кратковременное (столкновение сил света и тьмы обрисовано как эпизод, с окончанием которого диссонансы «затухают», не только в военных симфониях и «Александре Невском», о чем уже упоминалось, но и в сюите «1941-й год», повествующей о самом тяжелом периоде войны — хаосу вторжения с самого начала противопоставляется набирающий силу и поглощающий его мелодический музыкальный поток); во-вторых, они показаны как нечто претендующее на роль цели, но в конечном счете всегда оказывающееся лишь средством, материалом для развития (та же «Ода на окончание войны» завершается ритмизированной плясовой темой, которая оставляет позади весь пережитый трагизм и, не сосредотачиваясь на нем, словно устремляется в будущее).

В ранний период творчества Прокофьева диссонансы играют более существенную роль. В этом есть доля истины, поскольку здесь, на первый взгляд, он выступает в одном ряду с другими модернизирующими музыкальный язык композиторами XX века, у которых темное и злое — оно же зыбкое, лживое и коварное — начало мира выступает в игровой, гро-

тескной форме, а сама игра — как главное его свойство. Но если играющее зло выступает у Шостаковича как активная и дьявольски живучая сила, у Бартока — как свет-обманка (и одновременно как слабый свет надежды), если у Стравинского, этого композитора-Протея, способного работать в любой заимствованной манере, но так и не выработавшего своей собственной, — как потустороннее, адское начало, приводящее в движение мировой балаган, где персонажи-марионетки разыгрывают лишенную смысла пьесу под названием «жизнь», то у Прокофьева зло — лишь маска, которую добро-свет иногда надевает на себя для того, чтобы не было скучно («Любовь к трем апельсинам», «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего»). Свет как бы играет с тьмой в поддавки, дрессирует и приручает ее, так что игра, которая ведется здесь, — это «богатырская забава», в которой тьма-зло, отплясав своё и исполнив тем самым предписанную роль, уходит осмеянной, униженной и обезвреженной.

4. «Жизнеутверждающая проективность». Существует множество определений сущности жизни, в каждом из которых она связывается с каким-то конкретным свойством: активностью, обменом, размножением и т. д., вплоть до указания на такое свойство, как способ существования в форме белковых тел. Рассмотрение музыкальной системы Прокофьева сквозь призму обозначенных выше трех принципов, согласно которым *светоносное музыкальное начало в его произведениях постоянно поддерживается, непрерывно усиливается и неуклонно гасит в себе все дисгармонии*, дает основания определить **жизнь как способность целого удерживать свое единство по ходу развития**.

Но этого мало. Музыка Прокофьева выражает перспективу перехода жизни в новое, еще более высокое качество — на уровень *проективности*, где она станет в полном смысле слова способной регулировать свое развитие, гармонизируя условия собственного существования в мире и мир в целом.

Главное свойство мира — развитие, т. е. эволюция, в ходе которой, в чреде бесчисленных синтезов и распадов медленно, но неуклонно создаются всё более сложные системы: неорганическая материя, живая природа, человеческая культура, человек... Мир неуклонно эволюционирует, это не подлежащий сомнению факт, жизнь людей тоже исторически совершенствуется; между тем темпы этого процесса не соответствуют потенциалу человеческого разума, и потому она всегда осуществлялась и до сих пор еще осуществляется в близких к «природности» формах, т. е. как элементарное выживание, как преимущественно биологическое воспроизводство, как следование сложившимся условиям без осознанной человеческой перспективы. Музыка Прокофьева рисует иную картину, где создается образ такой жизни, которая сознательно и целенаправленно длит себя в будущее, и это знак того, что **в творчестве Прокофьева все-**

общая эволюция начинает обретать осознанное, подлинно разумное выражение. Последние его произведения убеждают в истинности этого утверждения.

Вот Седьмая симфония, первая часть, начинающаяся светлой распевной мелодией, спокойное течение которой ненадолго нарушается появлением сумрачной, настороженной темы, не нарушающей, впрочем, исходного свободного движения, вслед за чем снова устанавливается полная гармоническая ясность. Это — светлый и очеловеченный мир, предчувствие новой реальности, в которой человеку хочется жить и которую грустно покидать. В этом мире не исчезнут ни утраты, ни потери, будут печаль, страдание и все иные проявления драматизма человеческого бытия, но люди будут знать, что это не более чем отдельные эпизоды их жизни, поскольку в разумном, по-человечески устроенном, «освещенном» мире всё негативное и темное в их судьбе является не результатом влияния каких-то непонятных внешних сил, а следствием лишь их собственного бездействия или недостаточного совершенства, следовательно, фактором устранимым, преодолеваемым и временным.

В общем всё подлинно человеческое в этом мире останется. Не будет только прозябания, покоя, остановки в бесконечном движении человека к свету, как повествует об этом Соната для виолончели и фортепиано, насыщенная неиссякаемой светоносной силой.

Иосиф Райскин

Мариинский — Дом Прокофьева

Влюбись в три апельсина...

Хорошо известно, что московский Малый театр называют «Домом Островского», а театр Комеди Франсез в Париже давно завоевал славу «Дома Мольера». В отличие от знаменитых драматических сцен, Мариинский театр стал «Домом Прокофьева» буквально на наших глазах — за последнюю четверть века. Но путь к этому обязывающему титулу начинался более ста лет назад.

Тринадцатилетний Сережа Прокофьев, сидя в кресле первого ряда и облокачиваясь на бортик оркестровой ямы, заглядывал в партитуру «Снегурочки», по которой дирижер вел оперу. За плечами мальчика — студента Санкт-Петербургской консерватории — уже была опера «Великан», написанная в девять лет — в «моцартовском» возрасте.

На пороге двадцатипятилетия Сергей Прокофьев, дважды закончивший консерваторию (как композитор и пианист), впервые поднялся на сцену Мариинского театра в качестве дирижера. В XIII сезоне «Концертов Зилоти» Седьмой абонементный концерт 16 (29) января 1916 года открывался премьерой «Скифской сюиты» («Ала и Лоллий») под управлением автора. Скандальный успех премьеры (пожалуй, сравнимый с аналогичным триумфом «Весны священной» Стравинского в Париже в 1913 году) вызвал обращенную к Прокофьеву реплику А. Зилоти: «Всё, что ни напишете — исполним». Ему вторил главный дирижер театра А. Коутс: «Всё, что ни напишете — поставим». Ах, если бы!..

Тридцатилетний прославленный композитор, вернувшийся в город своей юности, приглашен на авторские концерты в филармонию и консерваторию, на «Любовь к трем апельсинам» в ленинградском ГАТОБЕ. Ленинградскую премьеру «Трех апельсинов» (18 февраля 1926 года) поставил ученик Вс. Мейерхольда С. Радлов. Дирижировал В. Дранишников, художником был В. Дмитриев. В Автобиографии Прокофьев вспоминал: «Спектакль, поставленный моими друзьями юности <...> шел блестяще по своей слаженности и соответствию желаниям автора. Безусловно это была лучшая из всех постановок. А вот и частушки:

На галерке я сажу
И в ладоши хлопаю,
Апельсина три гляжу,
А четвертый лопаю...»¹.

¹ Автобиография, 1956. С. 61.

Похвалы Прокофьева в адрес постановщиков спектакля Мариинского театра не кажутся вежливым комплиментом: композитор обладал замечательным режиссерским чутьем, тщательно продумывал музыкальную и сценическую драматургию своих опер. Не случайно и либретто, как правило, писал сам или в соавторстве. А вот и чеканное прокофьевское суждение о роли режиссера в музыкальном театре. Удрученный тем, что режиссер чикагской премьеры «Апельсинов» Ж. Коини не оправдывает его ожидания, композитор сам бросился объяснять роли певцам и хору сперва за кулисами, а потом и прямо на сцене. Когда же Коини, наконец, вышел из себя и спросил: «Собственно говоря, кто из нас хозяин на сцене, вы или я?!», — Прокофьев резко ответил: «Вы — для того, чтобы исполнять мои желания!»². Хорошо бы эту прокофьевскую сентенцию вывешивать в современных театрах!

Композитор был первым, кто испытал заклятие Фаты Морганы: «Влюбись в три апельсина!». Вот как он отмечает это в своем Дневнике: «Мейерхольд, на мое желание найти сюжет для живой оперы, дал прочитать “Любовь к трем апельсинам”»³ (21 апреля, 1918). Спустя пять дней Прокофьев записывает: «Прочитал “Любовь к трем апельсинам”. А здорово! Из этого можно кой-что сделать, только предварительно переделать сюжет совсем наново. Музыка — ясная, живая и, по возможности, простая»⁴ (26 апреля, 1918).

«Из этого» и в самом деле вышла раньше других увидевшая свет рампы опера Прокофьева. О том же, как высоко Прокофьев ценил сотрудничество с Мейерхольдом, скажет хотя бы запись композитора в Дневнике во время готовившейся в Чикаго в 1922 году премьеры «Любови к трем апельсинам»:



«Любовь к трем апельсинам».
1926 год. ГАТОБ (б. Мариинский театр).
Труффальдино – Иван Ершов.
Архив Мариинского театра



«А как бы мне хотелось, чтобы он когда-нибудь поставил “Апельсины”»⁵. Но еще раньше недавнего выпускника Петербургской консерватории и уже знаменитого режиссера свела, сдружила другая прокофьевская партитура. Молодой композитор в поисках сюжета для оперы остановился на «Игроке» Достоевского. К весне 1916 года он завершил клавишное либретто. В Автобиографии Прокофьев писал о первой редакции оперы: «Ободренный интересом, который вызвала Скифская сюита, я выбрал для “Игрока” язык как можно более левый»⁶.

Вс. Мейерхольд, ставившего прежде «Женитьбу» Мусоргского и «Каменного гостя» Даргомыжского, не мог не увлечь прокофьевский замысел. Спустя годы он скажет в одном из докладов о том, что Прокофьев «заставил действующих лиц все время плавать в изумительных речитативах, что совершенно исключает всякое сходство с оперой, существовавшей до сих пор». Со свойственным ему полемическим задором, Мейерхольд заметил об «Игроке»: «...если бы эту оперу напечатать, то можно было бы на десять лет закрыть все оперные театры»⁷.

Труппа Мариинского театра на первых порах враждебно восприняла оперу. Понадобилось вмешательство В. Мейерхольда и дирижера А. Коутса, высоко оценивших «Игрока»: он был включен в репертуарный план. 21 октября 1916 года начались спектакли, 28 января 1917 года состоялась оркестровая репетиция первых двух актов. Спустя годы Мейерхольд с горечью говорил: «Прокофьев вызвал среди артистов Мариинского театра бунт — они сказали: “Это дрянь, мы это исполнять не будем”; театр заставили эту оперу снять, и ее сняли. Единственный человек, который держал эту вещь в руках и убеждал всех, убеждал администрацию и всех заставлял петь, это был Алчевский. Но он вскоре умер...»⁸.

Прокофьев вспоминал, что «Игроком» интересовался Шаляпин. Дух захватывает, когда думаешь, каким могла выйти премьера с Иваном Алчевским — Алексеем и Федором Шаляпиным — Генералом! Да в режиссуре Всеволода Мейерхольда! Но... в связи с Февральской революцией сократились дотации театру, и оперу решено было ставить «в сукнах». Однако и этот вариант был отвергнут: в мае 1917 года оперу окончательно сняли с постановки.

Увы, и позднее, в советские 20–30-е годы (на этот раз из-за противодействия РАПМа), Мейерхольду не удалось продвинуть «Игрока» на сцену. «Первая постановка его (на французском языке. — И. Р.) произошла 29 апреля 1929 года в Брюсселе, где оперный театр, хотя и скромный по

⁵ Прокофьев. Дневник. Ч. 2. С. 180.

⁶ Автобиография, 1956. С. 36.

⁷ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2-я (1917–1939) / сост., ред. и комм. А.В. Февральского. — М., 1968. — С. 70.

⁸ Там же.

² Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 42.

³ Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 696.

⁴ Там же. С. 697. Курсив здесь и далее автора. — И. Р.

своим возможностям, считался носителем передовых идей. Постановка была тщательная, опера имела успех и продержалась в репертуаре два года... Критики в общем были благосклонны, а иные слегка хватили через край. “Слушая ‘Игрока’, — писал один из них, — испытываешь удовольствие, аналогичное, но в современных формах, тому, которое получаешь от музыки Моцарта”⁹.

Композитору так и не довелось услышать, увидеть постановку «Игрока» на родине. Только через десять лет после его смерти, в 1963 году, состоялось концертное исполнение оперы силами артистов и коллективов Всесоюзного радио и телевидения под управлением Г. Рождественского. На советской театральной сцене опера великого русского композитора впервые была поставлена в Тарту, 26 сентября 1970 года, на эстонском языке (господа патриоты, ау!!). И лишь 7 апреля 1974 года в Большом театре состоялась русская премьера «Игрока» (дирижер А. Лазарев, режиссер Б. Покровский). В 2001 году Большой театр обратился к первой редакции «Игрока» (дирижер Г. Рождественский, режиссер А. Титель).

Мейерхольду же фатально не везло с музыкой любимого композитора. Ему не удалось осуществить ни «Любовь к трем апельсинам» в Большом театре, ни радиопостановку «Пира во время чумы», ни спектакль по «Борису Годунову» Пушкина с музыкой Прокофьева, ни «Семена Котко» в Оперном театре имени Станиславского (арестованный и вскоре расстрелянный как «японский шпион» Мейерхольд «уступил» премьеру Серафиме Бирман).

В пространстве между языком как можно более левыми музыкой по возможности простой, в сущности, располагается всё многообразное и многожанровое творчество великого русского композитора (между «Игроком» и «Огненным ангелом», с одной стороны, и «Любовью к трем апельсинам» и «Обручением в монастыре» — с другой). Но по-настоящему это ясно было сравнительно немногим — музыкантам-профессионалам, просвещенным слушателям, тем, кто любил и знал музыку Прокофьева. Св. Рихтер, услышавший «Семена Котко» в конце 30-х, воскликнул: “«Семен Котко» — это Моцарт!».

Чтобы «влюбиться в три апельсина», чтобы полюбить музыку Моцарта XX века, широкой публике во всем мире потребовалось время. А на родине композитора надо было вдобавок преодолеть идеологические заслоны и нелепые цензурные рогатки, искажавшие иерархию художественных ценностей, отравлявшие жизнь — и при этом подчас глупые и смешные.

Ну вот хотя бы такие примеры коммунистической «политкорректности». Припоминаю, как в *разрешенном* после многолетнего перерыва концертном исполнении «Апельсинов» в Москве, в апреле 1961 года, под

управлением Дж. Далгата стыдливо ретушировали «пятый пункт» Смеральдины, боясь конфликта с черной Африкой или... с арабскими странами. Принц, отказывавшийся жениться на Смеральдине, вместо возмущенного: «На арапке?» — пел: «Не желаю!» — а Король Треф возглашал: «Повелеваю: злодейку [опять-таки, не арапку!!] Смеральдину...». В постановке Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко Смеральдина изображалась... цыганкой, и посему Маг Челий в IV действии, пел, обращаясь к Фата Моргане: «Старая фурия! Ты не решилась даже действовать сама. Ты посылаешь... цыганку».

Сегодня, когда хрупкая девочка Джульетта рядом с солнечной Золушкой, вместе с Наташей из «Войны и мира» олицетворяют прокофьевский лиризм, трудно поверить, что именно в лирике Прокофьеву так долго отказывали. Трудно поверить, что завершенная партитура «Ромео и Джульетты» в течение нескольких лет пробивалась на отечественную сцену, вызывая восторг слушателей балетных сюит в концертных залах. Трудно поверить, что Большой театр поначалу отказался от «Ромео и Джульетты»: премьера гениального русского балета (пусть и в одноактной редакции) состоялась 30 декабря 1938 года в Чехословакии, в Брно, городе Леоша Яначека, благодаря энтузиазму балетмейстера и исполнителя заглавной роли Иво Псота. Из-за напряженной предвоенной ситуации композитор не был свидетелем сценического рождения своего детища.

На родине балет спас Мариинский (тогда Кировский) театр: 11 января 1940 года прошла с огромным успехом ленинградская премьера (хореограф Л. Лавровский, художник П. Вильямс, дирижер И. Шерман). Свою немалую лепту внес и на этот раз С. Радлов — соавтор сценария балета и... режиссер (случай в балетной практике весьма редкий). Премьера стала звездным часом Г. Улановой. Но и здесь судьба шедевра в буквальном смысле слова висела на волоске. За две недели до первого представления оркестр на своем бурном собрании вынес решение: во избежание провала спектакль снять! А в театре остряки судачили: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете». Как они были посрамлены!

Кировский театр вернул и подлинную «Золушку» (хореография К. Сергеева с участием Ф. Балабиной, художник Б. Эрдман, дирижер П. Фельдт, главные партии — Н. Дудинская и К. Сергеев). После премьеры в Большом театре — парадном спектакле-феерии, где прозрачную партитуру мастера намеренно огрубели в стремлении сделать ее более подчеркнута дансантажной, в Ленинграде (премьера 8 апреля 1946 года) обратились к авторской инструментровке. И воскресили чудо прокофьевского оркестра — будь то гениальный гротеск, живописно инструментованная сцена с часами, бьющими полночь (взгляд в бездну посреди праздника жизни!), или тихое счастье, которым дышит заключительное *Amore* — это, по слову Б. Пастернака, «торжественное затишье, оправленное в резьбу».

⁹ Автобиография, 1956. С. 64.

В 1947 году берет начало моя «личная» прокофьевiana. Мне, 12-летнему ученику музыкальной школы, посчастливилось услышать премьеру Шестой симфонии под управлением Е. Мравинского (мой первый абонемент в филармонии), побывать на «Войне и мире» в МАЛЕГОТе (помню, «позвал» меня Покровский, в радиоинтервью процитировавший слова А. Гаука в письме Прокофьеву о том, что «Война и мир» — это «Евгений Онегин» наших дней». Как было не купить билет!

Особенно поразила «Дуэнья» в Кировском. Я говорю «поразила», потому что вокруг часто говорили о современной музыке — и в особенности об опере — либо с иронией, либо с издевкой. И вдруг — такой фейерверк чудесных мелодий, остроумных сцен, разыгрываемых певцами, чувствуется, влюбленными в эту музыку. Премьера «Дуэньи» состоялась 3 ноября 1946 года (дирижер Б. Хайкин, режиссер И. Шлепянов, художники Т. Бруни и И. Шлепянов, хореограф Н. Анисимова). Среди исполнителей запомнился больше других В. Ульянов (Мендоза), аккомпанировавший себе в последней картине на металлических бокалах, специально изготовленных по предложению композитора.

И снова рок нависает над Прокофьевым в Мариинке: довоенные две премьеры «Апельсинов» и «Ромео» сменяются двумя послевоенными — «Золушкой» и «Дуэньей». А вместо дважды непоставленного «Игрока» — единственный раз показанная на утреннем просмотре «Повесть о настоящем человеке» (3 декабря 1948 года). О тогдашней «критике» в адрес Прокофьева написано так много, что нет нужды ее цитировать. За что только не ругали гениального оперного композитора в том приснопамятном 48-м! За пристрастие к «бесконечным речитативам и скучной декламации», за «формалистические извращения» и т. п. Раздавались совершенно чудовищные обвинения в «идейной незрелости и клевете на русский народ» (это о «Войне и мире»! Вторую часть двухвечерней редакции «Войны и мира» запретили на следующий день после «Повести»). Заодно — рикшетом — пальнули и в «Дуэнью»: спектакль в 1948 году надолго изъяли из репертуара, вернется он на сцену лишь в 1961 году.

*... перед тем, как мною **ведать**.
вам следует меня убить, —*

фраза, оброненная Беллой Ахмадулиной в разговоре-поединке с соседом литературоведом, могла родиться только в стране Пушкина и Лермонтова, Цветаевой и Мандельштама... В стране Прокофьева — с той лишь важной поправкой, что надобно было еще и главного «музыковеда» проводить в лучший мир. Они и умерли в один день — композитор, поднесший «отцу народов» к юбилею изумительную «Здравицу», и властитель, не единожды награждавший великого музыканта премиями своего имени. Между

тем в придворный Большой театр операм Прокофьева путь был заказан. Как тут не вспомнить замечательного остролиста С.Е. Леца: «Иногда легче дать премию, чем признать правоту»¹⁰.

Прокофьевым и начали по-настоящему «ведать» после его смерти. В 1956 году вышел сборник материалов, документов и воспоминаний под редакцией С.И. Шлифштейна, в 1957-м — монография И.В. Нестьева. На волне хрущевской «оттепели» оживились и музыкальные театры. В 1955-м «Война и мир» в одновечерней (сильно купированной) редакции ставится в МАЛЕГОТе (режиссер Покровский, дирижер Э. Грикуров).

В Мариинском (Кировском) появились четыре прокофьевских спектакля, то есть столько же, сколько за все предыдущие почти полвека (начиная с 1916-го). Вернулась на сцену «Золушка» К. Сергеева с новой сценографией Т. Бруни (премьера — 11.06.1964), состоялась премьера новой постановки «Дуэньи» (9.06.1961), на этот раз под авторским названием «Обручение в монастыре» и без купюр, сделанных в 1946 году (дирижер С. Ельцин, режиссер Алексей Киреев, художники И. Кустова и Т. Шорр, хореограф Р. Гербек). Прошла премьера лебединой песни Прокофьева — балета «Каменный цветок» (22.04.1957) — успешная, в отличие от московской постановки Л. Лавровского в Большом театре. Это был один из первых триумфов молодого Ю. Григоровича, это был звездный час молодого еще дирижера Ю. Гамалея, замечательных танцовщиков А. Осипенко, Ю. Соловьева и других... Но главной «оттепельной» премьерой ожидалась опера с таким «неоперным» названием!

Незадолго до того, помнится, мы — тогда студенты ленинградских вузов — уходили потрясенные с «Семена Котко». А ведь это даже не был спектакль! Обстановка на премьере почти домашняя; должно быть такой она бывала в музыкальных салонах прошлого века, в композиторских квартирах (еще не ставших музеями-квартирами). Два дня кряду Ансамбль советской оперы ВТО (Всероссийского театрального общества) — сперва в Доме актера, а потом в Доме композиторов — давал совершенно неизвестную оперу Прокофьева в концертном исполнении. Да не с оркестром — под рояль! Правда, за роялем сидел фантастический концертмейстер Григорий Зингер, а в грандиозной сцене пожара и сумашествия Любки в III акте еще и колотили в рельсу.

Но главное — слушатели уносили с собой в памяти ощущение какого-то совершенно нового оперного языка. Не было ни мгновенно лежащихся на слух арий, ни импозантных хоровых сцен — а ими всегда славилась русская опера. Но мы (правда, послушав дважды!) «растасили» оперу Прокофьева на «крылатые слова» — музыкальные фразы, которыми стали об-

¹⁰ Лец С.Е. Непричесанные мысли. Библиотека rin.ru. С. 19. №565 <http://lib.ru/doc/i/198364p.19.html>

мениваться в обыденной жизни, словно со школы знакомыми речениями из «Горя от ума».

Эти «вкусные» — лукавые, с очаровательной неправильностью смешанной русско-украинской речи (суржика) — фразы: «Вза-и-и-мно!», «И с тем до свиданьчика...», «Тебе не видать, мене же видать». Или самый короткий музыкальный портрет на акцентированных словах: «Бомбардир Семен Котко»... Этот остроумный урок артиллерии в партизанском лагере: «Значится... Какой же мы видим пред собою предмет? ... Пушку образца девятьсот четвертого года...» или скорбный хоровой «Заповіт» на слова Тараса Шевченко. Это без конца повторяемое, за душу хватающее причитание обезумевшей от горя Любки: «Нет, нет, то не Василек, нет, то не Василечек».

Потрясение, испытанное тогда от камерного исполнения, было столь велико, что позволяло надеяться на еще больший успех сценической версии. Увы, спектакль кировцев во многом разочаровал: дирижер С. Ельцин уступил инициативу режиссерскому тандему — Г. Товстоногову (впоследствии снявшему свое имя) и А. Кирееву, согласился на ряд неоправданных купюр, буквально истерзавших прокофьевскую партитуру. Здесь и беседа Семена со сверстниками во 2-й картине, и «урок артиллерии» в 6-й, и сокращенный трагический рассказ Фроси о зверствах оккупантов, и целые куски «вкусной» музыки в двух последних картинах. Музыка порой казалась неузнаваемой из-за неверных темпов (трагический хоровой «Заповіт» на слова Шевченко произносился едва ли не скороговоркой и т. п.). Несмотря на ряд ярких актерских работ (М. Гаврилкин — Котко, Н. Кривуля — Ткаченко, Е. Перласова — Фрося, С. Стрежнев — Микола), ряд интересных мизансцен, несмотря на сочную сценографию С. Манделя, спектакль не пользовался успехом у публики: *неуслышанная* постановщиками музыка Прокофьева мстила за себя. Триумф «Семена Котко» на Мариинской сцене откладывался до конца века.

«Ледниковые периоды» в истории нашей культуры — в полном соответствии с законами природы — сменялись межледниковыми; на смену «оттепельным» 60-м пришли застойные 70–80-е. И следующая четверть века порадовала нас опять только двумя прокофьевскими премьерами. Но какими!

Впервые в России нам посчастливилось увидеть «Блудного сына». Это произошло 21 февраля 1974 года на творческом вечере М. Барышникова. Когда вскоре в том же году, во время гастролей в Канаде, он стал «невозвращенцем», легко было догадаться, сколь давно «замыслил он побег», — ведь само обращение к «Блудному сыну» уже было *бегством в свободу*, открытым манифестом независимого художественного вкуса, не скованного цепями нормативной эстетики. Об этом же свидетельствовало и приглашение Май-Эстер Мурдмаа — в то время главного балетмейстера театра «Эсто-

ния»: она поставила «Блудного сына» в Таллине годом раньше (в «окраинных» союзных республиках вообще авангардистские тенденции в искусстве преследовались не столь рьяно, как в столицах). Баланчинского подлинника предстояло ждать до начала XXI века, однако же и постановка Мурдмаа следовала либретто Бориса Кохно, во многом перекликаясь с оригинальной хореографией 1929 года, и чутко воплощала музыку Прокофьева.

Свое назначение на пост главного дирижера Кировского театра Юрий Темирканов в числе прочих работ ознаменовал премьерой «Войны и мира» (27.12.1977). Режиссером выступил Покровский, уже не раз ставивший оперу. Как и прежде, постановка не обошлась без купюр (в их числе оказался даже прелестный дуэт Наташи и Сони из 1-й картины, который постановщики сочли «вставным номером»). Зато рядом с мощными батальными сценами впервые в Ленинграде прозвучал монументальный хоровой эпиграф. Запомнились Г. Ковалева (Наташа), С. Лейферкус (Князь Андрей), Н. Охотников (Кутузов), И. Богачёва (Элен Безухова)... Символично, что 12 января 1978 года на спектакле «Войны и мира» за дирижерский пульт встал Валерий Гергиев. Десять лет спустя он, избранный театральным коллективом в качестве главного дирижера, положил начало новой «прокофьевской эре» в Мариинском театре.



Валерий Гергиев дирижирует спектаклем в Театре имени С.М. Кирова, 1989 год. Театр еще не вернул себе историческое имя. Фото сделано Владимиром Григоровичем, гобоистом Заслуженного коллектива республики, Академического симфонического оркестра Ленинградской филармонии

*Скажи мне, сколько произведений
Прокофьева ты поставил, и я скажу,
какой ты театр!*

Из музыкантского фольклора

Эта забавная поговорка родилась в знаменитом неаполитанском оперном театре «Сан-Карло». На его сцене одна за другой в течение года (1964) появились четыре (!) оперы Прокофьева. Тогда это можно было считать мировым достижением. В России побить рекорд отважились только в Санкт-Петербурге.

Именно фестиваль, проведенный Валерием Гергиевым в 1991 году (к 100-летию со дня рождения композитора), сделал Мариинский театр — театром Прокофьева. 90-е годы укрепили эту репутацию. Не удивительно, что начали с «Игрока», напомним, — оперы, заказанной театром (Дирекция Императорских театров в 1916 году подписала контракт с композитором). «За этим последовал приятный аванс и литографировка клавира в количестве 100 экземпляров»¹¹. Спустя 75 (!) лет пришла пора отдавать долги.

Полусценическую версию (премьера 10 ноября 1990 года), шедшую в театре в течение года, сменил спектакль, поставленный будущим главным режиссером БДТ Т. Чхеидзе (сценография Т. Мурванидзе). На премьере (5.12.1991) блистали В. Галузин (Алексей), Е. Прокина (Полина), С. Алексашкин (Генерал), Н. Гассиев (Маркиз)...

В новой постановке «Войны и мира» (премьера — 9.07.1991) безраздельно царил влюбленный в музыку великого композитора Валерий Гергиев. Впервые после создания оперы она была представлена целиком (без единой купюры!) в один вечер. Этому способствовала слаженная английская постановочная команда (режиссер Г. Вик, художник Т. О'Брайен). Неизменная сценическая коробка, образованная тремя движущимися белыми стенами-экранами; режиссура, свободная от загромождающих сцену реалий и деталей быта, — всё это позволило как никогда компактно осуществить идею монтажной «кадровой» драматургии, развиваемую Прокофьевым, начиная с «Игрока». Сжатое сценическое пространство, казалось, снижало масштаб батальных сцен во второй части оперы, но зато освобождало спектакль от рутинных штампов и патристической *mania grandiosa*. Крупным планом высвеченные на фоне условных декораций предстали характеры персонажей оперы-романа (А. Гергалов — Князь Андрей, Е. Прокина — Наташа, Г. Григорян — Пьер Безухов, Н. Охотников — Кутузов, В. Герелло — Наполеон...). Во второй части оперы едва ли не главным «действующим лицом» стал хор (хормейстер В. Борисов). Запись, осуществленная при содействии фирмы Philips, хранит эту уникальную по музыкальной полноте интерпретацию прокофьевского шедевра.

¹¹ Автобиография, 1956. С. 37.

«Любовь к трем апельсинам» (премьера — 31.10.1991) после более чем полувекового забвения возвратилась на сцену театра. Сделав спектакль как будто «по Мейерхольду» еще более цирковым, усилив буффонаду, режиссер А. Петров и художник В. Окунев несколько приглушили ироническую сторону действия, пародирующего театральную «вампуку». Веселая сказочная история адресовалась скорее детской и юношеской аудитории. Рядом с маститыми мастерами И. Богачёвой (Клариче), В. Огновенко (Маг Челий), В. Лебедем (Леандр), Н. Гассиевым (Труффальдино) в спектакле выступили молодые солисты.

Когда-то Малый оперный театр по праву именовали «лабораторией советской оперы». Валерий Гергиев создал внутри Мариинского театра своеобразную «прокофьевскую лабораторию». В самом деле, за 25 лет, начиная с 1991 года, состоялось 16 сценических премьер опер и балетов Прокофьева (не считая концертных и полусценических представлений), то есть почти в два раза больше, чем за предыдущие три четверти века!

«Игрок» в режиссуре Т. Чхеидзе в 1996 году (18.06) предстал в новом сценическом оформлении (художники Г. Цыпин и Т. Ногонова), более лаконичном, удобном для гастрольных поездок. В совместной постановке с «Ла Скала» появились новые исполнители: Л. Казарновская (Полина), Е. Образцова (Бабуленька), М. Тарасова (Бланш). Три «Золотые маски» — за лучшую мужскую роль, за работу дирижера и за лучший оперный спектакль увенчали работу театра.

Десять с лишним лет спустя (21.06.2007) «Игрок» был вновь возобновлен на сцене Мариинки. Декорации Г. Цыпина сгорели во время пожара художественно-производственных мастерских в 2003 году (на их месте позднее воздвигнут Концертный зал Мариинского театра). Новое художественное оформление спектакля создал З. Марголин, к тому времени отлично зарекомендовавший себя на многих постановках. Новое поколение артистов вошло в спектакль: Т. Павловская и Н. Тимченко (Полина), Е. Семенчук (Бланш), Л. Соколова (Бабуленька), Л. Захожаев, А. Попов, С. Семишкур (Алексей). В 2010 году на лейбле Mariinsky вышла запись оперы на DVD. Невероятно — на протяжении 15 лет «Игрок» поставлен трижды на сцене театра, который за предыдущие 75 лет отвергал эту оперу дважды!

Впрочем, повезло не только «Игроку», — в третий раз пришла на Мариинскую сцену «Любовь к трем апельсинам» (премьера — 14.03.2007). Французская команда постановщиков (режиссер А. Маратра, художники Д. Вилларе, М. Дессанжи, П. Мера) вернула театру ту меру условности, которая отличала и сказку Гоцци, и оперу-феерию Прокофьева. А вовлечение зала в действие, интерактивность, модная сегодня, усилили авторскую иронию, которой так не хватало в предыдущей постановке.

Излишне напоминать, что музыкальным руководителем всех названных премьер (более того — их инициатором) выступил Валерий Гергиев.

Только его стремлением к совершенной интерпретации произведений Прокофьева можно объяснить столь частое их обновление на сцене театра. Вот и опера «Обручение в монастыре» в третий раз предстала в постановке В. Пази (художники А. Коженкова и А. Кузнецов, хореограф Н. Реутов). Премьера, состоявшаяся 14 сентября 1996 года, впечатлила и ярким художественным оформлением, и блестящим исполнительским составом: А. Нетребко (Луиза), Н. Васильева и Л. Дядькова (Дуэнья), С. Алексахин и Г. Беззубенков (Мендоза).

Однако вернемся в 1991 год. Одно из центральных событий сезона 1991/1992 года долгожданная премьера «Огненного ангела» (29.12.1991) — совместная постановка с театром «Ковент Гарден» (режиссер Д. Фриман, художник-постановщик Д. Роджер, художники по свету С. Хитсон и В. Лукасевич).

«В декабре я увлекся новым сюжетом — “Огненным ангелом” Валерия Брюсова. После легко-веселых “Апельсинов” интересно было взяться за страстно мятущуюся Ренату... Над “Огненным ангелом” с большим перерывами я проработал семь лет, вложил в него много музыки... — но ему не повезло. Отчасти виноват сюжет...»¹². Сюжет, упоминаемый Прокофьевым был известен узкому литературному кругу современников: «треугольник» Рупрехт — Рената — граф Генрих отображает запутанные личные отношения Брюсова, Нины Петровской и Андрея Белого. Высоко оценивая оперу своего друга, Н.Я. Мясковский в письме ему заметил: «Фигуры Рупрехта и Ренаты — это не театр, еще менее опера, а совсем живые люди, до того глубоки и подлинны их интонации»¹³. Но композитор не дождался премьеры — первое концертное исполнение «Огненного ангела» состоялось в Париже в 1954 году (дирижер Ш. Брюк), и только год спустя последовала сценическая премьера в Венеции. Еще через три десятилетия «Огненный ангел» появился на сценах Ташкента, Перми и Тбилиси. Впечатляющая география!

Хотя музыка «Огненного ангела» уже была знакома нам — и благодаря исполнению Третьей симфонии Прокофьева, созданной на материале оперы, и благодаря гастрольным спектаклям Пермского театра — спектакль на сцене Мариинки ошеломил своей первозданностью, какой-то магической силой и вместе с тем необычайной искренностью, подлинной человечностью. Очеловечены, материализованы в режиссуре Фримана были даже демоны, пожирающие душу Ренаты. Грандиозный успех премьеры — прежде всего исполнителей главных ролей Г. Горчаковой (Рената) и С. Лейферкуса (Рупрехт), Мариинских оркестра и хора под управлением

В. Гергиева — многократно повторялся во время гастролей в Нью-Йорке, Сан-Франциско, Токио.

Какое счастье, что Валерий Гергиев влюбился в гениальную партитуру «Семена Котко»! К ожерелью опер Прокофьева в репертуаре Мариинского театра добавлялся драгоценнейший камень (премьера — 8.06.1999). «Семен Котко» не легко «дается» в режиссерские руки. С ним не совладали до конца и Товстоногов в Кировском театре в 1960-м, и Покровский в Большом в 1970-м. Режиссер Ю. Александров и художник С. Пастух задумали не инсценировку оперы к очередной «красной» дате, а жестокую повесть о российском XX веке. «Россия, — говорит режиссер, — кажется нам одиноким астероидом и одновременно платоновским «Котлованом», который летит в космосе со своей судьбой, отдельной от всего остального мира. История не бывает ни плохой, ни хорошей — это наша история. Это история о брате, восставшем на брата, о дочери, предающей отца, о русских людях, теряющих родину в кровавом вихре гражданской войны»¹⁴.

Очень важно, что вопреки искушениям препарировать авторскую партитуру, Гергиев и Александров не стали менять в ней ни ноты, ни слова. Режиссер прибег к «остранению» финала оперы в духе абсурдистской драмы. И то сказать, разве не была советская действительность, мягко выражаясь, «странный», настоящим, не придуманным театром абсурда! Режиссеру Александрову удалось это услышать и воплотить в совершенно парадоксальной форме. Критики — и у нас, и на гастролях за границей — высоко оценивали работу театра, особенно ее музыкальную часть (фантастический оркестр, ведомый Гергиевым, хор, многочисленных солистов).

Когда в мае 2014 года состоялась премьера-возобновление «Семена Котко», на этот раз на новой сцене Мариинского-2, спектакль о событиях столетней давности предстал остро современным в отблесках пожара, бушующего ныне в Украине! Как не подивиться еще раз финалу, казалось, придуманному Александровым, а вот поди ж ты — осуществившемуся наяву!

Меньше чем через год последовала третья постановка «Войны и мира» (премьера — 11.03.2000) — своего рода *театральная реакция* на тот музыкальный максимализм, которым была вдохновлена предыдущая постановка 1991 года. Знакомство музыкантов и слушателей со всей громадой прокофьевской эпопеи теперь облегчалось наличием сделанной тогда полной записью оперы. Перед режиссером А. Кончаловским стояла задача на основе различных авторских редакций создать динамичную театральную версию. Купюры при этом неизбежны, считает Кончаловский: «...надо, чтобы человек уходил из оперы со знанием, что он еще мог бы,

¹² Автобиография, 1956. С. 47.

¹³ Прокофьев — Мясковский. Переписка. С. 278.

¹⁴ Цит. по: Райскин И. Бомбардир Семен Котко // Мариинский театр. 2014. № 3–4. — С. 9.

пожалуй, чего-нибудь послушать, а не с тяжелым чувством, что больше он уже не может, не в силах»¹⁵. Помимо многочисленных мелких сокращений в отдельных диалогах и главным образом повторов в патриотических хоровых сценах, полностью были купированы две картины: «У Долохова» и «Военный совет в Филях» с превосходной арией Кутузова (вторую из купированных картин удалось в споре с режиссером отстоять и вернуть в спектакль). Метафорический дизайн спектакля, предложенный художником-постановщиком Г. Цыпиным, мастерски поддержали художники по свету Дж. Инглс, видеографик Э. Маккарти; художник по костюмам Т. Ногина, напротив, одела персонажей густонаселенной оперы в исторически достоверные костюмы. Все писавшие о новой постановке отмечали ее высочайший музыкальный уровень (оркестр, хор под управлением Гергиева, среди солистов отмечали дебюты А. Нетребко — Наташи, Е. Семенчук — Сони).

В разноголосом хоре критиков и журналистов похвала часто неотличима от ругани. Одному виделся в спектакле «Блокбастер — 2000 для избранный публики» («Петербургский Час пик», 7.03.2000); другому казалось, что в России опера «по-прежнему неотделима от государственного протокола» («Вечерний клуб», 18–24.03.2000). Поразительно — ни слова о гениальных лирических и драматических картинах оперы: «Выглядящая как музыкальное руководство на тему “как любить свою Великую Родину”, опера Гергиева — Кончаловского (ну и Прокофьева, конечно) является идеальным экспортным товаром» («Эксперт», 2000, № 11). Особенно трогательно: «...ну и Прокофьева, конечно». Очевидно так же думал и рецензент, объявивший «Войну и мир»... «самой верноподданнической из восьми опер Сергея Прокофьева» («Санкт-Петербургские ведомости», 2000, 21 марта).

Всё познается в сравнении: эту нехитрую истину мы без конца повторяли после четвертой постановки «Войны и мира» (премьера — 15.07.2014). Под знамена Мариинского театра вновь был призван Г. Вик, режиссер той единственной несокращенной версии оперы Прокофьева, что по сей день сохраняет наивысшую музыкальную ценность среди других ее интерпретаций. Там, напомню, режиссер оставался верным слугой музыки, возможно, и не зная приведенной выше максимы композитора, полагавшего режиссера хозяином на сцене, для того чтобы исполнять его (Прокофьева) желания.

Но что случилось с Грэмом Виком? Начав с заверений, что для постановки он «решил использовать только либретто оперы и ее музыку и выстроить действие на них и только на них», режиссер всё время в обоснова-

ние своей концепции ссылается на роман. «Нигде в романе — да и в нашей сегодняшней жизни — мы не можем избавиться от ощущения войны... она вокруг нас, на наших телеэкранах, на радио — она повсюду»¹⁶. Вопреки его же собственным словам — он переносит свои ощущения читателя романа на оперу, которая противится такому прямолинейному переносу. Еще более опера противится тому насильственному осовремениванию, какое проделывает постановщик в своем режиссерском рвении. И дело даже не в костюмах и деталях дизайна, а в настойчивых попытках перелистать календарь на столетие-другое вперед, подменить одну отечественную войну другой, куда более памятной сегодня, оставившей куда более горький след в нашем коллективном сознании. А еще — в неумеренной политизации оперы, в явном желании втиснуть эпопею 1812 года в бурную общественную атмосферу 2014-го. Не вписать органично, а именно втиснуть. Результат одинаково далек и от Толстого, и от Прокофьева. Порой складывается впечатление, что режиссер попросту посмеивается над нами, жирно подчеркивая аллюзии и параллели в спектакле. *Уж не пародия ли спектакль?*

Если же Грэм Вик иронизирует над нами и пародирует современность, то пусть примет и ответную реакцию зала — вежливо, в отличие от принятого на Западе «забукивания», голосующего ногами во время пафосной второй части оперы. Режиссеру не до лирических сцен — большей части первой «мирной половины оперы — как же, у нас кругом война, и танк Т-34 елозит по сцене где ни попадя, слуги и гости на балу танцуют в противогазах и пуленепробиваемых масках, герои оперы спускаются по самолётному трапу, разъезжают на мерседесах, трупы (загодя, еще в мирное время) свисают с колосников на веревках... Из каких советских школьных учебников режиссер вычитал представление о “глубоко больном, умирающем мире пресыщенной аристократии, яркими представителями которой являются Пьер и Андрей”»?¹⁷

Немногие удачные метафоры — среди них, например, сцена Наполеона в креслах театра на Шевардинском редуте, *театра военных действий*, и пронзительная сцена Наташи и Андрея в предпоследней картине — тонут в изобилии плоских аллюзий (французский триколор в сочетании с немецкими орлами на штандартах, кадры счастливых сталинских пятилеток и, напротив, героическая военная кинохроника, обжигающая подлинным трагизмом, фельдмаршал Кутузов, извлекаемый из деревянного ящика, где он хранится на случай войны — вот случай и представился). Право же, обидно за Грэма Вика.

¹⁵ «Чтобы человек в зале не скучал». С Андреем Кончаловским беседует Иосиф Райскин // Мариинский театр. 2000. № 1–2. — С. 3.

¹⁶ Цит. по: Райскин И. Война и не миръ // Мариинский театр. 2014. № 5–6. — С. 3.

¹⁷ Там же.

Обидно за Прокофьева — автора «Евгения Онегина» наших дней». А вот мнение Б. Покровского о Прокофьеве: «В опере “Война и мир” он более всего интимен и человечески тонок». За исполнителей обидно вдвойне: они благоговейно отнеслись к музыке Прокофьева. И — странное дело — работа режиссера с артистами над ролью, порой превосходная, всё время приходит в противоречие с режиссерской концепцией спектакля в целом, словно нарочно задуманной *поперек* партитуры Прокофьева. Когда я *трижды* смотрел и слушал «Войну и мир» в нынешней постановке, я всякий раз поражался победительности ее музыки. Перефразируя известное изречение, можно сказать: «Партитура Прокофьева в состоянии выдержать десятибалльный шторм». Но это только в том случае, когда на капитанском мостике — Гергиев, а на палубе и на мачтах, в машинном отделении и в трюмах — солисты и хор, статисты и рабочие сцены — все, кому мы обязаны громким именем и славой Мариинского театра.

Я позволил себе так подробно остановиться на двух последних премьерах «Войны и мира» в Мариинском театре, потому что они свидетельствуют о двух распространенных нынче эпидемиях: с одной стороны, о журналистской «лихости» в суждениях и безответственности, а с другой стороны, о необузданном режиссерском своеволии по отношению к музыкальной драматургии. Хотя нетрудно видеть, что это две стороны одной медали.

После премьерных спектаклей театр как будто отказался от чрезмерно «военизированной» версии оперы — либо из-за громоздкого сценического антуража, либо осознав изъяны самой режиссерской концепции. И появилась пятая (!) постановка «Войны и мира» в Мариинке. В канун дня рождения Сергея Прокофьева, в канун 125-летнего юбилея композитора (22 апреля 2016 года) Валерий Гергиев дирижировал в Концертном зале Мариинского театра полусценической постановкой оперы (режиссер и ответственная за сценическое оформление К. Ларина, художник по костюмам Т. Ногинова, художник по свету А. Сиваев, видеодизайнер В. Злотникова, хореограф М. Петров). На сей раз это была *музыкальная реакция* на режиссерский произвол. Но К. Ларина пошла дальше: она нарушила линейное развитие драматургии, основываясь на воспоминаниях М. Мендельсон-Прокофьевой, читавшей вслух композитору роман Толстого: «Когда я дошла до страниц, описывающих встречу раненого князя Андрея с Наташей, Сергей Сергеевич сказал мне, что чувствует эту сцену как оперную, и именно с этого момента он начал думать о “Войне и мире” как оперном сюжете»¹⁸.

С этой сцены в деревенской избе в Мытищах и начинается спектакль. Тревога Андрея Болконского за судьбу Отечества, Москвы, воспоминания

о первой встрече с Наташей выливаются в горячечный бред. Последующие картины оперы словно бы предстают в сознании умирающего князя. Обрамляет спектакль возвращение к первой сцене. На смертном одре князь Андрей принимает Наташу за видение; убедившись, что перед ним «живая, настоящая» Наташа, он не скрывает своей любви к ней; но силы его оставляют...

Разумеется, такая драматургия спектакля принципиально не предполагает финального апофеоза. Хотя «внутри» сюжета батальные сцены занимают положенное место и, если подвергались некоторым сокращениям, как и «мирные», впрочем, то в связи с форматом постановки, ее камерными масштабами. Время покажет, насколько жизнеспособна эта симпатичная режиссерская версия, но ей по крайней мере не откажешь в художественной правомерности.

Начало третьего тысячелетия нашей эры в ряду прочих событий было отмечено премьерой баланчинского «Блудного сына» (14.12.2001). Хореография петербуржца Г. Баланчивадзе в декорациях и костюмах Жоржа Руо была перенесена на сцену Мариинского театра (хореографы-постановщики К. фон Арольдсбург, П. Боуз; художники по свету Р. Бейтс, В. Лукасевич). Прочитав автору краткой аннотации в юбилейном буклете. «“Блудный сын” был шестым балетом Джорджа Баланчина, поставленным в Мариинском театре после отмены запрета на эмигрантские имена. К тому моменту наши танцовщики уже освоили непростой язык баланчинской неоклассики и с блеском выступали в бессюжетных балетах выдающегося хореографа. Однако на сей раз труппе пришлось знакомиться с Баланчиным заново. Если другие работы балетмейстера так или иначе основаны на модернистском переосмыслении нашей же классической школы, то “Блудный сын”, созданный им еще у Дягилева, — это чистой воды авангард, искусство совершенно другой природы... К тому же балет предполагает свободу интерпретации, что было видно и по спектаклям 2001 года: Фарух Рузиматов и Юлия Махалина наполнили его суровым пафосом, Андрей Меркурьев и Дарья Павленко — ярким ощущением жизни и увлекательной театральной игрой»¹⁹.

«Золушка» А. Ратманского (премьера — 5.03.2002) — первый многоактный сюжетный балет в творческом багаже хореографа. Сын своего века, Ратманский в полном соответствии (и активном согласии!) с эстетикой постмодернизма предпринял *неклассическую трактовку классических традиций*. Такого рода опыты неотделимы от иронического переосмысления сложившихся стереотипов — недаром в постмодернизме господствует тайная, а подчас и явная *насмешливость* над всем и вся. Хореограф-пере-

¹⁸ Мендельсон-Прокофьева, 1956. С. 225.

¹⁹ И. С. (Инна Скляревская). Блудный сын // С. Прокофьев в Мариинском. К 125-летию композитора. — СПб., 2016. — С. 96.

смешник в борьбе с ходульностью привычных образов нередко одерживает победу, — надо ли говорить, что музыка Прокофьева и сама дает для этого основания!.. А всё же жаль, что развенчав пафос сказочности, Ратманский, кажется, отнял «Золушку» у детских утренников: дети принимают сказку всерьез, а вот уж над чем постмодерн более насмешничает, так это над серьезностью! Жаль, что пародийность представления подчас входит в противоречие с минутами подлинного счастья, разлитого в музыке. Что не заслоняет, впрочем, многих остроумных находок хореографа и ярких исполнительских удач (Д. Вишнёва — Золушка, А. Меркурьев — Принц, Ю. Махалина — Мачеха...).

Мы видим, что «ремонт» и совершенствование уже идущих на сцене опер и балетов Прокофьева — постоянная забота художественного руководства Мариинского театра. Труднее всего оказалось «ходить по краям»: последняя опера Прокофьева «Повесть о настоящем человеке» после упоминавшегося закрытого просмотра в декабре 1948 года была властями снята. И лишь более чем через полвека (20 июня 2002 года) она вновь прозвучала в концертном исполнении под управлением Гергиева (партию Алексея исполнил Ф. Можаяев). А 10 ноября 2015 года полноценную сценическую версию оперы показал на сцене Мариинки приехавший на гастроли Приморский государственный театр оперы и балета (главную партию исполнил солист Мариинки В. Мороз). Театр из Владивостока стал вскоре одним из подразделений Мариинского театра.

Судьба «Маддалены» — оперы 20-летнего композитора — могла быть предопределена тринадцатым, несчастливым, номером опуса. Даром что, клавир в окончательной редакции был завершён композитором в последнем «счастливом» году России — тысяча девятьсот тринадцатом! «Летом 1911 года я написал одноактную оперу «Маддалена», — вспоминал Прокофьев в Автобиографии, — по одноименной пьесе баронессы Ливен. Я надеялся, что ее можно поставить на одном из консерваторских спектаклей... Но надежды не оправдались... Написал я музыку быстро, но из четырех сцен оркестровал только одну. В 1913 году я пересочинил «Маддалену», но снова не оркестровал ее»²⁰.

Постановку оперы так и не удалось осуществить ни на консерваторской сцене, ни в московском «Свободном театре», ни в частном театре Зимина, ни даже в концертах Ассоциации современной музыки в Москве... С середины 30-х годов «след» оперы утерян и самим композитором. Рукопись считалась утраченной и лишь в 1954 году была обнаружена в архиве «Российского музыкального издательства» в Париже.

В 70-е годы, по просьбе вдовы композитора Лины Ивановны Прокофьевой, с рукописью «Маддалены» познакомился известный английский дири-

жер Э. Даунс, почитатель и пропагандист творчества Прокофьева. Пользуясь авторскими указаниями в клавире и на основе изучения оркестрового стиля композитора, Даунс завершил инструментовку оперы и впервые исполнил ее по радио в программе BBC 25 марта 1979 года (дважды в один день: сперва по-русски, а затем в английском переводе). 28 ноября 1981 года Даунс осуществил сценическую премьеру «Маддалены» на фестивале в Граце (Австрия). Оперу включили в репертуар театр в Сент-Луисе (США) и Национальная опера в Хельсинки (дирижер Г. Рождественский).

Г. Рождественскому мы обязаны возобновлением интереса к юношеской опере Прокофьева и на отечественной сцене. Дирижером сделана первая в мире запись «Маддалены» на пластинку (1986); в сентябре 1987 года опера прозвучала на Всесоюзном радио. Первое в СССР сценическое воплощение осуществил Государственный Академический Большой театр Белоруссии (1989). За ним последовали постановки в Москве и в Самаре. На концертной премьере в Мариинском в 1999 году под управлением В. Гергиева «Маддалена» исполнялась в оркестровке Э. Даунса. В 2008 году (6 апреля) состоялась премьера полусценической постановки (дирижер М. Татарников, режиссер А. Маскалин, художник по свету К. Кутыев). Ныне «Маддалена» идет в Камерном зале имени Прокофьева, расположенном в здании новой сцены Мариинского театра, в сопровождении фортепиано по прокофьевскому клавиру. Основные ее исполнители — солисты Академии молодых оперных певцов Мариинского театра.

Валерий Гергиев уже давно может подавать заявку в Книгу рекордов Гиннеса: Мариинский — первый в мире театр, в стенах которого звучала музыка всех восьми опер Прокофьева! Но всех ли?

В 1900 году маленького Сережу родители впервые повезли на несколько недель в Москву. «В Москве меня взяли в оперу, на “Фауста”... Заиграли увертюру и подняли занавес... я сразу узнал и вальс, и марш, которые слышал от матери в Сонцовке... Вторая опера, которую я увидел, была “Князь Игорь”... В Сонцовку я возвратился с богатым запасом впечатлений. Во-первых, со Стеней, Сережей, Егоркой, Марфушей я стал играть в театр. Забившись в угол, мы выдумывали пьесу и затем разыгрывали ее родителям... Во-вторых, я явился к матери и заявил: — Мама, я хочу написать свою оперу»²¹. Марии Григорьевне затея показалась неисполнимой. Но девятилетний Сережа упорствовал и начал... писать клавир, импровизируя сцены со сверстниками и товарищами его театральных игр.

В начале 90-х годов минувшего века клавир «Великана» был восстановлен С.Р. Сапожниковым по сохранившимся 12 страницам автографа, нотным примерам из каталога детских сочинений и Автобиографии Сергея Прокофьева.

²⁰ Автобиография, 1956. С. 23, 27.

²¹ Там же. С. 10.

Это «страшная», но со счастливым концом история про грозного Великана и двух храбрых молодцов (Сергеев — автор оперы, и Егоров — его товарищ Егорка), которые защищают от Великана девицу Устинью (Стеня — сестра Егорки). Реплика: «Действие происходит в некоем королевстве в 1900 году». Историю увлеченно разыгрывают солисты Академии молодых певцов Мариинского театра (Д. Беганский, Д. Подражанец, Д. Колеушко, Е. Горло и другие). А за роялем... Сережа Прокофьев; в его «роли» — концертмейстер В. Попов. Спектакль *semistage* с минимальной сценической атрибутикой, благодаря неподдельной искренности юных артистов, пользуется успехом и у детей, и у родителей.

Осталось сказать о сравнительно немногом, но вместившем *великое множество* художественных событий. О праздновании юбилея Прокофьева в нынешнем году, о Пасхальном фестивале, программы которого как никогда насыщены произведениями великого русского композитора XX века. Один перечень российских городов, где в рамках Пасхального фестиваля побывал со своим оркестром Валерий Гергиев, уже впечатляет. Музыканты такого уровня — не частые гости во многих из этих городов: нетрудно представить, сколь велика благодарность российских слушателей, с каким энтузиазмом были встречены гастроли петербуржцев. Но не менее значим энтузиазм самих музыкантов, которых Гергиев в одном из интервью назвал «солдатами Прокофьева». Во главе со своим «маршалом» они несут высокое искусство в широчайшие массы слушателей. И не только в России. «Мы с яростным упорством и завидным постоянством, — говорит Гергиев, — а также с большой концентрацией сил, воли и энергии открываем Прокофьева миру: от Токио и Пекина до Нью-Йорка и Сан-Франциско, от Израиля до Финляндии... Теперь миллионы людей не представляют себе музыки XX столетия без творчества этого грандиозного композитора»²².

Музыка Прокофьева была в центре Первого Международного дальневосточного фестиваля «Мариинский», прошедшего во Владивостоке с 30 июля по 10 августа 2016 года. Музыка Прокофьева главенствовала на фестивале «Звезды белых ночей». Прокофьевские «марафоны», в сущности, звучащие собрания сочинений — симфонических, фортепианных, камерно-инструментальных, вокальных, хоровых — приобщили к творчеству солнечного мастера тысячи неопитов.

Почетный титул «Дома Прокофьева» театр подтверждает каждодневно: Мариинский играет Прокофьева!

²² Гергиев В. Мариинский театр сегодня — это во многом театр Прокофьева // С. Прокофьев в Мариинском. К 125-летию композитора. — СПб., 2016. — С. 6, 9.

Сведения об авторах

Бабаташ Надежда Александровна. Кандидат искусствоведения, преподаватель Университета Билькент (Анкара, Турция). Автор монографии «Повесть о настоящем человеке» С.С. Прокофьева: 60 лет спустя» (2008).

Баева Алла Александровна. Доктор искусствоведения, профессор ГИТИСа, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания. Автор монографий: «Русская лирико-психологическая опера: 60–80-е годы XX века» (1996), «Поэтика жанра. Современная русская опера» (1999), «Оперный театр И.Ф. Стравинского» (2009), «Слышать музыку глазами»: взаимодействие искусств в театре И. Стравинского» (2015).

Бартиг Кевин. Музыковед, окончил докторантуру Университета Северной Каролины (США). Преподаватель музыковедения Университета штата Мичиган (США). Автор книги «Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film» («Произведения для красного экрана: Прокофьев и советское кино», Оксфорд 2013).

Брезгин Олег Петрович. Искусствовед, научный консультант Пермского культурного фонда «Дом Дягилева». Автор книг: «Персона Дягилева в художественной культуре России, Западной Европы и Америки» (2007), «Сергей Дягилев» (2016).

Валькова Вера Борисовна. Доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания. Автор монографии «Музыкальный тематизм — мышление — культура» (1992), а также — более 90 научных работ, посвященных проблемам музыкального тематизма, истории отечественной музыки и музыкальной критики.

Власова Екатерина Сергеевна. Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской консерватории. Автор и составитель изданий: «Союз композиторов России. 40 лет» (2000, совм. с Д.Г. Дараган), «Р.К. Щедрин» (2006), «Р. Щедрин. Материалы к творческой биографии» (2007), «Наследие» вып. 1 (2009, совм. с Е.Г. Сорокиной), «1948 год в советской музыке» (2010), «Наследие: XVIII–XIX век, вып. II» (2013, совм. с П.Е. Вайдман), «XX век. Музыка войны и мира» (2015, совм. с К.В. Зенкиным, М.А. Карачевской).

Войцицкая Екатерина Александровна. Кандидат искусствоведения. Зав. теоретическим отделом киевской Вечерней музыкальной школы для взрослых имени К.Г. Стеценка.

Воробьев Игорь Станиславович. Композитор, музыковед, доктор искусствоведения. Профессор Санкт-Петербургской консерватории. Директор Международного фестиваля искусств «От Авангарда до наших дней» (1992–2016). Автор монографий: «Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов» (2001, 2006), «Соцреалистический “большой стиль” в советской музыке (1930–1950-е годы)» (2013), книги очерков «Композиторы русского авангарда» (в соавторстве с А. Синайской, 2007), автор-составитель альбома «Петербург. Музыка. XX век» (2004), сборников «Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи» (2008), «Валерию Гаврилину посвящается...» (2014).

Востокова Наталья Серафимовна (1936–2010). Музыковед. Научный сотрудник Государственного Центрального музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки.

Заворохина (Дорохова) Елизавета Александровна. Музыковед, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Санкт-Петербургского музыкального училища имени М.П. Мусоргского. Лауреат Первого всероссийского конкурса молодых ученых в области искусств (2014).

Зинькевич Елена Сергеевна. Доктор искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского, член-корреспондент Академии искусств Украины. Среди публикаций: «Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича» (2002), «Концерт и парк на крутояре... Киев музыкальный XIX — начала XX столетия» (2003); «Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи» (2005); «Mundus musicae. Тексты и контексты» (2007), Учебник по музыкальной критике «Теория и методика» (в соавторстве с Ю.И. Чеканом, 2007), «О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич» (2012). Автор и составитель сборников «Musika: ars et scientia» (2000), «История музыки: новые факты и интерпретации» (2004), «История музыки: концепции, интерпретации, документы» (2005), «Наука о музыке сегодня: проблемы и перспективы» (2009), «Festschrift кафедре критики» (2014) и др.

Кривицкая Евгения Давидовна. Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки, ведущий научный сотрудник Всероссийского научно-исследовательского института искусствознания, Главный редактор журнала «Музыкальная жизнь». Автор монографий: «История французской органной музыки» (2010), «Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр» (2012).

Кривцова Елена Владимировна. Историк-архивист, ведущий специалист Научно-исследовательского центра Дома русского зарубежья имени А. Солженицына (Москва). Подготовила и опубликовала воспоминания М.А. Мендельсон-Прокофьевой о С.С. Прокофьеве (2012). Область научных интересов автора — русская музыкальная культура, история русского музыкального зарубежья, жизнь и творчество С. Прокофьева, Д. Шостаковича.

Левая Тамара Николаевна. Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки. Автор книг: «Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество» (совместно с О.Т. Леонтьевой, 1974), «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» (1991), «Скрябин и художественные искания XX века» (2007). Редактор-составитель и один из авторов «Истории отечественной музыки второй половины XX века» (2005).

Медведева Ирина Андреевна. Музыковед, кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе ВМОМК имени М.И. Глинки (1986–2012); советник генерального директора по науке (2012–2013). Автор более 200 публикаций, в том числе по Прокофьеву (Музыка к кинофильму Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный». Реконструкция музыкального текста в соавторстве с М.П. Рахмановой. 1997; История прокофьевского автографа или ГУРК в действии, 2001; О «гимнах» Прокофьева. Публикация эскизов Государственного гимна РСФСР. 2001; Письма С.С. Прокофьева к П.А. Ламму, 2004; «Чёрное лето 1939 года», 2004 и др.).

Мироненко Елена Сергеевна. Доктор искусствоведения, профессор кафедры композиции и музыковедения Академии музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинёв, Молдова). Автор книг по истории румынской и молдавской музыки, статей о С. Рахманинове, В. Ребикове, С. Прокофьеве, Д. Шостаковиче.

Орлов Владимир Сергеевич. PhD in Musicology, доцент СПбГУ. Окончил Нижегородскую консерваторию и докторантуру Кембриджского университета, Великобритания. Автор ряда статей, посвященных русской и советской музыке, проблеме гендера в музыке на русском и английском языках.

Перхин Владимир Васильевич. Доктор филологических наук, профессор кафедры истории журналистики Санкт-Петербургского государственного университета. Автор книг: «Литературная критика Андрея Платонова» (1994), «Русская литературная критика 1930-х годов. Критика и общественное сознание эпохи» (1997), «Открывать красоты и недостатки... Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век» (2001), «Русские литераторы в письмах (1905–1985). Исследования и материалы» (2004), составитель, автор примечаний и вступительных статей в изданиях: «Д.П. Святополк-Мирский. Поэты и Россия: Статьи.

Рецензии. Портреты. Некрологи» (2002), «Деятели русского искусства и М.Б. Храпченко, председатель Всесоюзного комитета по делам искусств (апрель 1939 — январь 1948). Свод писем» (2007), «История журналистики Русского зарубежья XX века. Конец 1910-х — начало 1990-х годов. Хрестоматия» (2011).

Петухова Светлана Анатольевна. Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора истории музыки ГИИ. Автор более 30 научных статей, развернутого очерка «Ростропович, Мясковский, Прокофьев, Шостакович: виолончельное» (2013) и книги «Библиография жизни и творчества П.И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет» (2014).

Райскин Иосиф Генрихович. Физик и музыковед (окончил Санкт-Петербургский Электротехнический Университет и Санкт-Петербургскую консерваторию). Главный редактор газеты «Мариинский театр». Автор свыше 500 статей в периодической печати и в научных сборниках. Автор-составитель изданий: «Гаврилинские чтения» (2011); «Валерий Гаврилин и новый век» (2015); «Дмитрий Шостакович. Симфонии общей судьбы» (2015).

Рахманова Марина Павловна. Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания. Автор монографии «Н.А. Римский-Корсаков. Опыт современного осмысления» (1995); автор глав в Истории русской музыки в 10 томах (ГИИ) и глав о музыке в издании «Русская художественная культура второй половины XIX века» (ред. Г.Ю. Стернин), глав в сборнике «Русская музыка и XX век» (1997, ред. М.Г. Арановский). Научный редактор первого издания аутентичного текста музыки С. Прокофьева к к/ф «Иван Грозный» (1997, «Hans Sikorski», Гамбург), первых полных комментированных изданий духовной музыки Римского-Корсакова и Калининкова («Musica Russica», США). Руководитель проекта многотомного издания «Русская духовная музыка в документах и материалах».

Рыбин Владимир Александрович. Доктор философских наук, профессор кафедры философии Челябинского государственного университета. Основные работы: «Университет XXI века» (2012), «Эвтаназия. Медицина. Культура» (2009, 2014), «Смерть Ивана Ильича» Л.Н. Толстого в свете философского мировоззрения писателя» (2014) и др.

Савкина Наталия Павловна. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской консерватории. Автор монографий: «Сергей Сергеевич Прокофьев» (1981, 1982; Болгария — 1984; США — 1984; Германия — 1985, 1993), ««Огненный Ангел» С.С. Прокофьева. К истории создания» (2015); свыше 130 работ, опубликованных на русском, английском, французском, немецком, польском, болгарском языках.

Сахарова Галина Петровна. Музыковед, заведующая отделом (2005–2011) ВМОМК имени Глинки. Автор статей по культуре русской усадьбы и творчеству С.В. Рахманинова.

Соломонова Ольга Борисовна. Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории мировой музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского. Среди публикаций: монография «И когда смеется лицо, вместе с ним не веселится ум»: смеховое зазеркалье русской музыки» (2006), «Нариси з історії російської музики» (2011).

Цукер Анатолий Моисеевич. Заслуженный деятель искусств России, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова, председатель Ростовской организации СК России. Автор 10 книг, в их числе: «Микаэл Таривердиев» (1985), «Григорий Фрид. Путь художника» (1990), «И рок, и симфония» (1993), «Единый мир музыки» (2004) «Драматургия Пушкина в русской оперной классике» (2010), «Музыковедение и жизнь» (2014), «Отечественная массовая музыка: 1960–1990» (2016).

Фролова-Уокер Марина. Кандидат искусствоведения, профессор музыкального факультета Кембриджского университета (Великобритания), действительный член Британской академии. Автор книг: «Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin» («Русская музыка и национальное самосознание: от Глинки до Сталина», Йель, 2007), «Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics» («Сталинские премии по музыке: советская культура и политика», Йель, 2016), а также «Music and Soviet Power, 1917–32» («Музыка и советская власть, 1917–32», Бойделл, 2012) в соавторстве с Джонатаном Уокером.

Щербакова Мария Николаевна. Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, директор библиотеки Мариинского театра. Автор монографий: «Музыка в русской драме. 1756 — первая половина XIX века» (1997), «Пушкин и современники. Страницы театральной истории» (1999), «Итальянцы в Санкт-Петербурге XVIII века. Цикл очерков» (2001), «Русский XVIII век: Музыка» (2004) и научных публикаций на русском, испанском, итальянском, английском языках.

Якубов Манашир Абрамович (1936–2012). Кандидат искусствоведения, руководитель и автор проекта «Новое собрание сочинений Шостаковича в 150 томах», главный редактор издательства «DSCN». Заслуженный деятель искусств и лауреат Государственных премий Республики Дагестан.

Книжное издание

*С.С. ПРОКОФЬЕВ:
К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ*

Письма, документы,
статьи, воспоминания

Автор проекта, редактор-составитель Е.С. Власова

Художник М. Цветкова
Компьютерная верстка Е. Вороновой

ISBN 978-5-9907158-6-8

Формат бум. 70х100 1/16. Печ. л. 34,0 + 0,5.
Изд. № 12002. Тираж 1000 экз.
Цена договорная.

Издательство «КОМПОЗИТОР»
127006, Москва, Садовая-Триумфальная ул., д. 14/12, стр. 1.

Тел./факс 8 (495) 650-16-70
E-mail: shop@ikompozitor.ru

