

И. Нестьев

Жизнь

Сергея

Прокофьева

Прокофьев

И. Нестьев

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР» МОСКВА 1973

Жизнь

Сергея

Прокофьева

ВТОРОЕ

ПЕРЕРАБОТАННОЕ

И ДОПОЛНЕННОЕ

ИЗДАНИЕ

ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ
СССР



ОТ АВТОРА

Прошло шестнадцать лет со времени выхода в свет первого варианта настоящей книги. Первый вариант 1957 года, отпечатанный незначительным тиражом (5000 экз.), — в последующие годы, в силу ряда обстоятельств, быстро устарел как по охвату биографического материала, так и по основным эстетико-музыкальным выводам.

Автор работал над первым вариантом книги в 1954—1955 годы, то есть непосредственно после безвременной смерти С. С. Прокофьева. Тогда советская музыкально-ведческая литература о Прокофьеве была представлена в основном лишь газетными и журнальными статьями да вышедшим в 1956 году первым изданием известного сборника материалов и воспоминаний под редакцией С. И. Шлифштейна. В предисловии к книге автор выражал надежду, что увлекательная задача научного осмысления прокофьевского наследия «несомненно предстоит еще многим советским и зарубежным исследователям». Сегодня можно с удовлетворением отметить, что надежда эта во многом оправдалась: на протяжении конца 50-х и 60-х годов в нашей стране появилась большая серия музыкаловедческих трудов, посвященных С. С. Прокофьеву. Это — целая серия кандидатских диссертаций и книг, сборники исследований, публикации документов, иконографические издания, теоретические работы по основным проблемам прокофьевского наследия. Следует напомнить о ценном сборнике «Черты стиля Прокофьева» (М., «Советский композитор», 1962), о ряде книг и исследований, трактующих вопросы прокофьевского симфонизма (книги С. Слонимского, М. Тараканова, Б. Ярустовского, Г. Орлова), оперного наследия (работы М. Сабини-

ной, Л. Поляковой, Е. Мнацакановой, И. Рыжкина, Л. Данько, О. Степанова, А. Волкова), отдельных жанров инструментального творчества (работы Г. Орджоникидзе — о сонатах, Л. Гаккеля — о фортепианной музыке, Л. Раабена — о камерных ансамблях, Я. Сорокера — о скрипичной музыке, В. Блока — о пьесах для виолончели и др.). Есть книги и брошюры, посвященные эстетическим взглядам Прокофьева (Ю. Кремлев), его балетам (С. Катанова, В. Оливкова), его вокальным сочинениям (Н. Рогожина), киномузыке (Т. Корганов). Усиливается интерес музыковедов к разработке коренных проблем музыкального языка Прокофьева — в тесной связи с общими процессами стилевой эволюции музыки XX века, о чем свидетельствуют труды Л. Мазеля, Ю. Холопова (книга «Гармония Прокофьева»), М. Тараканова, В. Холоповой (проблемы ритма), Т. Богановой (национальные черты прокофьевской музыки), М. Якубова и М. Арановского (мелодика).

К упомянутым трудам следует добавить статьи Ю. Келдыша, В. Васиной-Гроссман, М. Скорика, А. Шнитке, В. Левапова, Е. Даттель, В. Дельсона и других авторов, а также теоретический сборник «С. Прокофьев. Статьи и исследования» (М., «Музыка», 1972).

Значительно расширился объем материалов к биографии Прокофьева благодаря публикации обстоятельных воспоминаний его родных, друзей и коллег — М. А. Мендельсон-Прокофьевой, Л. И. Люберы-Прокофьевой, С. А. Самосуда, С. Т. Рихтера, В. В. Алперс, Ю. Н. Тюлина, Н. И. Сац, А. Э. Спадавекия, В. А. Власова, а также зарубежных коллег и современников. Часть этих материалов вошла в сборник «Сергей Прокофьев», вышедший двумя изданиями (1962 и 1965) под редакцией автора этих строк и Г. Я. Эдельмана. Ряд книг, брошюр и исследований о Прокофьеве опубликован в зарубежных странах — на английском, немецком, французском, польском, чешском языках. Напомним о польском теоретическом сборнике «O twórczości Sergiusza Prokofiewa» под редакцией Зофи Лиссы (материалы конгресса памяти Прокофьева, проведенного Институтом музыкологии Варшавского университета в 1959 году), о специальном прокофьевском номере временника «Musik der Zeit» (Бонн, 1953, тетр. V), об исследованиях американца Малькольма Брауна, англичанки Риты Мак-Элистер, Фр. Штреллера (ГДР), Вильфреда Кассебаума (ФРГ), о популярных книгах Клода Самюэля, Ростислава Гофмана (Франция), Тадеуша Зелиньского (Польша), Ивана Вайды (Словакия), Ивана Хлебарева (Болгария) и др.

Автор счел своим долгом обратиться к вновь обнародованным материалам с тем, чтобы, во-первых, расширить и детализировать биографическую канву книги и, во-вторых, углубить теоретико-эстетические выводы, опираясь на достижения советских исследователей.

Прошедшие годы были также периодом активнейшего внедрения музыки Прокофьева в концертную и музыкально-театральную практику. Состоялись десятки важных прокофьевских премьер в Советском Союзе и за рубежом. В репертуар наших театров вошли оперы «Война и мир», поставленная в Ленинграде, Москве (дважды) и в Киеве, «Обручение в монастыре», «Повесть о настоящем человеке». Вернулись на сцену «Семен Котко», «Любовь к трем апельсинам», по радио и телевидению зазвучал «Игрок». Новой жизнью на концертной эстраде зажили Вторая,

Третья и Четвертая симфонии, «Скифская сюита», Четвертый и Пятый фортепианный концерты, Кантата к 20-летию Октября, «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным»; были проведены фестивали из музыкально-сценических опусов Прокофьева (например, памятный фестиваль в Праге в 1965 году, где были исполнены почти все его оперы и балеты). Музыка выдающегося композитора зазвучала с экранов кино и телевидения: напомним о полнометражном документальном фильме «Сергей Прокофьев», снятом режиссером Л. Степановой (1961), о телевизионных фильмах-операх «Игрок» (1967) и «Любовь к трем апельсинам» (1970). Мы не касаемся здесь множества интересных постановок, осуществленных в зарубежных странах (например, великолепного спектакля «Огненного ангела» на сцене Берлинской Staatsoper), и громадного количества грамзаписей, сделанных в СССР и за границей.

Публичное исполнение ряда опусов, долгое время остававшихся достоянием архивов, значительно обогатило и расширило наше представление о творчестве Прокофьева. Живое звучание музыки в театрах и концертных залах и сочувственное признание ее широкими кругами слушателей привели к решительному преодолению узкодогматических и неверных оценок, имевших хождение в прежние годы. Так, были по-новому оценены «Игрок» и «Скифская сюита», Шестая симфония и «Повесть о настоящем человеке» и другие произведения, несправедливо рассматривавшиеся как свидетельства сознательного отклонения композитора от реалистических традиций. Горячо была встречена Кантата к 20-летию Октября, впервые исполненная спустя три десятилетия после ее создания. Жизнь резко отбросила случайные, неглубокие и несправедливые суждения, имевшие место в нашей критике 1948—1952 годов (и, конечно, сказавшиеся в первом варианте данной книги). Этому несомненно способствовали оздоровление всей творческой обстановки и восстановление ленинских норм в руководстве советской музыкальной жизнью после памятного XX съезда КПСС.

Исходя из более точных и гибких критериев, завоеванных нашей эстетической наукой, автор стремился переосмыслить ряд основных выводов, касающихся эволюции Прокофьева, а также пересмотреть конкретные оценки некоторых сочинений.

В настоящем варианте книги значительно расширены разделы, посвященные зарубежному периоду творчества композитора (главы VI, VII, VIII). Сделаны разборы ряда сочинений, лишь упомянутых в первом варианте монографии (опера «Огненный ангел», Вторая, Третья симфонии, балеты «Стальной скок», «Блудный сын», Кантата к 20-летию Октября, опера «Повесть о настоящем человеке» и др.).

Биографические разделы книги дополнены важными сведениями, почерпнутыми в мемуарном и эпистолярном наследии композитора (большей частью неопубликованном) и некоторых публикациях истекшего десятилетия.

Автор широко использует также статьи и воспоминания С. С. Прокофьева, опубликованные в разное время в СССР и за рубежом, свои записи устных бесед с композитором (1940—1947) и материалы русской дореволюционной, советской и зарубежной прессы.

Особое место в книге занимают высказывания ближайших друзей и соратников С. С. Прокофьева — Н. Я. Мясковского и Б. В. Асафьева (Игоря Глебова). Статьи, мемуары и письма этих выдающихся музыкантов, а также личные беседы с ними оказали существенную помощь в написании книги.

В работе использован ряд неопубликованных рукописей С. С. Прокофьева (ноты, письма и т. п.), хранящихся в Государственном архиве литературы и искусства СССР, в Центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки, в личных собраниях И. С. Асафьевой, Л. Т. Атовмяна. Кроме того, автор почерпнул ценные сведения из бесед с Р. М. Глиэром, К. С. Сараджевым, В. В. Держаповским, В. М. Морозовым, Н. Е. Добычиной, Л. В. Николаевым, А. В. Оссовским, С. А. Самосудом, М. А. Мендельсон, С. М. Городецким, Д. Ф. Ойстрахом, М. Л. Ростроповичем, Л. И. Любера-Прокофьевой, А. И. Ведерниковым, В. П. Катаевым, Г. М. Шнеерсоном, Е. В. Гиппиусом, а также из переписки с П. П. Сувчинским. Некоторые зарубежные материалы были получены автором при любезном содействии В. М. Федорова (Париж), Дж. Абрахама (Великобритания), М. Грюнберга (Вена); ряд неопубликованных рукописей, хранящихся в ЦГАЛИ, был изучен, благодаря дружеской помощи М. Г. Козловой.

Всем, кто содействовал созданию этой работы, автор выражает самую сердечную благодарность.

ВВЕДЕНИЕ

Эпоха, когда в русской музыке появилось имя Сергея Прокофьева, была необычайно богатой, сложной, насыщенной художественными событиями исключительного значения. Молодость композитора совпала с бурным временем между двумя войнами и двумя революциями, временем военного и революционного кризиса, когда в русском обществе рушились идеологические и политические устои недавнего прошлого и с неумолимой ясностью определялась неизбежность социального переворота. Пустоцветы декаданса, выросшие в результате неудач первой русской революции, в атмосфере безверия, идейного пораженчества вовсе не были главным и определяющим в пестром и многосоставном художественном движении тех лет. Жизнь скоро предала забвению упадочные и эстетски ограниченные явления искусства, возникшие на гнилой почве политического и идейного безвременья. Сегодня редко вспоминают о модных романах Арцыбашева и Сологуба, мало кто обращается к поэзии Зинаиды Гippiус и Игоря Северянина, к музыкальным экспериментам В. Ребикова или Артура Лурье...

Жажда обновления, широкой демократизации, максимального приближения к запросам жизни явственно ощущалась в передовых кругах русской художественной интеллигенции — от Блока и Маяковского до Мясковского и Асафьева.

В русской музыке предреволюционного десятилетия, в сущности, продолжалось прогрессивное восходящее движение, начавшееся во второй

половине XIX века, хотя творческий рост ряда молодых музыкантов и был во многом осложнен сторонними эстетическими влияниями. Путь восхождения был не столь уж прост и прямолинеен. В нем обозначились парадоксальные диалектические сложности. В творчестве некоторых петербургских и московских музыкантов, действительно, стали проявляться кризисные черты. Кое-кому из непосредственных наследников «Могучей кучки» и особенно Беляевского кружка угрожала перспектива застоя, академического склероза, и молодое поколение композиторов не без оснований бунтовало против мертвящей рутины.

В то же время самые талантливые из молодых мятежников, в творчестве которых усматривали лишь дерзкое нарушение классических устоев, оказались на деле истинными наследниками национальных традиций; но это обстоятельство обнаружилось лишь много позднее, ибо строптивые потомки осваивали наследие своих предшественников самыми неожиданными путями, обновляя и обогащая одни его стороны, отодвигая на второй план и даже легкомысленно отбрасывая другие. Именно так молодые корифеи русской музыки предреволюционных лет — Прокофьев и Стравинский — наследовали традиции Мусоргского, Римского-Корсакова и Бородина: они талантливо восприняли у великих учителей национальную почвенность, эпический размах, смелость изобразительного начала, красочность и динамизм, поразившие аудиторию многих стран мира. Но, увы, в драгоценном наследии классиков было упущено нечто особенно ценное и сокровенное: принципиальная гражданственность, чуткое постижение высоких идеалов современного демократического движения. В этом, собственно, и сказалось сковывающее воздействие новых эстетических нормативов, утвердившихся в период идейного безвременья. Сергей Прокофьев в последующие годы счастливо преодолел эту «социальную скованность», Стравинский же, кажется, так и не сумел от нее освободиться.

Еще не так давно сложная картина музыкального движения предреволюционных лет рассматривалась на основе удобной метафизической схемы: с одной стороны — честные и правильные деятели «реалистического направления», с другой — безнадежно свихнувшиеся представители «формализма». Подобное деление приводило к тому, что в первом из лагерей оказывались, наряду с выдающимися мастерами, и композиторы эпигонского склада, не сумевшие активно содействовать прогрессу современного искусства (например, Аренский, Гречанинов или Ипполитов-Иванов). В то же время ко второму из музыкальных лагерей, осужденному за его «чуждость» народным чаяниям — были необдуманно отнесены самые яркие и сильные молодые таланты, вскоре прославившие русскую национальную культуру во всем мире (например, Прокофьев и Стравинский).

Не оправдала себя и формально-ремесленная мерка, исходившая из внешних признаков музыкальной «простоты» и «сложности» и делившая всех композиторов рассматриваемого периода на отсталых традиционали-

стов и передовых новаторов (именовавшихся в то время «модернистами»).

На деле все обстояло много сложнее. Обе враждовавшие группы (если соглашаться с подобной дифференциацией) продолжали создавать произведения, нужные людям и своеобразно отражавшие реальную жизнь общества. Лагерь «традиционалистов», включавший таких больших и разных музыкантов, как Глазунов, Танеев, Рахманинов, Лядов, Метнер, Кастальский, Глиэр, вовсе не оставался глухим к новым веяниям времени. Дыхание эпохи в различном плане сказывалось и в «Колоколах» Рахманинова, и в кантате «По прочтении псалма» Танеева, и в «Братском поминовении» Кастальского; так называемые «традиционалисты» не оставались равнодушными и к воздействиям современной поэзии, живописи, театра, писали вокальную музыку на стихи поэтов-символистов, сотрудничали с передовыми театральными коллективами. Существенные сдвиги в сторону осовременивания и усложнения отмечались, например, в музыкальном языке Рахманинова и некоторых других представителей этой группы.

С другой же стороны, искусство «новаторов» после 1905 года отнюдь не представляло собой единого и цельного направления. Ультра-романтические порывы Скрябина, продолжавшего еще в более сложной и утонченной-рафинированной форме свое визионерски-символистское осмысление мира, уже не были крайне левыми проявлениями русского «модерна». Наряду с еще очень влиятельным скрябинизмом, накануне войны стали выдвигаться иные течения, связанные с самобытно русским импрессионизмом (молодой Стравинский, Сенилов, Василенко), с воздействиями пародировавшегося акмеизма, футуризма и других новейших литературных групп. На смену высшим утонченностям и оранжерейному благоуханию символизма и мирискусничества приходило искусство первозданно-«варварское», эстетизирующее древний народный примитив, неотесанно грубые образы «скифства» и языческих ритуалов.

Внутри многосоставной и пестрой группы «новаторов» обнаруживались резкие идейные расслоения. Так, убежденные поклонники Скрябина и Дебюсси с особой нетерпимостью третировали «слишком грубое» и «вызывающе примитивное» искусство Прокофьева и Стравинского (вспомним, к примеру, многократные выпады критика Л. Сабанеева против музыки Прокофьева или упорное нежелание А. Зилоти включать «дурно пахнущие» творения молодых авторов в программы руководимых им концертных сезонов). В то же время наиболее живые и проницательные из молодых смело атаковали не только сильно ослабевшие позиции корсаковско-беляевской академической школы, но и вялость, пассивность, несамостоятельность «русского импрессионизма», бесперспективность и комнатную ограниченность подражательного скрябинизма. Напомним о примечательных печатных выступлениях Мясковского, Асафьева, Прокофьева. Молодые стремились вернуть русскую музыку на путь большей ясности, эмоцио-

нальной трезвости, национальной определенности. Характерна для них убежденная тенденция восстановления и стилистического обновления русского национального начала, по сути дела преданного забвению в творчестве Скрябина и некоторых петербургских и московских «дебюссистов».

Ошеломляющая свежесть трактовки русского стиля, резко отличающаяся от привыкших штампов бельевского академизма, была одной из важных основ успеха «Петрушки», «Весны священной», «Свадебки» Стравинского, Второго и Третьего концерта, «Скифской сюиты» и «Шута» Прокофьева. Великолепный ренессанс русского стиля обусловил триумфы дягилевских балетных спектаклей, чье художественное новаторство, «варварское» буйство красок, ритмов и движений захватило аудиторию западных стран. Хореография Фокина и Нижинского, красочные декорации Бакста, Рериха, Бенуа, а особенно балетная музыка Стравинского завоевали всемирное признание, оказав громадное воздействие на зарубежную и прежде всего французскую творческую молодежь. Это была несомненная победа новой русской культуры начала XX века, выдвинувшая ее на первый план в художественном развитии человечества.

Парадоксально, что самые смелые и по сути своей революционные течения русской музыки начала века не были непосредственно связаны с победоносным движением Великой социалистической революции. Выдающиеся музыканты-новаторы либо не дожили до победы нового строя (как Скрябин), либо, решительно не поняв смысла происходивших событий, навсегда покинули Родину (как Стравинский). Тем не менее все большие художники того предгрозового времени так или иначе выражали ожидание революции, живые предчувствия надвигавшихся социальных перемен. Это относится и к Скрябину, и к Прокофьеву и Мясковскому, выдвинувшимся за три-четыре года до начала Первой мировой войны.

Наше искусствознание не раз упрекало художников этого круга в сознательной асоциальности и аполитичности, в нежелании прямо и непосредственно откликаться на события российской современности. Писали об их упорном стремлении укрыться от повседневности в кругу условных, чаще всего фантастических образов. Да, это так. Намеренный отказ ряда композиторов, живописцев, драматургов от благородной традиции открытой гражданственности и критического реализма во многом был обусловлен досадным измелечением и опошлением этих традиций в творчестве эпигонов передвижничества и кучкизма.

Вместе с тем, лучшие из художников начала XX века сумели — порой интуитивно — страстно воспеть светлый положительный идеал, веря в лучший завтрашний день человечества. Так именно воспринимаются сегодня идеально романтические порывы Скрябина, художественные мечтания Врубеля, страстные поэтические откровения Александра Блока. Мечты о лучшем завтрашнем дне по-своему воплотились и в музыке молодого Прокофьева, с ее бурной жизнерадостностью, неудержимым устремлением к

солнцу. Эти здоровые, жизненно полнокровные черты, несомненно связанные с традициями «Могучей кучки» и западноевропейского романтизма, упорно пробивались в большинстве его сочинений 1908—1923 годов сквозь внешний покров дразнящей бравады и эпатирующих эксцентризмов. Многим современникам уже тогда импонировали львиная энергия и юношеский задор его ранних сочинений — особенно фортепианных, их рельефная образность, обнаружившая зоркую наблюдательность, искреннюю любовь к природе и человеку. Именно это человеческое, солнечно оптимистическое начало верно подметили и высоко оценили в его искусстве Горький и Маяковский, Луначарский и Асафьев, Мясковский и Каратыгин.

Безусловно сродни эпохе и другая характерная черта, присущая молодому Прокофьеву — язвительный критицизм, саркастический скепсис по отношению к мещанству и рутине, буржуазной спеси и надутому псевдоромантизму. Эта линия, по-разному проявившая себя в «Игроке» и «Шуте», в «Сарказмах» и «Гадком утенке», в иронической пародийности «Любви к трем апельсинам», была, бесспорно, родственна критицизму молодого Маяковского, также ненавидевшего «всяческую мертвечину» в жизни и в искусстве.

Вопрос о периодизации творческого пути Прокофьева долгое время решался у нас несколько механически, на основе чисто внешних биографических показателей, а то и предвзятых схем. Первое десятилетие — до 1917 года — рассматривалось не столько как годы становления его композиторской индивидуальности, сколько как период постепенного отхода от классических традиций и усиления модернистских увлечений. Далее следовал заграничный период, расценивавшийся в основном как полоса идейного кризиса и усиления буржуазно-формалистических влияний. Наконец, годы после окончательного возвращения на Родину освещались как период наивысших художественных достижений, но с отдельными рецидивами модернистских ошибок.

Широкое изучение музыкального наследия композитора и более объективное отношение к фактам помогло нашей науке преодолеть эту в достаточной мере догматическую схему.

Думается, что начальный, подлинно классический этап утверждения стиля не завершился у Прокофьева в 1917 году, а продолжался в общей сложности полтора десятилетия (1908—1923), найдя свое блистательное продолжение в первые годы пребывания за рубежом. Сегодня, оценивая лучшие его творения ранних лет, мы отмечаем в них не столько преходящие воздействия кризисной эпохи «безвременья», сколько могучее и стихийное, — пусть в значительной мере опосредованное — выражение великих социальных сдвигов, испытываемых Россией и всей Европой.

Более гибко и бережно должны рассматриваться последующие искания Прокофьева, относящиеся к периоду его жизни в Париже (1923—1933). Временно находясь вне России, он оставался глубоко русским художником,

сохранял духовные связи с Родиной, и как бы негласно участвовал в развитии советской музыкальной культуры, оказывая заметное влияние на композиторскую молодежь. В эти годы творчество русского мастера в какой-то мере углублялось, завоевывало новые рубежи, хотя порой и испытывало на себе иссушающие последствия отрыва от родной почвы. Он бесспорно сохранял иммунитет к реакционным воздействиям западного «авангарда». Поиски нового лиризма, новых форм воплощения национального, увлекавшие его в те трудные годы, успешно завершились после возвращения в СССР.

Творчество советского периода (1934—1953) действительно ознаменовалось блестящими успехами зрелого Прокофьева. Попытки обнаружить в сочинениях данного периода следы «формализма» или непреодоленных зарубежных влияний были полностью отвергнуты жизнью. Именно в 30—40-е годы Прокофьев достиг той высокой и новой простоты стиля, к которой стремился на протяжении предшествующих лет. Сложность некоторых сочинений данного времени была, в общем, вполне органичной, обусловленной сложностью жизненного содержания. Скорее можно упрекнуть в некоторой упрощенности или в проявлениях внешне импозантного монументализма отдельные поздние опусы Прокофьева. Но эти опусы не столь заметны рядом с внушительной серией истинных шедевров, украсивших советскую музыкальную классику.

По мере того, как время отдаляет нас от событий, освещаемых в данной книге, все более ясной становится историческая заслуга Прокофьева в эволюции мирового музыкального искусства XX века. Его по праву называют одним из пионеров новой музыки — наряду с Бартоком, Стравинским, Хиндемитом. Многие изумившие современников стилистические новшества, найденные композитором в самом начале его пути, оказались впоследствии общепринятыми элементами новой музыки, вошли в эстетический обиход века. Речь идет о всемерной активизации ритмического начала, о динамически импульсивной оstinатной технике, о расширении тональной системы и свободе модуляционных эффектов, о тяготении к жестким, порой полифункциональным звукокомплексам и избегании сладких, томных созвучий, об упрощении фактуры и об интересе к лапидарным, четким мелодиям, обостренным непривычностью интонационных оборотов.

Наряду со своими выдающимися современниками, молодой Прокофьев выступал как убежденный разрушитель отживших канонов академизированного романтизма, как противник преувеличенной аффектации, ложного позерства, показной чувствительности и сладенькой красоты. В канун грандиозных социальных и технических революций эти художники-новаторы решительно пересматривали эстетический кодекс старого искусства, отбрасывая все устаревшее, увядшее, шаблонно украшательское. И если в этом отрицании бывали стилистические преувеличения, полемические крайности, проявлявшиеся, в частности, в известной недооценке

простых и ясных лирически эмоциональных высказываний, то с течением времени и Прокофьев, и Барток, и Онеггер постепенно находили путь к новому лиризму, новому мелодическому строю.

Важно отметить, что Прокофьев — как и молодой Барток — нащупывал пути к новому музыкальному строю очень рано, еще в конце 900-х годов, вполне независимо от последующих сильнейших воздействий Игоря Стравинского. Подобно молодому Стравинскому, он стремился к обновлению новой музыки через воскрешение древних национальных примитивов, архаических ладов и упрощенных ритмических формул, сочетая их с современной динамикой, новым тембровым и ладовым звукозерцанием.

Типичным для эпохи были разительные контрасты, наметившиеся очень рано в музыке Прокофьева: от «варваризмов» и гротескных заострений — до неожиданного воскрешения наивности и простоты классицизма XVIII века. И в этом автор «Скифской сюиты», подобно своему соотечественнику Игорю Стравинскому, был одним из законодателей ведущих стилистических тенденций времени.

Однако в свете дальнейшей эволюции западного искусства XX века — в сторону серийного абстракционизма и самодовлеюще шумовой сонористики — стиль Прокофьева пытаются нынче уже трактовать как традиционалистский, быстро себя исчерпавший, как давно законченную, замкнутую главу истории новой музыки.

Между тем счастливым преимущество нашего композитора перед многими зарубежными современниками заключалось в его крепком духовном здоровье, в его иммунитете к тягостному поветрию пессимизма и отчуждения, в упорном нежелании мириться с засилием бесчеловечных «радикально-злых» сил в современном мире. И как следствие этого «несовременного» отношения к жизни — решительное неприятие элитарной замкнутости, субъективистских самокопаний, абстрактных отвлеченностей¹. Отсюда и сохранение ведущей роли мелоса, выразительного тематизма, и верность тональному принципу в существенно обогащенной, расширенной трактовке, — и неумирающая способность говорить средствами музыки о жизни, о людях, об их радостях, печалях, борьбе и высоких стремлениях. Во всем этом Прокофьев смело противостоял ущербно болезненной регрессивной тенденции зарубежного «авангарда», открывая пути к новому Ренессансу большой музыки.

¹ Об особой роли Прокофьева в музыкальном развитии XX века говорится в книге видного американского историка Уильяма Остина. Автор отводит ему первое место среди музыкантов современности, адресовавших свое искусство широкому кругу людей и творчески обогативших традиции классиков. В этом плане Остин противопоставляет Прокофьева и некоторых его «последователей» на Западе и в СССР другим влиятельным музыкальным лидерам — начиная от А. Веберна (см.: W. A u s t i n. Music in the XX Century. N.—Y., 1966).

Глава I

Степной мальчик

А хорошо было в Сонцовке!

(Слова Р. М. Глиэра, сказанные в 1937
году С. Прокофьеву)

Сергей Сергеевич Прокофьев родился 11/23 апреля¹ 1891 года в селе Сонцовка Бахмутского уезда Екатеринославской губернии (ныне село Красное Селидовского района Донецкой области).

Сонцовка, насчитывавшая двести с лишним крестьянских дворов, находилась в стороне от железной дороги, у слияния двух речек Солененькой и Щурова ручья. Вокруг — безбрежная степь, весной покрываемая яркими цветами и уже с июня выгорающая от зноя. Своеобразная красота отличает природу этой части Украины: безлесные ровные пространства изрезаны балками, тихими речками, покрыты седым ковылем, чебрецом, кустами перекати-поля. Зимой бушуют метели, весна ранняя, лето жаркое, засушливое. Старинные пляхи, голые курганы, возвышающиеся над степью, каменные бабы, изредка попадающиеся на глаза путнику, напоминают о суровом прошлом; здесь когда-то кочевали скифские, а позднее монгольские племена, здесь в жестокой борьбе с восточными завоевателями укреплялись рубежи Славянского государства...

В конце XIX века Бахмутский уезд, богатый углем и солью, стал быстро обстраиваться, покрылся сетью железных дорог, шахт, заводов. В 25—30 километрах от Сонцовки — через Дебальцево, Гришино, Рутчен-

¹ Все остальные даты в первых пяти главах книги даются по старому стилю.

ково — проходили эшелоны с донецким углем; недалеко — на станции Юзово — пылали домны крупнейшего в России металлургического завода. Поезда привозили в этот край толпы разоренных крестьян, ищущих работы...

Но тихая Сонцовка оставалась в стороне от индустриальной жизни. В глинобитных хатах, крытых соломой, говорили о податях, о засухе. Близ села находилось барское имение и огромное пространство пахотной земли, принадлежавшие помещику Дм. Дм. Сонцову. С конца 70-х годов этим хозяйством управлял агроном С. А. Прокофьев — высокий человек в очках, с окладистой бородой. Крестьяне уважали управляющего, считая его справедливым, душевным человеком.

Сергей Алексеевич Прокофьев (1846—1910) был типичным представителем русской разночинной интеллигенции 60-х годов. Сын московского купца Коношенной слободы¹, он смолоду отказался идти по стопам родителей, предпочтя Коммерческому училищу — реальное, а затем — университет. Годы своей юности он провел в Петровской сельскохозяйственной академии в Москве (1867—1871), где в то время преподавали К. А. Тимирязев, И. А. Стебут и другие выдающиеся ученые. Петровская академия славилась революционным духом студенчества, и С. А. Прокофьев, наряду с другими студентами, подвергался репрессиям. До конца жизни он сохранял убежденный атеизм, ненависть к барству и дворянской спеси, хотя неприятности юношеских лет приучили его к осторожности во взаимоотношениях с властями.

По словам Сергея Сергеевича, отец его не очень стремился к общению с соседними помещичьими семьями, опасаясь презрительного отношения к нему, — скромному служащему богатого магната. (Он «пуще всего боялся, чтобы его кто-нибудь не похлопал по плечу»). «Такие понятия, как «просвещение», «прогресс», «наука», «культура» — вспоминал позднее композитор, — почитались у родителей выше всего»². У них была большая библиотека, постоянно пополнявшаяся новинками. Приезжавшие в Сонцовку специалисты из окрестных имений охотно консультировались у С. А. Прокофьева, осматривали поля, конный завод, парк сельскохозяйственных машин. Люди, знавшие Сергея Алексеевича, вспоминают о нем, как о замкнутом, неразговорчивом человеке, всегда погруженном в хозяйственные дела.

Недужинной личностью была мать будущего композитора, Мария Григорьевна, урожденная Житкова (1855—1924). Она родилась в Петербурге, в небогатой семье стряпчего — ходатая по судебным делам. Жит-

¹ Дед композитора, Алексей Никитич Прокофьев, считавшийся человеком «с достатком», некоторое время был хозяином небольшой фабрики.

² «С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания». Изд. 2. М., Музгиз, 1961, стр. 23 и 24 (далее кратко — МДВ).

ковы происходили из крестьян Тульской губернии (деревня Серебряные пруды), но еще в середине XIX века дед композитора, бывший крепостным графа Шереметева, перебрался в столицу, где женился на горожанке шведского происхождения¹. Несмотря на царившую в семье бедность, Мария Житкова получила хорошее образование, училась музыке, окончила с золотой медалью гимназию. Она была общительной, живой, остроумной, считалась застрельщицей юношеских игр. Сергей Алексеевич, который был старше ее на девять лет, оценил добрый нрав, ум и живость девушки и сделал ей предложение — хотя в его семье брак с «бесприданницей» считали невыгодным. Выйдя замуж, Мария Григорьевна вскоре сменила шумную петербургскую жизнь на деревенский быт Сонцовки, став достойной помощницей мужа во всех хозяйственных и общественных делах. Село страдало от нищеты и неграмотности, и молодая супруга управляющего посвятила много сил школьным занятиям с крестьянскими детьми и домашнему лечению односельчан.

Высокая, статная женщина с прекрасными умными глазами, она отличалась волевым энергичным характером, была интересной собеседницей, легко создавала вокруг себя атмосферу простоты и сердечности. Она любила путешествовать, тяготясь деревенской скукой, и вела обширную переписку.

Много позднее композитор с гордостью подчеркивал, что родители его принадлежали к наиболее культурному и прогрессивному слою разночинной интеллигенции («Не без тайной гордости мне хочется отметить: в своей семье моя мать была самой интеллектуальной; то же в своей семье был отец»²).

На протяжении 80-х годов семью Прокофьевых дважды постигло несчастье: одна за другой умерли маленькие дочери, родившиеся у Марии Григорьевны. И когда на свет появился третий ребенок, белокурый мальчик Сережа, мать и отец отдали ему весь жар родительской любви.

Усадьба Прокофьевых стояла на пригорке, в стороне от села. Просторный, скромно обставленный дом из девяти комнат был окружен громадным садом и дворовыми пристройками. Под окнами цвели каштаны, белая акация, черемуха, сирень. В саду зеленели яблони, груши, сливы. Летом здесь царило оживление: появлялись гости из Петербурга; почетное место среди них принадлежало младшей сестре хозяйки, Татьяне Григорьевне, вносившей в жизнь дома много молодого задора. Устраивали прогулки верхом, купанья в реке, игры в крокет. Зимними вечерами собирались у лампы-молнии за чтением журналов, слушали популярный в те времена музы-

¹ «Во мне должна быть шведская кровь — вероятно в размере $\frac{1}{16}$ доли против 15-ти русских», — отметил впоследствии Прокофьев (из неопубликованных страниц Автобиографии).

² МДВ, стр. 19.

кальный ящик — аристон. Изредка заезжал кто-либо из добрых знакомых (ветеринар или врач из соседней больницы).

С сонцовским домом связаны первые музыкальные впечатления Сережи Прокофьева. Мать его недурно играла на рояле и часто музицировала, предпочитая фортепианную классику (Бетховен, Шопен). Когда мальчику было три-четыре года, он любил усаживаться в кресло в комнате матери и слушать ее игру.

Другим источником художественных впечатлений Сережи была украинская деревня с ее песнями, играми и церковным ритуалом. Он дружил с деревенскими ребятами, часто ездил со взрослыми по окрестным селам. Запомнились пасхальные заутрени и шествия вокруг церкви с хоругвями, песнопениями и праздничными кострами. Летом близ сонцовского дома «спевали» деревенские девчата, работавшие в саду. Особенно много пели в субботние вечера и в воскресенья. Деревенское пение «белым звуком» казалось грубоватым, резким; тем не менее, впечатления эти оставили неизгладимый след в памяти мальчика.

С большим педагогическим тактом Мария Григорьевна начала музыкальные занятия с сыном: сначала он высказывал свои впечатления о прослушанных пьесах, затем, по собственной инициативе, «помогал» ей разыгрывать упражнения, выстукивая свой «подголосок» в верхних регистрах рояля, и, наконец, начал самостоятельно подбирать мелодии. В пять с половиной лет им был сочинен «Индийский галоп» — крохотная мелодия, названная так под впечатлением разговоров о событиях в Индии; мелодия была в фа мажоре, но без *си-бемоля* (начинающий автор не решался коснуться черной клавиши):



Эту первую мелодию записала Мария Григорьевна, но уже следующие свои «опусы» Сережа научился записывать самостоятельно. В шесть лет им были сочинены вальс, марш и рондо, в семь лет — марш в четыре руки. За два года накопилась целая тетрадь первых его детских сочинений для фортепиано. Мать исподволь вводила мальчика в мир музыки, стремясь развивать в нем живость восприятия и самостоятельность суждений. Она выписывала из Москвы оперные клавиры, сочинения Бетховена, Шопена, Шумана, серии педагогических пьес под редакцией Стробля и фон-Арка.

Одновременно с музыкой Сережа стал обучаться русскому языку, математике, иностранным языкам. «У него отличные способности к математике. С ним занимается отец и вкладывает в занятия всю душу», — сообщал в одном из писем Р. М. Глиэр¹. Мать обучала его французскому и немецкому языкам. Когда мальчику исполнилось семь лет, в дом была приглашена молоденькая француженка Луиза Роблен, которой поручили общее воспитание Сережи, а также переписку его нотных рукописей (ряд детских сочинений, аккуратно скопированных рукой Л. Роблен, сохранился в архиве).

В январе 1900 года девятилетний Сережа отправился с родителями в Москву. Первые посещения оперных театров потрясли его воображение: он побывал на «Фаусте» и «Князе Игоре» в Солодовниковском театре и на «Спящей красавице» — в Большом. Особенно понравился «Фауст» Гуно: мальчик с радостью узнавал знакомые мелодии вальса и марша, которые мать часто исполняла в деревне; но в сценическом действии многое было непонятным, хотя дуэль на шпагах и гибель Валентина всерьез захватили...

Посещения московских театров не прошли бесследно. Вернувшись в Сонцовку, Сережа стал мечтать о собственной опере. Сперва с деревенскими ребятами играли в театр, придумывая сюжеты и разыгрывая их перед взрослыми. Почти всегда спектакли сопровождалась дуэлями на шпагах (воздействие оперной дуэли Фауста с Валентином). Затем, в июне 1900 года была сочинена — на собственный сюжет — опера «Великан» в виде двухручного клавира без вокальной партии. Позднее появилась драма в трех актах из купеческой жизни под названием «Подозрительное» — где главную роль исполнял сам юный автор (1902).

В сценарии «Великана», разработанном совместно с сонцовскими друзьями, мотивы традиционной сказки сочетались с автобиографическими элементами (имена действующих лиц — Сергеев, Егоров и Устинья напоминали о трех основных исполнителях — Сереже, Егорке и Стене). В трех коротких действиях изображалось, как страшный Великан преследует девочку Устинью и как ее мужественно защищают смельчаки Сергеев и Егоров с отрядом солдат. Одно действие происходило в доме Устиньи, второе — в лесу, третье — во дворце доброго короля. Для характеристики Великана были применены резкий динамический эффект (четыре forte), низкий басовый тембр, угловатый маршевый ритм (см. пример на стр. 21).

В музыке много изобразительных деталей: в лесной сцене — веселое чириканье птиц, далее — мрачно-бравурная ария Великана («Я всем царь и государь. Только уж одна ослушалась меня... отплачу за это я... шпагу в грудь воижу» и т. д.). Уже в этом совсем еще наивном сочинении проглядывало тяготение к сильным, устрашающим эффектам, к художественной

¹ Журнал «Советская музыка», 1965, № 11, стр. 62.

„Великан“

Великан: Где

о - на?

я я съем те - бя!

не - ту, все равно, я съем о -

- бед е - е!

(забирает и уходит)

гиперболе, к впечатляющим контрастам, к живописному воспроизведению звуковой природы¹.

¹ Клавир в тисненом переплете с отпечатанной надписью «Великан», опера в 3 действиях. Соч. Сереженьки Прокофьева» хранится в Центральном Государственном архиве литературы и искусства (далее кратко — ЦГАЛИ), фонд 1929.

Летом 1901 года Сережа с матерью гостили в имении Раевских в Калужской губернии (за помещиком Раевским, внучатым племянником героя Отечественной войны 1812 года, была замужем Екатерина Житкова, одна из сестер Марии Григорьевны). Здесь решено было осуществить постановку «Великана». Роли исполняли — помимо самого Сережи — его двоюродные братья, кузина Катя и тетя Таня, изображавшая Великана. Сам автор с необычайным волнением руководил репетициями. Представлено было первое действие. «Когда твои оперы пойдут на императорской сцене, — шутя заявил довольный дядюшка, — не забудь, что первое твое представление дано в моем доме».

После «Великана» — на протяжении 1901 года — сочинялась вторая опера «На пустынных островах», также на собственное либретто. В приключенческом сюжете — с путешествиями, бурями и кораблекрушением — отразились литературные увлечения десятилетнего автора. Сюжет не клеился. Корабль разбивался о скалы, и герои попадали на необитаемый остров. Не зная, «что делать дальше», — автор вынужден был ограничиться первым актом. Зато в музыке были эффекты, рисующие явления природы (дождь, буря).

Мария Григорьевна чувствовала, что ей уже не под силу руководить творческими опытами Сережи. Зимой 1901/02 года родители отправились с ним в Петербург и Москву, рассчитывая обратиться за советом к кому-либо из крупных музыкантов. В Петербурге мальчика снова повели на оперные спектакли («Жизнь за царя», «Русалка», «Демон», «Травиата», «Кармен»). В Москве, благодаря содействию ученика консерватории Ю. Н. Померанцева (впоследствии — дирижера Большого театра), Сережа был введен в дом С. И. Танеева. Маститый композитор отнесся к мальчику с живейшим интересом. Прослушав отрывки из «Великана» и увертюру к «Пустынным островам», Танеев посоветовал начать систематическое обучение мальчика теории композиции («Иначе он усвоит ошибки, от которых потом трудно будет отделаться»).

В дневниках Танеева запечатлены его тогдашние встречи с маленьким Прокофьевым. В записи от 23 января 1902 года читаем: «Сережа играл свои сочинения — абсолютный слух, узнает интервалы, аккорды. 2 голоса из Баховской кантаты гармонизировал так, что видно, что он ясно представляет себе гармонию. Юша (Ю. Н. Померанцев) будет ему давать уроки и раз в неделю ко мне его приводить».

Облик мудрого Сергея Ивановича Танеева навсегда запечатлелся в памяти Прокофьева как олицетворение этически чистого служения искусству. В последующие годы, бывая в Москве, он постоянно посещал квартиру Танеева в одном из переулков у Пречистенки, играл с ним в четыре руки, показывал ему свои сочинения. Танеев не раз брал с собой маленького композитора на репетиции симфонических концертов и, посадив с собою рядом, объяснял особенности партитурного письма. Сохранились

также письма юного Прокофьева к Танееву. Виделись они и вне Москвы, в частности на Кавказе, в окрестностях Пятигорска, где вместе совершали прогулки на Машук. Однажды учитель и ученик встретились в поезде, по дороге из Петербурга в Москву, и с увлечением проговорили о музыкальных делах почти целую ночь. Танеев внимательно следил за успехами Прокофьева, помогал продвижению его первых сочинений в печать, давал ценные советы (по рекомендации Танеева композитор включил в свой репертуар малоизвестную органную фугу Букстехуде)¹.

Зимой 1902 года Сережа начал брать уроки гармонии у Ю. Н. Померанцева. Но занятия теорией в отрыве от живой музыки отпугнули талантливого мальчика. «Хотелось сочинять оперы с маршами, бурями, страшными сценами, а тут связывали по рукам и по ногам какой-то скучной канителью».

Более разумно и гибко подошел к трудной педагогической задаче Р. М. Глиэр, которому и принадлежит честь быть первым воспитателем Прокофьева-композитора. В июне 1902 года Глиэр — по рекомендации того же С. И. Танеева — приехал на лето в Сонцовку. В семье Прокофьевых он провел подряд два летних сезона, обучая мальчика основам гармонии, формы и инструментовки и наблюдая за его фортепианными занятиями.

Рейнгольд Морицевич Глиэр — в то время молодой композитор, только что окончивший с золотой медалью Московскую консерваторию, — оказался очень умным и чутким учителем. В своей педагогической практике он стремился следовать огромному опыту С. И. Танеева, память о встречах с которым еще была свежа. Глиэр бережно подошел к ученику, пытаясь сочетать теорию с живой музыкой. Основы музыкальной формы (трехчастная схема, сонатное аллегро) изучались на классических образцах, в частности — сонатах Бетховена. Одновременно затрагивались и вопросы инструментовки: когда попадалась фраза, характерная для какого-либо оркестрового инструмента, Глиэр говорил: «Вот видишь, эту мелодию могла бы сыграть флейта; фанфару можно поручить трубе, а в более низком регистре — двум валторнам» и т. д. Особенно важной задачей педагога было — привести в порядок сумбурные представления ученика о гармонии, научить его правильному голосоведению.

«Наши занятия по гармонии шли успешно, — вспоминает Рейнгольд Морицевич. — ...Он был хорошо начитан в музыкальной литературе, бойко читал с листа, не боясь трудностей. Сережа... очень охотно выполнял задачи

¹ Смерть Танеева летом 1915 года глубоко потрясла Прокофьева («Как искренно жаль бедного Сергея Ивановича!» — писал он Мясковскому 15 июня). В хранящейся в ЦГАЛИ ранней автобиографической заметке композитора, написанной для В. Г. Каратыгина (1916 г.), имя Танеева названо первым среди его учителей. («В 1901 г. уроки теории у С. И. Танеева и Ю. Н. Померанцева».)

по гармонии, которые я задавал ему, главным образом, по учебнику Аренского»¹. Учитель и ученик много играли в четыре руки — Гайдна, Моцарта, Бетховена, Чайковского. Глиэр приучал Сережу импровизировать и это свободное «фантазирование за роялем» стало любимым занятием мальчика. «После своих импровизаций я заставляю импровизировать моего ученика, — рассказывает Глиэр. — Это самое лучшее и самое драгоценное, что я передаю его чистой детской душе»².

Общение с композитором-профессионалом оказало немалое воздействие на Прокофьева: в эти летние месяцы Глиэр сочинял Вторую симфонию и секстет, что, конечно, немало заинтересовало одиннадцатилетнего ученика. Овладевая теорией, Сережа рвался к самостоятельному сочинению. И Глиэр не препятствовал этому, считая, что попытки ученика вырваться на простор свободной композиции могут принести только пользу. Впрочем, в зрелые годы Прокофьев осознал и отрицательные воздействия школы Глиэра, которые ему пришлось преодолевать: тяготение к «квадратным» структурам, шаблонность модуляционных планов (слишком частые отклонения в VI и III ступени лада), чрезмерную склонность к секвенциям.

В течение лета Сережа написал под руководством Глиэра две небольшие сонаты и несколько пьесок для фортепиано, возникших в результате знакомства с трехчастной «песенной» формой. Эти миниатюры, получившие название «песенок», сочинялись к различным семейным праздникам — с персональными посвящениями: «дорогому папочке», «тете Танечке», «папе-крестному» и т. д. Сочинение двенадцати «песенок» в год стало обязательным для маленького Прокофьева. За пять лет с 1902 по 1906 год их накопилось пять серий, а всего шестьдесят пьес. Все «песенки», аккуратно вписанные в нотные тетради (первая из тетрадей начинается автографом Р. М. Глиэра), сохранились в архиве Прокофьева. По ним интересно проследить за развитием его творческой самостоятельности — от совсем еще детских подражаний до вполне оригинальных опусов 1905—1906 годов, в которых уже выявляется свой характерный почерк. В двенадцати «песенках» I серии (1902), несмотря на их гармоническую примитивность, заметно стремление к лапидарности образов, остроте ритмов, ярко выраженной танцевальности. Несколько «песенок» выдержаны в характере резко отчеканенных маршей — с фанфарными оборотами, будто предугадывающими начало Марша из «Трех апельсинов».

Рядом с маршами, среди «песенок» встречаются бытовые танцы — мазурка, вальс. Так, № 10 из I серии отличается мягкостью вальсовой темы, которой контрастируют бравурные аккорды среднего эпизода:

¹ МДВ, стр. 352, 353.

² Из письма Р. М. Глиэра к М. Р. Ренквист от 11 июня 1902 г. «Советская музыка», 1965, № 11, стр. 62.

Посвящается тетечке Танечке 25 декабря 1902 г.
dolce espressivo



В «песенках» I серии звучат то итальянизированные мелодии, напоминающие арии Беллини или Верди, то синкопированные темы в духе Шумана. Во всем этом, видимо, отразился быт сонцовского дома, репертуар матери, впечатления от столичных оперных спектаклей.

Летние занятия Сережи с Р. М. Глиэром завершились первым обращением к крупной форме — симфонии. Учитель согласился на это не сразу. Но Сережа был настойчив и упорен, и к отъезду учителя была сочинена и наполовину наоркестрована четырехчастная симфония G-dur, посвященная Р. М. Глиэру. В первой части — Presto — заметны следы увлечения музыкой венских классиков и итальянскими оперными увертюрами.

В ноябре 1902 года, снова отправившись с матерью в Москву, Сережа показал симфонию С. И. Танееву (подготовленное к тому времени четырехручное переложение было исполнено автором совместно с Сергеем Ивановичем). Милейший профессор был «как всегда ласков, благостен, иногда чуть насмешлив». Он неосторожно заметил самолюбивому подростку, что у него «гармонизация довольно простая. Все больше ...хе-хе... первая да пятая, да четвертая ступени». Замечание Танеева задело его за живое и послужило толчком для последующих гармонических экспериментов.

Поздравляя дорогого Рейнгольда Морיצовича
с замечательным днем его семидесятилетия,
вспомнило нашу первую встречу в 1902 году.

Вот таковая партия симфонии, написанной тогда под его руководством.



С. С. Крив
1945.

Фрагмент из симфонии G-dur (автограф, подаренный Р. М. Глиэру)

В этот приезд круг музыкальных впечатлений юного композитора значительно расширился. Он побывал с матерью на симфонических собраниях в Колонном зале, на вечере органной музыки, слушал Ф. И. Шаляпина, А. Никиша, познакомился с А. С. Аренским, Г. Э. Конюсом, А. Б. Гольденвейзером. Посещение «Валькирии» Вагнера принесло разочарование («Ужасно скучная опера, без мотивов, без движения», — писал он отцу).

В течение зимы 1902/03 года шла оживленная переписка Сережи с Р. М. Глиэром: ученик присылал учителю новые пьески и гармонические задачи, выполненные по задачнику Аренского.

Весной мальчик сочинил скрипичную сонату. Начало сонаты, спустя десять лет, вошло целиком в виолончельную Балладу ор. 15 в качестве вступления и начала главной партии. Эта тема оказалась самой ранней из опубликованных мелодий Прокофьева.

Летом следующего года Сережа под руководством Р. М. Глиэра оркестровал свою симфонию G-dur, сочинял новые «песенки» и приступил к новой большой работе — опере «Пир во время чумы» по Пушкину. Третья опера юного Прокофьева, благодаря помощи Глиэра, писалась уже вполне профессионально — и в clavire и в партитуре. Правда, увертюра в сонатной форме составляла чуть ли не половину всего произведения. В главной партии автор пытался передать драматические страсти (мрачный басовый унисон, резко акцентированные tutti на уменьшенном септаккорде); зато побочная отличалась безмятежной италиянизированной распевностью. Сережа очень гордился оперой и не без ревности сравнивал ее с вышедшей из печати одноименной оперой Кюи. К «Пиру во время чумы» Прокофьев вернулся спустя шесть лет, в консерватории, дав совершенно иное музыкальное решение сюжета¹.

«Песенки» 1903 года стали более смелыми; в них заметно стремление автора к ритмическим и гармоническим выдумкам: смешанные размеры (7/8 в «песенке» № 2), сложные тональности (семь диэзов в ключе в той же пьеске), капризные прихотливые ритмы (в «песенке» № 8, Presto, мелькают намеки на одну из будущих тем «Сарказма» № 1).

Диапазон музыкальных интересов Сережи непрерывно расширялся: в конце 1903 года появились первые романсы — пока еще примитивные, с оттенком салонности: «Скажи мне, ветка Палестины» на стихи Лермонтова и «Уж я не тот» на стихи Пушкина. Несколько позднее были сочинены еще два романса — лирико-драматический «Смотри пушинки, летят снежинки» (на собственный текст) и пародийный романс-шутка, посвященный Л. Собинову («О нет, не Фигнер, и не Южин, никто меня не удивит. Лишь ты один для сердца нужен, о Леонид, о Леонид»)².

Глиэр умело чередовал серьезные занятия музыкой с играми, прогулками, интересными рассказами — и этим окончательно пленил сердце своего ученика. Сережа жадно интересовался естественными науками — в течение нескольких лет вел специальную таблицу зацветания растений.

¹ Много позднее, в 1935 году Прокофьев вновь обратился к этому пушкинскому сюжету, задумав совместно с Вс. Мейерхольдом радиоспектакль по «Пиру во время чумы». Замысел остался неосуществленным (см.: В. Власов. Встреча на радио. «Советская музыка», 1961, № 8, стр. 66).

² Эти романсы хранятся среди детских рукописей Прокофьева в ЦГАЛИ.

Важно и деловито объяснял он Глиэру названия цветов и трав. Собирал почтовые марки, играл в военно-морскую игру и в оловянных солдатиков, пробовал сочинять стихи (приключенческая поэма «Граф»).

Сонцовский дом сперва казался Глиэру какой-то безмятежной Аркадией. Но приглядевшись ближе к быту семьи, он отметил духовное одиночество Марии Григорьевны, ее частые размолвки с молчаливым, вечно занятым мужем...

К началу 1904 года вновь встал вопрос о дальнейшем образовании Сережи. Сперва предполагалось отдать его в гимназию. Но как быть с музыкальными занятиями? Решили избрать консерваторию, где в то время изучались и общеобразовательные предметы. После долгих споров предпочли Петербург. Зимой 1903/04 года Сережа с матерью жил в Москве и под руководством Глиэра изучал строгий стиль и фугу, готовясь к поступлению в Петербургскую консерваторию. Он часто бывал с матерью в театрах, симфонических концертах. Большую пользу приносили консультации с С. И. Танеевым¹.

В феврале 1904 года Мария Григорьевна с сыном отправилась в Петербург, чтобы определить его в консерваторию. А. К. Глазунов, прослушав Сережу, похвалил его сочинения и предсказал ему большое будущее. Он подарил будущему консерватору партитуру «Вальса-фантазии» Глинки с надписью: «Любезному собрату Сереже Прокофьеву от А. Глазунова». Отношения с Глазуновым впоследствии сложились не столь тепло, как с Танеевым. В годы юношеских дерзаний Прокофьев не раз фрондировал против директора консерватории, видя в нем носителя «консервативных» взглядов. В свою очередь Глазунов решительно не признавал стилистических новаций в музыке молодого Прокофьева. Однако раздоры эти не носили характера открытой вражды. Александр Константинович внимательно следил за успехами юного Прокофьева и содействовал его продвижению на концертную эстраду (исполнение симфонии e-moll в 1908 году). Прокофьев же, резко отвергая глазуновский академизм, долгое время хранил дружественный пиетет к своему бывшему директору — вплоть до дружеских встреч во Франции в тридцатые годы.

Живя в Петербурге, мальчик продолжал посещать оперу и симфонические концерты (особенно запомнились корсаковская «Снегурочка» и «Шествие гномов» Грига²). По рекомендации Глазунова был приглашен студент-композитор М. М. Чернов, который продолжал готовить Сережу

¹ Эти встречи продолжались и позднее — при каждом посещении Москвы: «Визитом к Танееву я очень довольна — он вдохновил Сережу», — сообщала Мария Григорьевна мужу в письме от 13 января 1905 г.

² Григ был в числе его любимых авторов. В апреле 1904 года — ко дню тридцатилетия — родители подарили ему 6 томов григовских сочинений, среди них особой симпатией пользовалась фортепианная Соната e-moll.

к экзаменам по теоретическим дисциплинам. Это был хороший знаток контрапункта, но малоинициативный педагог.

Лето 1904 года Сережа проводил в Сонцовке, усердно готовясь к вступительным экзаменам. Он по-прежнему много сочинял, отдавая главное внимание новой опере «Ундина» на либретто М. Г. Кильштетт; с этой малозначительной поэссой он случайно познакомился зимой в Петербурге. В мае она прислала в Сонцовку текст первого акта, который уже к августу был готов в партитуре. Дальнейшая работа над «Ундиной» неоднократно прерывалась и была завершена лишь в 1907 году. На протяжении 1904 года сочинялись и новые «песенки» с более богатой фактурой, с неожиданными тональными сопоставлениями и тяготением к юмористической характерности. Такова, например, фантастически скерцозная «песенка» «Vivo» (№ 8 из III серии) с причудливо озорными форшлагами и терпкими звуковыми комбинациями.

Наряду с «песенками»-маршами появились «песенки» стремительно пассажного характера — часто в триольных ритмах. Отсюда шла прямая линия к этюдам ор. 2 и некоторым темам Первого фортепианного концерта. Появляются и «песенки» лирико-элегического склада (например, «Романс» № 10 из III серии).

В конце лета 1904 года, уезжая на экзамены в Петербург, Сережа Прокофьев навсегда прощался с беззаботным детством.

Семья Прокофьевых раскололась: отец остался в имении Сонцовых, мать с Сережей поселились в Петербурге. Решено было, что Сергей Алексеевич будет два-три раза в год наезжать в столицу, а мать с сыном будут проводить рождественские и летние каникулы в любимой Сонцовке.

Столь рано закончившееся детство было для юного Прокофьева не только золотой порой первых человеческих радостей, но и важным трамплином для будущих творческих свершений. Уже в те ранние годы, благодаря настойчивости родителей, он приохотился к организованному труду, научился ценить время, использовать с должным эффектом каждый прожитый день. Ежевечерне мать задавала десятилетнему мальчику два кардинальных вопроса: «Что ты сделал сегодня?» и «Удовлетворен ли тем, что сделал?» И воспитанные с детства чувство трудового ритма, нерушимость дисциплины сохранились у него на всю жизнь.

Счастливой для будущего композитора была вольная жизнь в деревне, в близком общении с крестьянами, в окружении украинской природы. Маленький Прокофьев любовался цветением каштанов и акаций, наблюдал войну муравьев и полеты бабочек, его интересовали жатва и молотба, устройство паровоза и стрижка овец. На его домашних «премьерах» бывали сонцовские крестьяне (включая смешную древнюю «бабусю», первые в жизни присутствовавшую на театральном представлении). Деревенский быт приучал к простоте, патриархальности нравов, исключая всяческую манерность и рафинированность. И как не старались потом пе-

тербургские родичи отшлифовать манеры «степного мальчика», обучить его условным светским приличиям, что-то открытое, бесхитростное сохранилось в его характере на всю жизнь. Общение с природой и простыми селянами во многом обусловило душевное здоровье юноши, цельность натуры, иммунитет к чахлой нервозности и комнатным умозрениям. Именно с детских впечатлений началась его жадная любовь к родной природе, так ярко проявившаяся в степных пейзажах «Скифской сюиты», в благоухающем южном ноктюрне из «Семена Котко», в красочных зарисовках «Золушки» и «Каменного цветка».

Память детства оказалась у Прокофьева необычайно цепкой, живой. По его позднейшим признаниям, детские сны были так интенсивны, что явственно помнились спустя тридцать лет. Способность хранить нетронутыми златые дары из счастливой «страны детства» роднит Прокофьева со многими большими литераторами — от Льва Толстого, Горького, Марка Твена — до Бабеля и Катаева.

В период 1937—1952 гг. композитор написал свою автобиографическую повесть о детстве — уникальный во всей музыкальной историографии литературный памятник, детально воскрешающий сказочный путь восхождения гениального мальчика-музыканта¹. Маленький Прокофьев предстает в этом автоповествовании во всей реалистической достоверности как типичный мальчишка-сорванец, трогательно наивный, до смешного честолюбивый, любознательный, общительный, дерзкий, напористый, всегда готовый к напряженному труду и все новым увлекательным открытиям. Среди детских впечатлений мы легко обнаруживаем то, что много позднее вылилось в реальные образы музыкальных сочинений. Таковы, в частности, украинские деды-сторожа Гаврила и Михайла, спустя сорок лет перекочевавшие из сонцовского сада в оперу «Семен Котко»; или бойкие девочки Марфуша, Стеня, Груня, позднее воскресшие в шаловливом образе Фроськи (в той же опере). Из детских наблюдений, нехитрых сонцовских забав и игр, вероятно, родились сказочность «Гадкого утенка», «Пети и волка», очаровательная инфантильность некоторых инструментальных маршей, душевно чистая поэзия «Зимнего костра» и оратории «На страже мира». Так от далеких берегов детства, проведенного в милой Сонцовке, был переброшен мост ко многим зрелым творениям замечательного музыканта.

¹ Главы из этой неоконченной повести, охватывающей период 1891—1909 годов, были напечатаны в сб. «Материалы, документы, воспоминания», а также в журнале «Советская музыка», 1963, № 3 и 1972, №№ 3, 4 и 6. Первые главы повести вышли также отдельной книгой (С. Прокофьев. Детство. М., «Музыка», 1971). Полный же текст Автобиографии выходит в издательстве «Советский композитор» в 1973 году.

Глава II

Консерватория

«Последний утенок был очень некрасив, без перьев, на длинных ногах. «Уж не индюшонок ли?!» — испугалась соседка утки».

Г. Х. Андерсен. «Гадкий утенок»

В начале сентября 1904 года Сережа Прокофьев поступал в Петербургскую консерваторию. После экзаменов по общеобразовательным предметам, 9 сентября состоялось наиболее ответственное испытание — по специальной теории. Экзамен состоял из проверки слуха, пения с листа в ключах и демонстрации сочинений. Большую группу экзаменаторов возглавляли Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов и А. К. Лядов. Появление мальчика, предъявившего четыре оперы, симфонию, две сонаты и грудку фортепианных пьес, произвело большой эффект. Римский-Корсаков, уже наслышанный о таланте Сережи из уст Глиэра, внимательно прослушал отрывок из «Ундины» и фортепианную пьеску «Vivo», но в оперном клавише заметил «нехорошее голосоведение у басов» и тут же внес исправления.

«В комнате, смежной с директорским кабинетом, испытуемые ждали решения, — вспоминает Б. В. Асафьев, бывший тогда студентом Университета и также поступавший в консерваторию. — В волнении я не замечал окружающих. Только задорный облик мальчика в костюмчике уже тогда остался у меня в памяти. Это был тринадцатилетний Сергей Прокофьев»¹. Наконец, Римский-Корсаков сообщил взволнованной Марии Григорьевне, что Сережа зачислен в класс гармонии к А. К. Лядову.

¹ Из неопубликованных мемуаров Б. В. Асафьева «Мысли и думы».

Начался десятилетний период обучения Прокофьева в Петербургской консерватории.

Первое время Мария Григорьевна жила с Сережей у своей сестры Е. Г. Раевской, затем сняла небольшую квартирку на Садовой улице, где мальчику была предоставлена отдельная комната. Здесь он с необыкновенной усидчивостью готовил уроки, решал гармонические задачи, сочинял музыку. Сперва он очень тосковал без отца, о чем писал в своих трогательных детских письмах¹.

Когда выяснилось, что общеобразовательные предметы в консерватории преподаются плохо, Мария Григорьевна организовала занятия на дому с последующей сдачей экзаменов.

А. К. Лядов на первых порах мало интересовался композиторскими исканиями Сережи, и мать решила вновь обратиться к М. М. Чернову. Последний показал детские сочинения Прокофьева своему другу Б. Асафьеву, а несколько позднее ввел его в петербургский кружок «Вечера современной музыки».

В консерватории многое разочаровало Сережу. Его жадная тяга к творчеству не встретила здесь активной поддержки. Петербургская консерватория, возглавлявшаяся до 1905 года реакционером А. Бернгардом, была учреждением казенным, бюрократическим. Об этом убедительно писал в своих мемуарах Асафьев: «В сравнении с университетом консерватория казалась мне то вновь гимназией (когда войдешь в маленький унылый класс и сядешь за парту!), то словно бы монастырем со своим уставом, то провинциальным, профессионально замкнутым цехово-ремесленным училищем... В консерватории мысль съезживалась. Надлежало выслушивать и выполнять. Счастливыми были те, кто, пройдя, так сказать, низшие стадии обучения технологии, вступали в соприкосновение — каждый в своей области — с крупнейшими мастерами и наряду с выполнением программы, то есть официальной стороны дела, ощущали непосредственное влияние великого артиста или композитора. Но «дотуда» надо было еще пробраться сквозь серенькие будни»².

Слава Петербургской консерватории поддерживалась педагогами мирового класса (Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов, Есипова, Ауэр, Вержбилович и др.), проявлявшими «чудеса самопожертвования».

Сережа Прокофьев оказался в одном классе со студентами, старшему из которых минуло тридцать лет. Многих из них шокировало соседство насмешливого подростка, склонного к музыкальным дерзостям.

¹ «Я думаю каждый день о тебе... Я хотел бы, чтобы ты жил с нами». Эти записи (на французском языке), сохранившиеся в архиве композитора, приводятся в статье М. Буа (директора фирмы Boosey and Hawkes), приложенной к книге К. Самюэля (Claude Samuel Prokofiev. Paris, 1960, стр. 170).

² Б. В. Асафьев. Мысли и думы.

С первого же года обучения между А. К. Лядовым и Прокофьевым возникли противоречия. «Во мне воскресло старое равнодушие к гармоническим задачам,— вспоминает Прокофьев,— я стал писать небрежно, что раздражало Лядова». Трения между учителем и учеником не прекращались и в последующие годы, порой выливаясь в резкие конфликты. Невверно было бы обвинять в этом А. К. Лядова. Отличный теоретик корсаковской школы, талантливый композитор, обладавший безупречным вкусом и мастерством, он стремился привить ученикам прочные основы профессионализма. Он требовал чистоты голосоведения, считая, что каждый молодой композитор должен прежде всего овладеть опытом классиков: «Вот вы, быть может, презираете все эти правила, но поймите, что на этих музыкальных законах зиждется музыка; нельзя разрушать, прежде чем не создано что-нибудь другое; создайте новый закон, тогда и нарушайте старые. Всякое нарушение закона, если оно логично, тотчас же становится новым законом»¹.

Уязвимой стороной лядовской системы было невнимание к ранним композиторским опытам учеников. Утверждают, что Лядов вообще тяготился педагогической кабалой, отвлекавшей его от любимого творчества. «С брезгливой миной, еле роняя слова, рисовал на доске задачу и теоретическую выкладку и с особым ленивым изяществом, со страдающим лицом разыгрывал на рояле ученические задачи, неподражаемо вылавливая оттуда всякую нечисть»,— вспоминает один из его учеников². Но каким ярким светом вспыхивал талант Лядова, когда он сбрасывал с себя маску усталости и скуки. «Вдруг... весь заискрится, подойдет к доске, тщательно вырисует на ней остроумные решения гармонических задач, а потом шутит, добродушно острит за роялем, просматривая наши уроки».

Лядов очень скоро осознал, что в непослушном юнце заложено огромное дарование. Уже в те годы он говорил своим знакомым, что у юного Прокофьева (как и у Мясковского) есть бесспорное композиторское будущее и что он «со временем выпишется, найдет свое голосоведение и инструментовку». Нет сомнения и в том, что Прокофьев, фрондируя против лядовской педагогической системы, многому учился у Лядова-композитора, по-своему воспринимая обаяние лядовского русского мелоса, его острохарактерной сказочности.

С первого же года обучения в консерватории Сережа Прокофьев систематически посещал спектакли, концерты, предварительно бывая и на репетициях, часто с партитурой. Из опер запомнились «Кармен», «Пиковая дама», «Пан воевода» и особенно «Борис Годунов» — с Ф. И. Шаляпиным. С живейшим интересом следил он за событиями русско-японской

¹ Цит. по статье В. Г. Вальтера «Ан. К. Лядов как педагог» в приложении к сб. «Ан. К. Лядов». Пг., 1916, стр. 209.

² Л. Саминский. О Лядове. Журнал «Музыка», М., 3 января 1915 г., № 204.

войны 1904 года, и, в частности, — за военно-морскими операциями на Тихом океане; в своих тетрадах старательно вычерчивал схемы морских боев и вычислял боевые коэффициенты кораблей¹.

И война и особенно революция 1905 года грозным набатом ворвались в сознание Сережи Прокофьева, нарушив безмятежность детства. Когда после зимних каникул он приехал с матерью в Петербург, — здесь только что отзвучали залпы «Кровавого воскресенья». По улицам разъезжали казацкие патрули и город «как бы колебался от подземных ударов». Мать была до крайности взволнована и не выпускала Сережу одного в город. Тревожным летом 1905 года он наблюдал пожары в нескольких километрах от Сонцовки — селяне жгли помещичьи усадьбы. «Меня будили настоячивые удары набата, а среди южной ночи на горизонте полыхало зарево. Я чувствовал себя неуютно, волновался...»²

В семье активно обсуждались бурно развивающиеся события. Сергей Алексеевич был настроен умеренно, опасаясь бунтарских эксцессов со стороны крестьян. Мать же оказалась более демократичной: «Свободы фактически нет ни слову, ни личности», — писала она мужу после царского манифеста 17 октября. Под влиянием матери Сережа с нескрываемым сарказмом говорил о знакомой генеральше, которая воспринимала революцию как «светопреставление» и «готова была умереть с умирающим порядком».

Известно, что студенческие волнения охватили в те дни и Петербургскую консерваторию. Молодежь объявила забастовку протеста против реакционных порядков. Памятный спектакль «Каша бессмертного» вылился в политическую демонстрацию (Прокофьев на премьеру не попал, но с интересом посещал репетиции). Н. А. Римский-Корсаков, поддержавший требования учащихся, был исключен из состава профессуры — его изгнание вылилось в крупный всероссийский скандал. В знак протеста консерваторию покинули А. К. Глазунов, А. К. Лядов, Ф. М. Blumenфельд, А. Н. Есипова. Занятия прекратились. Вся музыкальная интеллигенция была до крайности возбуждена. Б. В. Асафьев рассказывает о колоссальной встряске, которую принес 1905 год: «В мое сознание студента, знавшего человечество как понятие, о котором я прочитал много книг, включилось конкретное человечество, фактически создающее историю».

¹ Гибель русского крейсера «Новик» — в августе 1904 года — настолько потрясла мальчика, что он откликнулся на это событие взволнованным стихотворением, начинавшимся словами:

Новик! бедный Новик мой!
Ты погиб в воде морской,
Принявши неравный бой
С японским судном Цусимой...

² Цитируется по неопубликованным главам Автобиографии.

Четырнадцатилетний Прокофьев, гораздо меньше разбиравшийся в политических проблемах, сперва отнесся к идее забастовки скептически и даже рассорился из-за этого с некоторыми соучениками (сказывалась привычка к дисциплине и повиновению, воспитанная родителями). Но чувство солидарности в конце концов взяло верх — и самый юный из лядовских учеников поставил свою подпись под коллективным письмом о демонстративном уходе из консерватории («Очень важно: я в первый раз выступаю с политическим протестом», — подчеркнул композитор в своей Автобиографии). Тогда же, в начале апреля он участвовал в делегации, вручавшей уволенному Лядову венок — в знак сочувствия; вся группа, возмущенная незаконными репрессиями, в тот день сфотографировалась вместе со своим профессором. На снимке А. К. Лядов окружен учениками (Б. Асафьев, А. Канкарович, В. Фивейский и др.), а в правом углу сидит аккуратно причесанный мальчик-блондин, словно притихший перед очередной шалостью.

Нет сомнения в том, что события 1905 года оставили заметный след в сознании Прокофьева, укрепив в нем чувство независимости, дух оппозиционности, неверие в незыблемые авторитеты. Ощущение переломной эпохи, нарастающего подземного гула истории с тех пор многократно отражалось в его быстро эволюционирующем творческом воображении.

В то лето Сергей Алексеевич впервые раскрыл перед сыном свою библиотеку. Приключенческие романы Майн Рида и фантастика Жюль Верна (с книгами которого Сережа знакомился во французском подлиннике) сменились шедеврами русской классики — Гоголем, Тургеневым, Островским, Л. Толстым. Наибольшее впечатление произвел роман «Война и мир», удостоенный в списке прочитанных им книг высшего балла — пятерки. Отец по-прежнему руководил его занятиями, которым, несмотря на летнее время, уделялось не менее пяти часов в день.

В деревне Сережа — как и раньше — слыл коноводом мальчишеских затей. Разыгрывались шумные «бои» на ходулях. Противники, ковыляя на деревянных ногах, спиливали друг друга в яростной атаке. Сережа разработал специальную тактику этих операций и сражался с большим азартом — к ужасу матери.

Будущий композитор пытливо всматривался в окружающую его жизнь. Однажды во время путешествия он проник на паровоз, желая познакомиться с его устройством. Тогда же — увлекался фотографией, ботаникой, шахматами (среди детских рукописей вперемежку с нотными эскизами мелькают записи шахматных партий). И, конечно, не прекращалась работа над новой музыкой: создавался второй акт «Ундины» (в котором появились «гармонические замыслы и даже находки»), сочинялись поздравительные «песенки», все более самобытные по языку.

В Сонцовке появился первый искренний ценитель прокофьевского таланта — молодой ветеринарный врач и любитель музыки В. М. Морозев.

Приезжая в имение Сонцовых по хозяйственным делам, он всегда уделял особое внимание Сереже: прослушивал его сочинения, играл с ним в четыре руки симфонии Бетховена, увертюры Россини. Василий Митрофанович заставлял Сережу играть прелюдии и фуги Баха, а также привезенные из Петербурга новинки — фортепианные пьесы Скрябина. В один из приездов Морозов познакомил мальчика с клавиром «Садко» Римского-Корсакова (особое впечатление произвели тональные сопоставления A-dur — F-dur в хоре «Высота»).

Сереже нравились простота и хитроватый крестьянский юмор этого славного человека, которому он откровенно подражал в своих остротах и каламбурах.

Дружба Прокофьева с Морозовым продолжалась более сорока лет: ему композитор посвятил фортепианную сонату f-moll op. 1 и сочиненный в 1906 году Марш, вошедший в op. 12.

Второй год обучения оказался для Сережи малопродуктивным, так как занятия в консерватории были нарушены увольнением ряда педагогов. Он брал частные уроки на дому у А. К. Лядова и посещал класс специального фортепиано А. А. Винклера. У этого же педагога обучался и Б. В. Асафьев, недовольный педагогическим педантизмом аккуратного немца с его «ординарной, все уравнивающей линейкой». Прокофьев отнесся к Винклеру более уважительно: педагог содействовал быстрому развитию его виртуозной техники и расширению репертуара. Неожиданно понравился разученный с Винклером h-moll'ный гавот Баха — Сен-Санса («Не отсюда ли пошла моя дальнейшая любовь к сочинению гавотов?»).

Зима 1905/06 года прошла в работе над «Ундиной» и «песенками», в частых посещениях концертов (особенно памятными оказались «Ученик чародея» Дюка и фрагмент из «Мейстерзингеров»). По гармонии были достигнуты солидные успехи. И Лядов, вернувшийся к весне в консерваторию, перевел своего воспитанника на третий курс без экзамена. «Вероятнее всего перейдут двое, — один ученик Асафьев да я», — сообщал Прокофьев в письме к Глиэру¹. Дружеские контакты с Асафьевым, кстати, еще не наладились: к нему Сережа на первых порах отнесся иронически: «в поношенной тужурке, болезненный, весь какой-то погнутый»...

«Песенки» 1905 и 1906 годов завершают пятилетний «инкубационный период» в эволюции юного автора: по ним заметно, как постепенно обогащалась его фантазия, как определялась самобытность манеры, особенно в области гармонии, ритмики, фактуры. В последних «песенках» 1905—1906 годов ярче проявляется тяготение к буйно-стремительным или скерцозным темам; сложнее становится фортепианная техника, изобилующая скачками, перебросками, двойными терциями, быстрыми пассажами.

¹ Письмо от 1 апреля 1906 г.

Изыществом и гармоническим своеобразием привлекает «Песенка-менуэт» (№ 11 из IV серии). Перед нами — складывающиеся черты стиля Прокофьева, с остро выразительными хроматическими подголосками, остинатными басами, тонкими модуляционными «окружениями», резко очерченными полными кадансами.

Эти столь знакомые приемы ярко представлены в последней из «песенок», относящейся к 1906 году, — остроумном этюде-скерцо в темпе *Vivo* (№ 12 из V серии):



Лучшие из «песенок» были своего рода заготовками для последующих танцевально-жанровых тем Прокофьева. От менуэтной «песенки» № 11 из IV серии можно протянуть нить к менуэтам в «Ромео и Джульетте» или в ор. 32, от сентиментально-лирической песенки-вальса (май 1906 года) — к вальсам в «Золушке» и «Воине и мире». «Марш» (№ 6 из V серии) позднее был переработан и издан. Остальные, оставшиеся в архиве, ждут своего опубликования ¹.

¹ Три «песенки» из IV и V серий (Скерцо, Менуэт и Вальс) опубликованы автором настоящих строк в нотном приложении к журналу «Советская музыка» (1954, № 12).

С возвращением Римского-Корсакова и Лядова вновь ожили композиторские классы консерватории. В классе контрапункта у А. К. Лядова судьба свела талантливых людей, которым предстояло сыграть значительную роль в истории отечественной музыки: С. С. Прокофьева, Б. В. Асафьева, Н. Я. Мясковского, украинского композитора Я. С. Акименко (Степового) и других. Совместное слушание музыки, жаркие споры со старшими товарищами содействовали быстрому эстетическому развитию Прокофьева. Тогда он был еще целиком погружен в мир русской и зарубежной классики. В списке понравившихся ему сочинений: сюита из «Млады» Римского-Корсакова, вариации на тему Рококо и «Ромео и Джульетта» Чайковского, Русские песни для оркестра Лядова, симфония с-moll Танеева, Второй концерт Рахманинова, Третья и Восьмая симфонии Бетховена, одна из сюит Баха, Вторая симфония, сонаты и «Карнавал» Шумана, Шестая симфония Глазунова, романс Бородина «Для берегов отчизны дальней» в инструментовке Глазунова («один из самых моих любимых романсов», — отметил он впоследствии).

Но, пожалуй, наиболее глубоко захватила премьеры «Сказания о граде Китеже» (февраль 1907 года). В среде учеников консерватории новая опера вызвала восхищение, но также и некоторое чувство юношеской ревности по поводу ее гармонических вольностей. «Вот, учат голосоведению, а сам Николай Андреевич, что пишет! Так голоса и налезают один на другой», — полушутя отмечал один из соучеников Прокофьева.

Особенно нравились Сергею хор «Ой беда идет, люди», «страшные трубы татар за кулисами», вся партия Гришки Кутерьмы (в блистательном исполнении И. Ершова) и, конечно, «Сеча при Керженце», казавшаяся ему «лучшим, что сделал Римский-Корсаков»¹. В памяти мальчика запечатлелся также торжественный концерт в честь 25-летнего юбилея Глазунова с премьерой его Восьмой симфонии, воспринятой весьма уважительно. В свободные часы усердно штудировались клавиры и партитуры опер Римского-Корсакова и Вагнера. С особой жадностью были прослушаны все четыре оперы вагнеровского «Кольца нибелунга» на абонементных спектаклях Мариинского театра с Ершовым в роли Зигфрида. «Я любил и «Валькирию» и «Гибель богов», — вспоминает он. — В «Зигфриде» обожал ковку меча... Особенно мне нравилось, когда в «Гибели богов» Зигфрид едет по Рейну под звуки рогов и выкрики с берега: этот лихой, расстрепанный вихрь действовал на меня захватывающе». Позднее он откровенно признавал, что Вагнер оказывал на него в те годы огромное влияние.

Правда, в то же самое время в музыкальных вкусах талантливого подростка проявились и первые признаки пренебрежения к классическому

¹ Из Автобиографии, см.: «Советская музыка», 1963, № 3, стр. 44.

наследию. Сочинения классиков, так же как и прочитанные книги, оценивались им по пятибалльной системе, причем увертюра к «Князю Игорю» неожиданно удостоилась двойки. (Впоследствии эта легкомысленная оценка сменилась прочной любовью к опере Бородина.)

Осенью 1906 года Прокофьев стал посещать класс инструментовки Римского-Корсакова. Каждый урок длился по четыре часа, в течение которых шла проверка выполненных заданий у всей группы. Встречи с великим музыкантом приносили молодежи колоссальную пользу. «Часами, с исключительным вниманием Николай Андреевич обсуждал работу за работой,— рассказывает в своих мемуарах Б. Асафьев.— Тут надо было только ловить драгоценные указания и замечания, советы и меткие суждения... В «часах просмотра» таились притягивающая сила и сущность занятий. Определить грань между высказываниями педагога и доверчиво, любовно и щедро высыпаемыми перед учениками наблюдениями из своего творческого опыта было бы немислимо: беспрестанно наставления педагогические превращались в лабораторию искусства выдающегося мастера»¹.

К сожалению, пятнадцатилетний Прокофьев не оценил в должной мере значения этих драгоценных встреч. Он аккуратно выполнял задания, не постигая всего богатства корсаковских уроков. Иногда между учеником и учителем возникали споры. Сереже казались неинтересными четырехручные марши Шуберта, предлагавшиеся для оркестровки. Римского-Корсакова же раздражала непродуманность прокофьевских инструментовок; «способен, но не зрел»,— отметил он в одном из экзаменационных листов. В другой раз — весной 1908 года — Римский-Корсаков поставил Сереже годовую отметку «4» со следующей записью: «Способен. Работал немного. Успехи незначительные»². «Искренно любя Римского-Корсакова, я все же не сумел тогда воспользоваться блестящими познаниями, которые он излучал»,— признавался впоследствии Прокофьев.

В сентябре 1906 года в консерваторию поступил молодой офицер Н. Я. Мясковский; вместе с Прокофьевым и Асафьевым он посещал классы Лядова и Римского-Корсакова. Человек с остроаналитическим складом ума и широким культурным кругозором, прекрасный товарищ, пылливо следивший за успехами соучеников, он не мог не привлечь их симпатий. Сперва зародилась дружба его с Б. Асафьевым. «Знания музыки у него были обстоятельные,— вспоминает Асафьев.— Он ввел меня в мир тогдашнего музыкального (Регер, Дебюсси и вообще неофранцузы) «современничества», стал одним из первых людей, с кем обстоятельно и серьезно велась беседа о русской новой поэзии, литературе и живописи. Но по контрасту натур он вскоре на всю жизнь сдружился с С. С. Прокофьевым.

¹ «Мысли и думы», гл. 1.

² Материалы архива Петербургской консерватории. Гос. исторический архив Ленинградской области.

Около них обоих я всегда оказывался «привходящим спутником», а то и «кометой», вдруг вступавшей в их орбиту...

На первых порах дружба Мясковского и Прокофьева казалась необъяснимой: двадцатипятилетний офицер, высокоэрудированный в эстетических вопросах, с необычайной серьезностью относящийся к искусству, и — неуравновешенный подросток, слышавший шалуном и насмешником. Объединила и сдружила их глубокая любовь к музыке. Мясковский заинтересовался тетрадкой фортепианных пьес Прокофьева, послуживших продолжением «песенок», и, убедившись в их дерзостном направлении, вполне доброжелательно съязвил: «Вот какого змееныша мы, оказывается, пригрели...»

Так завязалась тесная дружба двух замечательных музыкантов, продолжавшаяся около 45 лет. Прокофьев и Мясковский, посещая друг друга на дому, много играли в четыре руки («Я был горд, — отмечал Сережа, — что такой взрослый офицер идет ко мне в гости»). Они сыграли Вторую и Девятую симфонии Бетховена, Пятую Глазунова, «Шехеразаду» Римского-Корсакова и многое другое. Музицировали «запойно», по выражению Сергея Сергеевича, много спорили, обсуждая сыгранное. Постоянно показывали друг другу свои новые сочинения, консультировались по вопросам формы, гармонии, оркестровки (традиция консультаций не прекращалась до самой смерти Мясковского). В летние месяцы активно переписывались.

Юный Прокофьев с благодарным чувством воспринимал полезные советы своего старшего друга: «О, яркий солнечный луч, просвещающий меня, я прямо обожжен Вашим вниманием и шлю тысячу благодарностей за него», — читаем мы в шуточном письме к Мясковскому (апрель 1913 г.). Еще раньше 17-летний композитор отмечал ободряющее воздействие этой увлекательной переписки: «Очень рад, что мы с Вами взаимноободряюще действуем. Я после Ваших писем обыкновенно тоже начинаю бодрее сочинять». Мясковский относился к искусству младшего сотоварища как заботливый собрат, незаметно укрепляя в нем чувства артистизма и художнической ответственности. Он строго осуждал в сочинениях Прокофьева небрежности голосоведения, неоправданные новшества, подсказывал верные решения в области формы и оркестровки, рекомендовал новые книги о музыке, предупреждал об опасностях внешнего шукачества и поверхностного «малодуманья». Нелицеприятные, подчас резкие и откровенные замечания старшего товарища воспитывали в Прокофьеве чувство самокритики, приучали его к стойкости духа и самодисциплине.

Громадная переписка Прокофьева и Мясковского, содержащая сотни интереснейших писем, еще ждет своей публикации¹.

¹ Материалы этой переписки частично отражены в статье Д. Б. Кабалева «Чудесная дружба» («Советская музыка», 1961, № 4). См. также МДВ, стр. 262—274 и двухтомник «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», т. 2. М., «Советский композитор», 1960, стр. 245—295.

В домашнем музицировании молодых коллег принимали участие талантливый пианист, ученик А. Есиповой Борис Захаров, а также Б. Асафьев и Л. Саминский. Четверо начинающих композиторов устраивали своеобразные конкурсы: то сочиняли романсы на один и тот же текст («Маститые ветвистые дубы», слова Майкова), то затевали вчетвером коллективную работу над скрипичной сонатой¹, то пробовали написать серию фортепианных миниатюр, изображающих зимний пейзаж (Мясковский нарисовал «пренеприятную вьюгу», Прокофьев — «мягкий ласковый снежок, падающий большими хлопьями»; из этого последнего опыта родилась его программная пьеска «Снежок»).

Неудовлетворенные эклектическим творчеством многочисленных подражателей Глазунова и Римского-Корсакова, друзья жадно тянулись к новейшим течениям — русским и западноевропейским. Они пытливо изучали самые радикальные новинки, строго осуждавшиеся в классах консерватории («запретный плод», как известно, всегда сладок, особенно для молодежи!). Так недолгое увлечение Григом, Вагнером, Римским-Корсаковым сменилось жадным интересом к Дебюсси и Рихарду Штраусу, Рegerу и Скрябину.

В декабре 1906 года в Петербурге гастролитовал Макс Рeger, дирижировавший концертом из своих произведений (в том числе Серенадой G-dur); он же дал свой авторский клавирбенд в экстренном собрании «Вечеров современной музыки» (3 декабря 1906 г.). Концерты Рegerа положили начало систематическому знакомству Прокофьева с новейшей западной музыкой.

Русские композиторы старшего поколения решительно осуждали стилистические новации Рegerа. «Это просто трава», — сказал о его музыке А. К. Лядов. Римский-Корсаков назвал полифонию Рegerа «горизонтальной чепухой». Напротив, критик В. Г. Каратыгин считал Рegerа одним из ведущих композиторов современности, достигшим оригинального синтеза массивных полифонических форм с обостренной эмоциональностью и ладовой свежестью. Музыкальная молодежь, прислушиваясь к восторгам «левой» критики, отнеслась к Рegerу с острым любопытством. Серенада G-dur была одной из первых пьес, с которой началось четырехручное музицирование Мяковского и Прокофьева. Можно предположить, что кратковременное увлечение Рegerом (скрипичные сонаты G-dur и f-moll, фортепианные пьесы «Из дневника», вариации на тему Баха) содействовало ладовым исканиям молодого Прокофьева, внушило ему интерес к возбужденным мелодиям и гармоническим новшествам, напри-

¹ Лишь один Прокофьев честно выполнил свою долю, написав для коллективной сонаты первую часть (позднее ее побочная партия пригодилась в качестве одной из тем оперы «Мадалена»).

мер, к «проходящим» созвучиям и смелым модуляциям («Меня поразило, — признавался он, — что Рeger сопоставлял отдаленные тональности с легкостью, как будто это были первая и пятая ступени...»).

Тогда же были сыграны в четыре руки поэмы Штрауса: «Дон-Жуан», «Тиль Уленшпигель», «Так говорил Заратустра», «Смерть и просветление». Рихард Штраус решительно не правился: когда Мясковский принес клавир «Саломеи» — «самое современное из современных сочинений», — Прокофьев отнесся к этой опере совершенно равнодушно («...Я не понимал ее смысла и не находил удовольствия во всех ее царапаньях»). Бóльший интерес вызвали услышанные в концертах пьесы Дебюсси («Фавн» и «Ноктюрны»).

А из русских новаторов особенным признанием пользовался, конечно, Скрябин с его дерзновенными гармониями и неслыханной масштабностью замыслов. Сперва Прокофьев был заинтригован фортепианными мазурками, затем с восторгом слушал Третью симфонию, не пропустив ни одной репетиции¹; на премьере симфонии он прописчески наблюдал за «отрицательными эмоциями» Римского-Корсакова («Точно через его стул пропустили электрический ток»). Раздобыв ноты новой симфонии, он подготовил двухручный клавир первой части и отважился показать свою транскрипцию самому автору. Позднее им с неменьшим восторгом воспринималась «Поэма экстаза», несколько даже озадачившая новизной гармоний.

Уже тогда, на четвертом курсе, друзья испытывали желание вырваться из тесных рамок консерватории и поискать поддержки в профессиональном кругу музыкантов. Некоторое время они бывали на собраниях «Кружка начинающих композиторов» (зима 1907 г.), но там их новаторские устремления не встретили никакого сочувствия.

Наконец, оба друга были введены в солидное музыкальное общество, где можно было удовлетворить растущий интерес к новому. В самом начале 1908 года они стали посещать петербургский кружок «Вечера современной музыки». Уже в апреле Прокофьев писал Глиэру: «Иногда бываю у современников, куда меня ввел Мих. Мих. Чернов и где мои вещи имеют большой успех»².

Руководители кружка — Каратыгин, Нувель и Нурок, — прослушав фортепианные миниатюры юного консерватора, были сразу заинтригованы («С таким непосредственным восторгом меня еще нигде не встречали»). Склонный к обобщениям В. Г. Каратыгин тотчас же обнаружил в его произведениях «смесь Рegerа, Мусоргского и Грига», объявив их

¹ «Меня в высокой степени радует твоя симпатия к «Божественной поэме»: это, действительно, изумительная вещь» (из письма Прокофьева к В. М. Морозеву от 1 июля 1910 г.).

² Из письма от 22 апреля 1908 г. МДВ, стр. 363.

прямой антитезой Скрябину¹. Юноша тут же получил приглашение выступить в одном из «Вечеров».

Кружок Каратыгина — Нувеля сыграл важную роль в биографии композитора, раскрыв перед ним неведомые горизонты. Здесь он впервые услышал камерные пьесы Дебюсси, Равеля, Регера, здесь утвердилось его тяготение к новейшей музыке «с интересными гармониями и неожиданностями».

То был период расцвета «Вечеров современной музыки» (1901—1912) — кружка энтузиастов, активно содействовавших распространению в России новой западной музыки (главным образом французской), а также — новых сочинений молодых русских. Ежегодно «современники» проводили пять-шесть открытых камерных вечеров, с трудом добывая средства на оплату скромных помещений и издание печатных программ. В кружке выступали известные исполнители, в том числе певцы: Н. Забела-Врубель, А. Жеребцова, И. Алчевский, М. Луначарский, пианисты: Л. Николаев, А. Медем, М. Баринова, С. Полоцкая-Емцова. Открытым вечерам предшествовали узкие творческие собрания кружка (в музыкальном магазине Беккера), где проигрывались новые сочинения, представленные молодыми авторами или полученные из-за границы. Почти все концерты кружка находили широкий отклик в столичной прессе.

Среди организаторов «Вечеров» — активные участники художественной группы «Мир искусства», просвещенные любители музыки В. Ф. Нувель (чиновник министерства двора) и А. П. Нурок (чиновник Морского ведомства). Оба они были известны своими крайне радикальными эстетическими взглядами. Язвительные заметки Нурока о современной музыке и изобразительном искусстве, появлявшиеся на страницах «Мира искусства» и других изданий, резко осуждали застойность и академическое благодушие русской художественной жизни, порой не щадя даже крупные авторитеты. Другие участники «Вечеров» — биолог В. Г. Каратыгин, врач-физиолог И. И. Крыжановский, начинающий композитор И. В. Покровский, имея за плечами специальное консерваторское образование, обеспечили деятельности кружка высокий профессионализм и убежденность музыкальных устремлений. Разуверившись в уже отцветавших идеалах Беляевского кружка, они настойчиво стремились к обновлению отечественного искусства. И Крыжановский, и особенно ярко одаренный критик Каратыгин сами постоянно выступали на «Вечерах» в качестве композиторов или исполнителей и активно поддерживали своих юных коллег. Так, Крыжановский горячо ратовал за Мясковского, содействуя исполнению его ранних сочинений, Покровский был другом и покровителем молодого Стравинского, Каратыгину выпала честь первому привет-

¹ Из Автобиографии, см. «Советская музыка», 1972, № 4, стр. 92.

ствовать в печати феноменальное дарование Сергея Сергеевича Прокофьева.

Ныне не составляет большого труда распознать идейно уязвимые стороны музыкально-общественной и критической деятельности Каратыгина и других руководителей «Вечеров». Вслед за идеологами «Мира искусства», они слишком легко сбрасывали со счетов проблему общественного долга современного художника, порой чрезмерно акцентировали требования внешней оригинальности, формальной новизны, недооценивая в новом искусстве критерии общительности, эмоциональной открытости, высокой простоты. Отсюда, например, преувеличенно скептическое отношение Каратыгина к музыке Чайковского, Рахманинова, Метнера.

Несомненной заслугой «Вечеров» было первое в России исполнение музыки Дебюсси, Равеля, д'Энди, Дюка́, Шоссона, Русселя и других современных французов. Именно здесь юный Прокофьев впервые познакомился с квинтетом, Прелюдиями, «Детским уголком» Дебюсси, с Сонатиной, «Отражениями», «Ночным Гаспаром», «Естественными историями» Равеля и другими новинками. Бесспорно, эти впечатления обогатили его фантазию, обострили вкус к новым гармониям, новым возможностям фортепианной техники.

Памятными в истории «Вечеров» были творческие дебюты трех наиболее ярких русских композиторов послескрябинского поколения — Стравинского, Прокофьева и Мясковского. Но если Мясковский, по его словам, «не стал своим» в этом кругу, то его младший товарищ воспринял художественные заветы «современников» со всей жадной пытливостью, свойственной его возрасту. Неоднократные выступления в концертах кружка, участие в эстетических спорах, блестящие статьи Каратыгина о новейших явлениях музыки — все это составляло ту среду, в которой формировались музыкальные воззрения юного Прокофьева. Пожалуй, не все в равной степени импонировало ему в облике Нувеля и Нурока, склонных к декадентской позе. Так, его смущали откровенно эротические сюжеты гравюр, развешанных в квартире Нурока, а сценарий балетной пантомимы, предложенный тем же Нуроком, был решительно отвергнут как «полуприличный винегрет». Словом, его симпатии к «современникам» вовсе не были безоговорочными. Тем не менее молодой музыкант воспринял от них стремление к смелым поискам, интерес к постоянному обновлению выразительных средств, но также и пренебрежение к «слишком открытому» эмоционализму, а быть может, и некоторое недоверие к социальной проблематике искусства, которое впоследствии ему приходилось так долго преодолевать.

Учебные годы 1906/07 и 1907/08 были для Прокофьева заполнены изучением контрапункта и фуги в классе Лядова и инструментовки в классе Римского-Корсакова, специальным фортепиано у Винклера, чтением пар-

титур у Н. Н. Черепнина¹. С 1908 года он начинает проходить курс дирижирования. «В этом году такая уйма занятий, как никогда», — пишет он Глиэру в феврале 1908 года. Римский-Корсаков, несмотря на упоминавшиеся трения, перевел Прокофьева на четвертый курс без экзамена. Зато в классе Лядова еще более обострились противоречия между учителем и наиболее непокорными учениками. Немалую роль здесь, видимо, сыграли «Вечера современной музыки», где школа Глазунова — Лядова открыто объявлялась «консервативной».

В результате разлада с педагогом творчество Прокофьева и Мясковского в эти годы как бы «раздваивается»: с одной стороны, выполняются обязательные работы — «для Лядова», с другой — пишутся домашние сочинения «для себя». «...Мы не рисковали показывать ему то, что писали «для себя», — вспоминает Н. Я. Мясковский, — тем более, что ему было известно о нашей зараженности модернизмом (главным образом Прокофьева и меня)»². Когда Прокофьев приносил на уроки полифонические работы, казавшиеся Лядову слишком корявыми, жесткими, тот искренне возмущался или иронизировал: «Не Вам у меня учиться, а мне у Вас. Идите к Рихарду Штраусу или к Дебюсси, но, ради бога, не занимайтесь у меня»³. Ученики платили Лядову скрытой неприязнью и неоправданными обвинениями в ретроградстве. Именно в этот период Н. Я. Мясковский придумал шуточную музыкальную тему, построенную на буквенных обозначениях: B-re-gis La-do-fa (что означало «Берегись Лядова!»). Прокофьев в одном из писем отзывался о своем педагоге крайне запальчиво и односторонне: «Лядову своих сочинений не показываю, так как за них он, вероятно, выгнал бы меня из класса. Лядов крепко стоит за старую спокойную музыку и дороже всего ценит хорошее голосоведение да логичность последовательности. А новую музыку с интересными гармониями он ругает на чем свет стоит. Мои последние вещи как раз туда принадлежат, так что я предпочитаю уж лучше совсем не показывать»⁴. К «официальным» относились работы Прокофьева по строгому стилю, канону, двойному и тройному контрапункту, выполненные по заданиям Лядова.

Суровая выучка в классе Лядова, как уже говорилось, принесла огромную пользу Прокофьеву. Лишь пройдя сквозь «огонь и воду» лядовской тренировки, он смог выработать свой полифонический стиль, отличающийся свободой голосоведения и порой резкостью звуковых сочетаний.

¹ К экзамену по чтению партитур весной 1907 года он подготовил «Эгмонта» Бетховена, увертюру к «Руслану и Людмиле» Глинки и «Алжирскую сюиту» Сен-Санса.

² Н. Я. Мясковский. Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 7.

³ Цит. по статье В. Г. Вальтера «Ан. К. Лядов как педагог» в приложении к сб. «Ан. К. Лядов», стр. 209.

⁴ Из письма к Глиэру от 10 февраля 1908 г.

Мяковский впоследствии признавал, что строгость и придирчивость Лядова, его педагогическое мастерство и необыкновенный вкус прочно укрепили их технику и развили чувство стиля.

Параллельно с классными заданиями Прокофьев приносил на уроки к Лядову и фортепианные миниатюры в простейшей, главным образом, трехчастной форме. Среди этих полуучебных работ встречаются удивительно свежие образцы, например, задумчивый, полный изящества гавот *g-moll* (1908), впоследствии вошедший в серию пьес ор. 12, скерцо будущей Второй сонаты и т. п. Одну из своих сонат 1909 года автор даже именова́л «лядовской».

Однако бо́льшая часть сочинений этого времени пишется Прокофьевым «для себя», независимо от Лядова. Весной и летом 1907 года молодой автор возвращается — в третий раз — к работе над «Ундиной», переделывает написанное и завершает в клавире третий и четвертый акты¹.

«У н д и н а»

Романтический сюжет «Ундины», рожденный немецким сказочным фольклором, не раз привлекал оперных композиторов. На этот же сюжет были созданы оперы Э. Т. А. Гофмана (1813), П. И. Чайковского (1868), сходные сюжетные мотивы заключены в «Русалке» А. Дворжака. Старинная сага о русалке Ундине, ставшей женой рыцаря Гульбранда, послужила основой для известной поэмы немецкого поэта-романтика Ф. Лямонт-Фуке, переведенной на русский язык В. А. Жуковским. Поэма наполнена романтикой призраков, пронизана мотивами обреченности: исчезает в волнах белокурая Ундина, оскорбленная неверностью мужа, умирает в холодных объятиях русалки рыцарь Гульбранд...

Автор либретто Мария Кильштетт восприняла сюжет как повод для мало самостоятельных поэтических упражнений в отвлеченно романтическом ключе. В либретто акцентированы мотивы потусторонности, пессимизма:

Кто в жизни ни пользы, ни цели
Себе не нашел никакой,
Скрывается в мирные кельи
И в них обретает покой...

Литературная канва оперы, навязанная молодому композитору либреттистой, вовсе не соответствовала его складывавшемуся мироощущению, пронизанному бодростью духа, презрением к пассивности и смирению («...Я не унываю и мое настроение духа очень высоко», — пишет он летом 1909 года своей соученице Вере Алперс). Именно над унылой романтикой отчаяния и мертвечины будут весело смеяться двенадцать лет спустя герои оперы «Любовь к трем апельсинам».

¹ Рукописи третьего и четвертого актов «Ундины», датированные мартом — июлем 1907 года, хранятся в прокофьевском архиве, в ЦГАЛИ.

А сейчас работа над «Ундиной» служит для композитора своеобразной школой овладения оперной формой. Он пытается применить опыт, извлеченный из усердного изучения опер Вагнера и Римского-Корсакова. «Сочинию теперь «Ундину», — пишет он Глиэру 29 апреля 1907 года. — Пишу все заново, так как старое не нравится. Пишу теперь серьезнее и с проведением лейтмотивов». Действительно, в клавире заметно более уверенное владение лейтмотивной техникой, вокальной декламацией, старательная шлифовка деталей. Речитативы свидетельствуют о внимании к слову, о вдумчивом усвоении декламационных приемов Вагнера.

Среди лейтмотивов встречаются меткие характеристики (скачущая тема подводного духа Струя, печальная тема Бертальды, лейтмотив Гульбранда, выражающий тяжелое раздумье); в манере Римского-Корсакова сочинена пейзажная музыка появления Ундины, основанная на красочном эффекте малого вводного септаккорда. Характерна маршеобразная тема свадебного шествия в четвертом акте — величаво-рыцарская, с траурным оттенком:



В сравнении с детскими оперными опытами мастерство Прокофьева ушло далеко вперед. Однако индивидуальность его в «Ундине» была еще мало ощутима, и музыка, по его позднему признанию, страдала «малокровием».

К лету 1908 года относится и другая капитальная работа Сергея Сергеевича — симфония е-moll. Он писал ее в Сонцовке, во время каникул. Тогда же Мясковский сочинял свою Первую симфонию с-moll. Молодые авторы усердно советовались друг с другом, обмениваясь частыми письмами, в которых выписывали темы, обсуждали важные детали формы. Уже в конце августа 1908 года Прокофьев сообщает в письме к Глиэру о

завершении работы над симфонией и о намерении показать ее своему любимому наставнику Танееву. В симфонии три части: сонатное аллегро с медленным вступлением, анданте и финал, в коде которого повторяется побочная партия первой части. В музыке явно проглядывает индивидуальность автора; в возбужденно-драматической главной партии первой части — мелодические скачки и красочные модуляции, в финале — излюбленные скерцозно-тарантелльные ритмы. Особенно удалась медленная вторая часть, отличающаяся глубоким, не по-детски вдумчивым лиризмом и широким диапазоном мелодии, постепенно поднимающейся в высокий напряженный регистр:



«С. Прокофьев привез с лета симфонию (е-moll, 3 части). Свежо, замечательное Andante...» — отметил в своем дневнике Мясковский. Спустя девять лет, в 1917 году, Прокофьев включит первую тему этого Анданте, в несколько переработанном виде, в Четвертую фортепианную сонату.

В сезон 1908/09 года партитура новой симфонии была показана А. К. Глазунову, который внес в нее несколько исправлений. «Ну, что ж, написано с пылом и задором», — сказал Глазунов моей матери, но ясно было, что музыка была ему чужда».

Прокофьев настойчиво добивался исполнения новой симфонии в одном из петербургских оркестров. «Все, конечно, зависит от Глазунова: от него ход и в придворный оркестр, и в шереметевский, и в консерваторский. Но чтобы он сделал что-нибудь, надо его постоянно подталкивать, а посему я уже совершил на него свыше пятнадцати набегов», — сообщает Прокофьев Глиэру в декабре 1908 года. «Набеги» увенчались успехом. Благодаря содействию Глазунова, симфонию исполнил на закрытой репетиции Придворный оркестр под управлением Гуго Варлиха. «Симфония была

инструментована неважно, — вспоминает автор, — и впечатление осталось мутное». Глазунов был шокирован резковатыми гармониями (параллельные секунды, C-dur'ный аккорд с звуком *fis* в басу). Но автор был несказанно горд, впервые услышав свою музыку в оркестровом звучании («23-го февраля большим придворным оркестром в 70 человек исполняли мою симфонию, написанную летом, — сообщал он Морозеву. — Исполнение было закрытое, присутствовали только близкие да начальство. Оказалось очень хорошо»). Замечание Нурока, что музыка слишком приглажена и под нее «приятно дремать», обидело автора. Однако позднее он сам забраковал свою партитуру, начав вести счет симфониям с Классической.

Вообще в крупных формах — опере и симфонии — индивидуальность юного Прокофьева проявлялась менее ярко, чем в фортепианных миниатюрах. И в «Ундине», и в симфонии e-moll, как и в последующих симфонических работах 1909—1910 годов («Сны», «Осеннее»), его дарование еще сковано подражанием немецкой романтической школе (Шуман) или воздействиями русских современников (Рахманинов, ранний Скрябин). Эти влияния заметны и в фортепианных сонатах консерваторского периода, например, в Сонате f-moll op. 1 или в несохранившейся Сонате № 4, — с отзвуками скрябинской «Сатанической поэмы». Зато в программных пьесах 1907—1908 годов окончательно вырисовывается вполне индивидуальный стиль Прокофьева, лишь робко пробивавшийся в предшествующие годы. Знакомство с новой музыкой, общение с Мясковским, упорные искания ускорили этот стилистический скачок.

При переходе на пятый курс Сергей сдал экзамен по полифонии, получив отметку 4 + за четырехголосную фугу на тему из «Мессии» Генделя¹. Полученный опыт контрапунктической техники с юношеским рвением применялся в новых сочинениях: так, в коде финала симфонии e-moll встречался контрапункт всех трех тем, в медленной части той же симфонии соединялись пять-шесть тематических голосов. Интересными полифоническими эффектами изобиловала Соната № 4 — не без влияния Мясковского, советовавшего «сделать поконтрапунктичней разработку».

На двух последних курсах молодой автор сочинил шесть фортепианных сонат, довольно нестрых по стилю. «Вы напрасно увлекаетесь постановкой номеров против ваших сонат, — улыбался Мясковский. — Все равно наступит момент, когда вы все это зачеркнете и напишете: первая соната». Мясковский оказался прав: юношеские сонаты, подобно симфонии e-moll и «Ундине», остались своего рода «предысторией» прокофьевского творчества. Но в последующие годы он не раз возвращался к дорогим для него «старым тетрадам», чтобы извлечь из них лучшие страницы.

¹ Рукопись экзаменационной фуги C-dur хранится в архиве композитора в ЦГАЛИ.

Если первая, четвертая и шестая из юношеских сонат не сохранились, то остальные впоследствии зажили новой жизнью. Из трехчастной «второй сонаты» (1907) возник первый печатный опус Прокофьева — соната № 1: в 1909 году автор отбросил не удовлетворившие его *Andante* и финал и запово отделил первую часть, ставшую самостоятельной одночастной сонатой *f-moll*. В этом раннем опусе он еще близок к благородной патетике Шумана, Рахманинова, раннего Скрябина: нет здесь ни саркастических усмешек, ни гармонических резкостей — мелодии ясны, певучи, хотя и не вполне самостоятельны (в побочной партии слышны отголоски *fis-moll'*-ной сонаты Шумана); развитие естественно, хотя в приемах изложения и, в частности, в некотором фигурационном многословии сказывается незрелость автора. В то же время соната покоряет динамизмом, а в отдельных гармонических штрихах пробивается его собственная манера. Позднее это чутко подметил Б. В. Асафьев: «Прокофьев здесь говорит о старом, но по-новому, и выражает новое чуть заметными деталями, отклонениями и оборотами...»¹. В кругу «современников» соната *f-moll* не имела успеха, как слишком «правовверная»: В. Каратыгин бранил ее за «грубоватость, отзывающуюся рахманиновским влиянием»², а журнал «Музыка» укорял автора в «обыденности» содержания, рекомендуя ему «поскорее переплыть волнующее море сомнений и исканий» на пути «к новым берегам»³.

Большую роль в наследии Прокофьева сыграли третья (1907) и пятая (1908) юношеские сонаты. Спустя много лет, перебирая архив, он с увлечением вернулся к этим пьесам, решив их заново переработать. Из третьей сонаты возникла соната № 3 ор. 28, материалы пятой были положены в основу сонаты № 4 ор. 29 (с использованием в средней части материала *Анданте* из симфонии *e-moll*). Анализируя обе сонаты (появившиеся в 1917 году с пометкой «из старых тетрадей»), мы убеждаемся в том, сколько живого, покоряюще страстного чувства заключали в себе эти юношеские опыты.

Наряду с сонатами Прокофьев пишет ряд программных фортепианных миниатюр (привязанность к конкретной сюжетности он декларирует в письме к Мясковскому: «Скучно писать длинную беспрограммную музыку, тогда как любишь программную»). Это — своеобразное продолжение детских «песенок», но уже без именинных посвящений и в более сложной манере. В 1907 году появляются «Упрек», «Сказка», «Шутка», «Призрак», «Снежок»; в 1908 году — Марш *f-moll*, «Мольбы», «Воспоминание», «Порыв», «Отчаяние», «Наваждение». Часть из них осталась неопубликованной («Снежок», «Мольбы», «Упрек»), остальные после доработки вошли в опусы 3 и 4 (изданные в 1911 и 1913 годах у Юргенсона). Именно

¹ Б. В. А с а ф ъ е в. Из аннотаций к концертам 1927 г.

² Газета «Речь» от 9 июля 1915 г., № 186 (3209).

³ «Музыка», М., 3 декабря 1911 г., № 53.

эти пьесы молодой Прокофьев считал наиболее дерзкими, не решаясь показывать их Лядову и Глазунову. Рассматривая их сейчас, мы убеждаемся в глубокой жизненности юношеских исканий Прокофьева. Некоторые из них пленяют сдержанным и мягким лиризмом, например, «Упрек» с его свежими гармоническими оборотами и проникновенной мелодией, словно рожденной интонациями человеческой речи:



Непривычная для столь юного автора самоуглубленность покоряет в «Воспоминании», в нежно-лирической «Сказке». Ясным покоем веет от напевной темы «Воспоминания», расцвеченной вязью альтерированных созвучий. Пестрая вереница фантастических картинок составляет содержание «Сказки»; в основной теме пьесы характерен диатонический лад — «на белых клавишах» — впоследствии излюбленный прокофьевский лад. От «Воспоминания» и «Сказки» протянулась линия мягко мечтательного лиризма — вплоть до «Золушки» и некоторых поздних симфонических Адажио.

Иная сторона индивидуальности Прокофьева раскрывается в афористически чеканном Марше f-moll и в танцевально-игровой «Шутке». Здесь его гармонические дерзости — неожиданные звуковые паложения, последования неразрешающихся альтерированных септаккордов при подчерк-

нуто акцентированном, до предела упрощенном ритме — служат изображению смешных, забавных сторон жизни. Эти юмористические зарисовки, в которых сгущенность созвучий сменяется обнаженно четкими кадансами, — очень типичны для стиля молодого Прокофьева.

И, наконец, третий круг образов представлен в «Отчаянии», «Порыве», «Призраке», «Наваждении»: это — образы трагических экспрессий, напряженного драматизма. Здесь впервые проявляется интерес композитора к обрисовке волнующих, а порой и страшных сторон действительности. Он применяет скупые, но резко воздействующие выразительные эффекты: такова, например, в «Отчаянии» бесконечно повторяющаяся хроматическая фраза в басу, на фоне которой слышны горестные стенания. Так создается завораживающий, полный трагизма образ, «точно недвижно устремленный в одну точку взгляд, полный невыразимой муки», — сказал об этой теме Мясковский¹. Любопытно, что уже в этом скромном эскизе намечаются те экспрессивные приемы остигатных нагнетаний, которые получат дальнейшее развитие в эпизодах галлюцинаций Ренаты («Огненный ангел»), причитаний безумной Любки («Семен Котко»), отчаяния Наташи (VI картина «Войны и мира»).

Наибольшее впечатление производила исполненная необузданной мощи пьеса «Наваждение»². Тритоновые созвучия, мрачные басовые всплески предвещают нечто захватывающее и жуткое. Постепенно разыгрывается все более нарастающее действие, основанное на непрерывном повторении короткой гипнотизирующей формулы. Жесткость гармоний и резко акцентированная ритмика не являются здесь самоцелью, а служат созданию стихийно мощного образа. При этом — никакой потусторонности: музыка словно рисует насильственное вторжение темных «варварских» сил. Асафьев сравнил господствующий образ «Наваждения» со «страшными всадниками степей, подавляющими всякое проявление жизни»³. Мощь ритмического напора, обилие тритоновых созвучий и общий диковато первозданный облик роднит эту пьесу с знаменитым *Allegro barbaro* и другими опусами молодого Бартока. Венгр и русский независимо друг от друга искали дороги к новому динамизированному пианизму.

Спустя несколько лет Прокофьев играл «Наваждение» В. В. Маяковскому в московском «Кафе поэтов»; слушая яростную музыку, Маяковский нарисовал портрет композитора и сделал надпись на нем: «Сергей

¹ «Музыка», М., 12 октября 1913 г., № 151.

² Название родилось в кругу «современников» («Да это наваждение какое-то!» — восклицал, подпрыгивая, Нувель). По мнению автора, в этом наименовании сказались склонность к «дьявольским» сюжетам, утвердившаяся в романтическом пианизме (от «Мефисто-вальса» Листа до «Сатанической поэмы» Скрябина).

³ Б. В. Асафьев. Из аннотаций к авторским концертам С. Прокофьева 1927 г.

Сергеевич играет на самых нежных нервах Владимира Владимировича»¹. Однако были критики, зло высмеивавшие музыку «Наваждения»: В. Колмищев предложил назвать пьесу «Бешеная свистопляска чумазных чертей в пекле» или «Неистовая драка двух разъяренных горилл»². Эти критики, шокированные экспрессивностью музыки Прокофьева, не замечали, что в ней по-своему продолжены образы зловещей фантастики, намеченные в «Ночи на Лысой горе» Мусоргского, его же «Бабе-яге» из «Картинок с выставки» или в некоторых сочинениях Римского-Корсакова. В пьесах, подобных «Наваждению», Прокофьев смело раздвигал границы музыкального воплощения злого, фантастически устрашающего начала.

18 декабря 1908 года Сергей Сергеевич впервые выступил как композитор в открытом концерте. Это было 45-е собрание «Вечеров современной музыки» (в концертном зале Реформатского училища). В программе, наряду с сочинениями Грига, Скрябина, Метнера, Танеева, значились три романса Мясковского на слова З. Гиппиус и семь фортепианных пьес Прокофьева («Сказка», «Снежок», «Воспоминание», «Порыв», «Мольбы», «Отчаяние», «Наваждение»). Два молодых автора впервые предстали перед столичной аудиторией. В зале присутствовали взволнованная Мария Григорьевна и В. М. Морозов, гостивший в Петербурге. В своих воспоминаниях последний рассказывает о незабываемом впечатлении, произведенном мужественной игрой Прокофьева. Часть публики, наоборот, была в полном недоумении.

Первое выступление Прокофьева было широко отмечено петербургской прессой: отклики появились в газетах «Речь», «Слово», «Новое время», «Петербургский листок», в хронике журнала «Золотое руно». Ряд высказываний отличался скептической осторожностью: Г. Тимофеев (биограф М. А. Балакирева) отметил в «Речи», что автор «...несомненно талантлив, но в гармониях его много странностей и вычур, переходящих границы красоты»³. Уклончиво высказался рецензент из «Петербургского листка»: «Если смотреть на все эти в общем довольно-таки сумбурные сочинения или, вернее, черновые наброски и эскизы, как на пробу композиторского пера, то в них порою можно, пожалуй, найти проблески некоторого таланта». Наиболее сочувственный отзыв дала газета «Слово»: «Крупный и несомненный талант сквозит во всех причудах этой богатой творческой фантазии, талант еще неуравновешенный, еще отдающийся каждому порыву, увлекающийся экстравагантными звуковыми сочетаниями, с большой ловкостью находя логическую основу для самых рискованных модуляций», — писал Н. Сем. (под этим псевдонимом скрывался

¹ См. об этом в книге В. Каменского «Жизнь с Маяковским». М., 1940.

² Газета «Новый день» от 19 апреля 1918 г.

³ «Речь» от 22 декабря 1908 г., № 315.

Бесплатно.

Годъ восьмой.



Сезонъ 1908—9 г.

Вечеръ Современной музыки.

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛЪ при РЕФОРМАТСКОМЪ УЧИЛИЩЕ

(Мойка, 38).

Четвергъ, 18-го Декабря 1908 г.

XLV ВЕЧЕРЪ.

I

1. Неоконченный квартетъ (1891 г.) Эдв. Грига.

F dur для двухъ скрипокъ, альта и виолончели.

I. Allegro vivace e grazioso.

II. Allegro scherzando.

Исполнять: **И. ПIACTPO, М. ПIACTPO, М. ЛЬДНИКЪ и Б. СТЕПИНСКІЙ.**

2. Пѣніе.

a) Tränen.

b) Ich liebe .

c) Weihnachts-Wiegenlied.

} Эдв. Грига.

Исполнить **С. С. ДЕМИДОВА.**

(Посмертныя изданія).

3. Варіаціи на латышскую тему для фортеп., ор. 6 **И. Витола.**

Исполнить **Г. Я. ОРЕ.**

См. на оборотѣ.

Программа первого выступления
на «Вечерах современной музыки»

4. Пѣніе.

- | | | |
|------------------------------|-----------------|---------------|
| a) «Островокъ» | } (Бальмонтъ) } | С. Тиньска. |
| b) «Пусть отзвучитъ» | | |
| c) «Люди спятъ» (А. Фетъ) | | Н. Черепнина. |
| Изъ Гафиза, об. 25 | | |
| d) «О, если-бы озеромъ» | } (А. Фетъ). | |
| e) «Глядишь своихъ мудрей» | | |

Исполнить Д. И. БРИКЪ.

5. Пьески для фортепіано (рукопись) С. Прокофьева.

- a) Сказка.
- Снѣжокъ
- b) Воспоминаніе.
- Порывъ.
- Мольбы.
- Отчаянье.
- Навожденіе.

Исполнить АВТОРЪ.

6. Пѣніе (рукописи).

- | | | |
|------------------------------------|---------------------------|-----------------|
| a) Луна и туманъ | } (З. Гиппиусъ) | Н. Масковскаго. |
| b) Противорѣчіе | | |
| c) Кровь | | А. Чеснокова. |
| d) Колыбельная (А. Фетъ) | | |

Исполнить С. С. ДЕМИДОВА.

7. Для фортепіано.

- | | | |
|-----------------------|--------------------|--------------|
| a) Desir | } изъ оп. 57 } | А. Скрябина |
| b) Caresse dansee | | |
| c) Ironies изъ оп. 59 | | В. Анименто. |
| d) Cache-cache | } оп. 34 | |
| e) Colin Maillard | | |

Sonaten-Triade, № 3, C-dur Н. Метнера.

Исполнить С. С. ПОЛОЦКАЯ-ЕМЦОВА.

Входные билеты по 1 руб. (съ благ. сбор.), учащіеся въ муз. школахъ платятъ за входъ 25 коп.

Рояль фабрики Я. БЕККЕРЪ.

Начало въ 8 час. 30 мин. вечера.

Окончаніе не позже 11 ч. 30 м. веч.

один из деятелей «Вечеров современной музыки», вероятнее всего, А. Нурок или А. Оссовский). Критик спешил провозгласить 17-летнего Прокофьева крайне левым новатором: «Молодой автор... принадлежа к крайнему направлению модернистов, заходит в своей смелости и оригинальности гораздо дальше современных французов»¹.

Декабрьский дебют 1908 года положил начало многолетней концертной деятельности Прокофьева. Мать собрала газетные рецензии и аккуратно вклеила их в толстую клеенчатую тетрадь. Этими откликами открывается обширная «прокофиана»: среди ее зачинателей были виднейшие русские критики — от маститого Н. Д. Кашкина до только что дебютировавших В. Г. Каратыгина и Б. В. Асафьева.

В 1908—1909 годах Прокофьев заканчивал консерваторию по классу композиции. Консерватория только что лишилась Н. А. Римского-Корсакова, внезапно скончавшегося летом 1908 года. Известие о его смерти глубоко опечалило Сергея. «Что-то защемило в сердце. Музыку Римского-Корсакова я очень любил, особенно «Китеж», «Садко», «Снегурочку», Концерт для фортепиано, «Испанское каприччио», «Шехеразаду», «Сказку»². Уже тогда возникло сожаление, что так и не удалось понастоящему сблизиться с великим музыкантом. Сразу же возникла идея сочинить мемориальную пьесу траурного характера с использованием чарующе мягкой темы из корсаковской «Сказки». Но замысел этот, к сожалению, не осуществился.

На пятом году обучения ведущим педагогом Сергея Сергеевича стал И. И. Витоль, возглавлявший класс формы. Хранитель корсаковских традиций и выдающийся латышский композитор Иосиф Иванович Витоль (Я. Я. Витол) относился к дерзаниям Прокофьева более терпимо, чем Лядов. Занятия у Витоля ограничивались знакомством с основными композиционными схемами: ученики обязаны были приносить в класс сочинения в формах вариаций, рондо, сонаты и т. п. Быть может, именно эти уроки закрепили прочную привязанность Сергея Сергеевича к мудрой логике традиционных классических структур, сохранившуюся до конца его жизни. Прокофьев и Мясковский нередко показывали свои прежние сочинения, слегка «подогрев» и обновив их. Ободренный похвалами «Современников» Прокофьев приносил в класс Витоля и новые работы, все более дерзкие по музыкальному языку. Среди них были шестая соната, впоследствии утерянная, и сцены из заново задуманного «Пира во время чумы».

Вернувшись к этому пушкинскому сюжету (после наивной детской пробы 1903 года), автор стремился более серьезно раскрыть поэтическую идею. В «Пире во время чумы» его привлекло сочетание вакхических мотивов с образами смерти, жестокой расплаты за содеянные грехи. С особой

¹ «Слово» от 20 декабря 1908 г., № 656.

² Из неопубликованных глав Автобиографии.

тщательностью отнесся он к финальному эпизоду, в котором старый священник обличает пирующих:

Безбожный пир, безбожные безумцы!
Вы пиршеством и песнями разврата
Ругаетесь над мрачной тишиной,
Повсюду смертью распространенной!

Этот монолог послужил поводом для поисков возбужденно драматического речитативного стиля. Сцена из «Пира во время чумы», по признанию автора, послужила подступом к последующим оперным работам — «Маддалене» и «Игроку».

Витоль не препятствовал исканиям ученика, но и не поощрял их. Не встречая поддержки в классе сочинений, Прокофьев стал с большим интересом заниматься по специальному фортепиано. Его кипучая натура была чужда самоуспокоенности. Он любил с чисто спортивным азартом преодолевать препятствия, вступать в соревнования, ставить новые и новые рекорды. Теперь он всерьез увлекся виртуозными задачами, исполняя C-dur'ный Этюд Шопена, g-moll'ную Рапсодию Брамса, труднейший концертный Этюд C-dur А. Рубинштейна с аккордами staccato. Исполнение в ученическом концерте рубинштейновского Этюда захватило Прокофьева больше, нежели дебют у «современников». Несколько позднее он с блеском исполнял не менее трудную C-dur'ную Токкату любимого им Шумана. Вероятно, и Этюд Рубинштейна и особенно Токката нашли свой отклик в специфически моторных темах его фортепианной музыки (например, в Первом и Третьем концертах) ¹.

На выпускном экзамене весной 1909 года Прокофьев показал шестую сонату и финальную сцену из оперы «Пир во время чумы». Обе работы вызвали резко отрицательное отношение экзаменаторов: «Они все непременно хотят Скрябиными сделаться!» — восклицал Лядов. «Новатор до самых резких крайностей с довольно односторонне развитой техникой», — так охарактеризовал восемнадцатилетнего Прокофьева Витоль.

Молодому композитору было присвоено звание «свободного художника», хотя отметки в дипломе оказались не блестящими: по классу формы — 4+, по классу фуги — 4+, по классу специальной инструментовки — 4; по остальным предметам (фортепиано, история музыки и эстетика) — 5. Композиторское образование Прокофьева на этом, собственно, закончилось. В следующем году он с трудом упросил Лядова взять его в класс свободного сочинения, но занятия эти «не клеились» и вскоре прекратились.

¹ По поводу Токкаты Шумана автор писал: «Техника ее представляла много приятностей для пальцев и привела меня постепенно к сочинению собственной Токкаты, которая, хотя своими хроматизмами и не доросла до шумановских диатонизмов, все же имела постоянный успех у публики» (из Автобиографии, «Советская музыка», 1972, № 6, стр. 69).

Встал вопрос: что делать дальше? Старшие соученики — Мясковский и Асафьев расстались с консерваторией без всякого сожаления («Как я рад, что копчил консерваторию, только теперь почувствовал, какой гнет с меня спал», — признавался Мясковский). Но юному Прокофьеву предстояло еще многому учиться. Возникла идея продолжать образование в консерватории по классам фортепиано и дирижирования. По совету Мясковского и Захарова, решено было перейти от Винклера к А. Н. Есиповой — наиболее выдающейся представительнице петербургской пианистической школы. Она охотно приняла в свой класс композитора-пианиста с феноменальной техникой, прославившегося на консерваторских вечерах¹.

В мае, проездом в Сонцовку, «свободный художник» посещает в Москве своего первого учителя Глиэра. «Сережа... выглядел уже совсем взрослым, — вспоминает Глиэр. — Он приобрел большую уверенность в себе, его суждения о современной музыке отличались нарочитой «левизной»; казалось, он был готов развенчать любой общепризнанный авторитет. Тем не менее мы расстались друзьями».

Лето 1909 года, как и в прежние годы, Прокофьев проводит в тихой Сонцовке, без усталы работая над фортепианной программой для Есиповой и сочиняя музыку. Среди разучиваемых пьес — Фуга Мендельсона и «Сказка» Метнера (ор. 8 № 2). В письме к Глиэру он просит разузнать у Н. К. Метнера программу «Сказки», чтобы знать, «на что обращать внимание».

Четыре этюда ор. 2

В то лето в Сонцовке были завершены четыре фортепианных этюда ор. 2 и пятичастная Симфонietta ор. 5. Этюды были посвящены Винклёру (своего рода компенсация за нанесенную ему обиду в связи с уходом к Есиповой); в них ярко отражены виртуозность Прокофьева, его тяготение к мощному фортепианному техницизму. Здесь еще заметны связи с романтическим пианизмом Рахманинова, Метнера (влияния последнего несомненны в e-moll'ном Этюде № 2). Но общий характер этюдов с преобладающей в них бурной экспрессией вполне самобытен. Особенно богаты по фактуре Этюд № 1 (d-moll, Presto energico) с полиритмическими оборотами и патетический Этюд № 4 (c-moll) с завораживающими остинатными нагнетаниями. Осенью автор показал этюды Танееву, который не одобрил гармонических вольностей, тем не менее рекомендовал их Юргенсону для издания. Высоко оценил «первобытную силу и свежесть» этюдов Мясковский, посвятивший им спустя три года специальную заметку в журнале «Музыка». «Прекрасные этюды эти полны то причуд-

¹ «Техническая подготовка весьма блестящая. Передача своеобразная, оригинальная, не всегда проникнутая художественным вкусом», — так охарактеризовал А. К. Глазунов выступление Прокофьева на публичном экзамене по специальному фортепиано 2 мая 1909 года.

ливой фантастики, то мягкого, но бодрящего лиризма, то жгучей иронии, то, наконец, могучей порывистости... Циклопичность первого, оттененная моментами спокойного лиризма, вкрадчивые переливы второго, необузданный юмор и дикая порывистость последнего или, наконец, таинственные шорохи и фантасмагории третьего — все так самодовлеюще, так исключительно и в то же время законченно, что нет возможности отдать предпочтение какому-либо одному»¹.

Симфонietta

После незрелой е-moll'ной симфонии Прокофьев тщательно работал над Симфонией А-dur для малого оркестра, рассчитывая на скорое исполнение ее в Воронеже А. Канкаровичем. Надежда эта тогда не оправдалась, но благодаря «заказу» родилась отличная оркестровая пьеса. Быть может, автор следовал опыту Римского-Корсакова, также написавшего Симфониетту. Прозрачность оркестровки и грациозная атмосфера моцартианства позволяют причислить ее к первым образцам столь характерного прокофьевского «классицизма»². В Симфонiette пять миниатюрных частей (*Allegro giocoso*, *Andante*, *Intermezzo*, *Scherzo* и снова *Allegro giocoso*), но весь цикл напоминает форму рондо, благодаря тональному и тематическому единству трех нечетных частей. Особенно впечатляет возвращение пасторально игровой начальной темы в финале. Веселому классицизму крайних частей противостоят причудливая фантастика и гармоническая терпкость *Andante* и *Скерцо*. Критики впоследствии особо указывали на оригинальность «пылко стрекочущего» *Скерцо* и повествовательного *Andante*, постепенно разрастающегося на остигнато фоне. Сам автор не был удовлетворен оркестровкой и гармонической отделкой Симфонiette («...для прозрачного письма не хватило мастерства») и дважды переработал ее партитуру (в 1914 и в 1929 годах); вторая переработка оказалась настолько существенной, что была помечена новым опусом 48.

Осенью 1909 года Прокофьев — снова в Петербургской консерватории. Как и в прежние годы, его сопровождает заботливая мать, властно направляющая всю его деятельность. В скромной квартире Прокофьевых (улица 1-я рота, дом № 4) по-прежнему собирается молодежь, звучит музыка, не прекращаются споры об искусстве.

Расширяется круг друзей. Среди них наиболее интересен Макс Шмидтгоф — высокоодаренный пианист «с оригинальной внешностью и незави-

¹ См. нотографическую заметку в «Музыке» 8 сентября 1912 г., № 94 (подписано «М»).

² «Вырастет, кажется, совсем хорошая пьеса, родственная Классической симфонии», — писал он много позднее о новой версии Симфонiette (письмо к Б. В. Асафьеву от 29 августа 1929 г.). Та же мысль — в письме к Н. Я. Мясковскому: «Надеюсь, что Симфонietta (в новой редакции) частично заменит Классическую...»

симыми манерами». Несмотря на очень юный возраст, он блистает своими философскими познаниями, свободно цитируя Шопенгауэра. Сергей с ним часто пикируется и немного ему завидует. В классе Есиповой он общается с Борисом Захаровым, сыном очень богатого купца, но некоторая фатоватость этого юноши и православно-кондовый дух его семьи не вызывают особых симпатий.

Диплом «свободного художника» и первые композиторские успехи не ослабляют у Прокофьева жажды знаний и упорства в труде. Пятилетие 1909—1914 годов он посвящает напряженным занятиям по фортепиано и дирижированию, не прекращая сочинения музыки.

Класс Анны Николаевны Есиповой, всемирно известной пианистки школы Лешетицкого, по праву принадлежал к консерваторской «гвардии». Лишь недавно, в 1908 году, на 57-м году жизни, она прекратила концертную деятельность, всецело посвятив себя педагогике. Прокофьев пришел в ее класс с прекрасно развитым техническим аппаратом, но с неизжитой склонностью к небрежной игре. В этот период еще более обострилось его нигилистическое отношение к некоторым явлениям музыкального прошлого. Он ненавидел Шопена, считая «приторными» его ноктюрны и вальсы. Столь же презрительно третировался им и Моцарт («что это за гармонии — I, IV и V ступени!») ¹. Не желая отказываться от грубовато размашистой манеры исполнения, он слишком свободно относился к авторскому тексту и нередко придумывал собственные дополнения к исполняемым пьесам. Так, разучивая «Русское скерцо» Чайковского, он вычеркивал «лишние» ноты в фигурационных оборотах, добавлял октавы в басах, вписывал в текст резкие акценты и *accelerando*, добавочные скачки аккордов ². Листовскую *h-moll'*ную Сонату играл однажды с большими купюрами, вызвав этим крайнее возмущение присутствовавшего на вечере С. М. Ляпунова ³. Требованиями Есиповой нередко пренебрегал, считая, что она пытается «стричь всех под одну гребенку». Между учительницей и учеником возникали частые трения. Она не хотела мириться ни с третированием классиков, ни с дефектами интерпретации. На первом же годовом экзамене в мае 1910 года Есипова поставила ему отметку 4½, дав следующий отзыв: «Мало усвоил мою методику. Очень талантлив, но грубоват».

В есиповском классе Прокофьев разучил, помимо названных выше пьес,

¹ Так на новом этапе повторились нигилистические «перехлесты», когда-то царившие в кружке Балакирева («Моцарт и Гайдн считались устаревшими и наивными», «Шопен приравнивался... к нервной светской даме» и т. п. См.: Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, изд. 7. М., Музгиз, 1955, стр. 13).

² Экземпляр «Русского скерцо» с пометками Прокофьева мне показывал В. М. Морозев.

³ См. об этом в воспоминаниях Ю. Тюлина. «Музыкальная жизнь», 1966, № 8.

сонату *fis-moll* Шумана, «Тангейзера» Вагнера — Листа, «Сказки» Метнера, сонату *e-moll* Глазунова, пьесы Чайковского и Рахманинова. Есипова заставляла его играть и Моцарта, Шуберта, Шопена, требуя тонко отделанной игры. Годы учения не прошли даром: в ярко индивидуальной манере прокофьевской игры, отличавшейся четкой пальцевой техникой, стальным ударом «наотмашь» и исключительно свободным владением кистью, сказались характерные признаки школы Есиповой — Лешетицкого. Прокофьев стал одним из крупнейших русских виртуозов.

Иную роль в воспитании молодого музыканта сыграл педагог по классу дирижирования Николай Николаевич Черепнин. Среди профессоров он считался модернистом, приобщавшим молодежь к «современническим» идеям. «Он говорил о новаторстве так, что я чувствовал себя почти отсталым музыкантом», — вспоминает Прокофьев. Ярый противник деградировавшей беляевской школы, Черепнин был тесно связан с деятелями «Мира искусства» (художник А. Бенуа, брат жены композитора, оформлял постановки его балетов). В собственном творчестве (балеты «Павильон Армиды», «Нарцисс», «Маска красной смерти») Черепнин ориентировался на достижения французского импрессионизма. Естественно, что именно он оказался единственным профессором консерватории, поддержавшим новаторство Прокофьева.

В то же время в дирижерском классе Прокофьев познавал возможности симфонического оркестра, овладевая на практике мастерством инструментовки. Черепнин уделял немало внимания его дирижерским занятиям, которые налаживались довольно туго. «У вас нет способности к дирижерству, — говорил Черепнин, — но так как я верю в вас, как композитора, я знаю, что вам не раз придется исполнять свои сочинения, я буду учить вас дирижировать».

В консерватории Прокофьев не раз выступал в качестве дирижера учебного оркестра. Под его управлением исполнялись «Лирическая поэма» Глазунова, «Иван Грозный» Рубинштейна, пьесы Даргомыжского, Седьмая симфония Бетховена, Неоконченная симфония Шуберта, *G-dur'* ная симфония Гайдна. Нередко он аккомпанировал солистам скрипичные концерты Бетховена, Брамса, фортепианные концерты Чайковского, Вебера, Листа, Сен-Санса. Вместе с ним выступали ученики, впоследствии ставшие крупными исполнителями — М. Полякин, А. Гаук, В. Дранишников, В. Цыбин. На консерваторском акте 1913 года большую часть симфонической программы провел Прокофьев. Благодаря содействию Черепнина, он дирижировал и в оперном классе О. Палечека, впервые приобщившись к практике музыкального театра. Его дирижерские выступления вызвали многочисленные (и большей частью отрицательные) отзывы в петербургской прессе.

Поощряя «современнические» интересы Прокофьева, Черепнин воспитывает в нем также вкус к музыкальной старине, к традициям Гайдна и

Моцарта, к изящной танцевальности XVIII века (гавоты, менуэты), к классической оркестровке. Пиетет к старинному искусству согласовывался с «культом старины», господствовавшим в кругу художников «Мира искусства», друзей и соратников Череннина. Для молодого Прокофьева, легкомысленно третировавшего Моцарта и Гайдна, обращение к классицизму было весьма плодотворным: в нем вновь пробудился интерес к классической музыке, воспитанный в детские годы. Отсюда появление Симфониетты (посвященной Н. Черепнину), ряда фортепианных пьес в ор. 12, а позднее — Классической симфонии. Талант и свежесть восприятия уберегли его в этих сочинениях от опасности стилизаторства.

«Сны» и «Осеннее»

Общение с оркестром обострило интерес композитора к симфоническому творчеству. Вслед за Симфониеттой в 1910 году возникло два новых оркестровых опуса, на этот раз программных — симфоническая картина «Сны» (ор. 6) и эскиз «Осеннее» (ор. 8). «Сны» были впервые сыграны под управлением автора 22 ноября 1910 года (на ученическом вечере в консерватории). В 1911 и 1915 годах их исполняли в открытых концертах. Пьеса, по определению В. Каратыгина, «проникнута настроениями сумрачными, безрадостными, словно и взаправду перенесенными в партитуру из мира меланхолических дремотных мечтаний и видений. Звучность — намеренно тусклая (закрытая медь). Движение медленное. Средний, более ярко и сочно звучащий эпизод, с большим нарастанием пафоса, хорошо контрастирует с крайними частями произведения, в целом все же мало характерного для Прокофьева»¹. При выборе программы «Снов» молодой автор следовал примеру Скрябина, начавшего свое симфоническое творчество созерцательной миниатюрой «Мечты». Отсюда и посвящение: «Автору, начавшему «Мечтами» (хотя в самой музыке прямого скрябинского влияния не ощущалось). В более зрелые годы Прокофьев отнесся к «Снам» весьма самокритично, отмечая вялость и «задумчивость» музыки. «Сны» — такого рода пьеса, что за нее даже выругать как следует нельзя», — так выразился он в одном из писем 1915 года².

В тонах мрачно-созерцательной лирики была выдержана музыка «Осеннего». По признанию автора, «мрачность шла от некоторых рахманиновских настроений, главным образом от «Острова мертвых» и второй симфонии, с которыми оно связано тонально» (e-moll). Пьесу сочувственно принял Мясковский, услышавший в ней «безнадежный, холодно печальный колорит». Б. Асафьев, оценивая «Осеннее» шесть лет спустя (в хронике «Музыкального современника»), отметил в нем пассивность и «покорность» настроений, не привычные для Прокофьева. Автор позднее опроверг мнения рецензентов, искавших в «Осеннем» черты пейзажной описа-

¹ «Речь» от 29 мая 1915 г., № 145 (3168).

² Письмо к Е. Звягинцевой от 6 декабря 1915 г.

тельности: «Критики писали о мелком дожде, опадающих листьях, цитировали стихи, но ни один из них не догадался, что тут мир внутренний, а не внешний, и что такое «осеннее» может быть и весной и летом»¹.

«Сны» остались неизданными; «Осеннее» автор дважды перерабатывал и привел «в окончательный вид» в 1934 году, но в печати партитура появилась лишь после его смерти (1960).

В 1909—1910 годах Прокофьев — впервые за годы пребывания в консерватории — обратился к хоровому и романсному творчеству. Он сочинил два женских хора в сопровождении оркестра на стихи К. Бальмонта «Белый лебедь» и «Волна», рассчитывая исполнить их на одном из консерваторских вечеров. Но хоры были непривычны и трудны, и дело ограничилось единственным исполнением «Белого лебедя» на закрытой репетиции (оба хора не изданы). Впоследствии простота и естественность хорового письма долгое время не давались Прокофьеву.

За хорами ор. 7 последовали два романса ор. 9: «Есть другие планеты» на слова К. Бальмонта и «Отчалила лодка» на слова А. Апухтина. В них заметны влияния импрессионистской камерной лирики с ее утонченно зыбкой гармонической тканью и сугубо декламационным вокальным рисунком. Первый из романсов, более интимный, в таинственно-приглушенных тонах, основан на мягко баюкающих колыбельных ритмах. Во втором — «Отчалила лодка» — автор увлекся звукоизобразительной партией фортепиано, рисуящей мрачно-трагический пейзаж бушующего моря. Тщательность отделки, гармоническая выдумка, внимание к декламационным деталям не спасли оба романса от палета искусственности. Несколько лет спустя Н. Мясковский писал о романсах ор. 9, что они, «несмотря на известные достоинства свои, особенно нас не волнуют...»² Тем не менее сам Прокофьев позднее признавался, что к романсу «Есть другие планеты», «внешне невзрачному», он продолжал испытывать отеческую нежность.

Обращение к «космическим» стихам К. Бальмонта было для Прокофьева довольно случайным: рядом с символистским текстом Бальмонта в том же опусе встречается вполне «правоверное» и несколько салонное стихотворение Апухтина. Изыски бальмонтовской поэзии не отразились в вокальном стиле молодого автора. Бальмонт был «модным» поэтом: на его стихи писали Черепнин, Мясковский, Стравинский, М. Штейнберг. Прокофьева привлекла в стихах Бальмонта скорее изощренность словесной «инструментовки».

Зимой 1910 года Сергея впервые услышали музыканты Москвы: 21 февраля он играл в зале Синодального училища на одной из «Музыкальных

¹ Из письма к Мясковскому (сб. «Н. Я. Мясковский», т. 2, стр. 515).

² Журнал «К новым берегам музыкального искусства», 1923, № 3, стр. 52. Нотографическая заметка (подписано «А. Версилов»).

выставок», устраивавшихся певицей М. Дейша-Сионицкой и теоретиком Б. Л. Яворским (исполнялись Первая соната и три этюда op. 2). Вместе с ним в тот вечер выступали сам Б. Л. Яворский, а также Е. А. Бекман-Щербина, В. Н. Шацкая. Молодого композитора тепло приветствовал в «Русском слове» старейший критик, друг Чайковского Н. Д. Кашкин, отметивший в его искусстве вполне серьезное отношение к делу и «много юношеской отваги»¹.

Попутно продолжались выступления Прокофьева на «Вечерах современной музыки». В сезон 1910/11 года он играл здесь дважды: наряду с собственными сочинениями (этюды, пьесы op. 3) исполнял (впервые в России) атональные миниатюры вождя «ново-венской школы» Арнольда Шенберга (две пьесы из цикла «Klavierstücke» op. 11). Во время исполнения этих пьес «в зале стоял гомерический хохот»²; тем не менее Сергей не без гордости говорил о своем приобщении к самым сложным образцам тогдашнего западноевропейского модерна. Впрочем, экспрессионизм Шенберга и тем более его додекафонная система никогда впоследствии не привлекали симпатий русского мастера.

В одном из закрытых собраний «Вечеров» в 1910 году Прокофьев познакомился с Игорем Стравинским, тогда уже знаменитым³: автор демонстрировал только что написанную музыку балета «Жар-птица». Прокофьеву музыка не понравилась, и его пренебрежительный отзыв оскорбил самолюбивого Стравинского. Однако в последующие годы этот дерзновенный новатор окажет значительное воздействие на развитие прокофьевского дарования.

Подведем некоторые итоги. Период до 1911 года в композиторской деятельности Прокофьева был периодом первоначального собирания сил. Значительная часть произведений этого раннего этапа еще носила на себе печать незрелости и потому осталась в тени. В Первой сонате f-moll, в «Снах» и «Осеннем», отчасти в вокальных сочинениях еще заметна оглядка на старших современников, слышны отголоски патетической лирики, типичной для русской музыки 900-х годов. Но эти опусы свидетельствовали не только об известной подражательности, вполне объяснимой для молодого автора, но и о ненарушенных связях его с классическими традициями, о его тяготении к лирике, к раскрытию душевного мира человека. Об этом же говорят лучшие страницы его фортепианной музыки — сказочно-повествовательные («Сказка», «Воспоминание»), танцевальные (Гавот g-moll,

¹ «Русское слово» от 23 февраля 1910 г.

² См. об этом в рецензии В. Каратыгина. «Речь» от 10 (23) декабря 1912 г., № 339.

³ В беседах Стравинского с Крафтом ошибочно указана более ранняя дата их знакомства — зима 1906/07 г. Стравинский ссылается также на «скептический» отзыв о Прокофьеве, слышанный им от Н. А. Римского-Корсакова (см.: I. Stravinsky. Gespräche mit R. Craft. Zurich, 1961, S. 39).

Марш f-moll), углубленно-лирические, по-русски задушевные (Andante e-moll'ной симфонии, побочная партия будущей Третьей сонаты). В «современническом» кругу эти устремления считались старомодными и не типичными для таланта Прокофьева.

В то же время ярко проявились те черты прокофьевского таланта, которые в особой степени поразили тогдашнюю аудиторию: стихийная энергия и динамизм, тяготение к юмору, то мягкому, то саркастическому, интерес к нервно-экспрессивным эффектам. Эти черты заметны и в фортепианных пьесах ор. 3 и ор. 4, и в этюдах ор. 2, и в средних эпизодах Симфонии.

Ранние фортепианные пьесы Прокофьева не устарели и поныне: лучшие из этюдов (№№ 1, 4) или «Наваждение» могут и сейчас послужить отличным испытанием на художественную и техническую зрелость для пианистов.

Летом 1910 года Прокофьевых постигло несчастье. Тяжело заболел и вскоре скончался (от рака печени) глава семьи Сергей Алексеевич. Семья осиротела. Девятнадцатилетнему Сергею предстояло самостоятельно пробивать себе дорогу в жизнь. Поездки в Сонцовку прекратились: уже к осени 1910 года все дела по имению Сонцовых были ликвидированы. В то время талантливый юноша, с головой окунувшийся в свои музыкальные дела, расстался с Сонцовкой без особой жалости: все его интересы были целиком связаны с Петербургом, а тихая летняя жизнь в «медвежьем углу» лишь тяготила его¹.

Рубеж 1910—1911 годов ознаменовал для Прокофьева завершение юношеского периода и начало напряженнейшей поры творческого самозатверждения.

¹ Много позднее привязанность к украинскому селу с новой силой вспыхнула в душе композитора. В 30—40-е годы он стремился вновь посетить Сонцовку, но так и не успел. Уже после его смерти в селе была открыта колхозная музыкальная школа имени Прокофьева и создан мемориальный уголок памяти великого земляка.



Двухлетний Сережа с матерью и отцом



М. Г. Прокофьева, мать композитора



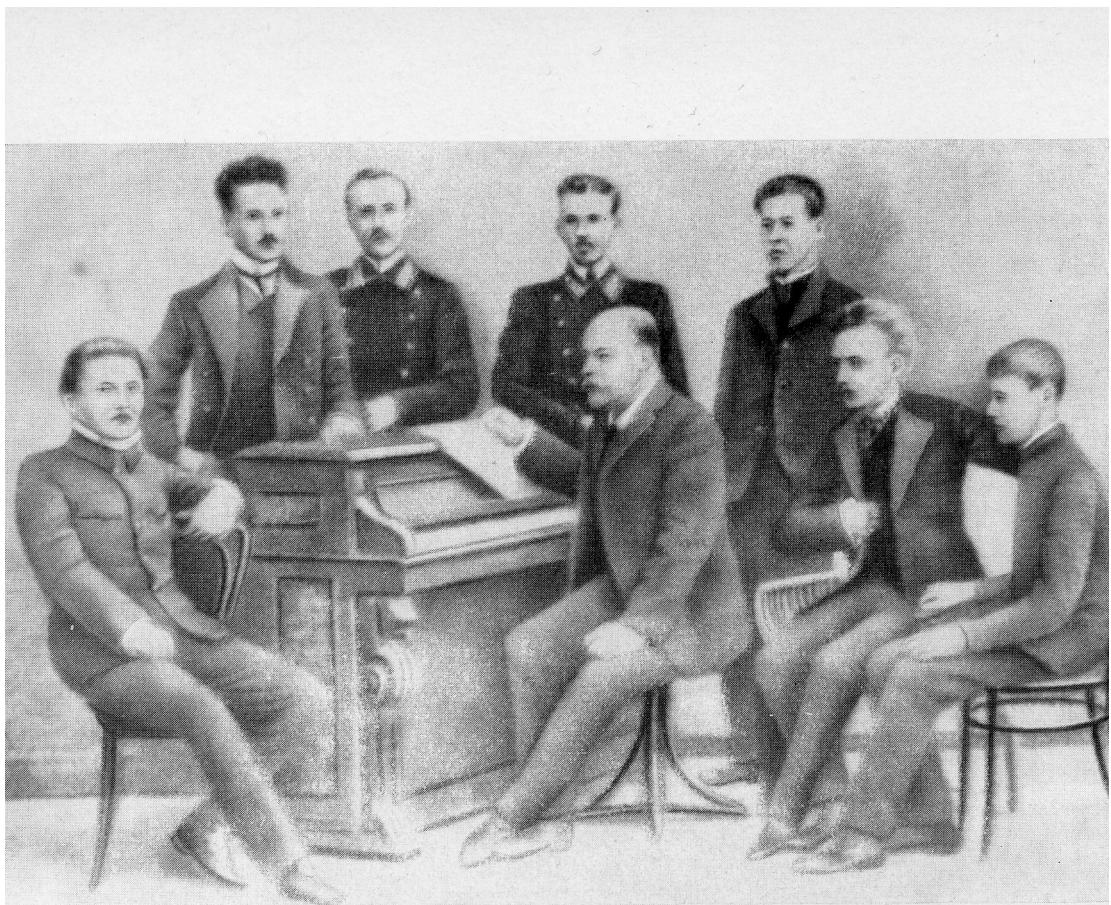
С. А. Прокофьев, отец композитора



Мальчик из Сонцовки



Автор оперы «Великан»



В классе А. К. Лядова. Сидит крайний справа Сережа Прокофьев, 1905 г.



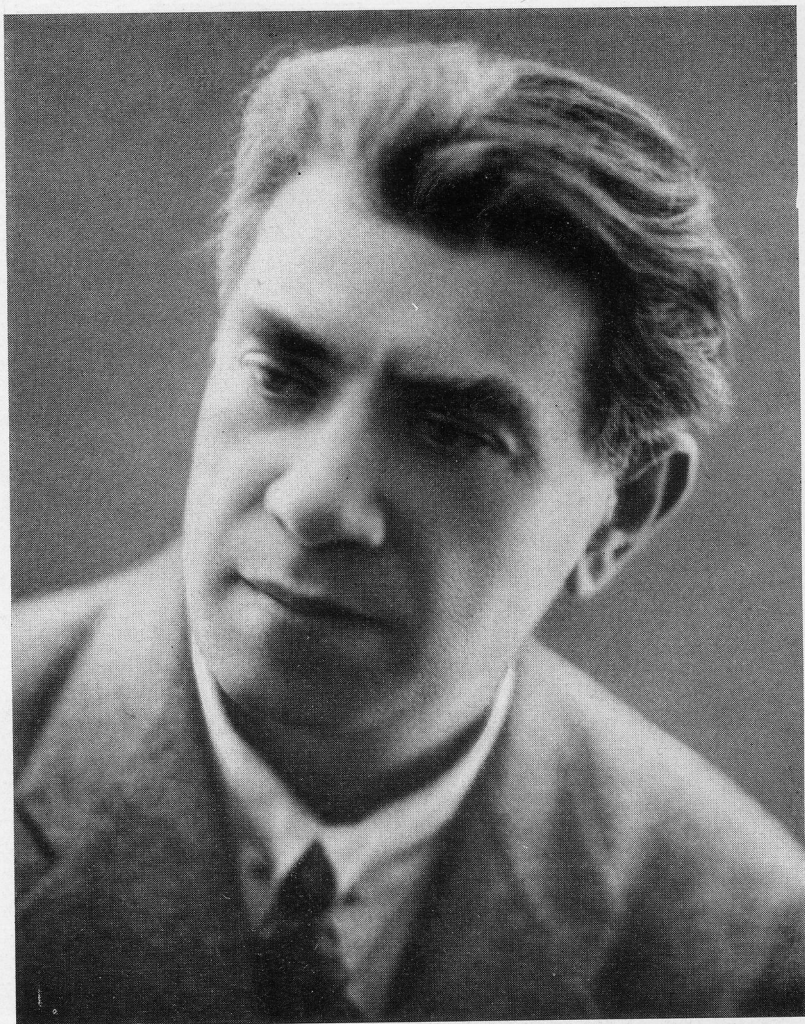
С. В. М. Морозевым за игрой в 4 руки



В консерваторские годы



С консерваторским другом, пианистом Б. Захаровым
(на отдыхе в Куоккала)



Р. М. Глиэр



Молодой Н. Я. Мясковский



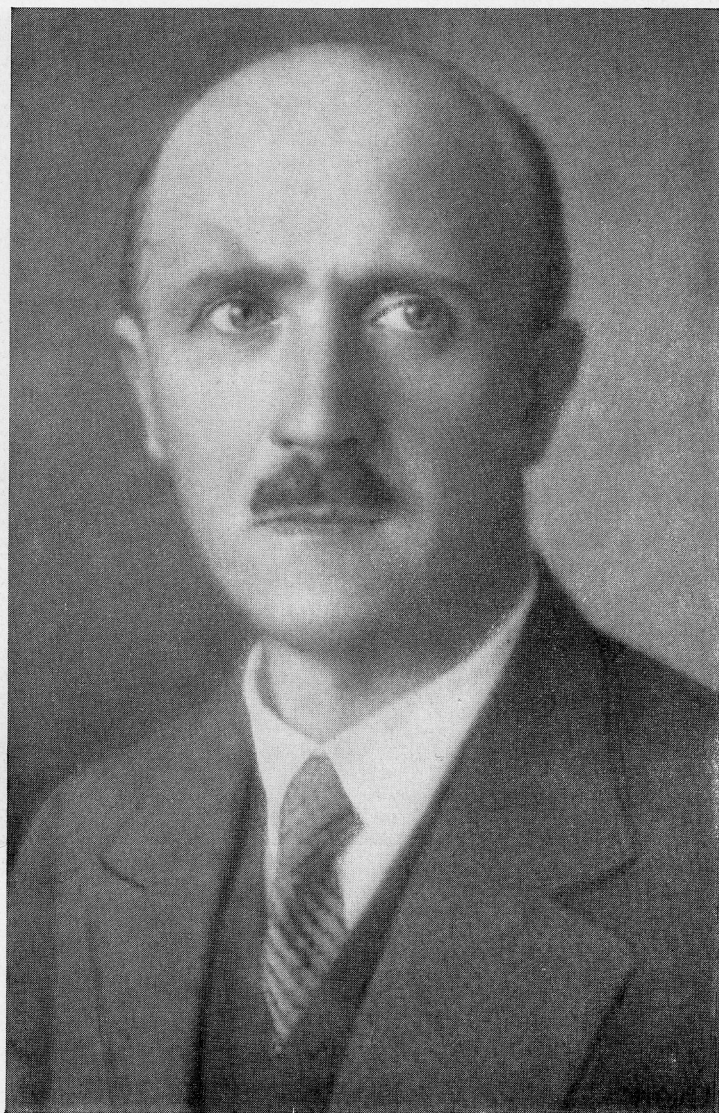
В. Г. Каратыгин, рис. А. Остроумовой-Лебедевой



В. В. Державовский



С. Прокофьев и С. И. Танеев



Б. В. Асафьев



Н. Я. Мясковский на фронте (второй слева, 1915 г.)



Руки С. Прокофьева



С. П. Дягилев (20-е годы)



С. А. Кусевицкий



В гостинице «Грейт норден», Нью-Йорк, 1918 г.



AEOLIAN HALL

Entrance on 43d St. Bet. 5th & 6th Ave.

WEDNESDAY AFTERNOON

NOVEMBER 20th, 1918

at 3.00 o'clock

PIANOFORTE RECITAL

— BY —

SERGE
PROKOFIEFF

All Russian Program

Quatre Etudes
Second Sonata

I

Allegro, ma non troppo

Scherzo

Andante

Finale

II

Three preludes
Pearls of album
Deux etudes

Serge Rachmaninoff

Alexandre Scriabine

III

Prelude
Scherzo
Gigue
Suggestion diabolique

Serge Prokofiev

Tickets, 75c., \$1.00, \$1.50, Boxes, \$12.00

War Tax Additional. On Sale at Aeolian Hall Box Office.

Management: WOLFSOHN MUSICAL BUREAU
STEINWAY PIANO USED

Программа одного из первых выступлений в США,
ноябрь 1918 г.



В дни гастролей «Русского балета»; дирижер Э. Ансерме, С. Дягилев,
И. Стравинский и С. Прокофьев. Лондон, июнь 1921 г.

If not delivered in 3 days return to—
HAENSEL & JONES
AROTIAN HALL—NEW YORK

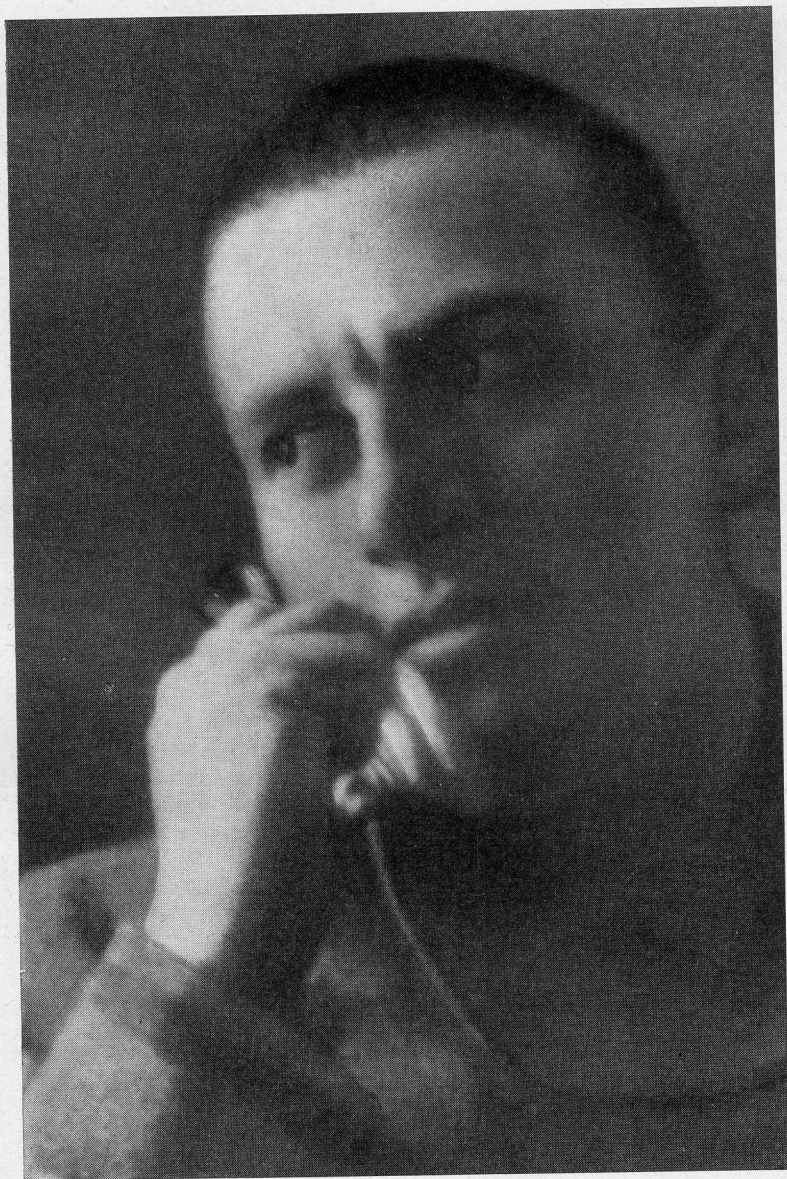


—SERGE—
PROKOFIEFF
SENSATIONAL RUSSIAN
PIANIST - COMPOSER

Владимиру Владимировичу
Держановскому
Остоженка. Троицкий пер. 5.

МОСКВА.

Конверт, выпущенный фирмой Haensel and Jones (США). Подпись под портретом:
«Сенсационный русский пианист-композитор».



В. В. Маяковский



Эскиз М. Ларионова к «Сказке о шуте», 1921 г.



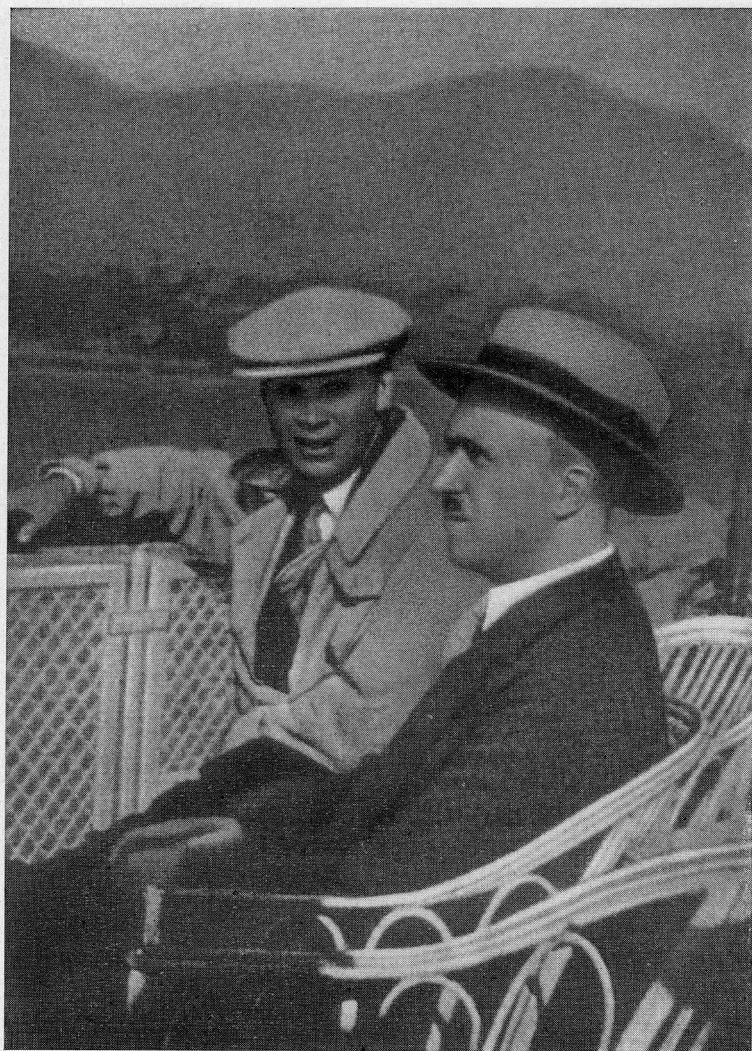
«Шут» в дягилевском театре. Фадей Славинский в роли Шута,
Лидия Соколова в роли Шутихи



С. Прокофьев. Париж, 1920-е годы



С. Прокофьев, с рисунка А. Остроумовой-Лебедевой. Париж, 1920-е гг.



С. Прокофьев и Б. Асафьев. Лугано, 1928 г.

Глава III

Начало признания

И вдруг у него показалась грива
И острый львиный коготь,
И беззаботно и игриво
Он показал искусство трогать.

В. Хлебников

1911 год — знаменательная веха в жизни Прокофьева: в этом году он впервые начал печататься, впервые выступил в открытом симфоническом концерте и, наконец, написал первое вполне самостоятельное крупное произведение — Первый фортепианный концерт, ставший своего рода манифестом его юношеских устремлений. Имя Прокофьева все чаще появляется в столичной прессе, а премьеры Первого и Второго концертов (1912 и 1913 годы) вызывают подлинную сенсацию. Заметно расширяется круг эстетических интересов молодого композитора, появляются новые увлечения, вызванные примечательными новшествами в жизни русского искусства.

К этому времени отмирает деятельность петербургских «Вечеров современной музыки», еще вчера представлявших самые радикальные тенденции. Сравнительно умеренная эстетическая программа «Вечеров» (Регер, французские импрессионисты) оказывается уже несколько устаревшей в свете лихорадочно быстрой смены эстетических направлений¹. Еще продолжает путь гениального новатора А. Н. Скрябин, поражая аудиторию

¹ В эти годы Прокофьев изменяет свое отношение к бывшим лидерам кружка Нувелю и Нуроку, не принявшим его новейших исканий: «Набросков Шута им не играл и не буду», — обиженно сообщает он Стравинскому (письмо от 3 июня 1915 г.).

своими неслыханными ладовыми открытиями. Но на крайне левом фланге русской музыки уже появляется новая фигура — молодой Стравинский, чьи балетные партитуры завоевывают европейскую славу. Именно к предвоенным годам относятся триумфы балетной антрепризы С. П. Дягилева, поразившие воображение искушенной западной аудитории «Жар-птицей», «Петрушкой» и «Весной священной».

Интересно, что Прокофьев и Мясковский, пытливо следившие за феноменальными успехами автора «Петрушки», отнеслись к его творчеству достаточно сдержанно, а порой и скептически. «Меня несколько смущает его увязание в сложном примитивизме», — так отзывался Николай Яковлевич о новейших сочинениях Стравинского¹. В том же духе высказывался и Прокофьев, указывая на непонятность «Весны священной» и обилие внешнего «рамплиссажа» в «Петрушке». И тем не менее вызывающий эксцентризм музыки Стравинского, ее новизна и изобретательность, а главное оригинальность ее национального облика оказывали свое воздействие на автора «Скифской сюиты» и «Шута».

В кругу прогрессивных музыкантов назревало чувство протеста против модного «офранцуживания» русской музыки, против пассивного подражания быстро отцветавшей импрессионистской школе. «Как все это выдуманно, скучно, напыщенно», — говорил о ряде новинок 1914 года Н. Мясковский². Подобные авторы, по словам Б. Асафьева, «выдумывают, а не творят, нанизывают кусочек на кусочек, заботясь лишь о том, чтобы оные кусочки были вкусные и соответствовали требованиям самого последнего момента»³.

И Мясковский, и Асафьев, отстаивая гуманистическую сущность русской музыки, стали осуждать ограниченность «современнической» эстетики, ее пренебрежение к национальным традициям, ее односторонний интерес к внешней новизне. Характерно, в частности, их оппозиционное отношение к В. Г. Каратыгину, еще недавно считавшемуся самым передовым музыкальным критиком Петербурга: «Пока музыка зиждилась на ежедневных «эволюциях» звуковых средств и когда нужно было только «передовито» пугать отсталостью всех инакомыслящих — он царствовал. Но теперь — иное дело. Теперь... надо говорить об искусстве, о его смысле, а не о бирюльках и обертонах», — так с преувеличенной запальчивостью оценивал молодой Асафьев эстетическую позицию Каратыгина⁴.

Новой, бесспорно прогрессивной группой, выступившей на авансцену русской музыкальной жизни предвоенных лет, был московский кружок

¹ Из письма к В. Держановскому от 2 июля 1913 г.

² Из письма к В. Держановскому от 4 августа 1914 г.

³ Из письма к В. Держановскому от 28 января 1915 г.

⁴ Письмо к Н. Я. Мясковскому от 24 августа 1916 г. См.: «Советская музыка», 1959, № 8, стр. 75.

В. В. Держановского — К. С. Сараджева, объединившийся вокруг еженедельника «Музыка» (1910—1917). Заслугой журнала была убежденная защита самых перспективных тенденций русского искусства в борьбе против косности и академического застоя. «Истинно живым, жизненным организмом», «весточкой о настоящем в искусстве» называл «Музыку» Б. В. Асафьев, услышавший в ней «единственно смелый, неподкупный голос»¹.

В отличие от камерных «Вечеров современной музыки» московский кружок Держановского имел более солидную исполнительскую трибуну: это были летние симфонические сезоны на Сокольническом кругу, руководимые дирижером и общественным деятелем К. С. Сараджевым. Начиная с 1908 года на летней эстраде Сокольнического парка, поддерживаемой городскими властями Москвы, пропагандировались произведения современной музыки. Здесь впервые в России прозвучали некоторые симфонические пьесы Дебюсси, Равеля, Дюка, Сати, Роже-Дюкаса, Фл. Шмитта, а также современных русских авторов: С. Василенко, А. Крейна, Р. Глиэра, В. Сенилова, А. Юрасовского. Здесь же выступали молодые пианисты: С. Фейнберг, А. Боровский, Н. Орлов, певица Нина Кошиц. По рекомендации И. Крыжановского, в кружок Держановского — Сараджева были введены и молодые петербуржцы Прокофьев и Мясковский. Редактор «Музыки» — известный в Москве критик Владимир Владимирович Держановский был живым, чутким деятелем, стремившимся всеми силами поддерживать талантливую русскую молодежь².

В «Музыке» с 1911 по 1914 год развернулась кратковременная, но плодотворная критическая деятельность Н. Я. Мясковского. Здесь же в начале 1914 года выступил в качестве критика скромный концертмейстер балета Мариинского театра Б. В. Асафьев (которому редактор журнала придумал псевдоним «Игорь Глебов»).

Статьи Мясковского и Асафьева своей проницательностью и принципиально-обоснованным критицизмом взрывали благодушную атмосферу русской музыкальной жизни, клеймили рутину, осуждали преклонение перед заграничными кумирами. Здесь в 1912 году была опубликована про-

¹ См. его письма к В. Держановскому от 21 и 24 августа 1916 г. Столь же предан интересам журнала и молодой Мясковский: «...Если «Музыка» скончается, это будет жестокая потеря для нашей музыкальной жизни», — пишет он редактору (письмо от 16 мая 1913 г.).

² Характерна надпись С. Прокофьева на его фотографии, подаренной В. Держановскому: «Храброму сражалцу за порядочную музыку». Много позже, узнав о смерти своего старого друга, он написал следующее: «В истории русской музыки Владимир Владимирович сыграл свою роль и литературными трудами, и «Музыкой», и концертной деятельностью. Но перспектива еще слишком близка, и люди не видят настоящего значения Владимира Владимировича» (из письма к Е. Копосовой-Держановской от 4 сентября 1943 г.).

граммная статья Н. Я. Мясковского «Бетховен и Чайковский», в которой прозвучал голос протеста против пресловутого «античайковизма», ставшего модным в «современнических» кругах. Мясковский горячо отстаивал интересы русской композиторской молодежи, выступая против чрезмерного преклонения перед современной французской музыкой. «По-моему надо рассеивать этот туман, от которого свихнулись здесь в Питере многие слабые головы...— восклицает он в одном из своих писем.— У нас за этим шумом, который поднимают около всего заграничного, с истинно рассейским вандализмом отворачиваются от всего своего. Это надо искоренять»¹. Мясковский и Асафьев на страницах «Музыки» боролись за общественное признание Прокофьева, противопоставляя его духовное здоровье и юношеский задор — эпигонству доморощенных импрессионистов².

Несмотря на скромные масштабы журнала, а порой и уступки преходящим веяниям художественной моды, деятельность «Музыки» — в лучших ее проявлениях — была исторически прогрессивной; здесь в какой-то мере подготавливалась почва для высоких достижений русской музыкальной мысли послеоктябрьских лет.

Кружок Держановского — Сараджева содействовал успехам молодого Прокофьева, предоставив ему — впервые в его жизни — большую концертную трибуну и поддерживав в печати его многообещающие новации.

Процесс обновления русской музыкальной жизни, начатый «Вечерами современной музыки», а позднее продолженный дягилевской балетной антрепризой и московским кружком Держановского, все более заметно сказывается в концертной жизни обеих столиц, а отчасти и в практике оперных театров. По инициативе концертных предприятий А. И. Зилоти (Петербург) и С. А. Кусевицкого (Москва) в России гастрوليруют самые крупные композиторы современного Запада — Рихард Штраус, Клод Дебюсси, Арнольд Шёнберг, несколько ранее — Густав Малер. Незадолго до революции новейшая музыка проникает и в репертуар оперных театров: в Петербурге ставятся «Электра» Штрауса, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси. Ряд симфонических новинок — от «Пеллеаса» Шёнберга до «Весны священной» Стравинского — включается в программы концертов Зилоти и Кусевицкого.

В атмосфере разнообразных впечатлений, увлекательных споров и острого столкновения идей расцветает дарование Прокофьева.

¹ Письмо к В. Держановскому от 14 ноября 1911 г.

² Наряду с Мясковским и Асафьевым в журнале печатались убежденный скрябинянец Л. Сабанеев и некоторые второстепенные авторы, склонные к символистским мудрствованиям и пустопорожнему суесловию. «Кажется, ничего более не забыто,— и Ормузды, и Канты, и Спинозы, и чего-чего не было. Не достаёт, кажется, только Апокалипсиса и трансцендентальной геометрии Лобачевского»,— так отзывался Н. Мясковский о некоторых статьях «Музыки» (в письме к Держановскому). С. Прокофьев так же язвительно насмехался над «туманными глубокомысленностями», попавшими «вместо «Сатирикона» в «Музыку».

После смерти отца материальное положение семьи пошатнулось, и юноше приходилось заботиться о заработке. Это было нелегко, ибо композиторская молодежь не встречала никакой поддержки со стороны издательств и концертных фирм. Н. Мясковский с волнением писал о «действительно возмутительном положении молодых сил, которым некуда податься». Он критиковал равнодушие издательских фирм: «Ах, если бы я был музыкальным издателем, я бы всеми силами старался избавить бедных композиторов от этих отвратительных унижений, которым они сплошь да рядом подвергаются и главным образом в угоду коммерции и разного рода кичливым самолюбиям»¹. Эти унижения испытывали и Асафьев со своими ранними балетами, и сам Мясковский, и Прокофьев, и другие их сверстники.

Еще в 1910 году Прокофьев тщетно добивался издания своих произведений, обращаясь то к Юргенсону, то к Бесселю, то к «Российскому музыкальному издательству». Два первых опуса, посланные в «Российское музыкальное издательство» Кусевицкого, были возвращены автору. Не пожелал возиться с малоизвестным композитором и Б. П. Юргенсон, несмотря на лестные рекомендации Танеева и Глиэра («Юргенсон ответил мне, что он завален рукописями и не имеет времени просматривать новых авторов»²). Так же тщетны были попытки прорваться на концертную эстраду: обращения к дирижеру Э. Куперу с просьбой исполнить «Сны» и «Осеннее» были безрезультатны. («Прошло три месяца, а Купер молчит и не отвечает на мои запросы. Хотелось бы знать, сыграет он «Сны» или нет. Умоляю Вас разузнать это; мне это важно до чрезвычайности», — читаем мы в письме к Глиэру.)

Наконец, отправившись вторично к Юргенсону с рекомендательным письмом А. В. Оссовского, Прокофьев добился своего: первые его четыре опуса были приняты к изданию, правда, на крайне невыгодных для автора условиях — за Первую сонату и 12 фортепианных пьес было заплачено «оптом»... сто рублей. Вспоминая об этом позднее, Прокофьев не без сарказма писал своему московскому издателю: «Когда несколько лет тому назад я явился к Вам никому не нужным консерваторцем, я отдал Вам мои сочинения без всяких рассуждений, по копейке с пуда»³. Но так или иначе, «лед тронулся» и на протяжении 1911—1916 годов издательство Юргенсона выпустило в свет первые две сонаты Прокофьева, более двух десятков фортепианных пьес (ор. 2, 3, 4, 11, 12, 16) и Первый концерт.

В июле 1911 года симфонические сочинения Прокофьева впервые прозвучали на эстрадах Москвы и Петербурга. Это были, правда, концерты «второго плана» — в летних парках, вдали от центра. Но их отметила кри-

¹ Письма Н. Я. Мясковского к В. В. Держановскому от 5 и 11 декабря 1911 г.

² Письмо С. С. Прокофьева к Р. М. Глиэру от 30 декабря 1910 г.

³ Письмо к Б. П. Юргенсону от 1 мая 1915 г.

тика (хотя и весьма недружелюбно), и автор, окрыленный надеждой, обращался к новым замыслам.

Первый из концертов состоялся в Москве на Сокольническом кругу; здесь 1 июля 1911 года были исполнены «Сны» (дирижировал К. С. Сараджев). На этой же эстраде 19 июля впервые прозвучало «Осеннее» (дирижировал А. К. Метнер, брат известного композитора). Инициатива дебютов принадлежала дирижеру Константину Соломоновичу Сараджеву (впоследствии народный артист Армянской ССР и директор Ереванской консерватории). Руководя летними Сокольническими сезонами, он живо интересовался русской музыкальной молодежью. Один из бывших лидеров «Всечеров современной музыки» И. Крыжановский представил ему двух подающих надежды петербуржцев — Н. Мясковского, а затем и С. Прокофьева.

В результате знакомства в программы Сокольнических концертов и были включены симфоническая притча «Молчание» Мясковского, «Сны» и «Осеннее» Прокофьева.

Обе прокофьевские пьесы (как и «Молчание» Мясковского) были крайне отрицательно оценены московской критикой. Рецензент из «Голоса Москвы» писал: «Мне сдается, что этому юному и вполне не оперившемуся музыкальному птенцу напрасно уделяют так много места и внимания, — целых два раза в один сезон. Для него самого лучше было бы подождать. По размерам дарования г. Прокофьев близок к Калинникову; мне кажется, что он и писал бы так же, если бы был искренен, вроде Бородина и иных петербуржцев. Но он кривляется, непременно желает быть модернистом, а модернизм к нему совсем не идет»¹.

Оба друга — Прокофьев и Мясковский — стойко восприняли враждебные выпады. Мясковский, получивший злую отповедь за поэму «Молчание» со страниц журнала «Аполлон», отозвался об этой критике, как о «любительском недомыслии». В письме к В. Держановскому он горячо защищал молодого Прокофьева от нападок московских рецензентов: «Его приняли у вас недоброжелательно, я же имею смелость считать его по дарованию и самобытности значительно выше Стравинского. Конечно, ему недостает ошеломляющей техники того, но это дело наживное, способность же говорить своим языком у Прокофьева несомненно выше»².

«Мададена»

Увлеченный работой в оперном классе консерватории, Прокофьев начал писать новую оперу. Его мечтой было — поставить ее силами учащих — с консерваторским оркестром и хором. В качестве литературной

¹ «Голос Москвы» от 21 июля (3 августа) 1911 г., № 167. Тогда же, в июле 1911 года, Прокофьев дебютировал и в Петербурге — в одной из программ Павловского вокзала исполнялись «Сны» (дирижер А. Канкарович).

² Письмо от 28 сентября 1911 г.

основы была выбрана одноактная пьеса в стихах «Маддалена» — петербургской поэтессы М. Ливен¹. Работа над оперой велась с необычайной одержимостью: «Прилежание мое не знает границ: каждый день я не менее пяти часов сижу над «Маддаленой» (из письма к Мясковскому от 11 июня 1911). К началу сентября клавишная опера была закончена и показана Н. Мясковскому. Николай Яковлевич оценил музыку исключительно высоко: «Чувствуется, как вырос его талант... Не говоря о совершенно необычном и местами поразительном по свежести и мрачной силе гармоническом письме, поражает вулканичность его темперамента. По напряженности стиля опера напоминает Р. Штрауса, только без пошлостей того»².

Пьеса М. Ливен, с ее романтически приподнятым белым стихом и сжатыми немногословными диалогами, давала повод для написания захватывающей оперы-новеллы. В ней — трое основных действующих лиц, четыре коротких сцены, сменяющие друг друга на непрерывном нарастании. Характерны чисто оперные эмоциональные фоны: в начале — песня гондольеров за сценой, в драматических эпизодах — картина зловещей бури. Композитору оставалось переложить готовый текст на музыку.

Остро конфликтный эпизод из эпохи итальянского Ренессанса (Венеция, XV век) был трактован молодой поэтессой не без влияния модной драматургии Оскара Уайльда. Здесь и пышная красавица-стиля, и нервная исступленность кровавой кульминации, и — самое главное — аморальность героини, в чем-то родственной уайльдовской Саломее...³

Двадцатилетнему Прокофьеву могли импонировать в этой пьесе не столько «красивости» языка, а тем более черты декадентского аморализма, сколько напряженный динамизм действия, дающий основу для взрывчатого музыкального развития. Жаль, что отсутствие нотного материала не позволяет проанализировать музыку «Маддалены». По всем данным именно в этом раннем произведении Прокофьев впервые применил излюбленные им впоследствии оперные принципы: соединение ярко драматической

¹ Под псевдонимом «барон М. Ливен» скрывалась дочь хранителя Эрмитажа Магда Густавовна Ливен-Орлова (род. 1885). См. сборник ее пьес «Асторре Тринчи», «Веселый товарищ» и «Маддалена». СПб., изд. автора.

² Письмо к В. Держановскому от 26 сентября 1911 г. Этот отзыв почти целиком воспроизведен в хронике журнала «Музыка», 1 октября 1911 г., № 44.

³ Венецианка Маддалена, жена художника Дженао, с трепетным чувством встречает любимого мужа. Их сцена-дуэт прерывается появлением алхимика Стеньо, близкого друга художника. Стеньо поверяет Дженао свою тайну: несколько раз к нему являлась прекрасная незнакомка, ставшая его любовницей. Как разыскать исчезнувшую красавицу? Отблеск молнии освещает спрятавшуюся Маддалену. Вот она — тайная соблазнительница Стеньо! Дженао и Стеньо, подстрекаемые коварной Маддаленой, вступают в смертельный поединок. Она равнодушно оглядывает их трупы, радуясь обретенной свободе.

Р. Мак-Элистер находит в этом сюжете прямой перепев «Флорентинской трагедии» О. Уайльда, но это соображение не основательно: «Маддалена» М. Ливен датирована 1905 годом, тогда как пьеса Уайльда могла стать ей известна лишь после 1906 года.

декламации с непрерывно обостряющейся сквозной оркестровой партией; почти полный отказ от завершенных вокальных номеров, метод непрекращающегося нагнетания к финальному кульминационному взрыву. Подобное драматургическое *crescendo* к заключительным вершинам-потрясениям впоследствии нашло свое продолжение в «Игроке» и особенно в «Огненном ангеле». А сложный, как бы раздвоенный образ Маддалены — то романтически страстной, то бездушно холодной — мог послужить первоначальным наброском к последующим портретам Полины («Игрок») и Ренаты («Огненный ангел»).

Любопытно стремление Мясковского осудить односторонность декламационного принципа и склонить автора к более распевному стилю: «В присланных Вами темах я не нашел одного, но очень, на мой взгляд, существенного — вокальных тем; неужели Ваши персонажи будут все время речитативить — ведь это уже устарело. ...Затем меня поразило, что почти все темы поступенного склада... — мало гибкости». Николай Яковлевич опасался — и не без основания — неприязненного отношения к опере со стороны певцов: «Можно быть уверенным, что выйдет нечто сильное, но также наверное непрактичное»... И действительно, идея постановки «Маддалены» на консерваторской сцене оказалась утопической. Оперой никто не заинтересовался. Слышавшие эту музыку Б. Асафьев и К. Сараджев отмечали в ней сильный драматизм, верность интонации, но и сложность, даже перегруженность вокальных партий.

Пока в консерватории решалась судьба «Маддалены», — автор уже с головой ушел в работу над Первым концертом. Эта пьеса была задумана еще год назад как скромное концертно. В сентябре 1911 года Мясковский сообщал московским друзьям: «Прокофьев работает над прелестным, бодрым и звучным концертно для фортепиано и оркестра, фортепианная партия которого очень необычна и трудна, но в материале масса свежести и увлекательности»¹. Работа над крупной формой всерьез захватила композитора и замысел постепенно разросся: вместо концертно родился одностактный концерт с очень трудной сольной партией. К зиме концерт был готов и показан друзьям. «Очень интересная, блестящая и звонкая штука вышла, — писал Мясковский редактору «Музыки». — Есть чарующие темы, много блеска, пикантности и даже юмора, а общий преобладающий характер — импозантность, велеречие»... «Вот если лето будет в ваших руках, сыграть бы? Сенсация могла произойти, хотя неизвестно в каком роде, т. к. многое чудовищно»². Речь шла о включении концерта в летние программы К. Сараджева, по примеру недавнего дебюта на Сокольническом кругу. Мечта Мясковского сбылась: 25 июля 1912 года в Московском Народном доме состоялась премьера Первого концерта; играл автор (это было его

¹ Письмо к В. Держановскому от 25 сентября 1911 г.

² Письмо к В. Держановскому от 5 декабря 1911 г.

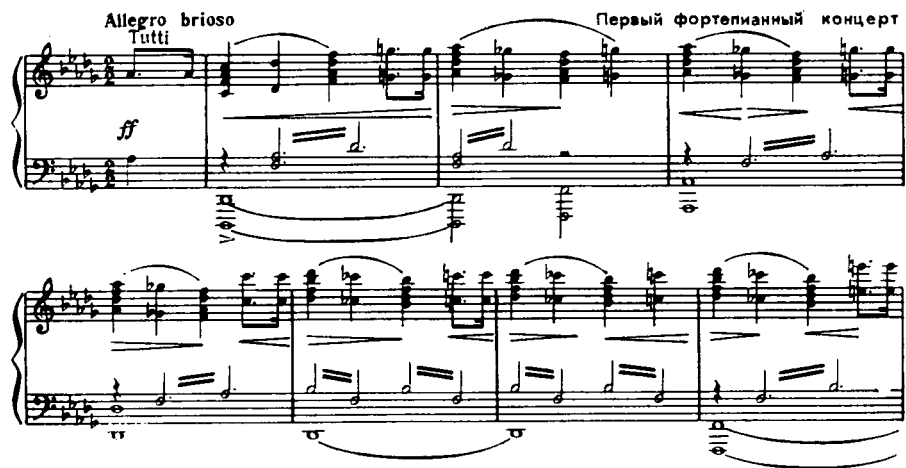
первое сольное выступление с оркестром), дирижировал К. Сараджев.

Премьера концерта прошла блестяще. Аудитория была покорена волевым, динамичным характером исполнения и свежестью музыки¹. Имя Прокофьева неожиданно засверкало на музыкальном небосклоне России.

Первый ф.-п. концерт

Фортепианный концерт Des-dur был, по мнению самого автора, его «первым более или менее зрелым сочинением, поскольку в нем есть и замысел и выполнение» (речь шла о приемах сочетания фортепиано с оркестром, а также об оригинальной трактовке одночастной поэмной структуры). В концерте представлен самобытный прокофьевский пианизм, сочетающий крупную кладку аккордов и октав с сложнейшей «акробатикой» скачков и бисерной пассажно-этюдной техникой. Впервые были объединены в цельной драматургически развитой форме типичные образы прокофьевской музыки: динамика моторных и танцевальных тем (главная партия), нервно-напряженная экспрессия (побочная), мечтательный лиризм (средний *gis-moll'*ный эпизод).

Концерт построен в форме одночастной поэмы со вступлением и заключением. Троекратное проведение вступительной темы в начале, середине и конце пьесы — это, по словам автора, «три кита», на которых основана вся композиция. Повелительно, вызывающе звучит волевая фраза вступления, многократно утверждаемая в высоких регистрах фортепиано:



¹ Неделю спустя, 3 августа 1912 года, автор с успехом повторил свой концерт в Петербурге (Павловский вокзал, дирижер А. П. Асланов).

Как характерны для Прокофьева эти упрямые повторы коротких фраз, с поступенным динамизирующим восхождением! В этих повторах слышится властный призыв, почти заклинание. После торжественно-императивной заставки врывается каденция фортепиано — нарочито прозаическая, в духе учебного экзерсиса, избилующая смелыми скачками и пассажами. В главной партии *Des-dur* преобладает чеканный рисунок быстрого танца, близкого к тарантелле¹. Рояль и здесь звучит с металлической звонкостью (Мясковскому слышался «блеск тщательно отполированной стали»). Переключки солиста и оркестра создают впечатление увлекательного виртуозного состязания.

Когда токкатное движение доходит до кульминации, появляется фантастическая побочная партия (*Meno mosso, e-moll*); ее облик — печальный, почти траурный, но необычность изгибов и колористичность оркестровки придают ей оттенок странной сказочности. Второй элемент побочной партии — нервно-взбудораженный — как будто «страшный момент» из сказки. Его неожиданно сменяет (в оркестре) веселый, почти шутовской танец, сопровождаемый фортепианными фигурациями.

После окончания экспозиции вновь звучит торжествующая тема вступления. На этот раз она приводит к медленному эпизоду (*Andante assai, gis-moll*) — очаровательному «оазису» типичной для Прокофьева, интимно затаенной лирики. Наконец, после разработочного скерцозного раздела вступает реприза; здесь — сложная каденция на материале главной партии и значительно измененное и сокращенное проведение побочной и заключительной тем. Ликующая кода полностью повторяет мужественно-волевою музыку вступления.

Весь концерт воспринимается как пестрое, несколько рапсодическое повествование, в котором господствуют упругость ритмов и мужественная виртуозность. Небольшой островок лирики в середине концерта оставался незамеченным, оттесненный звонкостью и задорной «спортивностью» основных образов. Это одно из первых произведений Прокофьева, в котором лирико-романтическое начало отступило на второй план под громогласным натиском властно-динамических тем.

Первый концерт вызвал крайне разноречивые отклики в газетах и журналах Москвы и Петербурга. Критики разделились на восторженных поклонников и непримиримых противников Прокофьева.

С уничтожающей оценкой концерта выступил в «Голосе Москвы» принципиальный враг прокофьевского творчества Л. Сабанеев: «Эта энергически ритмованная, жесткая и грубая, примитивная какофоничная музыка едва ли даже заслуживает этого почетного наименования. Автор, ви-

¹ Здесь автор использовал одну из своих фортепианных миниатюр 1907 года, носившую название «Карнавал».

димо, в пойсках «новизны» и за неимением оной в глубине своей природы — искривлялся окончательно. С подлинными талантами таких вещей не происходит»¹. Ему вторил в «Русских ведомостях» однофамилец композитора, критик Гр. Прокофьев, отметивший в Первом концерте «жесткость письма и полное нежелание идти на компромисс с восприятием слушателя»². Бульварные газеты поспешили объявить Прокофьева... сумасшедшим, требуя надеть на него «смирительную рубашу»³. «Его профессор Черепнин высказался в том смысле, что концерт «безумно талантлив». Пока что безумие преобладает над талантливостью автора, создавшего партитуру, к которой вполне применимо слово «музыкальная грязь», — изощрялся реакционный критик Н. Бернштейн⁴. Репортеры не преминули отметить, что в павловском концерте исполнялись также два симфонических скерцо Цезаря Кюи и что «творения бывшего боевика-кучкиста оказались детским лепетом» в сравнении с концертом Прокофьева.

С безоговорочным признанием Первого концерта выступили Флорестан (В. Держановский) в Москве и В. Каратыгин в Петербурге. Первый отмечал в музыке Прокофьева «блеск, остроту, пикантность и юмор в общей раме пышной импозантности»⁵. Второй, указав на «некоторую рапсодичность формы» и дефекты оркестровки, подчеркнул, что в музыке концерта «все время ключом бьет жизнь, сверкает солнце живой фантазии»⁶. Один из рецензентов попытался — в очень робкой форме — определить место Прокофьева в истории русской музыки: «Можно подумать, что Прокофьев обещает быть этапом в русском музыкальном развитии; первый этап — Глинка и Рубинштейн, второй — Чайковский и Римский-Корсаков, третий — Глазунов и Аренский, четвертый — Скрябин и... и... Прокофьев. Так ли?»⁷.

Вопреки отрицательным оценкам ряда критиков концертная аудитория обеих столиц отнеслась к Прокофьеву с интересом, оценив пафос и молодой задор его пианизма.

Издевательские отзывы несколько не испугали молодого автора. Напротив, он тщательно коллекционировал все ругательные рецензии и в письмах к друзьям зло издевался над своими противниками⁸. А отклики дружественной критики ободряли его, внушая стремление к еще более дерзновенным исканиям.

¹ «Голос Москвы» от 27 июля 1912 г., № 173.

² «Русские ведомости» от 27 июля 1912 г., № 173.

³ «Петербургская газета» от 5 августа 1912 г., № 213.

⁴ «С.-Петербургские ведомости» от 5 (18) августа 1912 г., № 177.

⁵ «Утро России» № 173 за 1912 г.

⁶ «Речь» № 212 за 1912 г.

⁷ «Петербургский листок» от 5 августа 1912 г.

⁸ «Я от души смеялся над сабанеевскими вывертами», — читаем мы в его письме к Е. Звягинцевой (от 22 февраля 1914 г.).

Особую роль в судьбе Прокофьева сыграла активная поддержка его сочинений журналом «Музыка», на страницах которого в 1912—1913 годах Н. Я. Мясковский опубликовал сочувственные заметки о фортепианных пьесах ор. 3 и ор. 4, об этюдах ор. 2 и о Первом концерте. В этих заметках жизнеутверждающий характер прокофьевской музыки резко противопоставлен вялому эпигоновству и эстетской дряблости: «С каким наслаждением и вместе с удивлением,— пишет Мясковский,— наталкиваешься на это яркое и здоровое явление в ворохах современной изнеженности, расслабленности и анемичности»¹. Он выражает надежду, что сочинения Прокофьева «своей свежестью, силой и, при частой фантастичности, редким здоровьем несколько оживят расслабленную, а часто и вовсе затхлую атмосферу нашей концертной жизни»².

Два-три года спустя эти мысли подхватил и развил на страницах «Музыки» Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). «Нельзя не верить,— писал он,— что перед нами подлинная истинная красота, может быть, суровая и терпкая для нашего изнеженного вкуса, но от этого не менее приемлемая, чем уточненнейшая ядовитая красота звуковых очарований Стравинского»³.

В искусстве Прокофьева Асафьев пытался усмотреть признаки нового художественного миросозерцания, которое приходит на смену отживающему импрессионизму и символизму: «Нам, современникам... кажется странным,— утверждал Асафьев,— наша ли жизнь, наше ли время отражается в его творчестве? Так мы завязли — с одной стороны, в истеричных столах и страхе перед зловещей силой судьбы, а с другой — приучили себя к томным хрупкостям и хрустальностям, т. е. к искусству для мимоз, робко спрятавшихся от жизни...»⁴.

Высказывания Мясковского и Асафьева, направленные против музыкальных гурманов, замкнувшихся в рамках подражательного скрябининства или запоздало салонного импрессионизма, имели несомненно прогрессивный смысл. Оба критика как бы прокладывали дорогу русскому искусству завтрашнего дня — здоровому, ясному и волевому.

Редакция «Музыки» привлекала к критической деятельности и Прокофьева. Он писал нотографические заметки (о произведениях Мясковского, Стравинского, Станчинского), составлял краткие автоанализы своих произведений. «Я думаю, из меня вышел бы недурной критик, притом большая собака»,— язвительно заметил он в своем дневнике.

¹ «Музыка», 8 сентября 1912 г., № 94. Нотографическая заметка (подписано «М»).

² «Музыка», 12 октября 1913 г., № 151 (заметка, подписанная «Н. М.»).

³ «Музыка» от 27 декабря 1914 г., № 203 (Игорь Глебов. Петроградские куранты).

⁴ «Музыка» от 12 марта 1916 г., № 249. Статья «Петроградские куранты. Из недавно пережитого».

Стремление к оригинальности и презрение ко всяческой подражательности характеризуют позицию начинающего критика. Он резко осуждает исполнителей, боящихся современного репертуара. В рецензии на Первую фортепианную сонату Мясковского мы читаем: «Когда я обратил внимание одного пианиста на новую сонату, он ответил: «Что-с? Нет-с. Я уж лучше сначала выучу все сонаты Бетховена, а тогда примусь за что-нибудь новое».

Очень солидно и еще более безнадежно. Ибо этой помпезной фразой, столь характерной для наших пианистов, руководят не возвышенные чувства перед старым божеством, а страх перед вкусами толпы, лень разобратся в новой вещи...»¹.

Подобно своему другу Мясковскому, Прокофьев отстаивает национальное достоинство русских музыкантов. По поводу фортепианных эскизов Станчинского он пишет: «Автор любитель пофранцузить. Своего русского происхождения он стесняется. По крайней мере на русской вещи русского композитора он не решается поставить хотя бы фамилию по-русски!»².

Так же резко и прямолинейно осуждает молодой критик творческую несамостоятельность, пассивные заимствования. В неопубликованной заметке о фортепианных пьесах Л. Сабанеева он обвиняет автора в рабском подражании Скрябину: «Ограниченная наличность оригинального дарования заставляет г. Сабанеева черпать из посторонних источников, особенно же из широкого скрябинского потока. В некоторых пьесах заимствование выражено настолько сильно, что совершенно роняет их ценность»³.

В то же время безоговорочные похвалы Прокофьева вызывают произведения, отмеченные остроумной выдумкой и новизной гармонии. В «Трех песенках» И. Стравинского его привлекает пикантное соединение «детской простоты» вокальной партии с «изощренным аккомпанементом».

В промежутках между консерваторскими занятиями в классах Есиповой и Черепнина, между частыми выступлениями на ученических вечерах он непрерывно работает, главным образом над фортепианными сочинениями, экспериментирует, изобретает; в его работах 1912—1913 годов все чаще замечен интерес к усложнению гармонического мышления и обновлению виртуозной фактуры.

Весной 1912 года создается труднейшая Токката для фортепиано

¹ «Музыка» от 14 февраля 1915 г., № 210.

² «Музыка» от 21 сентября 1913 г., № 148.

³ Рукопись заметки сохранилась в архиве В. Держановского (ЦММК). Редакция «Музыки» не опубликовала рецензию, не желая, видимо, дискредитировать своего постоянного сотрудника Л. Сабанеева. Этот отказ вызвал обиду со стороны Прокофьева и чуть было не привел к разрыву его с редакцией.

ор. 11. По смелости языка и темпераменту это было прямое продолжение наиболее ярких пьес ор. 4 («Наваждение»). «Чертовски остроумно, колко, энергично и характерно,— писал о Токкате Мясковский.—...Может казаться странным, что пьесе в 10—12 страниц я пишу целый дифирамб, но не могу удержаться от вопля восторга. Пока это одно из его лучших и во всяком случае наиболее зрелое сочинение»¹.

Действительно, в этом неистовом *perpetuum mobile* с покоряющей силой представлены энергия ритма, упоение движением. Словно прорвав все плотины, хлынул неудержимый поток: в нем и ощущение богатырской силы, и молодой ликующий смех. Стихия ритмического бега обретает причудливо циклопические формы благодаря остроте и колкости тембровых эффектов, а также терпким задержаниям и политональным наложениям. Поражает неисчерпаемая изобретательность автора, вырастившего большую часть пьесы из самой элементарной и казалось бы «бесперспективной» попевки (по ступеням минорного трезвучия):



Но какие неожиданные линейные и фонические комбинации рождает при этом необузданная фантазия Прокофьева! Сколько здесь смелых прозрений в область нового пианизма XX века с его мужественной «ударностью» и захватывающим энергетизмом (скачки и переброски рук, стучащие «клеванья»). В противовес токкатам стилизаторского плана, воскрешавшим клавирный стиль XVIII века, Прокофьев предлагает свое вполне современное решение, оригинально воплощая поэзию урбанистических скоростей и торжествующе динамичной моторики².

В один год с Токкатой было создано очаровательное фортепианное скерцо *a-moll* — тоже произведение виртуозного характера, но более мягкое, ажурное, романтически картинное, с изящной шуточно-лирической серединой и тонкими переборами ритма в репризе. Здесь одухотворенная поэтичность преобладала над конструктивистской дерзостью. Это была одна из первых пьес Сергея Сергеевича, заинтересовавшая концертирую-

¹ Из письма к В. Держановскому от 11 апреля 1912 г.

² Токката ор. 11 живет и в советском концертном репертуаре (Э. Гилельс, Л. Оборин, Н. Петров и др.).

щих пианистов (уже в 1916 году ее с успехом играл в своих концертах виртуоз есиповской школы А. Боровский¹⁾).

Лето 1912 года Прокофьев проводил в Кисловодске, где лечилась его мать. Прогулки в горах и чтение книг перемежались с упорной творческой работой. Здесь, в Кисловодске, он закончил наиболее значительное свое произведение 1912 года, Вторую фортепианную сонату ор. 14 (начата в марте, окончена 28 августа).

Сначала была задумана сонатина. В те годы автор еще привержен к миниатюре, и крупные формы порой вырастают у него из первоначально задуманных мелочей. Так из юношеского концертино вырос Первый фортепианный концерт, а из планировавшегося скрипичного концертино — Первый концерт для скрипки. Так же примерно одночастная сонатина превратилась во Вторую сонату: сперва сонатина разрослась в романтически порывистое сонатное аллегро, а затем к нему присоединилось скерцо (сочиненное в первоначальной версии еще в классе Лядова) и остальные две части. В сравнении с буйной моторикой Токкаты, музыка Второй сонаты отличается более многогранной образностью и большей широтой эмоционального диапазона.

Вторая ф.-п. соната

Вторая фортепианная соната ор. 14 принадлежит к числу высших достижений молодого Прокофьева. После Первой сонаты, стилистически еще незрелой, автор шагнул далеко вперед. «Во второй сонате, — верно замечает Б. Асафьев, — крылья воображения настолько окрепли, что на каждом шагу слышно свое волевое и упрямое стремление, свое слово: «так хочу, пусть так будет»².

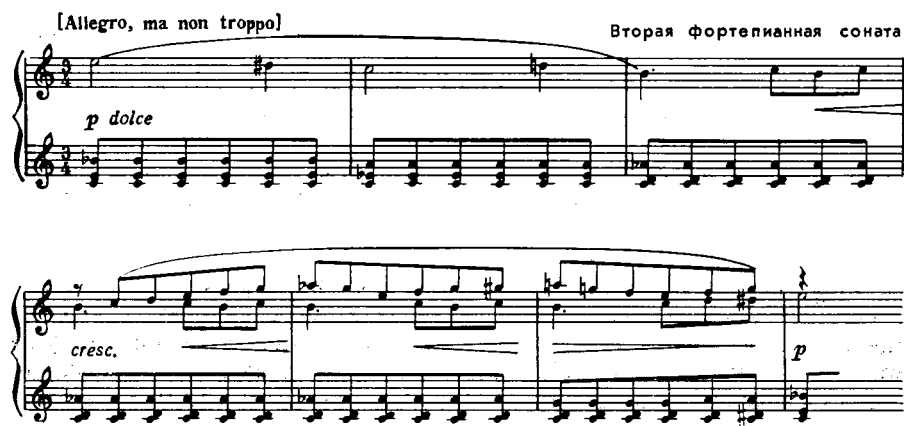
Четыре части сонаты резко различны по настроению, хотя и объединены цельностью замысла и даже общностью интонаций. В почти непрерывной смене контрастных образов чувствуется рука драматурга: как в динамичной пьесе или кинофильме, быстро сменяются кадр за кадром, явление за явлением. Все эпизоды изложены сжато и концентрированно, без долгих связей и переходов. Фортепианная фактура близка к пианизму Моцарта — Бетховена: преобладают скупое двух- или трехголосное изложение, четко акцентированная игра *non legato*. Упругий ритм, веселый бег пассажей, ладный техницизм придают всей музыке черты жизнерадостности и задора. Но рядом с типично клавириными, резко акцентированными звучаниями слушателя пленяют эпизоды нежно-певучей лирики в первой и третьей частях. Свежо и современно применен минорный лад, обогащенный сложной техникой альтераций и модуляционных сдвигов.

¹ «Боровский на моем скерцо ставит рекорд скорости», — отмечал Прокофьев в письме к Е. Звягинцевой (от 9 февраля 1916 г.).

² Из аннотации к концерту.

Начальное *Allegro ma non troppo* с первого же такта захватывает напряженностью движения (сочетающего триольность басов с четкими дуолями мелодии) и порывистым динамическим нарастанием, завершаемым чеканным, словно «срезанным» кадансом.

При крайней простоте и классичности фактуры и ритма поражает своеобразие гармонического плана: доминанта избегается, тонко используются побочные ступени, свежо звучат контрапункты, оригинальны приемы модуляционных «обманов», внезапных сдвигов в отдаленные строи. Но вот взволнованная, летящая ввысь тема главной партии сменяется скерцозным движением связующей; в чеканном движении, построенном на повторах ниспадающей фразы, возникает жалобная секундовая интонация, подготавливающая побочную партию. И когда стихает мерное движение, рождается грустно-застенчивая мелодия побочной — одна из лучших тем сонаты:



Созерцательная статика ее преодолевается насыщенным ладовым развитием, красивой сменой чистых трезвучий и септаккордов. В разработке, как в оперном или балетном спектакле, свободно сменяются контрастные «сцены». Вот снова прозвучала в новой тональности прелестная тема побочной партии, словно лирическое ариозо или балетное адажио; затем закружились и застучали шутливые обороты из связующей. И, наконец, в центре разработки дано полифоническое соединение трех элементов — темы побочной партии (в увеличении), «тормозящей» фразы из среднего раздела главной партии и ниспадающей фигурки из связующей. Это сплетение тем воспринимается как увлекательный театральный эффект.

После действенной первой части, в которой романтические порывы сменяются любовной мечтой или лукавой шуткой,— следует комическое скерцо. В нем естественно продолжена юмористическая линия, намеченная в первой части. Скерцо построено на двух четко отграниченных темах: первая из них — полное крепкой мускульной энергии *perpetuum mobile*; на непрерывном стаккатном движении то там, то здесь проносятся острые, как иглы, сигнальные возгласы. Быстрый темп, техника фортепианных скачков, перекрещиваний и колких акцентов рождает образ веселой игры. Энергичный разбег первой темы сменяется танцевальностью второй; это почти жанровая картинка в характере несколько иронического бытового танца.

Третья часть сонаты — наиболее углубленная. Сумрачно, как в полутме, звучит плавно покачивающаяся фигура аккомпанемента в ритме колыбельной; на этом фоне разворачивается декламационная тема, постепенно вырастающая от спокойного раздумья до трагического пафоса. Фактура здесь гуще и насыщенней, чем в первых двух частях: мелодия окружена многослойной вязью фигураций. Как нежнейшее сказочное видение возникает вторая тема *Andante* в ритме 7/8.

И когда мрачным раздумьем завершается третья часть, ее вдруг с детской непринужденностью сменяет озорная музыка финала. Быстро, как в кино, мелькают юмористические эпизоды: пизвергаются гирлянды токатных пассажей (связующая партия), их сменяет вызывающе гаерский танец; вдовь широко применяются колючие акценты, токатные колкие звучания. Но озорной танец постепенно стихает, и, как нежное воспоминание возвращается лирическая тема из первой части; она звучит еще более мечтательно и сладостно. Однако ее как бы на полуслове бесцеремонно перебивает новый «скомороший» танец с забавными ужимками. Здесь автор, словно убоявшись лирической размягченности, резко прерывает поэтичное воспоминание грубоватой шуткой¹. Вихревое скерцозное движение наполняет и драматизированную разработку, и репризу, и, наконец, коду, мастерски синтезирующую обе темы финала — главную и побочную. Вся пьеса завершается вакхическим круговоротом смеха, танца и энергичной виртуозности.

Вторая соната и сейчас, спустя полвека, поражает своей театральной зримостью, смелым сопоставлением юношеской взволнованности, лирической мечты и заражающего смеха. Некоторые исполнители стремились акцентировать в ней в первую очередь гротескные, эксцентрично-юмористические черты. Но это не согласуется с ее истинным содержанием. В ней несомненно преобладает романтически-устремленное начало, неум-

¹ Подобные же эффекты резкой смены лирических эпизодов неожиданными шутками и чудачествами впоследствии встретятся в опере Прокофьева «Любовь к трем апельсинам».

ная сила жизни и молодости, а юмор и лирика лишь оттеняют это главное. И куда более правы те, кто, говоря об образном строе Второй сонаты, вспоминают молодого Бетховена — его львиную хватку, его зазорный технизм и плебейский юмор.

Баллада для виолончели и ф-п.

Непосредственно за Второй сонатой последовала одночастная Баллада *c-moll* для виолончели и фортепиано; она была создана по просьбе виолончелиста-любителя Н. П. Рузского, с которым Сергей Сергеевич изредка встречался для совместного музицирования. В качестве основной темы Баллады автор использовал начальную мелодию из скрипичной сонаты 1903 года, написанной еще в Сонцовке. Эта наивная, чисто струнная тема, играющая роль главной партии, оказалась лучшей мелодией Баллады, вполне согласующейся с певучим тембром виолончели. Иной характер носит вторая тема — в духе мрачно-фантастического гротеска (тревожная, ритмически заостренная тема у виолончели *pizzicato* на фоне токкатных аккордов фортепиано). Сам Прокофьев отмечал, что драматически-взволнованные страницы Баллады родственны экспрессивному стилю «Маддалены». Остальные темы в пьесе менее выразительны; обилие угловато-резких оборотов казалось маловыигрышным для виолончели. Композиция пьесы, близкая к сонатному аллегро, страдает некоторой рыхлостью.

Музыку Баллады сочувственно оценил Н. Я. Мясковский, считавший, что пьеса «словно специально написана для Казальса»¹; впрочем, он же указал на мелодическое несовершенство некоторых тем. Более сурово высказался В. Каратыгин, утверждавший, что несмотря на отдельные «преинтересные моменты», баллада «растянута и плохо приноровлена к техническим средствам и возможностям виолончели»².

Успех Первого концерта вдохновил молодого Прокофьева на новые, более смелые эксперименты. В конце 1912 года он сочиняет ряд инструментальных миниатюр, в которых проявляется его интерес к музыкальному гротеску. Это шуточное Скерцо для четырех фаготов и первая из пьес, впоследствии названных «Сарказмами». Наряду с Токкатой *op. 11*, эти сочинения снова продемонстрировали тяготение к гармоническим дерзостям. Таково, в частности, эксцентричное Скерцо для четырех фаготов³, которому автор предпослал эпиграф из грибоедовского «Горе от ума», — «а тот хрипун, удушенник, фagот...»; намеренная примитивность

¹ Письмо к В. Держановскому от 23 февраля 1914 г.

² «Речь» от 30 ноября 1916 г. Первым исполнителем пьесы был московский виолончелист Е. Белоусов (23 января 1914 года в Москве, в камерном собрании «Вечеров современной музыки»).

³ Скерцо существует в двух вариантах: для фортепиано соло (№ 9 в *op. 12*) и для ансамбля из четырех фаготов. Остроумно сопоставление различных возможностей фagотной выразительности: комически хрипловатого «старческого» стаккато и плавной глуховато-меланхолической распевности (средний эпизод).

фактуры и танцевально ритмического рисунка соединяется в этом Скерцо с оригинальнейшими гармоническими находками (элементы политонализма, свежесть оstinатных комбинаций, пикантность декоративных форшлагов). Отсюда прямой путь к хлесткому юмору и эксцентризму «Шута».

Обострение музыкального стиля Прокофьева еще более ярко проявилось во Втором фортепианном концерте, начатом в конце 1912 года. Автор словно декларировал в нем свое право на большую драматичность содержания после несколько внешней бравуры концерта *Des-dur*. «Упреки в погоне за внешним блеском и в некоторой «футбольности» первого концерта повели к поискам большей глубины содержания во втором», — отмечает сам композитор. Работа над Вторым концертом подвигалась чрезвычайно быстро. Уже в начале апреля 1913 года Мясковский сообщал в Москву: «Серж Прокофьев кончает 2-й концерт для фортепиано в 4-х частях, очень свежий и интересный; более интимный по складу нежели 1-й, но и еще более трудный. Он мне наигрывал кусками... — попадаются прямо замечательные штуки, совсем небывалые и преоборужительные»¹. Новый концерт удалось включить в программу летних симфонических концертов в Павловске.

Второй ф.-п. концерт

Второй концерт действительно резко отличен от фортепианного концерта *Des-dur*: в Первом господствовала юношеская бравада, во Втором — бурные драматические порывы; в Первом фортепиано выступает в качестве равноправного соперника оркестра, во Втором солист главенствует. Вместо сжатой одночастной формы Первого концерта автор избрал четырехчастную структуру: романтически взволнованное *Andantino*, динамичнейшее Скерцо, inferнальное Интермеццо и быстрый Финал, в котором виртуозно-токатная динамика вдруг уступает место пленительному русскому распеву.

Прекрасен основной образ первой части — величаво строгая мелодия кварто-квигтового строения — на фоне мерно колышущегося триольного движения:



¹ Письмо к В. Державовскому от 3 апреля 1913 г.



Эта широко распевная тема звучит как легендарно-патетический рассказ (авторская ремарка «narrante» означает «рассказывающая»). Суровость гармонии (обилие «пустых» квинт в басу) скрашивается тепло и сладостно звучащими модуляционными сдвигами. Иной оттенок придан второй теме: это сказочный образ, овеянный дымкой таинственности; полутанцевальная тема, отмеченная церемонной грацией и капризностью акцентов, подвергается сложному вариационному развитию. Музыка разработки, изложенная в виде грандиозной фортепианной каденции напоминает мрачный пейзаж, исполненный стихийной мощи; тона здесь сгущенные, жесткие; перед глазами словно возникают картины вздымающихся волн, черных грозовых туч. Фортепианная техника отличается монументальностью, преобладанием крупных штрихов.

Скерцо — вторая часть — буквально захватывает дух безостановочным пассажным движением у фортепиано — в сочетании с крайне упрощенным ритмом оркестровой партии. Здесь непроизвольно рождаются ассоциации с ультра-динамическими скерцо Бартока, например, с великолепным скерцо из Второго фортепианного концерта, сочиненного, впрочем, двумя десятилетиями позднее.

Фантастически «варварский» колорит придан музыке Интермеццо (третья часть): резкая утрированность созвучий, огрубленность оркестровых и ритмических эффектов рождает ощущение языческой первозданности, словно предвещающая фантастику «Скифской сюиты». Много позднее один большой музыкант услышал в этой части отзвуки жутких капризов Франческо Гойи.

Та же стихия неукротимых первозданных сил господствует в изломанной главной теме финала, уснащенной сложными фигурациями и непривычными скачками. Но зато средняя, лирическая часть финала возвращает нас к скромной сказочности; эта песенная мелодия в натуральном миноре, с меланхолически покачивающимися колыбельными ритмами напоминает о лирике Мусоргского. Как и побочная партия первой части, «колыбельная» тема подвергается изощренному вариационному развитию (аналогичные приемы характеристического варьирования впоследствии встретятся в средней части Третьего концерта). Заканчивается финал возвращением основной темы, поражающей своей космической силой и дикой угловатостью.

Непривычные интервальные ходы, резкие битональные комплексы (вроде одновременно звучащих трезвучий G-dur и A-dur в коде финала), некоторые тембровые жесткости свидетельствовали о стремлении молодого автора всемерно усилить драматическую экспрессию.

Стилистические резкости, примененные в отдельных страницах Второго концерта, заставили насторожиться даже искренних доброжелателей композитора. Так, Б. Асафьев, в целом горячо одобдивший концерт, отмечал в нем «некоторую грубоватость» и «терпкий привкус кое-каких приемов особенно в «Интермеццо» (слишком давит слух назойливое запугивание всякой интервальной нечистью)». О «болезненном впечатлении» от коды финала писал В. Каратыгин, искренне восхищавшийся концертом: «Леденящий ужас охватывает слушателя, волосы дыбом становятся на голове, когда медные берут заключительные аккорды концерта...»¹. Оба критика — и Асафьев и Каратыгин — упрекнули автора в необдуманности, искусственности оркестровки.

И только наиболее страстный поклонник прокофьевского таланта, Н. Я. Мясковский дал безоговорочно высокую оценку новому концерту (в письме к автору): «...По-моему — это классический концерт по ясности форм, сжатости мысли и определенности, выпуклости изложения. Темы превосходны... Когда я вчера ночью Ваш концерт читал (уже лежа), я все время бесновался от восторга, вскакивал, кричал и, вероятно, если бы имел соседей, сочтен был бы за сумасшедшего. Вы просто ангел!»²

Но дальнейшая судьба Второго концерта сложилась не совсем обычно: партитура его, оставленная автором в Петрограде, была случайно уничтожена в годы гражданской войны. Прокофьеву пришлось в 1923 году заново оркестровать всю пьесу по сохранившемуся клавиру. Капитальной переработке подверглась и фортепианная партия. «Тематический материал оставлен целиком, контрапунктическая ткань слегка усложнена, форма сделана стройнее, менее квадратной, а затем я работал над улучшением как фортепианной партии, так и оркестровой», — сообщал автор³. В целом переработка оказалась столь серьезной, что возникло чуть ли не новое сочинение («что-то вроде Четвертого концерта»⁴).

Можно предположить, что некоторые крайности, пугавшие друзей автора в 1913 году, были впоследствии сглажены. Вообще же сегодняшнее восприятие Второго концерта никого уже не шокирует: красота и мощь романтического порыва еще явственнее выступают на первый план, заставляя моменты звуковой гипертрофии.

Подчеркнутая экспрессивность и тревожный дух Второго концерта

¹ «Театр и искусство» от 1 сентября 1913 г., № 35.

² Из письма, датированного началом августа 1913 г. (МДВ, стр. 272).

³ Из неопубликованного письма к Н. Мясковскому от 15 июля 1924 г.

⁴ Из письма к В. Держановскому от 4 декабря 1923 г.

были во многих отношениях примечательны. По мере того как композитор становился злее, в его творчестве все яснее слышались отголоски трудной предгрозовой эпохи. Напомним, что именно в канун первой мировой войны в русском искусстве усилились настроения пессимизма, отчаяния. Эти мотивы звучали в стихах поэтов-символистов, в некоторых партитурах Рахманинова, Мясковского. «У меня последнее время такая ипохондрия, что если бы не работа... повесился бы», — восклицает в одном из писем 1913 года Мясковский. Другой ближайший друг Прокофьева, Макс Шмидтгоф, весной 1913 года покончил жизнь самоубийством; его прощальное письмо, посланное товарищу, ошеломляет скупым трагизмом («Дорогой Сережа, сообщая тебе последнюю новость — я застрелился...»). Смерть товарища была тяжчайшим потрясением для молодого композитора¹.

Как ни противилась здоровая натура Прокофьева тягостным веяниям времени, они не раз врываются в его жизнь, отражаясь и в творчестве. Прав был Б. Асафьев, услышавший в музыке Второго концерта («не столько яркой, сколько эмоционально конденсированной, «сгнетенной» до духоты») отражение беспокойной атмосферы кануна войны.

Характерно, что именно Второй концерт оказался для Прокофьева «входным билетом» в высшие круги русского модернизма, завоевав ему признание у Дягилева и Стравинского.

Во время летних каникул 1913 года Прокофьев вместе с матерью выехал за границу. Он побывал в Париже, Лондоне, городах Швейцарии и отдыхал во французском курортном городке Руая. Впечатления были яркие и многообразные. «В Париже я прожил неделю... Жизнь французов, темп, которым идет жизнь, и общая культурность меня очаровали», — сообщил он в письме к Н. Н. Черепнину. Памятными для молодого музыканта были посещения Лувра, скульптурной выставки Салона, подъем на вершину Эйфелевой башни. С особым интересом посещал он балетные спектакли русской труппы С. П. Дягилева («Петрушка» Стравинского, «Дафнис и Хлоя» Равеля, «Саломея» Флорана Шмитта, «Карнавал» Шумана и др.), впрочем, ни один из названных балетов не вызвал восторга...

Вернувшись в Россию, Сергей Сергеевич привился с усердием готовиться в ответственного выступления в Павловске: «Он только теперь сел зубрить свой чудовищный концерт», — сообщал Мясковский, по-прежнему принимавший деятельное участие в творческих делах своего друга. Технические трудности Второго концерта даже самому автору казались непреодолимыми («Учу мой новый концерт, оказавшийся безобразно трудным и беспощадно утомительным»).

¹ «Памяти Максимилиана Анатольевича Шмидтгофа» был посвящен Второй фортепианный концерт. Ему же посвящены Вторая, Четвертая сонаты и пьеса «Аллеманда» из оп. 12. Не связаны ли трагические мотивы Второго концерта и с мрачными настроениями автора, вызванными потерей близкого друга?

23 августа 1913 года имя Прокофьева вновь приковало к себе интерес музыкальных кругов Петербурга. В Павловске, под управлением Асланова, был впервые исполнен Второй концерт, вызвавший у публики полное недоумение. По свидетельству Мясковского, аудитория «шикала и во всяком случае во время исполнения вела себя не вполне пристойно»¹. Бульварная пресса, шокированная музыкальным происшествием, не жалела красок: «Дебют фортепианного кубиста и футуриста вызывает всеобщий интерес, — сообщал в «Петербургской газете» Не-критик. — Уже в вагоне при поездке в Павловск со всех сторон слышно: «Прокофьев, Прокофьев, Прокофьев...» Это новая фортепианная звезда!» Фельетонист приводит подробности разыгравшегося скандала: «На эстраде появляется юнец с лицом учащегося из Петершуле. 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... 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 заканчивает свой концерт. Скандал в публике форменный. Шикает большинство. Прокофьев вызывающе кланяется и играет на «бис». Публика разбегается. Всюду слышны восклицания: «К черту всю музыку этих футуристов! Мы желаем получать удовольствие, — такую музыку нам кошки могут показывать дома»².

Рецензенты не находили слов, чтобы заклеить нарушителя музыкальных канонов. Из двенадцати отзывов в печати — восемь было резко отрицательных. Ю. Курдюмов в «Петербургском листке» обозвал концерт «царством каких-то неистовых звуков, без складу и ладу нагромождающихся один на другой»³. Н. Бернштейн усмотрел в нем «такую звуковую какофонию, которая ничего общего с культурной музыкой не имеет» («Несносны, например, прокофьевские каденции, в них столько музыкальной грязи, что можно подумать, что они созданы по капризу опрокинувшейся на нотной бумаге чернильницы») ⁴. Критик черносотенной газеты «Новое время» (вероятно, М. Иванов) с яростью утверждал, что «юноша Прокофьев перещеголял «мужа разума и света», г. Скрябина». «...Концерт г. Прокофьева представляет собой поток мутной, грязной водицы»⁵.

¹ Письмо к В. Держановскому от 24 августа 1913 г.

² «Петербургская газета» от 25 августа 1913 г. Фельетон Не-критика.

³ «Петербургский листок» от 24 августа 1913 г.

⁴ «Петербургская газета» от 25 августа 1913 г.

⁵ «Новое время» от 25 августа 1913 г.

Столкновение Прокофьева с аудиторией Павловского вокзала было весьма симптоматичным. Чинная столичная публика и критики, отражавшие ее запросы, усмотрели во втором концерте лишь наглый анархический выпад. Именно так воспринимались в то время и дерзкие выступления молодых поэтов-футуристов, зло издевавшихся над мешанской аудиторией. Почти одновременно с павловским эксцессом происходили скандалы в разных городах России в связи с литературными выступлениями В. Маяковского, В. Каменского и Д. Бурлюка. Аналогичными были и отзывы буржуазных газет по поводу скандального турне «кубо-футуристов». Недаром же враждебная критика откровенно именovala Прокофьева «футуристом».

Единственным из петербургских критиков, кто безоговорочно защитил Второй концерт, был В. Каратыгин, выступивший почти одновременно в нескольких органах печати («Речь», «Театр и искусство», «Аполлон»). Вопреки мнению большинства, критик предсказал Прокофьеву блестящее будущее: «Публика шикала. Это ничего. Лет через 10 она испугит вчерашние свистки единодушными аплодисментами по адресу нового знаменитого композитора с европейским именем!»¹.

После выступления в Павловске неутомимый автор принимается за переделку «Маддалены», твердо рассчитывая поставить ее на сцене «Свободного театра». Талантливый режиссер — К. А. Марджанов (впоследствии один из ведущих театральных деятелей советской Грузии) организовал в Москве новаторский музыкальный театр, мечтая разрушить оперные штампы. При содействии К. С. Сараджева он с увлечением прослушал авторское исполнение «Маддалены», высоко оценив драматический напор ее музыки. Прокофьев с гордостью рапортовал матери об этом прослушивании: («В Москве «Маддалена» имела успех и много шансов, что она пойдет во втором полугодии»²). Следуя советам друзей, композитор переписал заново несколько разделов последних трех сцен. «Прокопий сейчас с яростью терзает свою Маддалену, переделал уже две сцены, осталось столько же», — сообщал Мясковский 8 сентября 1913 года. Николая Яковлевича заботило главное: удастся ли обогатить вокальные партии («посмотрим, как он справился с голосами»). В другом письме он отмечал, что переделка «Маддалены» «превосходна во всех отношениях»; «если он так же кончит, это будет великолепная опера... У него теперь и голоса поют!!!» Однако осуществить постановку «Маддалены», уже намеченную на зиму 1914 г., так и не удалось ввиду закрытия «Свободного театра». Опера осталась лишь частично наоркестрованной (из четырех сцен автор

¹ «Речь» от 25 августа 1913 г.

² Из письма от 26 июля 1915 г.

оркестровал только первую). Новая версия была датирована 15 октября 1913 г. и украшена многозначительным посвящением Н. Я. Мясковскому¹.
Десять ф.-п. пьес ор. 12

К числу интересных работ 1913 года относится цикл из десяти фортепианных пьес, объединенных в ор. 12. Половина этого сборника сочинена в 1913 году, остальное собрано из старых сочинений, частью переработанных. Пестрота и разнообразие жанров и даже стилей, представленных в этом цикле, подтверждают известную двойственность творческих устремлений молодого Прокофьева: его властно манят соблазны «современнических» новаций, но он еще крепко привязан к классическим традициям, воспринятым с детских лет. Самыми «левыми» были фаготное Скерцо и Мазурка, почти вся изложенная параллельными квартами («Шалость балованного юноши, бравирующего своим бесстрашием в попрании заветов общепринятого музыкального вкуса», — так скептически оценил ее Б. Асафьев²). Немало живого чувства заключено в лирических пьесах — задумчиво-эпической «Легенде» (лучшей из десяти пьес, по определению самого автора), в грациозном «Каприччио», в очень мелодичном Гавоте g-moll, написанном в первой версии еще в 1908 году в классе Лядова. И Гавот, и тягеловесно шествующая Аллеманда, и остроумный Ригодон, и светлая, весело журчащая, в арфообразных пассажах, Прелюдия — все это типичные образцы того «классического» стиля, который впоследствии так ярко обнаружит себя в Первой симфонии Прокофьева и в танцах «Ромео» и «Золушки». Здесь ярко представлен и его светлый юмор, и изящная, несколько ироничная танцевальность, и излюбленный диатонический «лад до» (Ригодон, Прелюдия)³. Эта линия не имеет ничего общего с стилизаторской «подделкой под старину», со снобистским «неоклассицизмом», распростра-

¹ Вопрос о постановке «Маддалены» позднее поднимался еще дважды: сперва в 1916 году (Московская частная опера С. И. Зимина), затем в 1924 году (в Москве, по инициативе Н. Я. Мясковского). «Очень польщен вниманием к старушке Маддалене, — писал Прокофьев в марте 1924 г., — только совсем не помню, в приличном ли она виде. Боюсь, что голосовые партии весьма шершавы (...) Когда-нибудь в будущем я вычищу ее и сокращу, чтобы она даром не занималаopus» (из письма к Мясковскому от 25 марта 1924 г.). Идея эта так и осталась неосуществленной. Рукопись ни разу не прозвучавшей «Маддалены» впоследствии застряла в Париже, в издательстве С. Кусевицкого, а позднее попала в распоряжение английской фирмы «Boosey and Hawkes». Ныне «Маддалена» — вместе с партитурами «Снов», «Игрока» и «Огненного ангела» хранится в Лондоне в архиве упомянутой фирмы. К сожалению, все эти рукописи недоступны для изучения, так как фирма наложила запрет на их опубликование до 2004 года (?); см. об этом в статье Риты Мак-Элистер, в сб. «Proceeding of the Royal Misical Assotiation». London, 1969—1970.

² «Музыка» 7 февраля 1915 г., № 209. Нотографическая заметка (подписано «B'As's»).

³ К тому же кругу лирико-танцевальных прокофьевских тем относится пленяющая своим изяществом тема второй части Третьего концерта, также сочиненная в 1913 году в качестве «заготовки» для крупного опуса.

нившимся в 20-е годы в музыке Запада. В старинных формах Прокофьев стремится выразить новое, «сегодняшнее» содержание. Его гавоты, менуэты и ригодоны живо передают добродушный мягкий юмор современно-го русского художника. В Гавоте и особенно в Марше *f-moll*, когда-то сочиненном в качестве поздравительной «песенки» В. Моролеву (1906), мы ощущаем и отголоски обаятельных воспоминаний детства. Кстати, обратившись спустя семь лет к детскому Маршу, Прокофьев существенно изменил его — прежде всего путем обогащения гармонической ткани. Сравнив окончательный вариант Марша с версией 1906 года, мы получим представление о приемах гармонической модернизации, которыми пользовался Прокофьев:

Moderato Марш *f-moll*

Марш ((54) 6-я песенка V серии) 1906г.

Allegro Марш оп. 12, №1, 1913г.

Бесхитростная, по-детски ясная тема, оставшаяся почти неизменной, обогащена задержаниями, проходящими звуками, красочными аккордовыми сопоставлениями, вносящими в общее звучание черты мужественного, радостного юмора. Не эту ли пьесу имел в виду Маяковский, отмечая свои симпатии к «грубым стремительным маршам» дозаграничного Прокофьева?

Десять пьес ор. 12 ясно показывали, что мнение большинства критиков о Прокофьеве как о «футуристе» и музыкальном правонарушителе было несправедливым. В цикле преобладали простые и человечные эмоции, естественные лирические или юмористические образы, лишённые и тени надуманности. Эта же линия вновь скажется в Третьей и Четвертой сонатах, в лирике Первого скрипичного концерта и «Мимолетностей».

Облик Прокофьева, вполне сложившийся к этому времени, отмечен парадоксальными контрастами. Пытливость и трудолюбие сочетались в нём с дерзостным фрондерством, нежеланием подчиняться любым авторитетам. Этого не могли простить многие недоброжелатели, возмущавшиеся «вызывающим поведением» непокорного юноши. И в жизни и в искусстве ему претило все гладкое, прилизанное, благонравное; он ненавидел спокойные, испытанные шаблоны. Бунтуя против них, молодой музыкант во всем стремился быть особо оригинальным, не похожим на других (позднее он самокритично оценил эту тенденцию как «юношескую дурь»). Речь шла не только о творчестве, но и о личном поведении в быту, манере изъясняться и т. п. Именно в эти годы он старательно вырабатывал свой особенный почерк — жирный, витиеватый, похожий на древнеславянское письмо, свою манеру писать по сокращённой системе — без гласных и с заменой простого «и» — на *i* (характерна его подпись «С. Пркфв»). Его юношеские письма полны забавных неологизмов, комических стилизаций то «под мужичка», то «под иностранца», то под старинный чиновничий слог¹. Врагов он разит насмешливыми кличками, друзей добродушно именует смешными прозвищами (Мясковского называет «НЯМ», «Мяскуциус», «Нямусеночек» и т. д.). Вспоминаются эпистолярные забавы Мусоргского и его друзей...

В поисках рационализации композиторского труда Прокофьев затевает реформу партитурного письма. Ещё в классе Черепнина он однажды измучился, разбирая партитуру Берлиоза («расшифровываешь аккорд три минуты, а оказывается это чистый до мажор»). Это навело его на мысль — отбросить сложную систему транспонировки и писать в партитурах все инструменты *in C*, то есть так, как они звучат на рояле; из ключей, помимо скрипичного и басового, был сохранён только альтовый (для альты, тром-

¹ Например: «Воспримите мои новогодние приветствия, контрапунктируемые лучшими пожелательствованиями».

бона и английского рожка); теноровый же ключ был вовсе устранен (фаготы и виолончели обходятся скрипичным и басовым). По этой упрощенной системе написаны все партитуры Прокофьева, начиная с Первого фортепианного концерта. (Как известно, аналогичный принцип применял в своих партитурах и Арнольд Шенберг, так же писавший все инструменты in C.)

У молодого музыканта все более явственно проявлялось скептическое отношение к тем отечественным авторам, которые еще недавно вызывали безоговорочное уважение. В классе Черепнина он высказывал свою неудовлетворенность музыкой «Евгения Онегина» Чайковского и говорил о своем желании дать другую интерпретацию этого сюжета¹. Увлечение Рахманиновым стало расцениваться им как проявление «дурного вкуса» (вероятно, не без влияния идей В. Г. Каратыгина). Но, пожалуй, самое удивительное превращение произошло в оценке Скрябина: вчерашние изумление и восторг сменились непониманием или пренебрежением. Он отказался играть скрябинский Фортепианный концерт, объявив его «малоярким». В Пятой сонате ему претила «сплошная болезненность», которая «в конце концов утомляет и приедается». Главные пункты обвинения — «интеллигентская холодность» Скрябина и одностороннее усложнение гармонии, затрудняющее выдумку в области мелодии и движения голосов².

Характерно, что А. Н. Скрябин, в свою очередь, резко отрицательно воспринял фортепианные пьесы Прокофьева, усмотрев в них нечто крайне антиэстетическое и грубое: «Какая грязь... Притом же какой это минимум творчества!.. Самое печальное тут, что эта музыка действительно что-то отражает очень удачно, но это «что-то» ужасно. Вот уж где настоящая материализация звука»³.

Так во взаимоисключающих оценках двух антиподов новой русской музыки столкнулись полярные эстетические позиции: сверхтонченность — и подчеркнутая простота, идеализация колористических необычностей — и культ четкого рисунка и движения. Мнение Скрябина разделялось целой плеядой критиков — от умеренного «западника» А. Н. Римского-Корсакова до убежденного скрябиниста Л. Л. Сабанеева, ставшего главным разоблачителем прокофьевского «материализма».

Но враждебных критиков — так же как и консервативные музыкальные учреждения — Сергей Сергеевич обличал в самых крепких выражениях: жюри беляевских концертов обозвал «Митрофаньевским кладби-

¹ В наследии Чайковского ему больше импонировало то, что было менее популярно и — лишено элементов патетики: начало Первой симфонии, побочная партия в финале Второй, ряд фрагментов в «Черевичках».

² Из Автобиографии, см. «Советская музыка», 1972, № 6, стр. 66.

³ См.: Л. С а б а н е е в. Воспоминания о Скрябине. М., 1925, стр. 248.

щем», «Русскую музыкальную газету» — «смердной падалью» или «русской музыкашкой». К издателю Б. Юргенсону он обратился с дерзким письмом-памфлетом, клеймя его за «безнадежную робость», скаредничество и пригревание бездарностей. В письме звучал смелый протест против рутины и ремесленничества: «Со времени Чайковского у Вас не издался почти ни один настоящий композитор! Фатально, но все самые лучшие имена где-нибудь на стороне. Зато сотни писак, имена которых не найти в афишах, ни даже в музыкальном календаре, заполняют полки Ваших складов, как надежные квартиранты. Правда, им можно платить мелким серебром, но Вы же стоите во главе первоклассной фирмы, а не убежища для малоуспешных»¹. Аналогичное по силе обличения письмо Прокофьева было направлено в адрес А. И. Зилоти в связи с отказом последнего включить в программы концертов Третью симфонию Мясковского.

Музыка по-прежнему захватывала молодого композитора до самозабвения. Музыкальные интересы — по свидетельству В. М. Моролева — безраздельно преобладали над всякими иными («Заговоришь с ним о литературе, он переводит разговор на музыку»). Мало интересовался он современной поэзией с ее порой отвлеченно философскими глубинами и борьбой направлений. Не потому ли обратил он внимание на Бальмонта, несколько позднее на Анну Ахматову, но не заметил таких ярких и сильных явлений, как Александр Блок? Друзья знакомили его с новшествами постимпрессионистской живописи; ему пришлась по душе лапидарная манера молодых художников, переносивших на русскую почву стиль Сезанна и Матисса.

Наряду с музыкой Прокофьев горячо увлекался шахматами: посещал шахматный клуб, участвовал в сеансах одновременной игры. Высочайшую его гордость вызвала ничья с чемпионом мира Э. Ласкером. Некоторое время он регулярно посещал гимнастические занятия общества «Сокол», для которого написал «Спортивный марш», тогда же напечатанный на средства общества.

Подлинной страстью юноши были путешествия. Каникулярное время он непременно проводит вне Петербурга — на Кавказе, в Крыму, в Финляндии. В один из сезонов путешествует по Черному морю, посещает Сухуми, Новый Афон, Клухорский перевал. Не забывает и родную Екатеринославщину: по дороге в Крым — останавливается в украинском городке Никополе, где жил с семьей В. М. Моролев.

Круг друзей, окружавших Сергея Сергеевича, пестр и разнообразен; некоторое представление о нем дают посвящения пьес ор. 12: Юмористическое скерцо посвящено «профессору Черепнину», Марш — «Васюше Моролеву», Аллеманда — М. Шмидтгофу, Скерцо а-молл — «Володе Де-

¹ Письмо Б. П. Юргенсону от 1 мая 1915 г.

шевову», Гавот — «Борюсе» (пианист Б. Захаров), Мазурка — «Колечке Мясковскому» и т. д. Здесь же и отзвуки первых сердечных увлечений: Ригодон посвящен Нине Мещерской, Прелюд — юной арфистке, ученице консерватории Элеоноре Дамской¹.

1913/14 учебный год был последним годом пребывания Прокофьева в фортепианном классе консерватории. Участились его открытые выступления в качестве дирижера и пианиста. В этот сезон он буквально завален учебными и концертными делами. Исполнительские интересы даже временно отодвигают на второй план сочинение музыки, к немалой его досаде. Из письма к А. И. Юрасовскому мы узнаем о вполне реальном замысле новой симфонии, которую Прокофьев успел продумать во всех деталях: «Уж и идея есть, и темы есть: и буйная, и нежная, и природоописательная — словом всё, кроме времени, а времени нет, потому что всю эту зиму я обречен интенсивно «школьничать»: учить Тангейзера Вагнерлиста, репетировать бракосочетание Фигаро, словом, умнеть и развиваться» (письмо от 9 января 1914 г.). Идею симфонии Сергей Сергеевич вынужден был тогда отбросить. Зато в оперном классе ему поручили разучивание «Фальстафа» Верди; там же он с увлечением дирижировал «Свадьбой Фигаро» Моцарта (24 марта 1914 года).

В конце ноября 1913 года состоялась встреча Прокофьева с Клодом Дебюсси, приехавшим в Петербург по приглашению С. Кусевицкого. Дебюсси продирижировал симфонической программой из своих произведений и принял участие в камерном вечере, устроенном в его честь редакцией журнала «Аполлон». На этом вечере Прокофьев играл «Легенду» ор. 12 и третий из этюдов ор. 2. Дебюсси его похвалил и поздравил. Однако посещение концерта французского композитора не произвело на Сергея Сергеевича сильного впечатления; ему представлялось тогда, что в музыке импрессионистов «слишком мало мяса» (новую французскую музыку он полюбил лишь много позже, живя в Париже).

✓ Значительный интерес вызвали два выступления Прокофьева с новыми камерными программами (23 февраля 1914 года в Москве — в Малом зале консерватории и 7 февраля в Петербурге). В обоих концертах ему были посвящены целиком вторые отделения программ: исполнялись впервые Вторая соната, Баллада для виолончели и ряд фортепианных пьес ор. 12. Музыкальная Москва на этот раз встретила Прокофьева более благосклонно. Наряду с ругательными рецензиями Л. Сабанеева², К. Эй-

¹ Ей же посвящена еще одна пьеса для арфы, оставшаяся неопубликованной. Сохранилась обширная переписка Сергея Сергеевича с ленинградской арфисткой Э. А. Дамской-Тонтегоде.

² О музыке Второй сонаты Л. Сабанеев написал: «Грубая, прыгающая, нелепо фальшивая, она верно отражает психологию современного «футбольного» поколения. Что-то в ней есть тупое, бессмысленное и «крепкобое»» («Голос Москвы» от 24 января 1914 г.).

геса и др., появилась в «Русских ведомостях» вполне дружественная статья московского критика Ю. Энгеля. Он отметил, что музыка Прокофьева «сильна прежде всего... игрой музыкальной мысли, энергией художественной воли. В ней есть какая-то угловатость, жесткость, холодность, но вместе с тем и подлинная свежесть»¹. Интересные прогнозы о будущем Прокофьева высказал критик О. фон Риземан в московской немецкой газете: «Трудно поверить, что в этом белокуром и безобидном юноше кроется столько музыкального бесовства, сколько он выказал в этот вечер... Нет гарантий, что из такого пылкого композитора-юноши, бросающего без оглядки все заветы художественной традиции... не выработается в конце концов какой-нибудь Скрябин или Дебюсси. Молодое вино должно перебродить. Можно надеяться, что подобная метаморфоза произойдет и с творчеством Прокофьева»².

Однако участие в камерных концертах и редкие выступления на летних эстрадах уже не удовлетворяли Прокофьева. Двери крупных концертных организаций — Зилоти, Кусевицкого, Шереметевского оркестра, Русского музыкального общества — оставались для него наглухо закрытыми. Все попытки добиться включения Второго концерта в программы А. Зилоти оканчивались неудачей: Зилоти утверждал, что в этом произведении Прокофьев якобы «недостаточно нашел себя».

Позиция А. Зилоти вызвала справедливый гнев Н. Я. Мясковского; он усмотрел в этом пренебрежение к национальным интересам молодой русской музыки³. С истинным гражданским мужеством Мясковский вступился за права своего друга: в журнале «Музыка» в сезон 1913/14 года появились две статьи Мясковского (за подписью «Мизантроп»), резко обличающие дирекцию беляевских концертов и особенно А. Зилоти за невнимание к молодежи⁴. Много шуму наделала вторая из этих статей под названием «Петербургские туманы», гневно бичующая поведение Зилоти: «На этих днях он грациозно уклонился от представившейся ему возможности включить в свои программы замечательный 2-й фортепианный концерт С. Прокофьева (как известно, обладающего одним качеством, никем не оспариваемым — могучей индивидуальностью) с загадочным обещанием заинтересоваться автором тогда, когда ему удастся «найти наконец себя»! Слава тонкому слуху и острой проникательности г-на Зилоти!»

¹ «Русские ведомости» от 25 января 1914 г.

² «Moskaue Deutsche Zeitung» от 25 января 1914 г.

³ Факт приглашения на концерты Зилоти французского композитора Роже-Дюкаса для исполнения его мимодрамы «Орфей» послужил поводом для яростной критики со стороны Мясковского: «Если встречу с ним (Зилоти) ближе, постараюсь дать понять, что такое рвение уместнее к русскому явлению, нежели к заграничной белиберде — Прокофьева я ему никогда не прощу» (письмо к В. Держановскому от 26 декабря 1913 г.).

⁴ См.: «Музыка», 15 апреля 1913 г., № 125 и 19 апреля 1914 г., № 178.

Здесь же Мясковский напомнил Зилоти заветы его учителя Ф. Листа — поддерживать все наиболее талантливое в новой музыке.

Выступления в защиту Прокофьева не прошли бесследно: вскоре его вынуждены были признать все ведущие концертные организации Петербурга и Москвы, включая и полностью капитулировавшего Зилоти. Уже в феврале 1914 года Сергей Сергеевич был приглашен для участия в одном из абонементных утренников С. Кусевицкого, где с успехом исполнил Первый концерт.

Весной 1914 года Прокофьев во второй раз заканчивал Петербургскую консерваторию. Выпускной экзамен по дирижированию прошел с отличным результатом. Н. Черепнин, давно разгадавший самобытность таланта Прокофьева, дал ему следующую характеристику: «Выдающееся композиторское дарование; как дирижер приобрел довольно солидную технику, которая ему пригодится при дирижировании его сочинений. Имеет страшно неблагодарную и тяжелую руку. Работоспособность исключительная».

В эту весну Сергей Сергеевич поставил себе задачу — во что бы то ни стало окончить фортепианное отделение с отличием и завоевать премию имени Рубинштейна. «Если к плохому качеству композиторского диплома я отнесся равнодушно, — вспоминает он, — то на этот раз меня заела амбиция, и я решил кончить по фортепиано первым». Ввиду тяжелой болезни А. Н. Есиповой ему пришлось готовиться к экзаменам самостоятельно.

Стихия соревнования всерьез захватила молодого музыканта. В выборе программы он проявил точный расчет: вместо традиционных фуг из «Хорошо темперированного клавирина» была выучена fuga из баховского «Kunst der Fuge»; вместо классического концерта был подготовлен собственный Первый концерт Des-dur; программу дополняла фантазия «Тангейзер» Вагнера — Листа, продемонстрировавшая его атлетическую виртуозность. Уже на предварительном закрытом экзамене А. К. Глазунов дал пианизму Прокофьева очень высокую, хотя и двойственную оценку: «Самобытный виртуоз нового типа с своеобразной техникой, желающий извлечь из современного фортепиано непосильные эффекты часто в ущерб красоте звучности. Утомительная аффектация, не всегда искренняя». При этом директор консерватории поставил ему высший балл — 5+.

Руководство консерватории не сразу согласилось на включение в программу малоизвестного нового произведения. Это не было предусмотрено уставом. Все же дирекция уступила настояниям композитора, но поставила перед ним условие, чтобы каждый экзаменатор мог за неделю до конкурса получить экземпляр концерта для ознакомления. Но и это препятствие не остановило Прокофьева. Он осаждает Юргенсона просьбами срочно отпечатать клавир концерта Des-dur. «Чрезвычайно прошу Вас выпустить концерт никоим образом не позднее 10 апреля, ибо запоздание

грозит мне серьезными неприятностями вплоть до недопущения к экзамену», — пишет он издателю¹. Эти настояния возымели свое действие, и издание клавира вышло к сроку; молодой автор был чрезвычайно горд, увидев двадцать экземпляров концерта, раскрытые на коленях членов жюри.

Выступление Прокофьева на конкурсном экзамене 22 апреля 1914 года было подлинно сенсационным событием. Молодой виртуоз, находившийся в расцвете своего исполнительского дарования, вступил в соревнование с сильнейшими конкурентами (среди которых были будущие профессора Н. И. Голубовская, А. В. Зелигман и др.). Он шутливо называл это сражение — «боем роялей». Игра Сергея Сергеевича поразила всех виртуозной мощью и властной энергией (партию второго рояля исполнял его друг и соученик, дирижер В. Дранишников). Консерваторская профессура раскололась на две резко противоположные партии: за Прокофьева была группа Есиповой и молодые профессора (Калантарова, Дроздов, Венгерова, Лемба, Медем), против него — влиятельная академическая группа (Ляпунов, Лавров, Дубасов и др.). На обсуждении особенно возмущался Дубасов, протестуя против поощрения «вредных» тенденций. И все же профессура вынуждена была признать выдающийся талант непокорного питомца консерватории. Большинство голосов первая премия имени А. Г. Рубинштейна (рояль фабрики Шредер) была присуждена Сергею Сергеевичу. Директор консерватории Глазунов, который по словам Прокофьева, «клокотал благородным гневом», вынужден был лично объявить о его победе.

11 мая Первый концерт был сыгран на открытом выпускном акте с оркестром под управлением Н. Черепнина. Столичная печать отметила успех лауреата, поместив его портреты и интервью. С этого момента начинается признание Прокофьева критикой и концертными организациями. Даже враги вынуждены считаться с его дарованием.

¹ Письмо к Б. Юргенсону от 27 марта 1914 г.

Глава IV

Sturm und Drang

И в бубен солнца бьет
Непобедимый скиф.

К. Бальмонт

К лету 1914 года — после триумфального окончания Петербургской консерватории — Прокофьев окончательно «выходит в люди». Его имя все чаще мелькает в столичных газетах, его принимают в художественных салонах Петербурга, им интересуются в театральных кругах.

Эти годы в жизни композитора совпадают с тягостным периодом начала первой мировой войны. События войны мрачным светом освещают всю тогдашнюю российскую действительность. Труднее становятся материальные условия жизни: «Лично у меня нет никаких средств к существованию, за исключением моей работоспособности,— пишет Прокофьев Б. Юргенсону.— Моя мать, имея некоторые средства, поддерживала меня, но повсеместные финансовые затруднения, вызванные войною, отразились и на ее делах, по каковым причинам она в настоящее время лишена возможности давать мне что-либо, за исключением стола и квартиры»¹. В другом письме — к А. И. Зилоти — он говорит о моральном воздействии начавшихся событий: «Хотя я не призван защищать родину с оружием в руках, но все же война помешала спокойной работе»².

Война вызвала шовинистические настроения среди части интеллигенции. Модные поэты прославляли идею защиты отечества от немецких

¹ Письмо от 29 октября 1914 г.

² Письмо от 24 августа 1914 г.

«варваров», разжигали чувства казенного патриотизма. Но высокопарное фразерство, ложнопатриотическая трескотня были решительно чужды Прокофьеву. Впечатления военных лет лишь усиливали в нем возбужденность эмоций, чувство тревоги за судьбы мира: «Вообще, останется ли что-нибудь от Европы?» — восклицал он в письме к другу¹. Еще более непримиримо высказывался Н. Я. Мясковский: «...Война есть одно из величайших кошмаров над человеком и природой», «это — самая ужасная и грубо ухищренная охота на человека...»².

С первых же дней война разлучила Прокофьева с Мясковским: Николай Яковлевич уже в августе находился в Действующей армии в качестве поручика саперной полуроты, Прокофьев же как «единственный сын при матери вдове» получил отсрочку.

Младшему из друзей порой было как-то неловко пользоваться благами мирной жизни, в то время как на долю Мясковского достались ужасающие фронтовые невзгоды («Внимая им, даже стыдно писать Вам о наших мирных делишках», — признавался Прокофьев в письме к товарищу). Переписка композиторов в годы войны обнажает коренное различие их судеб: «поручик Мясковский» сообщает о немецких бомбардировках, о нищенской обстановке курных деревенских изб; Прокофьев описывает блеск столичных премьер и зарубежных турне.

Две разных судьбы определили и известное различие их эстетических устремлений: старший друг все более склоняется к искусству социально осмысленному, к напряженному «очеловекедуманью» (слова самого Мясковского); Прокофьев же как бы балансирует между серьезностью интуитивно постигаемых гуманистических целей и несколько внешней эксцентричностью «заказных» замыслов, обусловленных сторонними влияниями. Конечно, освобождение от военной службы было для него — да и для всей русской музыки — счастливейшим обстоятельством, ибо сохранило ему свободу и позволило создать ряд музыкальных шедевров. Призыв «в солдаты» — в эти драгоценные годы юношеского вдохновения был бы для него равносильен катастрофе («Неужели и его пошлют на фронт? Ведь это то же самое, что жарить соловьев», — воскликнул летом 1914 года Н. Гумилев, беспокоясь за судьбу Александра Блока³). Но диалектика жизни сложна и парадоксальна: тяготы войны были для Николая Яковлевича суровой школой, армия вооружила его жизненным опытом и зоркостью социального видения, которого, увы, еще так долго не хватало младшему сотоварищу.

Именно в эти беспокойные годы молодой Прокофьев, расставшись с

¹ Из письма к Н. Мясковскому от 5 августа 1914 г.

² Из письма Н. Мясковского к Б. Асафьеву от 2 февраля 1915 г. («Советская музыка», 1960, № 8).

³ См.: А. Ахматова. Воспоминания об Ал. Блоке. «Звезда», 1967, № 12, стр. 187.

заботливым и мудрым другом, сближается с Дягилевым и Стравинским, испытывая заманчивые соблазны «современничества». К счастью, эти увлечения не оказали решающего воздействия на его активную натуру.

К 1914—1915 годам относится сближение Сергея Сергеевича с литературным кружком Бориса Верина. Под псевдонимом «Б. Верин» скрывался молодой поэт Борис Николаевич Башкиров, сын богатого петербургского купца-мукомола. По понедельникам в доме Башкировых устраивались художественные вечера с участием молодых поэтов, философов, музыкантов. На вечерах бывали В. Каратыгин, филолог Б. Демчинский, певица А. Жеребцова-Андреева, молодые музыканты, поэты, артисты. Читались доклады на философские темы (о Канте, Аристотеле, Сократе), новые стихи, звучала музыка. Посетители салона увлекались идеалистической философией и новейшими поэтическими течениями. Молодой хозяин, эстетствующий столичный денди — писал дилетантские стихи, печатая их на собственные средства. Одно из его стихотворений — «Доверься мне» было в 1915 году положено на музыку С. Прокофьевым; стертые «красивости» этих стихов («храм волшебной красоты», «алтарь таинственного бога») не свидетельствовали о высоком поэтическом вкусе автора. Б. Асафьев, лично знавший Верина, охарактеризовал его поэзию как «купеческий хлыщеватый модернизм».

На башкировских «понедельниках» бывал и С. Прокофьев, иногда исполнявший здесь свои новые сочинения. В этом кругу он, полушутя, приобщился к литературному творчеству, написав несколько рассказов и пародийных «триолетов». Увлечения были преходящими, а разговоры на отвлеченно-философские темы не оставили глубокого следа в его ясном и трезвом сознании¹.

Другой петербургский салон, в котором бывал молодой композитор, принадлежал богатому промышленнику, инженеру А. П. Мещерскому, руководителю крупнейшего машиностроительного концерна «Сормово — Коломна». Супруга хозяина, дама с высокими интеллектуальными претензиями, приглашала на свои художественные «среды» самое рафинированное общество столицы. Здесь иногда играл и Сережа Прокофьев, друживший с 17-летней дочерью Мещерских, гимназисткой Ниной. Его искренне смешили петербургские монстры, посещавшие салон, и он с жестокой иронией изображал в своих издевательских импровизациях то томно вздыхающего сентиментального барина, то молодящуюся старуху, щебечущую, словно птичка. «Возможно из этих импровизаций родилась музыка фортепианных «Сарказмов»².

¹ Факты о салоне Башкирова-Верина почерпнуты из беседы с В. А. Дамской, сестрой Э. А. Дамской-Тонтегоде.

² См. об этом в воспоминаниях Анны де Лозина, бывшей подруги Н. А. Мещерской — итальянский журнал «L'approdo musicale», Roma — Torino, 1961, статья «Gli anni verdi di S. Prokofiev», pp. 107—111.

Здесь же в доме Мещерских возникла оригинальная идея вокальной сказки «о гадком утенке». Однажды подружки Нины Мещерской услышали эту трогательную сказку на уроке немецкого языка от гимназического учителя Ф. Фидлера (известный переводчик оперных либретто); они тотчас же прозвали некрасивого Сережу Прокофьева: «Ниночкин Гадкий утенок». Прозвище вызвало ответную реплику Прокофьева в разговоре с его насмешливой подругой: «Подожди, придет время, и я тоже вырасту в лебедя...»¹.

Так из юношеских чудачеств выросла идея музыкальной интерпретации «Гадкого утенка». Автор закончил сказку осенью 1914 года и посвятил ее своей юной вдохновительнице Нине Мещерской.

Между тем главное внимание Прокофьева после окончания консерватории было приковано к крупным театральным замыслам. Его влекло прежде всего к оперному жанру, столь любимому с детских лет. (Характерно в этом смысле напутствие Мясковского, высказанное другу при отъезде на фронт: «Все-таки за Вами «Маддалена»!»)

В течение нескольких лет Мясковский и Прокофьев мечтали воплотить в опере сюжеты Достоевского, не тронутые русской оперной классикой. В ту кризисную пору увлечение Достоевским охватило широкие круги русской интеллигенции. «До сих пор современно и русскому очень по сердцу», — отзывался об одном из произведений Достоевского Н. Мясковский². На сценах Московского Художественного театра и театра Незлобина появились инсценировки романов Достоевского «Братья Карамазовы», «Бесы», «Идиот»³. Вероятно, не без влияния этих театральных опытов Мясковский задумал план оперы по мотивам «Идиота», Прокофьев же облюбовал остродраматичный сюжет «Игрока».

Однако идея новой прокофьевской оперы осуществилась не сразу. 1914 год направил интересы композитора по иному пути. В самый канун войны, в июне 1914 года, Сергей Сергеевич выехал в Лондон к открытию сезона дягилевской антрепризы. Сопровождал его В. Ф. Нувель, которому и выпала честь ввести молодого композитора в круг «высшего судии» российского модернизма — С. П. Дягилева.

¹ См. упомянутую статью в «L'approdo musicale», p. 109.

² Письмо к В. Держановскому от 25 октября 1913 г.

³ Осенью 1913 г. А. М. Горький подверг резкому осуждению спектакль «Братья Карамазовы», считая, что религиозно-философские идеи Достоевского, воплощенные на сцене, «способны только еще более расстроить и без того уже нездоровые нервы общества».

См. статьи А. М. Горького «О карамазовщине» и «Еще о карамазовщине» в газете «Русское слово» от 22 сентября и 27 октября 1913 г. Обе статьи имели огромный общественный резонанс. Против автора ополчились многие влиятельные критики, включая таких столпов «мирикусничества», как А. Бенуа и Д. Философов.

То был последний предвоенный сезон дягилевской труппы. В ее репертуар входили «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Соловей» и «Петрушка» Стравинского, «Дафнис и Хлоя» Равеля, «Легенда о Иосифе» Рихарда Штрауса, «Мидас» М. Штейнберга. Блестящая выдумка балетмейстеров М. Фокина и В. Нижинского, роскошные декорации Л. Бакста, А. Бенуа, М. Добужинского, Н. Гончаровой, мастерство Т. Карсавиной и других выдающихся балерин пользовались заслуженным международным признанием.

Организатором «русских сезонов» был Сергей Павлович Дягилев, один из самых влиятельных и эрудированных деятелей нового русского искусства. Человек, обладавший громадным темпераментом, инициативой и чутким ощущением нового,— он умел зажигать творческий пыл композиторов, живописцев, балетмейстеров, подчинять их своей властной воле. Духовная щедрость его была неисчерпаемой: Б. Асафьев, вспоминая свои беседы с Дягилевым, говорил о его «броских, метких характеристиках», о «снопах острых мыслей, парадоксах явно не затверженных, а возникших тут же налету». «Это был знающий себе цену аристократ, строго-шикарно-умно и элегантно выглядевший в безупречно парадном костюме,— рассказывает Б. В. Асафьев.— Со своими был мил, с меценатами, от которых, по-видимому, зависел, был в достаточной мере высокомерен. Чувствовалось: «Я здесь вождь, ум, вкус, а вы — деньги»¹.

Вкусы Дягилева быстро менялись в соответствии с новейшими сдвигами в европейском художественном движении. Импрессионистские пасторали уступали место «варваризмам» и кубистической эксцентрике. Внеэтническая «нейтральность» сменялась эстетизированным национализмом. Уже с 1914—1915 годов даже поклонники Дягилева, еще недавно захваченные смелостью его театральных замыслов, стали сомневаться в правомерности его слишком стремительной эволюции. Б. В. Асафьев, побывавший в мае 1914 года на дягилевских спектаклях в Париже, отозвался о них с подчеркнутым раздражением: «Где тут и причем тут искусство, о котором так много пустого здесь толкуют, когда заботятся о том, чтобы угодить парижской публике тем-то, а лондонской тем-то, и берлинской тем-то... Для кого и для чего здесь стараются, я не знаю, но только не для русского искусства»². Летом 1914 года труппа Дягилева показала заграничным зрителям новую постановку «Золотого петушка» Римского-Корсакова, превращенную в ...оперу-балет: хор и солисты были рассажены амфитеатром на сцене, и под их пение разыгрывалось эксцентрическое балетное действие. Подобные эксперименты подогревались антиоперными идеями, имевшими хождение среди художественной элиты: считалось, что

¹ «Мысли и думы», гл. XII.

² Письмо к В. Держановскому от 24 (11) мая 1914 г.

оперный жанр — слишком реальный и земной, уже отжил свой век и должен уступить место более иррациональному жанру балета; в «наивности», стихийности балетного жанра видели путь к началу новой эры в театральном искусстве¹. Естественно, что в демократических театральных кругах эта антиоперная тенденция воспринималась скептически. Об этом говорит, например, следующая реплика Ф. И. Шаляпина в его письме к А. М. Горькому: «Дягилев решил, что... в настоящее время, если искусство можно, так сказать, делать, то только в балете, потому что все в жизни искусства *«пластика»*. Понять этого мне не дано, и я не знаю, жалеть об этом или нет?..»²

При содействии В. Нувеля состоялось знакомство Прокофьева с Дягилевым, который благосклонно прослушал Второй фортепианный концерт, Вторую сонату и «Маддалену». Впечатление было превосходным, и Дягилев тут же пригласил композитора сотрудничать в его предприятии. Сергей Сергеевич предложил «Маддалену» и поделился планами «Игрока», надеясь получить заказ на новую оперу. Но Дягилев отверг оба названия, заявив, что опера — жанр устаревший и что современность требует обращения к балету и пантомиме. Возникла идея — поставить балет на музыку прокофьевских фортепианных миниатюр или даже «обалетить» Второй концерт (Дягилев предложил вывести на сцену некоего сказочного персонажа, вроде Леля из «Снегурочки», под музыку лирической темы финала). Прокофьеву эти замыслы не понравились («Переделка небалетной пьесы в балетную мне не очень по душе», — писал он матери). Переговоры закончились заказом балета «на русский сказочный или доисторический сюжет». Дягилев поручил Нувелю немедленно связать композитора с кем-либо из современных поэтов.

С этого момента начинается многолетняя деловая связь Прокофьева с Дягилевым, не прекращавшаяся до самой смерти последнего (1929). Дягилев неизменно воздействовал остроумием и парадоксальностью суждений, универсальной образованностью во всех областях искусства от живописи до музыки и хореографии, и молодой Прокофьев был глубоко покорен им (хотя и неоднократно бывал озадачен его «странными выдумками»).

Месяц, проведенный в Лондоне, был для Прокофьева предельно насыщен ярчайшими художественными впечатлениями. Он слышал выступления Рихарда Штрауса, познакомился с Ф. И. Шаляпиным, почти ежедневно посещал спектакли дягилевской труппы. Благодаря содействию

¹ «Искусство слова за последнее время дискредитировало себя и должно быть отдано на слом... Да живет взамен бездумное молчание, священнодействие танца», — писал А. Бенуа. Сб. «Книга о новом театре». СПб., изд. «Шиповник», 1908.

² Из письма от 19 апреля (2 мая) 1913 г. Сб. «Федор Иванович Шаляпин», т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 399—400.

Дягилев молодой композитор впервые смог окунуться в атмосферу театральных кулис, познать на практике механику сценического искусства. «Вечером надеваю фрак и клач и еду в русский балет или оперу,— пишет он из Лондона в июне 1914 года.— Достать билет туда трудно, но у меня, вроде как у градоначальника, постоянное кресло, на том основании, что Дягилев мне заказывает к будущему сезону балет и желает, чтобы я ознакомился с этим делом. Толкаюсь за кулисами среди разрисованных знаменитостей»...¹ Здесь, вероятно, оттачивалось драматургическое чутье Прокофьева, столь поразившее современников в последующие годы.

Показательно, что молодой музыкант не поддавался гипнозу господствовавших мнений, а проявлял трезвый критицизм по отношению ко всему слышанному. Он отдавал должное пластическому мастерству Т. Карсавиной, ослепительной красочности оркестра Стравинского. Но музыку Р. Штрауса (а также и М. Штейнберга) решительно отвергал, находя в ней поверхностность и «бессодержательность». Много не нравилось ему и в сочинениях Стравинского, которым недоставало, по его мнению, богатства мелодики, хотя изощренная изобретательность выдающегося соотечественника вызывала самый пристальный интерес.

Лондонские впечатления настолько захватили Сергея Сергеевича, что он, по его собственному признанию, «едва не прозевал надвигающуюся европейскую войну». В Петербург он возвратился за несколько дней до начала военных событий. Следуя дягилевским указаниям, отложил замысел «Игрока» и при содействии В. Каратыгина вступил в контакт с молодым поэтом Сергеем Городецким для совместной работы над балетом. «Если Городецкий пришлет мне хорошее либретто (общие принципы которого мы совместно обдумали), то я балет напишу и весьма заковыристый»,— писал композитор уже в августе 1914 года². Пока подбирались материалы для либретто, он переинструментовал и частично переработал Симфониетту ор. 5, намереваясь исполнить ее в концертах А. Зилоти.

Поэт Сергей Митрофанович Городецкий, примыкавший к группе акмеистов, положил в основу либретто древнеславянские мифологические мотивы, встречавшиеся ранее в его книге «Ярь»: в несколько эстетизированной манере поэт претворял образы славянских мифов с их культом солнца и обожествлением вечной смены света и тьмы, тепла и холода; в духе славянских мифов им были стилизованы имена языческих богов — Чужбог, Ала, Лоллий и т. п. Интерес к «праславянской» сказочности проявлялся в те годы и в поэтических, и в музыкально-театральных кругах. «В славянской мифологии, что ни эпизод, то сюжет для балета»,— заметил в одной из статей А. Н. Бенуа. Стилизованные мотивы языческой Руси

¹ Из письма к Э. Дамской-Тонтегоде от 25 июня 1914 г.

² Из письма к Н. Мясковскому от 13 августа 1914 г.

разрабатывал тонкий сказочник и исследователь древних мифов Алексей Ремизов, написавший для А. К. Лядова сценарий балета «Лейла и Алалей»; предполагалось создать русский «балет-русалию» в подражание древнеславянским языческим «действиям»¹. Смерть композитора в 1914 году помешала осуществлению данного замысла, но не исключено, что Городецкий, близко общавшийся с Лядовым и Ремизовым, продолжил некоторые их идеи в сценарии «Алы и Лоллия».

Оба автора — Городецкий и Прокофьев — мало разбирались в балетной драматургии, и создание либретто давалось с трудом. Сергей Сергеевич в общем одобрил сюжет Городецкого и быстро набрасывал фрагменты музыки, нетерпеливо ожидая новых страниц либретто². Уже в октябре он рапортовал Мясковскому: «Принимаюсь за балет: IX век, идолы, быки на небе и пр.». Увлеченный поисками неслыханных гармонических эффектов, композитор рисовал в своем воображении образы предельно «дикие», варварски устрашающие. «У вас слишком все красиво», — говорил он поэту.

Особенно увлекала Прокофьева картина бешеной вакханалии злых сил, в которой ему представлялись химерические чудища и подземные гады. Между соавторами возникали споры: поэт, мечтавший о пластичной, певучей музыке, близкой фантастике Римского-Корсакова и Лядова, был шокирован шумными прокофьевскими импровизациями. Кроме того, нетерпеливый композитор всячески теребил соавтора, требуя от него максимальной оперативности; Городецкий всерьез обижался, оскорбленный обвинениями в «лентяйстве». Прокофьев, Городецкий и балетмейстер Б. Романов (намеченный в постановщики) систематически встречались у рояля, обсуждая детали будущего балета; работа растянулась на всю осень 1914 года и часть зимы 1915 года.

В письме к московским друзьям Прокофьев пытался оправдать свой временный отказ от сочинения оперы по Достоевскому: «Мысль об «Игроке» у меня никогда не тухла и теперь более чем когда-либо свежа, но надо сначала сделать балет, музыка коего готова на $\frac{3}{4}$ и который я проинструментую всю весну. Если по Вашим понятиям балет есть сочи-

¹ См. об этом в книге: М. Михайлов. Анатолий Константинович Лядов. Л., Музгиз, 1961, стр. 189.

² Сюжет проектируемого балета «Ала и Лоллий» вкратце сводился к следующему: славяне поклоняются богу солнца Велесу и деревянной идолице Але. Добрым богам противостоят покровитель злых мертвящих сил — коварный Чужбог и семь подземных чудовищ (неистовая «пляска нечисти» во второй картине). Ночью Чужбог пытается похитить Алу. Чары его, однако, действуют только во тьме: свет лунных лучей делает его бессильным. Сказочные лунные девы спускаются с небес, чтобы утешить Алу. Но Чужбог снова угрожает ей. Тогда на спасение Алы приходит скифский богатырь Лоллий. Его ожидает гибель в неравном бою с Чужбогом. Во время поединка бог солнца Велес поражает Чужбога своими испепеляющими лучами.

нительство второго сорта, то, конечно, пусть бог простит за то, что Вы ничего не понимаете. Когда кончу балет, примусь за милого Игрока, если не захочется отдохнуть от большой вещи и построчить мелкотушки»¹.

Тема «скифского» балета «Ала и Лоллий» вполне соответствовала стилистическим исканиям литературного акмеизма. Художники, уставшие от будуарных томлений и эстетского самолюбования, стали воспевать звериную мудрость первобытного человека. «Поэты из сил выбивались как бы позверинее рывкнуть,— вспоминает К. Чуковский.— Тяга к ди-карю, к лесному зверю, к самой первобытной первобытности стала выразительною чертою эпохи»². Преклонение перед грубой силой сочеталось с безотчетным страхом перед наступлением «грядущего гунна», который должен смять и разрушить всю истлевшую цивилизацию. Нервной утонченности символизма акмеисты пытались противопоставить внешнюю жизнерадостность и первозданный динамизм. («Как адамисты мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению»,— декларировал лидер акмеистов Н. Гумилев³.)

Любование доисторической Русью прозвучало и в картинах художника Н. Рериха («Идолы», «Славяне на Днепре»), и в произведениях новой русской музыки: следует напомнить симфоническую поэму «Скифы» В. Сенилова (1912), а главное — прославленный балет Стравинского «Весна священная» (1913). Правда, в кругу ближайших друзей Прокофьева «Весна священная» была оценена не сразу: отмечали преувеличенность ее звукового выражения и «бедность» тематизма⁴.

Еще в начале 1914 года сюита из «Весны священной» исполнялась в одном из концертов С. Кусевицкого. Прокофьев, по его собственному признанию, музыку эту «не понял». Но ее крайне непривычные полиладовые эффекты и сложнейшая игра ритмов оставили свой след в памяти молодого композитора. Это впечатление, несомненно, повлияло на стиль «Алы и Лоллия».

Разумеется, Прокофьев рассматривал тематику «скифства» иначе, нежели Стравинский или Гумилев,— без каких-либо философских глубин. Сюжет, предложенный Городецким, был, в сущности, лишь поводом, чтобы «размахнуться на что-то большое» монументальное, стихийное. Эти бурно темпераментные стремления, искавшие выхода еще в «Наважде-нии», в Токкате, отчасти в Интермеццо и финале Второго концерта, теперь, наконец, раскрылись во всю ширь. Мало удовлетворенный бутафорски бездейственной драматургией «Алы и Лоллия», Прокофьев направил свою

¹ Письмо к В. Держановскому от 12 января 1915 г.

² К. И. Чуковский. Футуристы. Пг., 1922, стр. 10.

³ Цит по книге: А. Волков. Очерк русской литературы конца XIX — начала XX в. Л., 1955, стр. 450—451.

⁴ См. письма Н. Мясковского к В. Держановскому от 25 мая и 20 июня 1913 г.

выдумку на изобретение оригинальных созвучий, тембровых и ритмических эффектов, соответствовавших «скифскому» сюжету.

С. П. Дягилев в письмах из-за границы детально инструктировал своих петербургских помощников, рассчитывая на скорое окончание нового балета: «Очень рад, что Прокофьев работает и плодovито,— писал он В. Нувелю.— Надеюсь очень и на твой присмотр. Лишь бы было сценично!» Уже намечались декораторы будущего «скифского» балета (Ф. Федоровский или Н. Рерих).

Однако «полпред» Дягилева в России В. Ф. Нувель, прослушав готовые фрагменты музыки, был крайне озадачен ее чрезмерной левизной, о чем с тревогой информировал своего шефа. «Письмо твое о Прокофьеве меня очень напугало, и мне кажется необходимым видеть его, пока еще не окончательно дописан и оркестрован балет»,— сообщал взволнованный заказчик¹.

Парадоксально, что бывшие лидеры «современничества», еще недавно слывшие крайне левыми, теперь останавливаются в недоумении перед сложностями «скифского» балета: «Вчера приходили его слушать Нурок и Нувель,— с иронической улыбкой сообщает Прокофьев.— По-видимому, ничего не поняли, поговорили о декорациях и о стремительности и, похвалив дешеровское скерцо, ушли»².

Зима 1914/15 года ознаменовалась сложными событиями в личной жизни 23-летнего композитора. Его привязанность к Нине Мещерской постепенно переросла в большое чувство, и молодые люди всерьез готовились соединить свою судьбу. Предполагалось, что они немедленно обвенчаются и вдвоем отправятся в Италию, где Прокофьева ждал его заказчик, С. П. Дягилев. Однако родители девушки решительно воспротивились их замыслу, рассматривая поездку на Запад— в условиях разгоравшейся войны — как безумную авантюру. (Они вообще считали Сергея «неподходящей партией».) Дело дошло до неудавшейся попытки бегства Нины из родительского дома. Это было началом их разрыва. Самолюбивый юноша, оскорбленный неудачей, решил разом разрубить запутанный узел. В начале февраля он один отправился в рискованное путешествие, увозя с собой законченный вчерне клавир «скифского балета». Отношения с Н. А. Мещерской были прерваны навсегда³.

¹ Из писем С. П. Дягилева В. Ф. Нувелю от 11 декабря 1914 г. и от 15 января 1915 г. ЦГАЛИ, ф. 781, оп. 1, ед. хр. 6.

² Из письма к Мясковскому от 25 ноября 1914 г. «Дешеровское скерцо» — т. е. скерцо а-moll из ор. 12 (посвященное В. М. Дешеву) — считалось сравнительно умеренным по музыкальному языку.

³ Подробности этой истории см. в воспоминаниях Анны де Лозина. Известно, что семья Мещерских впоследствии эмигрировала, а глава семьи оказался активным деятелем одной из влиятельных белоэмигрантских групп.

Ехать в Италию пришлось необычным путем — через Румынию, Болгарию, Грецию. Захватывающие впечатления помогли молодому человеку излечиться от перенесенной моральной травмы. Он побывал в Бухаресте, Афинах, любовался видами Неаполя, Рима и Милана. Его очаровали южная итальянская природа, развалины Помпеи, красоты Капри и Палермо. «Здесь небо синее, солнце жгучее, а погода просто рай», — писал он в Москву из Сорренто¹.

В Милане состоялась очередная встреча с Дягилевым; антрепренер ознакомился с фрагментами музыки «Алы и Лоллия» и начисто их забраковал: сюжет он нашел надуманным, бездейственным, а музыку малоинтересной.

Мотивировку этого приговора мы находим в примечательном письме Дягилева к И. Ф. Стравинскому: «Сценарий — плохая петербургская подделка: это было бы подходяще для Мариинского театра 10 лет назад, но не годится для нас. В музыке он, по его словам, не ищет подчеркнута «русских» эффектов. Это не более чем музыка вообще...». Заклеймив с преувеличенной резкостью «плохую музыку» Прокофьева, заказчик высказал не слишком лестное соображение по поводу его общей эстетической «отсталости»: «Он одарен, но что можно от него ждать, если наиболее образованный человек, с которым он общается, это — Черепнин, импонирующий ему своим авангардизмом (!). Он очень легко поддается влияниям и более симпатичен, чем казался вначале, имея в виду его заносчивый вид». Письмо заканчивалось категорическим выводом: «Я его приведу к тебе. Он должен полностью перемениться. Иначе мы его потеряем навсегда...»²

Так началась длительная борьба за приобщение Прокофьева к художественным позициям группы Дягилева, борьба, так и не приведшая к полной победе над непокорным гением.

В качестве компенсации за непринятый заказ Дягилев устраивал Сергею Сергеевичу посещения музеев, знакомил с интересными людьми, организовал его авторское выступление в крупнейшем концертном зале Рима — Августеуме. Юный петербуржец был потрясен неожиданным успехом: «...Меня рекламируют дьявольски, уморили завтраками, репетициями, рецензентами, маркизами, но чрезвычайно расхваливают, так что я чувствую себя каким-то Бетховеном», — сообщал он в Петроград Элеоноре Дамской³.

Вечер в Августеуме (7 марта 1915 года) был первым заграничным выступлением Прокофьева. Он играл свой Второй концерт и несколько

¹ Письмо к Е. Звягинцевой от 18 марта 1915 г.

² Из письма от 8 марта 1915 г. Цит. по книге: I. Stravinsky. Gespräche mit R. Craft, стр. 41.

³ Письмо от 21 февраля 1915 г.

фортепианных миниатюр из ор. 2 и ор. 12. Дирижировал Молинари. Римская публика, подобно петроградской, разделилась на противников и поклонников Прокофьева. Почти вся пресса («Tribuna», «Concordia», «Giornale d'Italia» и др.), воздав должное виртуозному мастерству молодого русского, резко раскритиковала музыку Второго концерта («подобие кошмара», «фиглярство», «фортепианные упражнения, лишенные содержания»). «Думали мы найти нового Стравинского, терпкого и привлекательного... и наоборот, встретились с артистом, еще лишенным лица и блуждающего между старым и новым», — писал один из «левых» критиков¹.

Не слишком уязвленный холодным приемом римской критики, Прокофьев с жадностью посещал концерты и спектакли. В своих письмах на Родину он сообщал об интересе итальянцев к русской музыке и о сенсационном успехе «Петрушки» Стравинского («последнее с огромными овами присутствовавшему автору, хотя не обошлось без свистков»²).

У Дягилева Сергей Сергеевич встретился с Игорем Стравинским, а также с итальянскими футуристами (Маринетти, Балла), приглашенными для переговоров о балете, изображающем неаполитанские народные празднества. На этот раз встреча Прокофьева со Стравинским обошлась без взаимных препирательств. «Со Стравинским я очень подружился — и на взаимных сочинительских симпатиях и — так. Его новые «Прибаутки»... превосходны», — сообщал Сергей Сергеевич³. Игорь Федорович тогда же похвально отзывался о Втором концерте. Оба композитора, по просьбе Дягилева, исполнили для итальянских гостей в четыре руки всю музыку «Петрушки». С этого момента установились тесные контакты Прокофьева со Стравинским, впоследствии не раз прерывавшиеся принципиальными разногласиями⁴.

Стоит напомнить, что именно в то время Стравинский был с головой погружен в изучение русского крестьянского фольклора: на основе старинных фольклорных текстов рождались «Прибаутки», «Кошачьи колыбельные», наброски «Байки о лисе», а главное — «Свадебка», сперва задуманная в виде балетных сцен. Эта группа сочинений Стравинского горячо интересовала Сергея Сергеевича. Он с восторгом слушал эскизы «Свадебки» и подробно информировал о них В. В. Держановского, который дал с его слов первое сочувственное сообщение о новом опусе в журнале

¹ Газета «Le Messagero» от 9 марта (н. ст.) 1915 г.

² Письмо к В. Держановскому от 9 марта 1915 г.

³ Из открытого письма к Н. Мясковскому, март 1915 г.

⁴ Об этой встрече кратко рассказано и в мемуарах Стравинского «Хроника моей жизни»: «Лишь в этот его приезд я имел возможность ближе сойтись с замечательным музыкантом, огромное значение которого признано теперь во всем мире». См. «Хронику моей жизни». Л., «Музыка», 1963, стр. 103.

«Музыка». Эти национальные увлечения Стравинского несомненно были близки Сергею Сергеевичу и вскоре нашли свое оригинальное продолжение в музыке «Шута».

Напротив — итальянские футуристы, среди которых был воинствующий сноб и впоследствии один из трубадуров фашизма Маринетти, не вызвали у Прокофьева ни малейшей симпатии. Их урбанистические идеи оказались решительно чужды ему. Запомнился крайне претенциозный Маринетти, высокопарно рассуждавший о современном искусстве. «Я даже испытывал чувство гордости, что общаюсь с таким ужасно «передовым» человеком, но теории его проходили мимо меня», — вспоминал композитор. Футуристы демонстрировали новейшие шумовые инструменты, которые должны были, по их мнению, заменить устаревшие скрипки и рояли. Прокофьев, ознакомившись с их «музыкой будущего», не нашел в ней ничего привлекательного. Об этом можно судить по его статье «Музыкальные инструменты футуристов», носящей бесстрастно описательный характер: «Футуристы, боготворя скорость, воспевают и современные машины... они... утверждают, что есть красота шумов: отдаленного шума бегущего поезда, пения пропеллера и пр., — пишет Прокофьев. — В поисках красивых шумов, они изобретают новые музыкальные инструменты... Для... самостоятельной роли инструменты слишком бедны средствами, не говоря о их технической незрелости...»¹

Таким образом, композитор, которого в России поспешно объявляли «футуристом», не нашел для себя ничего поучительного в эстетике футуризма. Впрочем известно, что и группа Маяковского в те годы решительно отмежеввалась от реакционных позиций Маринетти, опровергнув свои мнимые связи с «итало-футуристами»².

В Италии был намечен сюжет нового балета, заказанного Дягилевым. Несмотря на обстоятельства военного времени, он усердно разрабатывал планы заграничных выступлений своей труппы: был привлечен молодой балетмейстер Л. Мясин, готовились сенсационные новинки — «Свадебка» и балет на музыку Скарлатти.

Дягилев, чутко услышавший русское начало в мелодиях Второго концерта, охотно поддержал эту национальную тенденцию, одновременно настраивая молодого музыканта на скорейшее изживание «пережитков романтизма»: «Самое передовое течение, которое исповедывают и Стравинский с Дягилевым, теперь такое: долой патетизм, долой пафос, долой интернационализм. Из меня делают самого что ни на есть русского композитора», — писал Сергей Сергеевич Мясковскому с явным оттенком

¹ Журнал «Музыка» от 18 апреля 1915 г., № 219.

² Письмо В. Маяковского в редакцию газеты «Новь» (Полное собр. соч., т. I. М., ГИХЛ, 1939, стр. 409).

иронического удивления¹. Взамен отклоненных «Алы и Лоллия» решено было писать новый балет на тему русской народной сказки. В своих решениях Дягилев был быстр и непрекаем: на его рабочем столе появился сборник русских сказок А. Афанасьева, откуда были извлечены две шуточные сказки Пермской губернии, составившие сюжетную основу для балетного сценария. Сам Прокофьев вместе с Дягилевым разрабатывал детали либретто. Будущему балету было дано затейливое название: «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего».

Переговоры Сергея Сергеевича с антрепренером закончились подписанием первого «настоящего контракта» на 3 000 рублей. Композитор уезжал домой, окрыленный напутствиями своего нового покровителя.

Между тем интерес Дягилева к «русскому стилю» в музыке был существенно отличен от национальных идеалов русских классиков. В старой народной сказке его привлекли не столько мотивы социального обличения, сколько диковинные ситуации, способные дать повод для эксцентрического зрелища. В оригинале уральских сказок Шут был представлен наподобие пушкинского Балды, как плутоватый мужик, ловко обманывающий попа, попадью и купца-богатея; в одном из вариантов сказки фигурировал еще и барин, которого хитрый Шут сбрасывал в прорубь...

Однако авторы либретто оставили в стороне антифеодальный и антицерковный смысл пермских сказок: образы попа и попадьи были выброшены; Шут превратился в неистощимого на выдумки озорника, склонного к немислимым шалостям. Обилие сценических аттракционов с переодеваниями и комическими потасовками должно было обеспечить динамичность и хлесткость скоморошьего представления.

Вернувшись в Петроград — через Бриндизи, Салоники и Софию, Прокофьев, с присущей ему неутомимостью, принялся за сочинение нового балета. План был продуман с педантической точностью: «Я должен сделать клавир к августу и партитуру к марту, — сообщал он Мясковскому, — а первое представление в мае 1916 г. в Париже (если Вы к тому времени победите врагов)». Увы, надежды оказались утопическими и «Шут» удостоился первого исполнения лишь в начале 20-х годов...

Советы Дягилева, касающиеся поисков своего национального стиля, по-настоящему увлекли Сергея Сергеевича. Он обратился к изучению фольклорных сборников, стремясь обогатить свою фантазию подлинными народными интонациями. («Перелистывание русских песен открыло мне массу интересных возможностей, — читаем мы в его письме к И. Ф. Стра-

¹ Из письма от 10 апреля 1915 г. Интересно отметить, что Мясковский решительно не принял эту «антиромантическую» тенденцию. «Насчет Дягилева, — писал он, — скажу так: т. к. мне свойственны и пафос и патетизм и все прочее, что теперь не в моде, то показывать ему мои сочинения незачем» (письмо с фронта от 17 мая 1915 г.).

винскому,— балет... сочиняется легко, весело и занозисто»¹. Композитор особо подчеркивал, что ему свободно удавалось создавать собственные национально-русские мелодии: «Точно я коснулся непочатого края или посеял на целине, и новая земля принесла неожиданный урожай...» Русские мелодии, сочинявшиеся самостоятельно, без цитат и этнографических стилизаций, почти неизменно подвергались гармоническому и интонационному заострению. Впрочем, рядом с эпизодами насмешливо-эксцентрическими в музыке балета то и дело возникали страницы обаятельного лиризма.

В течение лета все шесть картин были сочинены в клавире. Встал вопрос о новой поездке Прокофьева в Италию с тем, чтобы закончить музыку совместно с балетмейстером. Ехать через Балканы было уже невозможно, ввиду расширения военных действий; Сергей Сергеевич планировал невероятный маршрут через Архангельск и Исландию («...оно хоть далеко, да мин не будет»,— писал он друзьям). Но поездка не состоялась, и рукопись балета пришлось отправить со случайной оказией. «Главное, что у меня на чашках весов российские интересы перетягивали заграничные»,— рассказывает Прокофьев. К «российским интересам» отнесли работу над «Скифской сюитой» (на основе несостоявшегося балета «Ала и Лоллий»), а главное — опера «Игрок», о которой он не переставал думать, несмотря на антиоперные приговоры Дягилева.

Друзья композитора отнеслись к новым зарубежным связям Прокофьева с чувством недоверия, опасаясь, что заказы дягилевской антрепризы отвлекут его от решения более серьезных творческих задач². Между тем в музыкальных кругах Петербурга заграничный контракт с Дягилевым резко повысил шансы Прокофьева. Концертные организации стали наперебой приглашать автора, признанного за рубежом. «За последний год за мной установился твердый и определенный успех и у публики, и у музыкантов»,— у критики, и у концертных учреждений,— писал Прокофьев Б. Юргенсону.— Я вижу причины ожидать в будущем его увеличения»...³ Он уже не упрощает своего издателя, как три года назад, а сам диктует ему условия, отстаивая свои материальные права.

Столь же настойчиво Сергей Сергеевич защищал интересы Н. Мясковского, находившегося на фронте. Когда А. Зилоти отказался включить в свои программы Третью симфонию Мясковского, ссылаясь на затруднения военного времени, Прокофьев повел против него решительное наступление. (С Зилоти «дело дошло до шестнадцатидюймовых снарядов»,— сооб-

¹ Из письма от 3 июня 1915 г.

² «Дягилев обехал его без труда»,— писал Н. Мясковский в письме к В. Держановскому 19 апреля 1915 г.

³ Письмо от 1 мая 1915 г.

щает он друзьям, обещая «выругать» своего противника в открытом письме.)

В течение 1915 года имя Прокофьева все чаще фигурирует в программах столичных концертов. Особенно примечательно его выступление со Вторым концертом в симфоническом собрании Русского музыкального общества (24 января 1915 года, дирижировал Н. Малько). Самый факт приглашения опасного «бунтаря» в концерты РМО, считавшегося цитаделью музыкального академизма, говорил о возрастающей его славе. Об этом с удовлетворением писал Б. Асафьев: «Если бы Вы слышали, как это было приятно: Прокофьев играет с победоносной миной в Р. М. о-ве?! При этом его улыбающаяся мордочка прехладнокровно взирает на смешки, шипение и проч. Здорово!»¹ Концерт в РМО снова вызвал немало шума: «Говору и толков — масса! Кто — за, кто — против, но все чувствуют, что идет сила и талант, а кому не любо — убирайся, — пишет Асафьев. — Педанты... вопят изрядно и упорно не желают взять на себя труда просто внимательно, без предвзятости послушать, а только ругаются».

Пресса — весьма обильная — на этот раз оказалась более терпимой: даже противники стремились найти оправдание творческим дерзостям Прокофьева, объясняя их сложностями «переходной эпохи»: «...Молодой артист одарен, несомненно, большим талантом, находящимся еще, однако, в периоде брожения. К тому же и вся наша эпоха переходная, как это наглядно для всех выясняется нынешней грозной войной», — писал один из критиков². Другой рецензент, отметив достоинства концерта (прекрасные темы, чеканный ритм, темперамент и черноземную силу), пожелал молодому автору «поскорее преодолеть зуд к экстравагантностям»³. И только реакционер М. Иванов из «Нового времени» вновь осыпал композитора градом издевательств.

С нескрываемым полемическим задором выступил в защиту Прокофьева Игорь Глебов (Б. Асафьев): восторгаясь «ярко горящим талантом» и «огненным исполнением» своего друга, он вызывающе противопоставлял его «всем правоверным музыкантам»⁴.

Поразительно, что оба прокофьевских концерта, еще недавно пугавшие петербуржцев, быстро становятся репертуарными. В конце мая 1915 года автор вновь исполнил Второй концерт на Сестрорецком курорте (в один вечер с поэмой «Сны»). «Концерт стал такой заигранной вещью, — с гордостью сообщал Сергей Сергеевич, — что мы с дирижером играли, не глядя друг на друга»⁵. Наряду с фортепианными концертами вклю-

¹ Письмо к В. Держановскому от 25 января 1915 г.

² «Петроградский листок» от 25 января 1915 г., рецензия Ю. Курдюмова.

³ «День» от 27 января 1915 г., рецензия С. Розовского.

⁴ «Музыка» от 31 января 1915 г., № 208.

⁵ Письмо к Н. Мясковскому от 29 мая 1915 г.

чаются в программы и юношеские сочинения, долго лежавшие в авторском портфеле: «Сны», «Осеннее», Симфониетта ор. 5 (последняя была специально обновлена и переоркестрована для премьеры в очередной программе Зилоти). Композитор выступает с Придворным оркестром, играет в летних симфонических концертах в Сестрорецке и в Павловске; его сочинения исполняются в концертах А. Зилоти и С. Кусевичского.

О новой версии Симфониетты похвально отозвался Б. Асафьев: «Он здорово шагнул в оркестровке, что меня крайне порадовало». Прокофьева как модного музыканта приглашают для участия в благотворительных и юбилейных концертах. 4 мая он выступает на вечере памяти Скрябина в выставочном бюро Н. Добычиной (пять пьес из ор. 12), 15 ноября играет Первую сонату в концерте в пользу раненых солдат (среди исполнителей — И. Ершов, В. Касторский, И. Тартаков).

Петроградская публика заметно изменила отношение к молодому «ниспровергателю»: «Года три тому назад,— писал В. Каратыгин,— большинство наших меломанов видело в композициях Прокофьева лишь эксцессы шалого анархизма, грозившего опрокинуть всю русскую музыку. Теперь его не отпускают с эстрады, заставляя играть многочисленные бисы»¹. «Успех большой. Он импонирует публике»,— отметил Б. Асафьев после очередного концерта в Павловске².

Вынужденный отказаться от второй поездки в Италию, Прокофьев все лето 1915 года много работает, чередуя концертные выступления с кропотливой выверкой нотных корректур для издательства Юргенсона. «Время провожу то скучно, то воинственно, а в промежутках гнию над юргенсошниковскими корректурами...» — сообщает он в письме от 17 мая. И в другом письме от 19 июня: «Я отменил свой иноземный вояж и обретаюсь в пределах петроградского гувернамента. Усердно сочиняю новый балет, а из старого делаю оркестровую сюиту»³.

Наряду с «Шутом» композитор с увлечением компоновал симфоническую сюиту «Ала и Лоллий». Не согласившись с уничтожающим вердиктом Дягилева, он внимательно пересмотрел заготовленные год назад фрагменты «и нашел, что если выбросить ряд малоинтересных кусков, останется музыка, которую не стоит класть под спуд». Четырехчастная «Скифская сюита» вобрала в себя основной материал «Алы и Лоллия» в том же порядке, как и в четырех картинах несостоявшегося балета.

С «Алы и Лоллия» ведет свое начало излюбленная традиция Прокофьева сочинять симфонические сюиты на материале своей балетной, оперной и театральной музыки. Так в последующие десятилетия было создано более двадцати сюит от «Шута» и «Стального скака» до «Зо-

¹ «Речь» 9 июля 1915 г., № 186.

² Письмо к В. Держановскому от 11 июля 1915 г.

³ Письма к Е. Звягинцевой от 17 мая и 19 июня 1915 г.

лушки», «Дуэньи» и «Каменного цветка». Лучшие из них (сюиты из «Ромео и Джульетты») стали репертуарными во всем мире.

«Скифская сюита»

Если в работе над «Шутом» Прокофьева увлекали искания своего национального стиля, то в «Скифской сюите» он заботился не столько о русском колорите, сколько о свежести оркестровки, задумав неслыханную по масштабам партитуру¹. После сравнительно несложных аккомпанементов в первых двух фортепианных концертах и незрелых партитур «Снов», «Осеннего» и Симфониетты — это был его первый крупный и самостоятельный оркестровый замысел.

Партитура «Скифской сюиты» воздействовала прежде всего стихийностью ритма и грандиозностью оркестровой звучности. Перед этими непосредственно воздействующими эффектами отступило на второй план мелодическое начало, порой захлестываемое неистовым потоком тембров.

В сюите применен сверхмощный состав оркестра, характерный для многих новаторских сочинений предвоенной поры (Штраус, Малер, Стравинский, Скрябин). Решающая роль в оркестровке принадлежит медным (включая восемь валторн и пять труб) и ударным (девять инструментов). Зато струнным нередко поручается изобразительно-шумовая функция (тремоло, завывающие хроматические пассажи). Важное место в партитуре отведено звенящим тембрам фортепиано, челесты и арф, образующим специфический декоративный фон. Привлечены также добавочные тембры (альтовая труба).

Оркестровка сюиты изобилует сложными сочетаниями групп, густыми наложениями параллельных оstinatных движений; широко применяются эффекты разветвленных *divisi* и смешения красок. Гармоническая «разноголосица», резкость политональных комплексов в сочетании с декоративными эффектами местами придают музыке характер стихийного «сонорного» потока. Сам автор впоследствии отметил некоторую однообразие и грубоватость оркестровой фактуры «Скифской» («Фактура — за исключением нескольких любимых мною эпизодов как Восход солнца, бурности в Ночи, флажолетные синкопы в Пляске — крайне груба, что я особенно чувствовал во время медлительной корректуры, когда такты все одного и того же аккомпанемента тянулись через десятки страниц»²).

Что же касается композиции «Скифской сюиты», то она определяется не столько классическими схемами (как в концертах и сонатах Прокофьева), сколько чисто театральной сменой колористических пластов и звукописных картин. Лишь в средних двух частях очевиден принцип

¹ «Я почувствовал оркестровые краски и, не дописав балета, принялся за инструментовку, наслаждаясь всякими комбинациями», — признавался сам автор в письме к Мясковскому (от 12 декабря 1914 г.).

² Из письма к Н. Мясковскому от 3 августа 1923 г.

замкнутой трехчастности. Отсутствуют также сквозные темы, объединяющие между собой части сюиты.

Эти особенности формы, не говоря уже о гармонической жесткости и сниженной роли мелодии, несомненно затрудняли восприятие «Скифской сюиты» современной публикой.

Первая часть сюиты — «Поклонение Велесу и Але» — открывается яростными заклинательными фразами у разных групп оркестра под гул ударных. Темп быстрый, энергичный. Упруго звучит примитивно ритмизованная фраза, бесконечно повторяемая всеми струнными и деревянными; создается впечатление тяжелого топота или приплясывания. К топочущим фразам присоединяется пронзительный свист деревянных — словно дикое ржание степных табунов. В кульминации тему ведут восемь валторн и четыре тромбона — параллельными, жестко диссонирующими аккордами в том же «дикарском» ритме. И когда топот постепенно стихает, начинается второй, прозрачный раздел части, видимо изображающий богиню Алу. Мелодия флейт — на фоне колышущихся ритмов челесты и арф — разливается лениво и сонно, с восточной томностью.

После мягко угасающего заключения первой части грозно врываются примитивные ритмы, напоминающие о поступи войны, о жестоком нашествии («Чужбог и пляска нечисти»). Механично отстукивается оstinатный фон, на котором возникают повелительные свирепые фразы-заклинания валторн (отсюда, вероятно, прямой путь к кичливым тевтонским фанфарам «Александра Невского»):

Allegro sostenuto Cor. „Скифская сюита“

ff

ff

Tr-nl I, II

Tr-nl III, IV

7

Далее маршевое движение сменяется дикой пляской в прихотливом ритме (переключки фягота и английского рожка на фоне стучащего тембра струнных *col legno*). Пляска злых сил разгорается, ритмы становятся все тревожнее. И в конце, как сигнал к бою, слышится несколько измененная начальная фраза Чужбога. В этой части, особенно в начале, заметно родство с языческим миром «Половецких плясок» Бородина (очень любимых Прокофьевым). Та же стихия буйных сил степного кочевья.

Чисто декоративная задача преобладает в третьей части, изображающей картину «Ночи». В начале и в конце этого степного ноктурна появляется диатоническая мелодия «на белых клавишах» в духе лирических тем Прокофьева. Однако дальше ясность мелодии точно растворяется в чисто колористических эффектах (шорохи и жужжания струнных, тихий перезвон челест и арф, неясные, как бы недосказанные фразы флейт и гобоев). Импрессионистски изысканная «декорация» рисует погруженный во тьму степной пейзаж. В среднем разделе умиротворенное звучание нарушается тяжело ревушими тембрами: словно жестокий набег врагов прерывает мирное течение ночи. И к концу части вновь восстанавливаются образы ноктурна — сдержанные, лишенные чувственных порывов.

И вот, наконец, разворачивается ослепительно звонкая музыка финала с его сверхмощной оркестровой армией. По существу большая часть финала, в котором сменяются все новые фантастические эпизоды маршевого или язычески плясового характера, служит подготовкой к заключительному «Восходу солнца». Эта небольшая кода построена на прямолинейном эффекте неудержимого нагнетания. Все новые группы инструментов включаются в растущий гул, над которым плывет и ширится пронзительное, словно обжигающее звучание пяти труб. Резко воздействующий плакатный эффект тембра в сочетании с простым, но звонким гармоническим эффектом (цепь аккордов на непрекращающемся органном пункте *B-dur'*ного трезвучия) поистине ошеломляют, рождая ярко динамичный образ восходящего солнца. Это захватывающее дух звуковое нагнетание вызывает в памяти гигантский волевой натиск скрябинской «Поэмы экстаза».

Несмотря на несколько внешний, декоративно-экзотический замысел, музыка «Скифской сюиты» — особенно во второй части и в коде финала — производит сильнейшее впечатление. Композитор раздвинул изобразительные границы музыки как в обрисовке картин природы, так и в воплощении злых, враждебных человеку образов. Недаром «ритмы нашествия», найденные в начале второй части, пригодились ему много лет спустя, при создании батальных сцен в «Александре Невском»...

Еще до окончания «Скифской» Прокофьев получил предложение от А. И. Зилоти — включить сюиту в программы концертного сезона 1915/16 года. «Уж не знаю, что лучше: самому ли дирижировать, или

нежиться в кресле и спокойно внимать»¹, — сомневался Сергей Сергеевич, мечтавший поскорее услышать в оркестре свою колоссальную партитуру. 2 сентября 1915 года газеты сообщили об окончании «Скифской сюиты» и о включении ее в программы начавшегося сезона.

«Сарказмы»

Здесь следует вернуться к ярким творческим «прозрениям» молодого Прокофьева, сопутствовавшим рождению «скифского» балета. Речь пойдет о фортепианном цикле «Сарказмы», законченном еще в 1914 году, и о вокальной сказке «Гадкий утенок» по Андерсену. Оба сочинения, как и «Скифская сюита», заключали в себе немало важных открытий для будущего.

Звуковая новизна «Сарказмов» явно опережала свое время². В них воплощены наиболее дерзкие тенденции прокофьевского «Sturm und Drang». Автор словно эпатировал своих слушателей неслыханными сочетаниями жестокой ироничности, пугающей фантастики и нежного лиризма. Из пяти небольших пьес — нечетные полны дразнящего неистовства, в четных же преобладает жуткая призрачность, гротескный излом. Уже первый из «Сарказмов» заключает в себе образы злобно-бесовские, ритмически утрированные в парадоксальном соседстве с мечтательными настроениями среднего раздела. Иные — импрессионистские звучности, полные изломанных всплесков-пассажей и сказочно-пряных гармоний, преобладают во второй пьесе.

Зловещие образы третьего «Сарказма» сродни юношеской пьесе «Наваждение»: мерно отстукиваемое оstinato и угрожающая фраза в басу внезапно прерываются мощными аккордами-выкриками. Здесь же — удивительный «для глаза» гармонический трюк: партия правой руки изложена в *fis-moll*, левой — в *b-moll*; при этом вовсе не слышно политональной фальши, ибо при внимательном разборе легко обнаруживаются черты обычного *b-moll* с характерным оstinato. Зато музыка среднего раздела чарует благоухающей напевностью, по душевности близкой к Чайковскому.

Несколько озадачивает своими причудами четвертый из «Сарказмов», построенный на издевательски шутовских фразах со странными скачками и ужимками, вновь сменяющихся вполне серьезной и певучей серединой. Автор дал этой пьесе обозначение «*smarioso*», что означает «бешено».

И наконец, глубоко трагичный пятый «Сарказм», основанный на сжатой словесной программе, близкой к гоголевской теме «смеха сквозь слезы»: «Иногда мы зло смеемся над кем-нибудь или чем-нибудь, но когда всматриваемся, видим, как жалко и несчастно осмеянное нами, тогда нам

¹ Письмо к В. Держановскому от 9 июля 1915 г.

² Характерно, что пьесы, из которых первая была сочинена еще в 1912 г., а вторая и третья — в 1913 г., удостоились первого исполнения лишь в 1916 г.

становится не по себе, смех звучит в ушах, но уже теперь кто-то другой смеется над нами...» Соответственно авторской программе разворачивается музыкальный сюжет этой захватывающей музыкальной новеллы: сперва глубоко хохочущая стремительная тема («как будто сорвалась жаждущая зрелища толпа» — по меткому замечанию Асафьева), затем — странно прихрамывающая, нерешительная музыка, с жалкими всхлипываниями и причитаниями, и, наконец, резко измененное повторение начального образа (тема смеха, воскресшая в приглушенно жутких тонах низких басов). Многое в этих пяти пьесах отличается почти зримой пластической образностью. Это дало повод Дж. Баланчину много лет спустя поставить самостоятельное хореографическое представление на музыку «Сарказмов» (Нью-Йорк, 1930 г., театр «Летучая мышь» Никиты Балиева).

Скептически насмешливые образы порою приобретают в «Сарказмах» оттенок трагедийности, усиливаемый ультраконтрастной причудливостью фортепианной инструментовки. Вероятно, автор хотел выразить настроения, в чем-то родственные мефистофельски-саркастическим образам Скрябина¹. Именно эти тенденции Прокофьева, сочетавшие в себе нервную утонченность и излом с дерзко утрированными звучаниями, встречали поддержку в кругу его друзей-«современников». И немудрено, если вспомнить, что саркастичность, скепсис, привычка обо всем говорить в ироническом тоне — весьма ценились в этом кругу. Такими были и сам С. Дягилев, и В. Нувель, и его неразлучный друг, художественный критик Альфред Павлович Нурок — одна из самых странных фигур мирискуснического кружка, личность, словно сошедшая со страниц сказок Э. Гофмана. Даже внешний облик А. Нурока — по описанию одной из современниц — был явно «гротескным»: «Высокий, тощий, с лысой головой и угловатым профилем. Он очень хотел казаться страшным и циничным. Это была его поза»². Впрочем, А. Нурок прославился также своими язвительнейшими рецензиями (за подписью Силен), исполненными злого сарказма ко всякого рода «замороженным знаменитостям». По словам художника И. Э. Грабаря, эти заметки «больно били по всякой бездарности, художественному чванству, пустоте и пошлости»³.

Звуковая непривычность прокофьевских «Сарказмов» пришлась по душе А. Нуроку (он же, видимо, предложил и это заглавие — вместо предполагавшихся «Саркастических пьес»). Искренне восторгался «Сарказ-

¹ Еще в консерватории, сочиняя четвертую сонату (несохранившуюся), он, по его словам, испытал влияние скрябинской «Сатанической поэмы». Ныне эта линия еще более обострилась, как бы намечая тенденцию своеобразного «русского экспрессионизма».

² А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. Л., 1935, стр. 188.

³ См.: Игорь Г р а б а р ь. М.—Л., «Искусство», 1937, стр. 169.

мами» В. Каратыгин, считая — не без преувеличения, — что в них, наконец, «порваны все связи с классицизмом». Каратыгин усмотрел в этих пьесах издевку «над преходящими условностями художественного языка»; его восхищало, что «дьяволы прокофьевской необузданной фантазии, предаются оргиастической пляске на могилах всяческих «основ» музыкально-прекрасного...»¹.

По-иному воспринял содержание «Сарказмов» Б. Асафьев, услышавший в них «затаенную жуть», черты, «устрашающие своим холодным, злобным издевательским тоном, своим презрением к духовности»². «Это страшная и жуткая музыка, — писал он позднее. — Пять сарказмов — пять самых острых и пронизательных отражений темных сил жизни, ее зла, ее яда»³. Сам автор считал «Сарказмы» наиболее смелым своим творением тех лет, решаясь лишь исподволь показывать их своим перепуганным доброжелателям: «Я начал понемногу знакомить народ с моим последним опусом — Сарказмами (всех 5, наиболее удались два последних), — сообщал он Н. Я. Мясковскому. — Народ хватается за голову; одни — чтобы заткнуть уши, другие — чтобы выразить восторг, третьи — чтобы пожалеть бедного автора, когда-то много обещавшего»⁴.

Интересна мысль Б. Асафьева о том, что в музыке «Сарказмов» звучало яростное отрицание тогдашних утонченно-эстетских норм искусства. «Помню, Сергей Прокофьев блестяще играл свои взрывчатые «Сарказмы» на блестящем вернисаже культурно изысканной выставки «мир-искусников», — рассказывает Асафьев в своих мемуарах. — Присутствовал цвет петербургского эстетства. И я думал: «Счастье, что слушая, все вы ничего, кроме звучаний, дразнящих ваши нервы, не слышите. Выйди перед вами Хлебников или Маяковский со своими стихами, вы либо ошкалили, либо велели бы поэтов вывести, либо разбежались сами. «Сарказмы» Прокофьева, в сравнении со стихами раннего Маяковского, дразнили больше, еще хлеще, а жуть от них страшнее и властнее вливалась в сознание. Вы же сидите в своем непроницаемом для чувства и душевного чутья эстетстве и любуетесь пряностью и остротой созвучий»⁵.

Можно утверждать, что в «Сарказмах», как и впоследствии в «Игроке» и некоторых романах ор. 23, были выражены не только дерзновенные по тем временам звуковые сложности, но и горькая насмешка молодого композитора над чуждыми ему явлениями жизни и искусства.

Резким контрастом по отношению к «Сарказмам» и «Але и Лоллию» явилась другая работа Прокофьева, выполненная в перерыве между кар-

¹ «Речь» от 30 ноября 1916 г.

² Хроника журн. «Муз. современник» от 9 декабря 1916 г., № 9—10, стр. 6.

³ Б. Асафьев. Из аннотации к концерту.

⁴ «Н. Я. Мясковский», т. 2, стр. 292.

⁵ «Мысли и думы», гл. VII.

тинами «скифского» балета. «Относительно моих вокалов — то я осенью написал романсище страниц в 15 на сказку Андерсена «О гадком утенке», — сообщает он В. Держановскому¹. Из письма явствует, что композитор тосковал по вокальному творчеству, прерванному дягилевским заказом. Обращение к «Гадкому утенку» означало не только передышку после напряженных исканий, но и новую волну тех гуманистических увлечений, которые никогда не гасли в нем вопреки соблазнам новоявленных эстетических мод. (Не за эту ли «непоследовательность» и любовь к «разным музыкам» упрекал его С. Дягилев?)

«Гадкий утенок»

Если в музыке «Алы и Лоллия» преобладало изображение языческих ритуалов и степных пейзажей, — то в «Утенке» сквозь сказочную картинность уверенно пробивалось тепло человечности. Развивая опыт Мусоргского, Прокофьев применил ярко реалистические средства омузыкаления прозаической речи. Вся сказка строится на сочетании напевной декламации, рожденной речевыми интонациями, и звукописного сопровождения, непрерывно следующего за текстом.

Сказка о маленьком лебеде, родившемся в утином гнезде и испытывавшем горечь всеобщего презрения, отмечена богатством и контрастностью эмоционального подтекста. Вокальная партия то передает комически наивные восклицания действующих лиц («Уж не индюшонок ли?!»), то напоминает о скорбных переживаниях юного героя. Прозаичность текста способствует свободе декламационного рисунка: напевный речитатив, лишенный оков стихотворного ритма, звучит гибко и естественно.

Параллельно с вокальной декламацией разворачивается цепь чисто живописных инструментальных фрагментов: здесь и скупая зарисовка летнего дня, и застывшие холодные краски зимы, и забавное шествие только что вылупившихся утят, и грозная погоня псов за «гадким утенком». Слушая щебечущие аккорды с форшлагами, имитирующие гомон птичьего царства, вновь вспоминаешь о звукописном мастерстве Мусоргского («Балет невылупившихся птенцов»)².

В сквозном строении вокальной сказки господствует четкая логика крупной формы: этому способствует принцип рефренов, возвращений наиболее важных мелодий и лейтмотивов. Так, красочная музыка «летнего

¹ Письмо от 12 января 1915 г.

² Вспоминается еще один музыкальный опус, предшествовавший «Гадкому утенку» — вокальный цикл Равеля «Histoires naturelles» («Естественные истории») на тексты Жюль Ренара. Французский мастер дал в этом цикле ряд аллегорически сюжетных зарисовок животного царства, также используя приемы «вокальной прозы». Прокофьев наверняка слышал этот цикл на одном из «Вечеров современной музыки» (сезон 1907/08 года). Важно, однако, подчеркнуть, что и Равель в своих опытах речевой декламации опирался на высоко ценимую им «Женитьбу» Мусоргского.

дня» (весело порхающие форшлагы арпеджато) окаймляет собой всю сказку. Рефреном начального раздела служит тема «утиного вывода», исполненная смешной важности; далее повторяются темы горестных скитаний утенка и печально распеваемая фраза, ставшая лейтмотивом его страдания:



«Гадкий утенок» едва ли не впервые обнаружил счастливую способность Прокофьева воплощать поэзию детства, наивную ясность ребячьего мировосприятия; мы ощущаем это и в удивленных восклицаниях маленьких утят («Как велик божий мир!»), и во всем добродушном изображении царства пернатых.

В то же время сказка о «гадком утенке» включает в себе жизненно-чуткую аллегорию, напоминая о вдохновенном художнике, преследуемом узколобыми рутинерами. Так, в частности, восприняли ее и Б. Асафьев, и позднее А. М. Горький. Асафьев, присутствовавший на премьере «Гадкого утенка» в Петрограде (17 января 1915 года, в исполнении А. Г. Жеребцовой-Андреевой), назвал «Утенка» «сказкой про С. Прокофьева, рассказанной им самим»: «Гадкий утенок» Прокофьева — восторг! Свежо, ярко и убедительно. Это — перл среди снотворной музыки, преподнесенной «современниками»¹. Критик противопоставил свежесть прокофьевской сказки отвлеченному творчеству эпигонов импрессионизма. «Вот опять Прокофьев со своим концертом и «Утенком» оказался куда выше всех кропотелей. Ну, послушали бы вы этих «современников»: ведь тоска, скука серая! Это не только я переживаю, но люди из их же гнезда. И вдруг слышишь музыку, подлинную, искреннюю, светлую, радостную: как же не откликнуться! И как же не долбить направо и налево, что надежда наша в Прокофьеве, что это не чуднище, а просто сильный, но неуравновешенный талант...»².

¹ См. письмо к В. Держановскому от 23 января 1915 г. Под «современниками» здесь имеются в виду петроградские музыканты, объединившиеся вокруг нового журнала «Музыкальный современник».

² Из письма Б. Асафьева к В. Держановскому от 27 января 1915 г.

«Гадкий утенок» встретил дружные похвалы со стороны всех петроградских критиков, даже умеренных. «Русская музыкальная газета», еще недавно шельмовавшая Прокофьева, ныне заявила, что «Утенок... не совсем «гадкий», в нем видна изобретательность, фантазия, и обычные резкости г. Прокофьева здесь как будто бы заретушированы»¹. В. Каратыгин верно указал на некоторое родство изобразительных приемов Прокофьева со стилем Мусоргского. Асафьев и Каратыгин отметили недостаточную мотивированность финала сказки, где текст, повествующий о превращении «утенка» в лебедя, требовал более поэтичного музыкального решения². «Кто знает,— писал Игорь Глебов,— может быть, оттого не удался ему конец сказки, что еще впереди его превращение в лебедя, то есть полный расцвет его таланта и самопознания».

Нельзя не поразиться той невероятной одержимости, с которой молодой музыкант трудился в этот напряженный военный год: работа над «Шутом» и концертной версией «Алы и Лоллия», частые выступления в концертах, непрекращающиеся думы об «Игроке»... В промежутках между крупными «заказными» опусами он жадно экспериментирует в романсном жанре, сочиняет фортепианные миниатюры. После звуковых эксцессов «Скифской сюиты» его вновь настойчиво влечет сфера интимной и безмятежной лирики. Так в начале 1915 года возникает замысел скрипичного концертино: сочинив безоблачно ясную D-dur'ную тему (будущая главная партия Первого скрипичного концерта), Прокофьев откладывает эту работу до лучших времен. Одновременно он сочиняет ряд крошечных фортепианных пьес — удивительно свежих и привлекательных по музыке — то ли эскизы к каким-то большим работам, то ли страницы дневника, фиксирующие мимолетные впечатления; вновь, как во Второй сонате или пьесах ор. 12, в них сталкиваются моменты застенчивой лирики и задорного юмора. Впоследствии эти пьесы войдут в ор. 22 и получат название «Мимолетностей»; в 1915 году были написаны едва ли не лучшие из них — №№ 5, 6, 10, 16 и 17. Трудно поверить, что эти трогательные пьесы, как и солнечная тема D-dur'ного концерта, рождались совсем рядом с устрашающим громогласием «Алы и Лоллия»!

Пять стихотворений ор. 23

В то же беспокойное лето 1915 года Прокофьев снова обращается к вокальной лирике: «Я теперь расписался на романсы», — сообщает он в письме от 19 августа. Пять романсов, составивших вокальный цикл ор. 23, продемонстрировали пестроту поэтических вкусов молодого Прокофьева: рядом с утонченными мастерами К. Бальмонтом («В моем саду») и Зи-

¹ «Русская муз. газета» от 25 января 1915 г., № 4, рецензия Б. Тюнеева.

² См. «Музыка», 7 февраля 1915 г., № 208 и «Театр и искусство» от 8 февраля 1915 г., № 6.

наидой Гиппиус («Серое платье») фигурирует дилетант Б. Верин («Доверься мне»). В трех названных романах, особенно в лирико-созерцательных «Доверься мне» и «В моем саду», индивидуальность Прокофьева несколько ступшевана. Он словно скован рамками декадентски-вычурной поэзии: отсюда и надуманность гармоний и кое-где изломанность декламации. Изощренно-упадочные мотивы особенно откровенно представлены в стихотворении З. Гиппиус: образ злой «девочки в сереньком платье» — с пустыми глазами и косами будто из ваты — символизирует... Разлуку, дочь Смерти. Мистический оттенок этих стихов вряд ли мог всерьез увлечь Прокофьева, жадно тянувшегося к духовной чистоте и человечности. Немудрено, что в музыке романа он обратился к внешне изобразительным деталям. Важно отметить, что названные стихи выбраны не самим композитором: текст «Серого платья» предложен ему В. Держановским, а «Доверься мне», видимо, подсказано самим Б. Вериним, которому и посвящен романс.

Стихи совсем иного направления использованы в вокальных пьесах «Под крышей» (на слова В. Горянского) и «Кудесник» (на слова Н. Агнивцева). В основу обеих пьес положены стихи, заимствованные из юмористического журнала «Новый сатирикон». Прозаическая лирика «городских задворков» в стихотворении В. Горянского, хлестко пародийный тон сказки Н. Агнивцева о Кудеснике резко контрастировали вычурной символике Бальмонта и Зинаиды Гиппиус. Интерес молодого Прокофьева к поэтам-«сатириконцам» весьма примечателен. «Новый сатирикон» не отличался политической смелостью, но это был наиболее оппозиционный для того времени сатирический журнал: рядом с талантливыми рассказами А. Аверченко, редко, правда, выходившими за рамки осторожного либеральничания, в журнале публиковались обличительные «гимны» В. Маяковского, осуждавшие мерзость и гниль буржуазного общества («Гимн обеду», «Гимн судье» и т. п.). Издевательский тон «Нового сатирикона», видимо, отвечал тогдашним настроениям Прокофьева, любившего вышучивать всякое старье, бичевать лицемерие и пошлость¹.

Стихи поэтов-«сатириконцев» давали повод для обращения к необычному в тогдашней практике жанру сатирической вокальной сцены. Возникла почва и для звуковых экспериментов, близких стилю «Сарказмов».

¹ В письмах 25-летнего композитора встречаются лаконичные зарисовки буржуазного быта, пронизанные беспощадным сарказмом. Вот как описана, например, реакция мещанской «общественности» на дачное происшествие (гибель мальчика, утонувшего в реке): «Мать рыдает, дачники ахают, волнуются, носятся за доктором, но, по-моему, искренне развлекаются». А вот — язвительное наблюдение по поводу «неравного брака» юной дочери чиновника В. А. Теляковского: «Мелькнул сам Телякович, проводив из церкви на наш пароход дочку (19 лет) и только что привенчанного мужа (42 года, зато сенатор)». Десяток слов — а рождается целая сатирическая картинка!

Сам композитор отмечал, что романсы ор. 23 были «в известном родстве с «Сарказмами». Такова прежде всего ироническая миниатюра «Кудесник» — сказка об отшельнике-чародее, который изготовил себе «идеальную жену» — покорную, уныло безответную, добропорядочную, но вскоре... повесился от скуки. Создав остроумную музыкальную карикатуру — вызов мещанской благопристойности — Прокофьев воскресил традиционный вокальный жанр, нетронутый со времен «Классика» и «Козла» Мусоргского¹.

Во многом примечателен и текст романа «Под крышей», принадлежавший одному из предшественников В. Маяковского В. Горянскому. В нарочито будничном стихотворении звучат живые симпатии к маленьким людям современного города, пришибленным нищетой и каторжным трудом, но не потерявшим любви к природе:

...На прошлой неделе сказал мне кто-то,
Что я слеп и не знаю природы,
Что меня задушила работа
И что дети мои такие уроды...
Но это неверно! Ну, правда же, неверно.
Мои дети хороши, хотя бедны.
Я беден — и едят они скверно.
Оттого личики их бесцветны и бледны.
Я много вижу через маленькое оконце,
И душа моя совсем не ослепла.
О, я вижу, как подымается солнце
Сквозь тучи дыма и мелкого пепла.

И в конце стихотворения — светлый и спокойный вывод:

Кто сказал, что я живу, природы не чую,
Тот меня напрасно обидел.
Нет, мне знакома улыбка природы!..

Лирическая сущность стихотворения прилась по душе композитору, также хранившему любовь к жизни и природе, несмотря на все уродства окружающей действительности. Сочиняя романс «Под крышей», он «самым тщательным образом разработал в музыке всякое движение души и чувства, вытекавшее из текста». Но намеренная прозаичность стихов определила и угловатость мелодического рисунка и «механичность» фортепианной партии, с ее непрерывными оstinatными движениями.

После покоряющей простоты и человечности «Гадкого утенка» романсы «Серое платье», «Доверься мне», «В моем саду» — были некоей уступкой уходящей поэтической традиции. Впрочем сам Прокофьев, увлеченный поисками новых средств, расценивал романсы ор. 23 как нечто

Образы, воплощенные в романсах, перекликались с реальными впечатлениями от встреч с людьми. Вот, например, характеристика одной малопривлекательной девушки: «Она совсем героиня из моего последнего агнищевского романа, чем бесит меня, как несчастного кудесника» (из письма к Э. Дамской от 22 июля 1915 г.).

более «современное» в сравнении со слишком простым и земным «Утенком»: «Девочка тоньше и передовее, чем Утенок,— утверждал он в одном из писем.— Утенок проще, зато благодаря своему тексту разнообразнее»¹.

Пять стихотворений ор. 23 не имели успеха. «В вокальной музыке Прокофьев, надо сознаться, менее убедителен, чем в фортепианной,— писал В. Каратыгин.—...Аккомпанемент... сплошь рассчитанный на иллюстративно программную роль, часто мало отвечает содержанию слов. ...Беспрерывное разнообразие, к тому же не вполне отвечающее тексту, в конце концов, порождает однообразие»².

Аналогичную мысль о романсах Прокофьева высказал и В. Держановский: «В формах вокальной музыки композитор пока еще не полновластный властелин, ...слово, пожалуй, несколько стесняет его и не всегда без остатка претворяется в музыку»³.

И все же такие романсы, как «Кудесник» и «Под крышей» — не говоря уже о «Гадком утенке», обнаружили не только формальное новаторство, но и черты критицизма по отношению к буржуазной морали.

Эта тенденция с еще большей силой проявилась в опере «Игрок», непосредственными подступами к которой явились романсы ор. 23.

Конечно, обличительные мотивы в творчестве молодого Прокофьева не обнаруживали четко осознанной политической позиции. Он был по-прежнему далек от политики. Но окружавшая его общественная атмосфера, вызванная войной, становилась все более накаленной. «Как всякий кризис, война обострила глубоко таившиеся противоречия и вывела их наружу, разорвав все лицемерные покровы, отбросив все условности, разрушив гнилые или успешные подгнить авторитеты», — писал В. И. Ленин⁴. Недовольство гнилым режимом, высказывавшееся многими людьми, не могло не коснуться и сознания Прокофьева. Это недовольство выражалось, в частности, в резко критических письмах Н. Мясковского, возмущавшегося беспорядками на фронте: «Война осточертела всем, в особенности при той вопиющей неразберихе, верхоглядстве, неосведомленности и прочих прелестях, которые царят у нас», — писал Мясковский в апреле 1915 года. «До чего у нас везде врут, лгут, мошенничают и т. д. Все эти Р. Дмитриевы, Ник. Ник., Ивановы и пр. это вопиющие бездарности, не умеющие предусмотреть даже того, что видно простым строевым офицерам»⁵.

¹ Письмо к Е. Звягинцевой от 11 сентября 1915 г. Под «Девочкой» подразумевался романс «Серое платице».

² «Речь» от 30 ноября 1916 г., № 330.

³ «Утро России» от 7 февраля 1917 г., № 38.

⁴ В. И. Ленин. Полное собр. соч., изд. 5, т. 26, М., 1961, стр. 102.

⁵ Письма к В. Держановскому от 1 апреля и 17 мая 1915 г. Здесь упоминаются высшие чины военного ведомства: «Ник. Ник.» — великий князь Николай Николаевич, занимавший пост главнокомандующего.

Молодой Маяковский в то же лето 1915 года писал насыщенную яростно протестующими мотивами поэму «Облако в штанах» и бичевал гнилость буржуазного строя в сатирических гимнах-памфлетах. Скепсис, неверие, разочарование во всяческих авторитетах, презрение к лицемерию, гладкости и мещанскому благополучию стихийно прорывались и в прокофьевских романсах ор. 23 и особенно в опере «Игрок».

В 1915 году Сергею Сергеевичу предстоял призыв на военную службу. Друзья искренне тревожились за его судьбу. Но на этот раз выручила Петроградская консерватория, куда он вновь поступил в класс органиста А. Гандшина. «Будучи учеником консерватории по классу органа,— общал он,— я имею трехлетнюю отсрочку и спокойно занимаюсь развитием ножной техники, изучением применения регистров и пр...» «Гандшин уже задал мне трехголосные инвенции и посоветовал взять... напрокат ножную клавиатуру»¹.

Отсрочка позволила Прокофьеву приняться наконец за сочинение «Игрока». Постановка балета «Шут» была отложена до окончания войны, и связи с дягилевской антрепризой надолго прервались. Зато молодым автором неожиданно заинтересовалась дирекция императорских театров в лице В. А. Теляковского.

В предреволюционные годы руководство Мариинского театра стало допускать некоторые модернистские новшества: приглашались «левые» режиссеры (Вс. Мейерхольд), ставились оперы западноевропейских новаторов («Электра» Штрауса). В «полеении» вкусов сказалось и желание потрафить запросам буржуазно-дворянской верхушки, и стремление не отстать от заграничной антрепризы Дягилева. Успех дягилевской труппы вызвал у столичной аудитории законное чувство зависти: Дягилев успешно экспортировал новую русскую музыку, накладывая вето на исполнение этих новинок в России. Не удивительно, что печать возмущалась ущемлением интересов русской публики. «Казалось, что хоть война должна приостановить продажу новых русских произведений за границу, однако новый балет Прокофьева, как исполненный им по заказу С. П. Дягилева, появится не на русской сцене, а на заграничной, а мы по-прежнему в тысячу первый раз будем лицедрать в Мариинском театре балеты, которые видели не только наши отцы, но и деды»,— писала одна из столичных газет по поводу «Шута»².

Под влиянием подобной критики театральная дирекция стала проявлять больше внимания современным русским композиторам. Новую линию в Мариинском театре активно поддерживали меценат М. И. Терещенко и молодой дирижер Альберт Коутс, постепенно сменявший престарелого

¹ Из писем к Е. Звягинцевой (от 11 сентября 1915 г.) и Э. Дамской (от 29 августа 1915 г.).

² «Петроградский листок» от 4 мая 1915 г.

Э. Ф. Направника¹. Влиятельный А. Зилоти познакомил Прокофьева с Коутсом, который твердо пообещал поставить оперу. «Более удачную конъюнктуру трудно было придумать»².

Сергей Сергеевич вновь перечел роман «Игрок» и самостоятельно подготовил либретто. Текст получился сплошь прозаическим, без привычных арий и ансамблей, без традиционных стихотворных размеров. Композитор принципиально отказался от общепринятых вокальных схем, стремясь приблизить оперное действие к формам драматического спектакля. «Я считаю, что обычай писать оперы на рифмованный текст явление совершенно нелепой условности. В данном случае проза Достоевского ярче, выпуклее и убедительнее любого стиха», — утверждал Прокофьев в одном из своих интервью³.

Либретто таким образом сложилось из подлинных диалогов Достоевского, сильно сокращенных и дополненных композитором. Лишь в предпоследней картине, изображающей сцену в игорном доме, Прокофьеву пришлось отойти от подлинника и сочинить оригинальный текст на основе сюжетных положений романа. Соавтором его в работе над этой наиболее сложной картиной был молодой литератор и отличный знаток театра Б. Н. Демчинский. Сергей Сергеевич тепло вспоминал потом совместную работу с Демчинским «над рулеткой Игрока, работу в которой он показал себя большим знатоком, изобретателем и очень глубоким аналитиком»⁴.

Нетрудно заметить, что оперные принципы, положенные в основу «Игрока», не были для русской музыки чем-то новым и неожиданным. Именно этот тип «оперы диалогов», построенной на неизменном тексте литературного первоисточника, избрал в свое время М. П. Мусоргский в «Женитьбе». Мусоргский рассматривал свой опыт как попытку прямого «художественного воспроизведения человеческой речи во всех тончайших изгибах ее». Известно, что сам композитор вскоре прекратил работу над гоголевской комедией, опасаясь «однообразия интонаций» (что являлось, по его мнению, «самым страшным грехом в капризной «Женитьбе»). Но ростки, наметившиеся в «Женитьбе», впоследствии дали неожиданные побеги во многих оперных опытах XX века. Музыкально-речевая декламация, основанная на прозаических текстах, зазвучала — в очень различной форме — у Равеля и Яначка, у Прокофьева и Шостаковича.

Для Прокофьева воскрешение «продерзостного» опыта Мусоргского отнюдь не было результатом сознательного подражания. Мы нигде не найдем у него прямых высказываний по поводу традиций «Женитьбы». Од-

¹ А. Коутс — сын английского промышленника, родившийся в Петербурге и тесно связанный с русской культурой.

² МДВ, стр. 153.

³ «Биржевые ведомости» от 12 мая 1916 г., вечерний выпуск.

⁴ Из письма к Б. Асафьеву от 21 марта 1925 г.

нако же, Б. Асафьев, близко знавший в те годы Прокофьева, отметил в его вокальном творчестве «упорное и явное» (хотя и не преднамеренное) следование по пути, намеченному Мусоргским («Женитьба», «Без солнца»). Напомним кстати, что «Женитьба» Мусоргского была — после сорокалетнего забвения — исполнена в одном из петербургских «Вечеров современной музыки»¹. «Женитьбу», как и «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского, горячо поддерживал В. Каратыгин. И молодой Прокофьев, конечно же, не мог пройти мимо этого радикальнейшего опыта.

С увлечением привялся Сергей Сергеевич за «Игрока» — работу, о которой он мечтал около трех лет. Обращение к опере было важнейшим делом его творческой жизни. В этом он шел против течения, ибо непосредственные его учителя или предшественники — Глазунов, Лядов, Скрябин — отказывались от создания опер, а современники из круга Дягилева и Бенуа предрекали близкую смерть русской опере. Прокофьев же с юных лет тянулся к этому жанру, стремясь динамизировать и осовременить драматургию оперного спектакля: «Я считаю, что величие Вагнера губительно отозвалось на оперном развитии, вследствие чего даже самые передовые музыканты стали считать оперную форму умирающей, — утверждал Прокофьев. — А между тем, при понимании сцены, при гибкости, свободе и выразительности декламации, опера должна быть самым ярким и могущественным из сценических искусств»².

Работа над клавиром «Игрока», начатая в ноябре, шла с невероятной быстротой. Весь клавир был сочинен в течение пяти с половиной месяцев (8 декабря 1915 года закончен первый акт, 28 января 1916-го — второй, 16 марта — третий, в начале апреля — четвертый). Композитор, словно одержимый, торопился закончить оперу к будущему театральному сезону: «Я в сию пору занят оперой, очень устал, но мчусь уже по третьему акту», — писал он 9 февраля. «Спешу с клавиром Игрока к маю (осталось 1½ акта) и с партитурой к октябрю (еще не начата)», — сообщает он в другом письме³. Он настолько сроднился с героями оперы, что с шуточной деловитостью докладывал о них как о реально существующих личностях: «Бабуленька благополучно прибыла в Рулетенбург, не без бойкости пробрала окружающих и скрылась во внутренностях отеля, а в настоящее время уже проигрывается на рулетке»... И в другом письме: «Бабуленька проигралась и уехала, а я кончил третий акт. Те немногие музыканты, которым я играл эти акты, находят — и я тоже — что Бабуленька мне удалась лучше всего»⁴.

¹ Спектакль состоялся 19 марта 1909 г. в помещении театральной школы А. С. Суворина. Незадолго перед тем «Женитьбу» поставили и в Москве в Круге любителей русской музыки (21 декабря 1908 г.).

² Интервью в газете «Вечернее время» от 13 мая 1916 г.

³ Из писем к Е. Звягинцевой от 9 февраля и 2 марта 1915 г.

⁴ Из писем к Т. Русской от 2 февраля и 18 марта 1916 г.

Работая поразительно быстро и организованно, композитор твердо рассчитывал, что «Игрок» будет поставлен на сцене Марининского театра уже к декабрю 1916 года. Мог ли он тогда предположить, что одно из любимых его оперных творений дождется исполнения на русском языке более чем через сорок пять лет!

«Игрок»

Десятилетия, прошедшие со времени написания «Игрока», — срок достаточно солидный, чтобы, отбросив былые предубеждения, достойно оценить это ярко новаторское явление русской оперной культуры. Первые концертные исполнения оперы на русском языке (Всесоюзное радио, декабрь 1963 года) в полной мере подтвердили жизненность ранней прокофьевской драматургии, опровергнув прежние односторонние оценки.

Многое в «Игроке» сегодня поражает: органическое чувство сцены, смелая хватка реальных ситуаций жизни, меткость музыкально-сценических характеристик, оригинальность и экспрессивность вокально-симфонических решений. Трудно поверить, что опера была написана 24-летним автором, только начинавшим свой путь драматурга¹.

Уже в либретто «Игрока» Прокофьев вырабатывает основные свои оперные принципы, которые сохранятся потом на всю жизнь: это и упорная приверженность к прозаическим текстам, взятым почти без изменения из литературного первоисточника, и решительный отказ от всякого рода украшательских или чисто фоновых «вставных номеров», и интерес ко всемерной динамизации сценического действия, и особое стремление выделить «крупным планом» кульминационные концовки оперных картин. Обращение к прозаическим текстам таило в себе опасность натуралистически приземленной «разговорности», но зато открывало простор для достижения такой жизненной достоверности и декламационной выразительности, какие редко достигались в операх прошлого.

Драматургия «Игрока» интересна и своей жанровой многосоставностью: Прокофьев смело сочетает сатирически обличительную «комедию нравов» — порой обретающую черты злого гротеска — с жанром психологической драмы, проникнутой сильными, порой взвинченными экспрессиями. По мере нарастания напряженности первая линия все более отступает на второй план, с тем чтобы в кульминационном четвертом акте дать простор захватывающей трагедийности².

¹ Важно подчеркнуть, что аудитория шестидесятых годов ознакомилась со второй улучшенной редакцией «Игрока», завершенной автором в конце двадцатых годов. В этой усовершенствованной редакции, положенной в основу нашего исследования, композитор несколько облегчил вокальные партии и очистил гармоническую ткань от фактурных излишеств. Однако основные музыкально-драматургические решения были найдены уже в первой редакции.

² Сюжет оперы довольно точно воспроизводит содержание повести Достоевского. На заграничном курорте, известном своим игорным домом, развлекается от-

Сложной многоплановостью отличается и драматургический конфликт «Игрока». В нем сплетается несколько параллельных сюжетных линий. Группе аморальных, духовно опустошенных людей (Генерал, Маркиз, Бланш) противостоят прямодушная Бабуленька, разящая их своей мужицкой откровенностью, и типичный герой Достоевского — Алексей Иванович, неврастеник, бунтующий правдоискатель. Этому основному конфликту сопутствует линия неудовлетворенной любви Алексея к Полине — натуре странной, болезненно-изломанной, чье чувство подавлено тягостной атмосферой всеобщей жадности к деньгам. И, наконец, самым впечатляющим в опере оказывается столкновение всех героев оперы с безжалостной, как рок, рулеткой, олицетворяющей стихию денежного азарта, корысти и бездушия. Страсть к наживе отравляет, ослепляет людей, препятствует их счастью, лишает их истинной человечности. Прокофьев, следуя за Достоевским, усиливает эту главную тему повести, тему обличения бездушной буржуазности, возвышая ее до смело обобщаемых форм художественной гиперболы.

Известно, что сам Прокофьев, «недолюбливавший», по его словам, творчество автора «Игрока», называл эту повесть «наименее достоевским» из всех сочинений писателя. Встречающиеся в тексте мотивы пессимизма, неврастенической ущербности (например, памятное изречение Алексея: «Есть наслаждение в последней степени унижения и ничтожества»), в сущности, почти не находили отклика в прокофьевской музыке. Фантазия композитора была всецело захвачена непрерывным нарастанием конфликта, а также обилием дерзко эпатажирующих моментов, близких его тогдашней творческой позиции. В опере особо выделены страницы, рисующие шалое озорство Алексея, прямодушие и резкость Бабуленьки, жадность и цинизм Генерала. Вот Алексей в конце первого акта глумится над надутой немецкой баронессой. Вот приехавшая из Москвы Бабуленька откровенно отчитывает Генерала и его друзей. Вот тот же Алексей обличает нравы бюргерской семьи, преклоняющейся перед властью золотого мешка. Характерно,

ставной русский Генерал. Среди его друзей — богатый и циничный маркиз де Грие и обольстительная «дама полусвета», мадемуазель Бланш. Генерал и его прихлебатели с нетерпением ждут смерти богатой московской бабушки, чтобы полученным наследством поправить свои денежные дела. Но Бабуленька неожиданно сама приезжает на курорт. Она не только отказывает Генералу в деньгах, но и сама заражается страстью к рулетке. Бабуленька проигрывает громадную сумму и, обессиленная, уезжает домой, разрушив надежды Генерала. Параллельно изображается страсть молодого гувернера Алексея к падчерице Генерала, Полине. Девушке грозит брак с нелюбимым ею Маркизом, которому она и Генерал должны много денег. Чтобы избавить Полину от унижений, Алексей клянется добыть для нее деньги. В игорном доме ему сопутствует фантастическая удача: он срывает весь банк — двести тысяч и приносит деньги в дар возлюбленной. Но Полина швыряет ему в лицо пачку кредиток, рассматривая их как обидную расплату за любовь.

что, приступая к сочинению «Игрока», композитор начал именно с этого «программного» монолога, проникнутого духом антибуржуазности¹.

Композиция оперы отличается свободой сквозного симфонизированного развития. На основе сложившихся оперных традиций конца XIX — начала XX века, Прокофьев отказался от завершенных ариозных и ансамблевых «номеров», всецело подчинив развертывание музыки — гибкости и динамичности сценического действия. Необычно контрастное членение внутри четырехактного цикла: первым трем актам, в которых преобладают чисто камерные диалоги-беседы — совсем в духе драматического театра, — противопоставит самый насыщенный по музыке четвертый акт с его центральной «сценой игры», основанной на последовательном нагнетании оркестрово-хорового действия (хор и ансамбли игроков, многочисленные реплики эпизодических персонажей). В этой кульминационной сцене скромность диалогов и «словесных поединков» сменяется монументальностью музыкальной трагедии, обновленной предельным динамизмом первоначально пульсирующего ритма. Так традиция напряженных хоровых драм Мусоргского оказалась по-новому развитой и осовремененной художником XX века.

Господство речитативно-декламационного принципа рождало опасность известной композиционной рыхлости, а также интонационной монотонии, мелодической «недопетости». Но Прокофьев в известной мере избегал этих опасностей благодаря гибкому применению оригинальных вокальных «микрорформ» и тематической насыщенности богато развитой оркестровой партии. Поистине безграничная изобретательность композитора сказалась в точных портретных зарисовках, выполненных разнообразными средствами вокальной декламации — в сочетании с плакатностью оркестрово-изобразительных штрихов².

Диапазон прокофьевской декламационной техники чрезвычайно широк — от суховато-деловых, резко «отрубленных» разговорных реплик до песенного или романсового распева. Это позволяет воссоздать облик героев во всей их реалистической многогранности. Так, вокальные интонации Генерала выдают то гнев, ярость, то растерянность, трусость, то фальшивую скорбь и ложный пафос; здесь и тонкая пародия (лицемерно «траурные»

¹ «Добродетельный фатер, послушное семейство, на крыше аист, перед домиком цветы. Все работают, как волю, и копят деньги: гульден, гульден, гульден. Дочь сидит в девках. Приданого не дали. Меньшого сынишку в кабалу продали, а деньги приобжили к капиталу... Наконец, столько-то гульденов скопили и сорокалетнему старшему сыну можно жениться. Фатер благословляет, при этом плачет, мораль читает, передает капитал и умирает. И так далее, и так далее, и через шесть поколений солидная фирма Гоппе и компания».

² Содержательный анализ декламационного стиля «Игрока» дан в статье А. Стратиевского. Сб. «Русская музыка на рубеже XX века». М.—Л., «Музыка», 1966. См. также диссертацию М. Губаренко-Черкашиной «Современная музыкально-психологическая драма». Харьков, 1971.

интонации на словах «Наша бедная бабушка»), и насмешливо шаржированная стилизация в духе русского причета (начало второго акта) и грубоватая буффонность, граничащая с клоунадой (истощный «рев» Генерала в конце третьего акта). Ярко запечатлеваются в памяти наигранно кокетливые фразы соблазнительницы Бланш («Вы сегодня очень интересный»), задыхающиеся реплики разгневанного Маркиза («Хорошо... Прекрасно... Прекрасно...»), суетливое бормотание камердинера Потапыча («Виноват, никак не велено-с»), нервные выкрики крупье. Это — сама жизнь во всей ее реальной достоверности.

Русское национально-песенное начало с наибольшей рельефностью представлено в портрете Бабуленьки: ее прямолинейно распевные, мелодически завершенные фразы, исполненные деревенского простодушия, резко контрастируют господствующим в опере мотивам нервозности или злой насмешки. Достаточно напомнить неоднократно звучащую в оркестре протяжно лирическую «тему России» или же тесно связанную с ней «ключевую» фразу Бабуленьки, превращающуюся в смысловой рефрен третьего акта:

Andante

pp dolcissimo

„Игрок“
Тема России

Andante

А де - нег я те - бе не дам

„Игрок“

Реализм портретных характеристик проявляется и в их тонко мотивированной внутренней контрастности. Так, Бабуленька, сперва показанная как властная обличительница, затем, при втором появлении, оказывается опечаленной, усталой, обессиленной. Многогранны лирические характеристики Алексея и Полины, почти лишенные привычной любовной кантилены; интересно, например, как в интонационно сложной партии нервно-истеричной Полины вдруг прорываются мотивы девической нежности и чистоты.

Драматургическое чутье композитора ярко дает о себе знать в ансамблевых сценах, основанных на принципе интонационного конфликта. В этом отношении показательны диалоги-поединки Алексея и Генерала, Алексея и Маркиза, а особенно — блестяще решенная сцена с Бабуленькой (конец второго акта), где применены смелые эффекты двухплановых ансамблевых наложений: жалкие и лживые разглагольствования Генерала, Маркиза, Бланш контрапунктически сочетаются с разяще резкими репликами старухи.

На равных правах с блестяще разработанными вокальными партиями выступает оркестр «Игрока». Трактовка оперного оркестра у Прокофьева — не созерцательно-«настроенческая», а активно-действенная, всемерно усиливающая напряженный пульс сценического движения. Функции оркестровой партии разнообразны и многоплановы: именно в оркестре утверждаются лейттемы оперы, заключающие в себе важные идейные обобщения (тема страсти Алексея, «тема России», тема рулетки и т. п.). Оркестровые мелодии, обладающие четкой тематической рельефностью, как бы восполняют известную нехватку обобщающего мелоса, вызванную дробностью речитативных диалогов.

Прокофьев мудро использует партию оркестра как активное формообразующее начало, позволяющее преодолеть угрозу некоторого «бесформия» декламационных структур. Так отдельные эпизоды-сцены объединяются то выразительными оркестровыми рефренами, рождающими впечатление крупных рондообразных построений, то стремительно скерцозными оstinato, еще более усиливающими нагнетание эмоционального тока. Эти приемы с особой эффективностью воздействуют в великолепной сцене Игрного дома, где нарастающая сложная ансамблево-хоровая ткань сочетается со столь же развитой, до предела динамизированной оркестровой партией.

Вообще же главное, что впечатляет в новаторской драматургии «Игрока», это — взаимообогащающий сплав декламационно-речевой стихии с реалистической выразительностью и динамикой симфонического действия. Пусть при этом принесены в жертву такие бесспорные ценности старой оперы как пластическая завершенность красивых вокальных кантилен или психологическая углубленность оркестровых созерцаний. Зато ценой этих потерь достигнута неслыханная в старой опере реальность музыкально-

сценического целого, почти кинематографическая достоверность воплощаемого потока жизни¹.

Современники восприняли «Игрока» лишь как пугающе «левое» сочинение, отмеченное гротескностью тона и лихорадочностью сценического развития. Но уже тогда, при самом рождении оперы, передовые художники России сумели распознать перспективность прокофьевских открытий. «Сильно, ярко, своеобразно,— отмечал Б. В. Асафьев после первого знакомства с «Игроком».— Достоевский ли это? Не знаю. Но что это — талант могучий Прокофьева, я уверен. Ну и силушки у него вдоволь. И какой он сам умница в своих говорах о музыке: никаких рефлексов и предвзятостей!»². А еще спустя несколько лет В. Э. Мейерхольд восторженно приветствовал в «Игроке» смелость обновления оперного жанра и прямое продолжение дела Мусоргского³.

В период работы над «Игроком» Сергей Сергеевич вновь несколько раз участвовал в симфонических концертах. 24 октября 1915 года он дирижировал Симфонией в абонементном концерте А. Зилоти (в помещении Мариинского театра). Публика встретила эту пьесу «не очень дружелюбно»⁴. Зато большая часть критики отметила в ней свежесть фантазии и остроумие гармонической выдумки, особенно в средних частях.

16 января 1916 года под управлением автора впервые была исполнена «Скифская сюита» (седьмой абонементный концерт А. Зилоти в зале Мариинского театра). Никогда еще музыка Прокофьева не вызывала такой бури возмущений и восторгов, такой шумной и разноречивой критики. Еще накануне газеты сообщали, что репетиции сопровождались инцидентами, так как оркестранты с трудом выносят остро диссонантные звучания. «В оркестре были легкие попытки к обструкции»,— подтвердил в своих мемуарах автор. «Сюиту исполняет оркестр в 140 человек, причем г. Зилоти пришлось затратить на нее целых семь репетиций»,— сообщал репортер «Биржевки»⁵. Программа отличалась стилистической пестротой: рядом со «Скифской сюитой» и отрывками из хореодрамы «Маска красной смерти» Н. Черепнина исполнялись... «Камаринская» Глинки, Фортепианный концерт Грига (солист А. Зилоти) и арии из опер Чайковского.

¹ На близость драматургии «Игрока» к методу кинематографической техники указывает чешский исследователь Владимир Лебл в своей книге «Пути современной оперы» (Прага, 1961). Напомним попутно о чисто кинематографических эффектах «наплывов-воспоминаний» в последнем акте оперы.

² Из письма к Н. Я. Мясковскому от 25 марта 1916 г. Цит. по журн. «Советская музыка», 1958, № 8, стр. 75.

³ См. доклад Мейерхольда 1 января 1925 г. Сб. «В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы», часть вторая. М., «Искусство», 1968, стр. 70.

⁴ «Театр и искусство» от 22 ноября 1915 г., № 47.

⁵ «Биржевые ведомости» от 16 января 1916 г., вечерний выпуск.

«Скифская сюита» буквально шокировала respectable аудиторию Мариинского театра. «Первая часть была встречена молчанием, а последняя паравне с аплодисментами вызвала бурные протесты. Несмотря на это, автор, продирижировавший своим «диким» произведением, не раз выходил раскланиваться», — сообщал хроникер¹.

В зале театра в тот вечер присутствовал весь музыкальный Петроград. А. К. Глазунов, которого автор лично пригласил на концерт, покинул зал за несколько тактов до окончания сюиты. Это послужило богатой пищей для газетных сплетников, на все лады комментировавших скандальный инцидент. Однако сам Прокофьев был вполне удовлетворен столь шумным резонансом: «Вчера я дирижировал Алой, которая прошла с велием гомоном», — рапортовал он московским друзьям². Буря, разыгравшаяся на премьере, не только не обескуражила его, а наоборот, укрепила веру в свою счастливую звезду.

Отрицательные мнения части аудитории были широко подхвачены столичными газетами. «Прямо невероятно, чтобы такая лишенная всякого смысла пьеса могла исполняться на серьезном концерте... Это какие-то дерзкие нахальные звуки, ничего не выражающие, кроме бесконечного бахвальства», — писал Ю. Курдюмов в «Театральном листке»³. «Считать музыкой такие сочинения можно лишь в смысле, какой придавал ей покойный персидский шах Насср-Эддин», — изощрялся критик «Нового времени»⁴. «Умопомрачительные музыкальные бесчинства», «своеобразное мараанье потной бумаги», «рысистые бега», — чего только не произносили консервативные рецензенты, стремясь побольнее ужалить автора.

Даже «Музыкальный современник» А. Н. Римского-Корсакова, считавшийся органом прогрессивных кругов, встретил сюиту явно недоброжелательно. Сравнивая «Скифскую» с «Весной священной», журнал противопоставил «аристократу и гурману» Стравинскому, в творчество которого «крепко въелась культура», — грубый и прямолинейный стиль молодого Прокофьева. «Он не смущаем особливими духовными сомнениями и не отягчен чрезмерно утонченным культурным наследием. Он здоров как-то по-простецки и молод той резвой молодостью, которая чувствует себя как дома при любых обстоятельствах и в любом наряде, лишь бы он не был тесным». Отметив талантливость и темперамент Прокофьева, богатство его оркестровки, анонимный критик тут же кисло указал, что дарование композитора прилегает к музыкальному искусству «как-то одним боком»⁵.

¹ «Биржевые ведомости» от 18 января 1916 г.

² Письмо к Е. Звягинцевой от 17 января 1915 г.

³ «Театральный листок» от 18 января 1916 г.

⁴ «Новое время» от 19 января 1916 г.

⁵ Хроника «Музыкального современника» от 24 января 1916 г., № 15.

Борьба вокруг «Скифской сюиты» усилила общественный интерес к ней, и Зилоти решил устроить второе исполнение пьесы в начале нового концертного сезона (внеабонементный концерт 29 октября 1916 года). На этот раз Прокофьев предстал в одной программе с С. В. Рахманиновым, исполнявшим свой Второй фортепианный концерт. Сюита, по словам В. Каратыгина, «встретила... совершенно иное отношение, чем в минувшем сезоне. Тогда негодующих было больше, чем оценивших буйно-дерзновенную новинку. Сейчас автор был вызван четырежды»¹. Характерно, что В. Ф. Нувель, который два года назад — вместе с Дягилевым — забраковал непонятную музыку «Алы и Лоллия», ныне резко изменил свою оценку и принес автору извинения. Впрочем, и в этот вечер не обошлось без «междусобойной брани» между приверженцами Прокофьева и его антагонистами. «Битва окончилась в пользу г. Прокофьева, — отмечает Б. Асафьев, — ибо все-таки большинство поддержало смелого композитора, несмотря на предшествовавшее выступление г. Рахманинова»².

В. Каратыгин — в противовес всей столичной прессе — объявил «Скифскую сюиту» «одним из самых значительных и ценных образцов отечественного музыкального модернизма»³. Критик едва ли не впервые попытался научно объяснить полифункциональные находки Прокофьева, определив их как «неогетерофонию» («то есть разногласие, наложение рисунка на фон без особого приурочения их друг к другу»).

Друзья композитора — Мясковский и Асафьев стремились поддержать его дух ободряющими письмами. Мясковский, побывавший на премьере во время короткого отпуска, оценил сюиту восторженно: «Ярко и лепко по мыслям, выпукло, сильно по выражению, порой крайне утонченно, гармонически грязнеощутимо и крайне свежо... Не знаю наверно, но, кажется, одно из лучших Ваших сочинений»⁴. Асафьев приветствовал «могучий магический талант» Прокофьева, его способность воплощать первозданную стихию, волевое, зачаровывающее, завораживающее «я»⁵.

В статьях о «Скифской сюите» Асафьев вновь резко противопоставил лапидарность и язычески степную мощь прокофьевской музыки — изнеженности и тематической бедности современного модернистского творчества, сущность которого составляет «любование тонко сработанным материалом, обсасывание сладких конфеток, особенно заграничного производ-

¹ «Речь» от 31 октября 1916 г.

² Хроника «Музыкального современника» от 13 ноября 1916 г., № 5—6.

³ «Речь» от 18 января 1916 г.

⁴ Из письма от 31 января 1916 г.

⁵ Из письма от 29 октября 1916 г. Это исполнение рассеяло сомнения Асафьева в правомерности прокофьевских оркестровых находок: «Я примирился и с флажолетами (I часть) и с трубами (заключение), так как сегодня все это вышло удачнее. Еще два-три опыта и Вы будете мастерски оркестровать, и что ценно: ни по-глазуновски, ни по-корсаковски, а по-своему». Цит. по МДВ, стр. 161.

ства, увлеченные звучанием как таковым». Асафьев прощает автору «Скифской сюиты» и неуравновешенность стиля, и метрическое однообразие — за «буйную волю», за выраженную в этой музыке «жажду жизни, здоровой, мощной, идущей напролом и ни перед чем не останавливающейся».

Асафьеву чудилось в образах «Скифской сюиты» предчувствие предстоящих социальных взрывов, к которым неуклонно шла Россия. «Музыка Прокофьева, раскрывая перед нами радостное устремление свободной воли к творческому становлению, глубоко современна, — пишет Асафьев, — ибо вся страна сейчас охвачена жаждой деятельной жизни, жаждой реальной работы, верой в светлое грядущее... Ведь от самих людей зависит сделать свою судьбу той или иной!»¹.

Эти строки были написаны ровно за год до свержения самодержавия. Нельзя не поразиться проникательности критика, чутко ощутившего близость исторических перемен. Конечно, Асафьев преувеличивал злободневность «Скифской сюиты»: содержание сюиты — с ее первобытной экзотикой — было далеко от сознательного постижения назревавших революционных бурь. И тем не менее звучание этой мятежной музыки — в разгар мировой войны и за несколько месяцев до начала революции — оказалось, действительно, весьма симптоматичным. Чуткие современники восприняли ее сквозь призму волнующих ожиданий грядущей бури.

¹ «Музыка», 12 марта 1916 г., № 249. Разрядка моя.— И. Н.

На распутье

В. Маяковский

Прокофьев в эти предгрозовые дни находился как бы на распутье. В его художественном сознании не могли не отразиться те общественные сдвиги, которые все явственнее намечались в жизни России. Именно в это время он с искренним увлечением слушает одно из публичных выступлений

140

Маяковского, знакомится с Горьким, часто общается с Асафьевым. В произведениях 1916—1917 годов, преобладают ясность и глубина музыкальной мысли — без шутовства и эксцентризмов. И, однако, отсутствие четко осознанных политических идеалов, замкнутость в кругу узкопрофессиональных интересов помешали композитору определить свое место в разгоравшейся социальной борьбе.

На протяжении 1916 года центральной задачей Прокофьева была оркестровка «Игрока». Прослушивание клавира оперы состоялось на квартире у директора театров В. Теляковского; присутствовали дирижеры Мариинского театра во главе с А. Коутсом, главный режиссер И. Тартаков, а также А. Зилоти, — в качестве консультанта. (Коутс организовал прослушивание в отсутствие постоянных членов репертуарной комиссии — А. К. Глазунова и Ц. А. Кюи, которые наверняка не поддержали бы дерзостную музыку «Игрока».) Теляковский не одобрил новой оперы, но, поддавшись уговорам молодых дирижеров, согласился «рискнуть» и подписал контракт с автором. «Игрок» был включен в репертуар предстоящего сезона.

Как бы поддразнивая будущих слушателей оперы, Прокофьев сообщал в газетных интервью, что музыка «Игрока» будет крайне простой и ясной: «Забываясь очень о сценической стороне оперы, я постарался по возможности не затруднять певцов излишними условностями, чтобы дать свободу их драматическому воплощению партий. По той же причине оркестровка будет прозрачна, дабы было слышно каждое слово...» И на тревожный вопрос корреспондента: «А никаких экстравагантностей в вашем «Игроке» не будет?» Прокофьев решительно ответил: «Никаких. Я стремлюсь только к простоте»¹.

Вскоре в Мариинском театре состоялось распределение ролей будущего спектакля: партию Алексея должны были исполнять И. Алчевский, И. Ершов, Полины — Е. Попова, партию Генерала — Г. Боссэ, Бабуленьки — Е. Збруева. Режиссером был назначен Н. Боголюбов, дирижером — А. Коутс. В лице выдающегося тенора И. А. Алчевского композитор неожиданно встретил горячего единомышленника и убежденного интерпретатора новой музыки. В одном из писем он оценил Алчевского как «презамечательнейшего певца, интонирующего со свободой и точностью клавишного инструмента».

Враждебные Прокофьеву газеты отмечали крайнее недовольство певцов трудностью вокальных партий. «Дирекция императорских театров, по видимому, хочет подражать г. Дягилеву, — язвил один из критиков. — Остается только пожалеть абонентов, которым волей-неволей придется слушать футуристическую оперу»².

¹ «Биржевые ведомости» от 12 мая 1916 г., вечерний выпуск.

² «Петроградская газета» от 15 апреля 1916 г.

Летние месяцы 1916 года Прокофьев проводил на берегу Финского залива: «Ныне я проживаю в Куоккала, что в Финляндии. Руководящие занятия: теннис и инструментовка оперы»¹. Дачный поселок Куоккала был любимым местом отдыха многих знаменитых литераторов и художников: здесь проводили лето И. Репин, К. Чуковский, Л. Андреев, А. Куприн, художник Ю. Анненков. Сюда приезжали на литературные вечера В. Маяковский, С. Есенин. Но у Сергея Сергеевича, к сожалению, не оставалось времени на интересные знакомства: «Гнусь под тяжестью инструментовки и призраком семисот страниц, обязанных быть готовыми к 15/X», — жаловался он в письме к друзьям. Мария Григорьевна с гордостью сообщала о его поразительных успехах в оркестровке (18 страниц партитуры в день!).

Лето 1916 года завершилось увлекательным путешествием вниз по Волге (в обществе Б. Верина) и кратким посещением Тифлиса и Боржома.

В письме из Самары к «иностранцу» Стравинскому (в швейцарский город Кларан) Сергей Сергеевич с восторгом описывал красоту волжских просторов: «Мне хотелось приветствовать Вас с Волги-матушки, где такая тишь да гладь, да божья благодать»².

Новый сезон — последний перед революцией — опять ознаменовался большой концертной активностью композитора. 8 октября 1916 года он дирижировал «Осенним» в концерте А. Зилоти, 29 октября — участвовал во вторичном исполнении «Скифской сюиты» в Мариинском театре, 18 ноября — играл Первый концерт в Киевском отделении РМО (дирижировал Р. М. Глиэр), 2 февраля 1917 года дал авторский клавирабенд в Саратове. Впервые с его творчеством знакомилась провинциальная публика (Киев, Саратов)³. О странном петербуржце заговорила музыкальная провинция, то возмущаясь дерзостью «футуристического» искусства, то искренне приветствуя его многообещающую новизну. Любопытно дошедшее до нас воспоминание тогдашнего ученика Р. М. Глиэра, Вл. Дукельского, побывавшего в ноябре 1916 года на авторском концерте Прокофьева в Киеве⁴: «На

¹ Из письма к Е. Звягинцевой от 16 июня 1916 г.

² Из письма от 10 июля 1916 г.

³ Одновременно английская печать сообщила об исполнении «Юмористического скерцо» для четырех фаготов в концерте Лондонской филармонии, о чем были теплые отзывы в «The Musical News» и других изданиях. Тогда же музыковед М. Монтагю-Натан опубликовал сочувственную статью о творческом пути Прокофьева в журнале «The Musical Times» (Лондон, октябрь 1916 г.).

⁴ Владимир Дукельский (1903—1969) — русский композитор, эмигрировавший в начале революции и умерший в США. В 20-е годы сотрудничал с труппой С. Дягилева: позднее сочинял легкую музыку для бродвейских театров под псевдонимом Вернон Дюк; был некоторое время близок к Прокофьеву. В книге его воспоминаний «Passport to Paris», N. Y., 1955, а также в статье «Об одной прерванной дружбе» приводятся важные материалы о Прокофьеве (в частности, 14 писем композитора). Оттиск упомянутой статьи (1968) был получен нами при любезном содействии В. М. Федорова.

эстраду невероятно быстрым шагом почти выбежал молодой человек, крайне странной, чтобы не сказать «антимузыкальной» наружности. Сергей Сергеевич был тогда очень худ, что делало его еще более высоким. Поразила меня его маленькая голова, коротко подстриженные бело-желтые цыплячьего цвета волосы, толстые, как бы надутые губы (вот почему его окрестили белым негром!) и невероятной длины руки, неуклюже болтавшиеся... За Прокофьевым не без труда поспевал аккуратный, но вдруг поблекший Глиэр».

Мемуарист, впоследствии ставший ревностным поклонником и подражателем Прокофьева, рассказывает о шокирующем воздействии Первого фортепианного концерта: «Музыкальный футбол, по тем временам верх мальчишеской дерзости». «Мы были возмущены и сказали, чуть ли не в унисон, что прокофьевский концерт безобразен, и что в нем нет ни единой мелодии. К нашему удивлению и негодованию рукоплесканиям (правда, сопровождавшимся смехом) не было конца»¹.

Как видим, вокруг Прокофьева не прекращались жаркие схватки противоборствующих групп. Много шума вызвало его выступление в третьем камерном концерте Зилоти в Малом зале Петроградской консерватории (27 ноября 1916 года). На этот раз Зилоти посвятил творчеству Прокофьева самостоятельную программу: в первый раз исполнялись «Сарказмы», романсы ор. 23, Токката, Юмористическое скерцо, виолончельная Баллада; пели И. Алчевский и Е. Попова. Снова шумно и разноречиво высказалась петроградская пресса. Фелетонист Н. Шебуев в «Зрителе», признав талантливость и остроту прокофьевской музыки, отметил, что автору «мешает озорство, мальчишество (он так молод), маяковничанье...»². Здесь характерна ссылка на Маяковского: эпатазирующая тенденция Прокофьева напоминала о недавних сенсационных выступлениях русских «кубо-футуристов».

Примерно та же камерная программа была дана в Москве на втором «Вечере современной музыки» в Малом зале консерватории (5 февраля 1917 года: участвовали, помимо автора, виолончелист Е. Вольф-Израэль, певицы З. Артемьева и О. Бутомо-Названова). На концерте присутствовали виднейшие музыканты Москвы, в том числе С. В. Рахманинов и Н. К. Метнер. Оба они, по словам Б. Асафьева, «откровенно смеялись», а Метнер произнес свою знаменитую фразу, вскоре процитированную одним из критиков: «Если это музыка, то я не музыкант»³. Впрочем, Рахманинов «через некоторое время стал серьезнее относиться к Прокофьеву, как ярко талантливому явлению»⁴.

¹ Из статьи В. Дукельского «Об одной прерванной дружбе».

² «Зритель» от 2 декабря 1916 г., № 74.

³ См. рецензию Ю. Энгеля в «Русских ведомостях» от 10 февраля 1917 г.

⁴ Об этом пишет Б. Асафьев (Игорь Глебов) в брошюре «Сергей Прокофьев». Л., «Тритон», 1927, стр. 29.

Концерт 5 февраля вызвал крайне раздраженный отзыв критика Евгения Гунста, выражавшего мнение московских скрябинистов¹. Гунст писал о том, что сочинения Прокофьева «оставили тягостное впечатление какого-то уродливого нароста на русском музыкальном искусстве», что «мелодический материал крайне бледен», «гармония — какое-то пестрое одеяло», содержание «тускло-безразличное, никчемное» и даже ритм, «несмотря на всю его силу и яркость, отличается антиэстетичностью». Примечательно, что присутствовавший на этом же концерте А. Д. Кастальский — вопреки мнениям академических и модернистских кругов — «сердечно радовался новому явлению»².

В самом конце 1916 года Прокофьеву представилась возможность отомстить его давнему врагу Л. Сабанееву, по-прежнему утверждавшему, что прокофьевская музыка отражает «каменную душу» автора и «бедность его психики»³. 12 декабря 1916 года было отменено первое исполнение «Скифской сюиты» в Москве. Не зная об отмене, Л. Сабанеев успел тиснуть в московской газете «Новости сезона» подробный отчет о... несостоявшемся исполнении сюиты. Описав все детали концерта, рецензент издевался над «акафонической» музыкой Прокофьева и в заключение добавил, будто «автор сам дирижировал с варварским увлечением»⁴. Сергей Сергеевич не замедлил нанести ответный удар критику, «собственно-ручно выкопавшему себе могилу». В газете «Речь» и в журнале «Музыкальный современник» появилось открытое письмо Прокофьева, в котором скупно сообщалось, что выруганный Сабанеевым концерт не состоялся и что единственная рукопись «Скифской сюиты» не могла быть ему известна. Оскандалившемуся рецензенту пришлось покинуть редакции «Музыкального современника» и некоторых других органов печати.

Творчество Прокофьева, Мясковского и других молодых авторов послужило причиной раскола в редакции журнала «Музыкальный современник», издававшегося А. Н. Римским-Корсаковым (сыном композитора) в содружестве с П. П. Сувчинским⁵.

¹ «Русская музыкальная газета», 1917, № 11—12.

² Игорь Г л е б о в. Сергей Прокофьев, стр. 28.

³ Хроника «Музыкального современника» от 13 ноября 1916 г.

⁴ «Новости сезона» от 13 декабря 1916 г.

⁵ Петр Петрович Сувчинский (род. в 1892) — одна из примечательнейших фигур петербургской музыкальной жизни. Семья его владела свекловичными плантациями и сахарными заводами на Украине, близ Смелы Киевской губернии. Но молодой меценат, горячо увлекавшийся новым искусством, предпочитал тратить свои капиталы на издание журнала и организацию Вечеров современной музыки. Высокообразованный литератор и пианист, ученик Ф. М. Blumenfelda, он близко общался с Б. В. Асафьевым, А. Н. Бенуа, А. Д. Кастальским, покровительствовал молодому Прокофьеву. Позднее, в годы эмиграции он выступал с содержательными статьями в защиту прокофьевской музыки. Ему Сергей Сергеевич посвятил Пятую сонату для фортепиано.

Редакция журнала не симпатизировала Прокофьеву, и это искренне возмущало Б. Асафьева — одного из ведущих авторов «Музыкального современника». Скандал разыгрался в январе 1917 года в связи с очередной программой РМО (Первый концерт Прокофьева, Вторая симфония Мясковского и «Петрушка» Стравинского). Положительная рецензия на этот концерт была отвергнута редактором: «Профессорским тоном была выпущена моя статья... из-за которой и загорелся сыр-бор,— рассказывает Асафьев.— Много было наговорено язвительного по поводу музыки Мясковского и Прокофьева, незначительности сих композиторов и т. п. Как я не сорвался и не сунул им в нос их характеристики [...] эпигонской схоластики — не понимаю»¹.

В результате конфликта Асафьев и Сувчинский вышли из состава редакции «Музыкального современника». «Здесь в Петрограде шум по сему поводу чрезвычайный: и у Зилоти, и в консерватории, и в местных салонах,— торжествуя, сообщал Асафьев. В противовес умеренному «Музыкальному современнику» Сувчинский и Асафьев начали выпускать новый журнал более радикального направления под названием «Мелос»². Обращаясь за поддержкой к В. Держановскому, Асафьев писал: «Все равно ведь будем идти вместе и на знамени нашем одинаковые имена: Прокофьев, Мясковский, Кастальский и все иже с ними в будущем или же новые светила!»

Распространение музыки Прокофьева долгое время затруднялось из-за упорного игнорирования его русскими нотоиздателями. «Российское музыкальное издательство» долгое время отвергало все его работы, а осторожный Б. Юргенсон принимал лишь фортепианные миниатюры, опасаясь издания дорогостоящих партитур. Второй концерт, «Скифская сюита», Симфонietta и ряд других сочинений оставались неопубликованными. Наконец Сергей Сергеевич решил порвать с Б. Юргенсоном и перейти в издательство «А. Гутхейль»; фактически эта фирма принадлежала С. Кусевицкому, который приобрел ее у австрийца Гутхейля, высланного в начале войны из Москвы. Убедившись в возросшей популярности С. Прокофьева, Кусевицкий в конце 1916 года раскрыл наконец перед ним двери своего издательства: были приняты к печати и вышли в свет романсы ор. 9, 18, 23, 27, «Мимолетности», Третья и Четвертая фортепианные сонаты.

Так началась почти двадцатилетняя деловая связь Прокофьева с издательством С. и Н. Кусевицких.

¹ Письмо к В. Держановскому от 15 февраля 1917 г.

² Первоначально планировалось название «Музыкальная мысль». Первая книжка «Мелоса» вышла в свет в конце 1917 года. Во второй (и последней) книжке (1918) напечатан очерк Б. Асафьева о Прокофьеве («Пути в будущее»).

В октябре 1916 года композитор закончил оркестровку «Игрока», твердо рассчитывая, что премьера оперы состоится не позже февраля-марта 1917 года. После некоторых звуковых излишеств, присущих первой версии «Игрока», его снова потянуло к мягкой лирике. Тяготение к искреннему выражению своих душевных переживаний было свойственно ему всегда. «Он говорил как-то в два голоса — то как чистейший лирик, то — резко сатирически», — эти слова А. М. Горького, сказанные о молодом Маяковском, можно было бы отнести и к Прокофьеву.

И Асафьев и Мясковский с особой теплотой отмечали неповторимое обаяние скупой прокофьевской лирики. Об этом же писал и В. Каратыгин, также сумевший различить прелесть лирических страниц за шумом восхищавших его «варварских» эпизодов: «Анданте второй сонаты, Анданте Симфониетты, разве это не чистейшая лирика, — правда, суровая, жесткая, но настоящая, искренняя и проникновенная? Этими пьесами Прокофьев впервые открыл нам доступ к лирическому роднику своей души», — писал Каратыгин. В этой же статье содержится прямой призыв: «В дальнейшем развитии внутренней поэзии искусства, в обогащении и углублении звуковой лирики хотелось бы видеть содержание дальнейшей эволюции прокофьевского блистательного таланта. Оправдается ли мое пожелание?»¹.

Сам Прокофьев возмущался попытками рецензентов представить его как варвара и грубияна, лишенного сердца. Когда критик А. Коптяев высмеял лирику Второй сонаты, узрев в ней «ужасную улыбку ехидны», композитор был взбешен: «Этот заткнул за пояс сразу и Игоря и Леонида. «Ужасная улыбка ехидны». Это мой лиризм. А?!»².

В 1916 году композитор внес в список своих произведений, вслед за «Игроком» (ор. 24), два новых опуса — Классическую симфонию и Третий фортепианный концерт (ор. 25 и 26). Созревшее мастерство и творческая воля позволяли ему планировать большие замыслы на несколько лет вперед. Так, основные темы Третьего концерта ор. 26, с его певучим песенно-русским вступлением, были намечены уже теперь, но завершить работу удалось лишь пять лет спустя. Долгое время обдумывались и Классическая симфония и Скрипичный концерт, начатый в набросках еще в 1915 году.

Дружеское окружение Сергея Сергеевича — Асафьев, Демчинский, Сувчинский — всячески содействовало его общеэстетическому развитию, приобщая к наиболее интересным явлениям нового русского искусства. Незабываемой была для него встреча с В. Маяковским в одном из частных

¹ Журнал «Искусство», 1917, № 1, статья «Творчество Прокофьева».

² Из письма к В. Держановскому от 23 июля 1915 г. К письму была приложена рецензия А. Коптяева в газ. «Биржевые ведомости» от 23 июля 1915 г. Под «Игорем и Леонидом» подразумеваются Игорь Глебов (Б. Асафьев) и Леонид Сабанеев.

домов Петрограда. Он посещал выставки современной живописи, слушал поэтов С. Городецкого и М. Кузмина в литературном кафе «Медный всадник»¹.

Романсы на стихи Ахматовой

Однажды П. П. Сувчинский вручил ему недавно опубликованные стихи Анны Ахматовой, чья свежая лирика сразу увлекла композитора: «Это были маленькие сборники «Вечер» и «Четки», — вспоминает Сувчинский. — Помню, что тут же, как только я обратил внимание С. С. на них, он унес с собой книжку и, через несколько дней, — что меня очень тронуло, — после сочинения каждого музыкального текста, звонил мне по телефону, чтобы сообщить, что «еще один готов!»².

Нельзя не согласиться с мнением Сувчинского об этапной роли ахматовского цикла в развитии русской вокальной лирики: «Для того времени (времени романсов Рахманинова и Метнера) ахматовские поэмы были настоящим откровением; таковыми, мне кажется, они и остались среди всех последующих вокальных сочинений С. С. (вместе с «Утепком»)».

Стихи замечательной поэтессы ясным и сильным лиризмом сразу выделили ее из группы акмеистов, к которой она принадлежала. Утонченная женственность, афористическая скупость высказывания сочетались в них с песенной простотой ритма и будничной конкретностью метафор. Уже тогда ее имя стали произносить рядом с именем Александра Блока. Не удивительно, что естественный и земной характер ее поэзии, столь близкий вкусам Прокофьева, нашел мгновенный отклик в его душе. Для своего цикла он отобрал пять стихотворений, в которых солнечность жизненного приятия и восторженность любовного чувства сталкиваются с настроениями обиды, горечи и тревоги³.

Весь цикл был сочинен «единым духом» в течение четырех дней (31 октября — 3 ноября 1915 г.). Автор отмечал в нем известное «смягчение нравов» в сравнении с звуковыми резкостями «Скифской» и «Игрока»: «После [романсов ор. 27] многие поверили, что я могу писать и лирику».

В противовес пышной «барочной» фактуре романсов Рахманинова — Метнера и рафинированной сложности символистских романсов — Прокофьев ограничился здесь строгой простотой, афористичностью музыкальных средств. Мелодические фразы, близкие русской протяжной песне, хотя и усложненные модуляционной расцветкой, свободно сменяются выразительной драматической декламацией. Партия фортепиано порой сводится к экономным остигматным движениям или прозрачным импрессионистским

¹ Об этом см. в письме к Э. Дамской от 26 марта 1916 г.

² Из письма П. П. Сувчинского к автору этих строк от 15 декабря 1970 г.

³ Из сборника «Вечер» были заимствованы стихотворения «Настоящую нежность», «Здравствуй» и «Солнце комнату наполнило»; из сборника «Четки» — «Память о солнце», «Сероглазый король». Светлый образ солнца оказался своего рода поэтическим лейтмотивом, объединяющим весь цикл.

бликам. «Настоящая пещность» колорита достигается ясной диатоничностью ладового строя, красочными сопоставлениями септаккордов и чистых трезвучий (не без воздействия Мусоргского). В особенности это относится к первым трем романсам, с их сладостно нежной акварельностью:

Allegro giocoso „Солнце комнату наполнило“

Canto

Piano *p*

Солн _ це

ком _ на _ ту на _ пол _ ни _ ло пы _ лью

жел _ той и сквоз _ ной.

Следуя логике ахматовских стихов, композитор в большинстве песен применяет разомкнутую форму эмоционального crescendo — от солнечной лирики начальных строк — к взволнованным кульминациям-концовкам, исполненным первого трагизма. Характерны, например, лапидарные драматические «срывы» в середине третьего ромаса или в заключительных тактах первого, второго и четвертого: проникновенный распев и ясная диатоника внезапно уступают место возбужденной речитации и зловещим трионовым созвучиям.

Мотивы скорби, покорности перед судьбой утверждаются в двух последних романах, особенно в миниатюрной балладе «Сероглазый король». Однако эти мрачные страницы не могут поколебать удивительно светлого и радужного впечатления от всего цикла, принадлежащего к самым глубоким воплощениям ранней прокофьевской лирики.

Первое исполнение романсов состоялось в Москве, в камерном «Концерте современной музыки» (5 февраля 1917 года). Пела З. Артемьева. Московские критики приветствовали обращение Прокофьева к чистому лиризму. «Трудно ожидать от музыки Прокофьева нежности, теплоты, прочувствованности — словом, лирического обаяния. Иные говорят, что его у молодого композитора и вовсе нет, но, прослушав романсы на слова Ахматовой (особенно «Память о солнце»), с этим трудно согласиться», — писал Ю. Энгель¹. Позднее романсы ор. 27 встретили восторженную оценку у Б. Асафьева и Н. Мясковского².

Имеются данные, что среди неосуществленных творений молодого Прокофьева был сказочный балет-«русалия» на сюжет Алексея Ремизова под названием «Ясня». Если верить воспоминаниям художника Ю. Анненкова, Ремизов в 1916 году обращался к Сергею Сергеевичу с этой идеей, имея в виду в качестве хореографа балерину О. Преображенскую. Сюжет «русалии» был навеян древнеславянскими языческими мифами. «Мы стали встречаться почти ежедневно, — рассказывает Анненков, приглашенный в качестве художника будущего балета. — ...Как сейчас живы передо мною герои «Ясни»... Как сейчас вижу декорации: просцениум, комната Алита, комната Ясни, «вершинная синь», кумирня. Наша работа объединяла нас не только днями, но и ночами. В особенности Ремизова, Прокофьева и меня»³.

Вероятно, композитора не слишком увлекла мифологическая тематика, в свое время забракованная Дягилевым; работа над балетом, надо полагать, не продвинулась дальше предварительных переговоров. Во всяком случае, ни в письмах Прокофьева, ни в автобиографических материалах нет никаких упоминаний об этом несостоявшемся опусе.

1917 год Сергей Сергеевич встречает в обстановке неустанного труда: присутствует на репетициях «Игрока», концертирует в Петрограде и в провинции, пишет новую музыку. Его календарь строго расписан на несколько месяцев вперед: «9-го января — начало оркестровых репетиций «Игрока», 14-го — концерт в РМО, с 15-го — II и III акты «Игрока», 2 февраля — Саратов, 5-го — Москва, конец февраля — начало марта — постановка «Игрока»⁴.

¹ «Русские ведомости» от 10 февраля 1917 г.

² См. его фотোগрафическую заметку в журнале «К новым берегам», 1923, № 3 (подписано «А. Версиков»).

³ Цит. по книге мемуаров Ю. Анненкова, изданных в 1966 году за рубежом.

⁴ Из письма к В. Держановскому от 26 декабря 1916 г.

Вокруг предстоящей оперной премьеры не прекращалась газетная шумиха: передавали, будто вдова Достоевского заявила протест против инсценировки «Игрока» и потребовала высокой оплаты авторских прав.

На деле все происходило несколько иначе. Из слов А. Г. Достоевской стало известно, что Сергей Сергеевич, по неопытности не позаботившийся об авторских правах наследников, сумел превосходным образом уладить намечавшийся инцидент: «...Маэстро нанес мне визит, чтобы лично загладить ошибку,— рассказывает вдова писателя,— он привез мне партитуру своей оперы с авторским посвящением»¹.

Вскоре появилось сообщение о том, что режиссер Н. Боголюбов отказался от работы над «Игроком», передав постановку В. Мейерхольду, в то время сотрудничавшему с Мариинским театром. «Могу подтвердить, что на днях мне была передана постановка «Игрока». Надеюсь поставить ее в течение весеннего сезона. План постановки будет выработан мною совместно с Головиным»,— сообщал Мейерхольд в «Театральной газете»².

Так складывался интереснейший творческий триумвират — Прокофьев, Мейерхольд и художник А. Я. Головин. Можно было надеяться на счастливое рождение одной из классических оперных постановок (если судить хотя бы по знаменитому «Маскараду» Лермонтова, поставленному Мейерхольдом и Головиным на сцене Александринского театра в том же 1917 году). Но, к сожалению, обстоятельства снова воспрепятствовали оперному дебюту Прокофьева.

Между тем Сергей Сергеевич сразу почувствовал в Мейерхольде верного единомышленника в борьбе за обновление оперной формы. Мейерхольд любил и прекрасно чувствовал музыку (его постановки «Тристана и Изольды», «Орфея и Эвридики», «Электры», «Каменного гостя» составили целую эпоху в истории Мариинского театра); ныне он искренне восхищался смелостью музыкальных решений в «Игроке». Завязавшаяся в 1917 году дружба между композитором и режиссером продолжалась затем более двадцати лет.

Не теряя надежды на скорую постановку «Игрока», Прокофьев подыскивал уже материал для новой оперы. Некоторые случайно попадавшиеся ему сценарии он тут же возвращал авторам, посмеявшись над их нелепостью: «Получил... либретто, очень сценичное по сюжету, в котором индусы прекурьезно объясняются на евангельском языке. С благодарностью вернул обратно»,— пишет он В. Держановскому³.

По совету В. Мейерхольда, Сергей Сергеевич начал весной 1917 года обдумывать план оперы «Любовь к трем апельсинам» по сказке Карло

¹ См. запись беседы с А. Г. Достоевской, приведенную в книге Л. Гроссмана «Достоевский». М., 1962, стр. 293. (Разумеется, это был клavier, а не партитура.)

² «Театральная газета», 1917, № 7.

³ Письмо от 24 января 1917 г.

Гоцци. Этим новым замыслом он делился с друзьями: «У нас уже разговор о следующей опере», — говорилось в письме от 27 марта ¹.

«Мимолетности»

Попутно Сергей Сергеевич напряженно, с завидной быстротой работал над инструментальными пьесами, начатыми в предшествующие годы. Той же весной 1917 года был завершен цикл «Мимолетности»: к прежним одиннадцати миниатюрам, сочиненным в 1915—1916 годах, прибавились еще девять. Это своего рода «дневниковые записи» Прокофьева, отличающиеся сжатой и яркой выразительностью. Мы как бы присутствуем в лаборатории композитора, жадно ищущего новых художественных средств. Заглавие цикла — «Мимолетности» — было заимствовано из стихотворения К. Бальмонта:

В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой, радужной игры.

Двадцать «Мимолетностей» пестры по настроению и образному строю. Автор расположил их по принципу контраста, чередуя лирические страницы с танцевально-скерцозными или драматическими. Вот пьесы необузданно динамического характера, словно рисующие схватки враждующих сил: такова четырнадцатая пьеса с обозначением *Ferocse*, в которой нервная возбужденность внезапно сменяется светлой мечтательностью; такова же подчеркнута «акцентная» четвертая пьеса, построенная на звуковых контрастах и регистровых переключках. В этой пьесе Б. Асафьев нашел общность с последними двумя «Сарказмами»: «задорная клоунада» сменяется здесь холодной «атмосферой оцепенения» ².

Вот «Мимолетности» фантастического, красочно изобразительного склада. В них автор будто испытывает различные возможности гармонии, ритма, фортепианной фактуры. Таковы изощренная седьмая пьеса (подражание арфе), двенадцатая пьеса в ритме медленного вальса или вторая пьеса — *Andante*, с оттенком мрачного *mysterioso*. Нарочитость приемов порой приводит автора к некоторой вялости тематизма (тринадцатая, пятнадцатая пьесы).

Лучшие из «Мимолетностей» носят скерцозный или мягко лирический характер. Пьесы №№ 3, 5, 6, 10, 11 относятся к самым свежим образцам прокофьевского юмора; элементарная ритмика, типичная для детских игровых песенок, сочетается здесь с дерзкими гармоническими последовательностями. Вот весело озорная пятая пьеса, построенная на свободной смене мажорных трезвучий. Вот танцевально-скоморошья десятая, полная забавных скачков и выкриков, акцентов и всплесков. Колыбельные ритмы

¹ Из письма к В. Держановскому от 27 марта 1917 г. См. об этом также в брошюре И. Глебова (Б. Асафьева) «Сергей Прокофьев».

² Б. В. А с а ф ъ е в. Из аннотации к концерту.

третьей пьесы вдруг сменяются шальным танцем в духе фэготного скерцо; и наоборот, в одиннадцатой пьесе среди шутовской возни вдруг рождается по-русски проникновенная песенная мелодия.

Украшением цикла являются пьесы, отмеченные благоухающей чистотой чувства и патриархальной наивностью в духе русской сказки (№№ 1, 8, 16, 17, 20). И здесь крайняя простота, диатоническая ясность мелодии соединяется с красочностью гармонической основы (чередование неразрешающихся септаккордов); при этом не раз возникают аналогии с деликатнейшей красочностью импрессионистского пианизма. Особую роль в этих лирических эскизах играет прозрачный «лад до» — музыка «белых клавиш» (см., например, средние эпизоды в восьмой и шестнадцатой пьесах, большую часть шестой). Тихие задумчивые звучности, баюкающие ритмы, настроения светлой грусти преобладают в шестнадцатой, семнадцатой пьесах, а отчасти и в последней, двадцатой. Не случайно автор поместил в начале и в конце цикла самые прозрачные лирические пьесы. Эти умиротворенные образы, казалось бы, столь непривычные для автора «Скифской сюиты», играют во всем цикле решающую роль.

Прав был В. Каратыгин, усмотревший в музыке «Мимолетностей» поворот Прокофьева в сторону более глубокого раскрытия душевных движений: «В тех 20 миниатюрах, что автор метко окрестил «Мимолетностями», наряду с отзвуками прежнего звукового натурализма звучат уже и новые ноты, — писал Каратыгин. — Там и здесь, среди всяческих задорных всплесков и взвизгов, суетни и кутерьмы, вдруг пахнет на вас чем-то нежным, кротким, сладостным. Прокофьев и нежность... не верите? Убедитесь самолично, когда эта прелестная сюита выйдет в свет»¹.

Спустя пять лет о «Мимолетностях» еще более точно высказался Н. Мясковский. Он также порадовался повороту Прокофьева к богатству лирических самовыражений: «В «Мимолетностях» явно чувствуется какое-то органическое углубление, обогащение авторской души; чувствуется, что композитор уже прошел полосу стремительного — сломя голову — бега и начинает приостанавливаться, оглядываться по сторонам, замечать, что вселенная проявляет себя не только в сногшибательных вихрях, но что ей свойственны, при постоянном движении, и моменты глубокого, растворяющего душу покоя и тишины...»²

Впоследствии «Мимолетности» претерпевали разнообразные превращения: их инсценировали на балетной эстраде, оркестровали для камерного ансамбля (популярная оркестровка Р. Баршая). Критики неизменно искали в их музыке конкретную театрально-живописную картинность³.

¹ Газета «Наш век» от 19 апреля 1918 г.

² «К новым берегам», 1923, № 1, стр. 61.

³ В этом смысле характерна парижская рецензия 1921 года: здесь и «беспокойные духи», и «сологубовская недотыкомка», и образы «пролетающей воздушной

Наряду с «Мимолетностями» Прокофьев упорно продолжал работу над Скрипичным концертом ор. 19 и Классической симфонией. Весной, перебирая рукописи консерваторских лет, он с интересом обнаружил две юношеские сонаты, написанные в 1907—1908 годах, в классе Лядова; в заброшенных рукописях обнаружилось много вполне достойного для творческой реконструкции. Так возникли замыслы Третьей и Четвертой фортепианных сонат с подзаголовками «Из старых тетрадей».

Памятной для композитора была его встреча с Алексеем Максимовичем Горьким (12 февраля 1917 года на литературно-музыкальном вечере в выставочном помещении Н. Е. Добычиной). На вечере, приуроченном к открытию очередной выставки живописи, выступали А. М. Горький, впервые читавший отрывки из «Детства», скрипач Я. Хейфец и С. Прокофьев, которому было посвящено все второе отделение. В программе были — Скерцо для четырех фаготов, этюды ор. 2, «Гадкий утенок» и «Сарказмы». Алексей Максимович отнесся к Прокофьеву с дружеским вниманием: искренне смеялся над фаготным скерцо, внимательно слушал «Гадкого утенка» и нашел в нем некий автобиографический подтекст («...а ведь это он про себя написал, про себя!»). Признав громадное дарование Прокофьева, писатель оговорил, что это искусство кажется ему несколько «избалованным». Устроительница вечера Н. Е. Добычина познакомила композитора с А. М. Горьким, и писатель, ласково обняв юношу, долго прогуливался с ним по залу, расспрашивая о творческих делах. Впоследствии А. М. Горький, по словам Добычиной, всякий раз спрашивался: «А что нового написал Прокофьев?» Знакомство композитора с Горьким длилось много лет. При правительстве Керенского писатель добивался освобождения Прокофьева от военной службы: «Мы не столь богаты,— говорил он,— чтобы подковывать золотыми гвоздями солдатские сапоги».

Тогда же, летом 1917 года, руководимая А. М. Горьким газета «Новая жизнь» напечатала восторженную статью Игоря Глебова (Б. В. Асафьева) о творчестве Прокофьева. Встречи Горького с Прокофьевым впоследствии продолжались и за рубежом.

Февральскую революцию Прокофьев встретил взволнованно и радостно, как и большинство людей его круга. На улицах столицы гремела перестрелка, строились баррикады; бастовали заводы и фабрики. «Во время самой революции я был на улицах Петрограда, время от времени прячась за выступы стен, когда стрельба становилась жаркой»,— вспоминал ком-

конницы». «Откуда ни возьмись, запрыгала несуразная фигурка горбатого паяца, ...за ним — ватага пляшущих смешных кукол; пробежал хищный зверек, быстро сверкнув в темноте зелеными глазками, и все эти видения заслонила печальная женская фигура с полными слез скорбными глазами» (газета «Общее дело» от 8 декабря 1921 г.).

позитор. Революция была воспринята им как некое грандиозное стихийное событие, как победа могучих, но хаотических первозданных сил.

Друзья пытались привлечь Сергея Сергеевича к участию в только что созданном Союзе деятелей искусств, призванном защитить гражданские права русских художников, актеров, музыкантов. Здесь были представлены многие блестящие имена, включая Маяковского, Блока, Мейерхольда. В лице Сергея Прокофьева организаторы Союза видели крупнейшего представителя левого крыла русской музыки. Прокофьев и Мейерхольд — наряду с В. Маяковским, Н. Альтманом, Н. Пуниным — находились в числе лиц, рекомендованных в качестве делегатов для переговоров с буржуазным Временным правительством о предоставлении художникам «полной автономии в управлении художественной жизнью России». Речь шла об уничтожении бюрократической опеки со стороны прогнивших учреждений царского времени¹.

Характерно, что сам Сергей Сергеевич нигде не упоминает о своем участии в работе Союза деятелей искусств. Вероятнее всего эти общественные функции не столь уж увлекали 26-летнего музыканта, слишком занятого своими композиторскими делами. Недаром он предпочел уже в летние месяцы 1917 года надолго покинуть бурлящий Петроград с его митингами, мобилизациями, очередями — в поисках более спокойных условий жизни.

Для музыкальной среды, окружавшей Прокофьева, вообще была характерна позиция «невмешательства» в острые социальные проблемы. Здесь крайне редко обращались к прямым формам художественного отображения современности. Даже демократически настроенный Н. Мясковский, выражавший в письмах 1917 года стремление поскорее «скинуть все эмблемы» и покончить с войной, — и тот считал, что прямой творческий отклик композитора на переживаемые события есть проявление «пошлости»².

Но неповторимое время, с его бурными катаклизмами и гигантским напряжением миллионов человеческих волей, властно воздействовало на сознание одаренных музыкантов — подчас даже вопреки их личным устремлениям. Конечно же Прокофьев не мог оставаться глухим к волнующим событиям исторического 1917 года. Они так или иначе накладывали свой отпечаток на его творчество, рождая то сверхнапряженную экспрессию кантаты «Семеро их», то могучий динамизм Третьего концерта. Под непосредственным впечатлением февральских уличных боев была сочинена последняя из «Мимолетностей» (№ 19, Presto agitatissimo) — взбудораженная, нервно синкопированная музыка, выражающая, по словам автора, «скорее взволнованность толпы, чем внутреннюю сущность революции»:

¹ См. «Литературное наследство», т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958, заметка Е. А. Диперштейн.

² См. его письмо к В. Держановскому от 29 марта 1917 г.

Presto agitatissimo e molto accentuato



Наэлектризованность революционных масс и грозный шквал восстания вновь будут изображены двадцать лет спустя в замечательном кульминационном эпизоде Кантаты к двадцатилетию Октября. Впечатления великого 1917 года глубоко запали в сознание чуткого композитора, несмотря на всю его отдаленность от непосредственного участия в революционной борьбе.

Случайно ли именно 1917 год, год революции, составил богатейшую кульминацию, едва ли не вершину во всем творческом развитии молодого Прокофьева? С какой-то необъяснимой одержимостью создавал он опус за опусом, помечая в списке сочинений одно название за другим. В 1917 году были завершены «Мимолетности» и Скрипичный концерт, Классическая симфония и кантата «Семеро их», Третья и Четвертая сонаты. Тогда же были задуманы Третий концерт (сочиненный в эскизах) и опера «Любовь к трем апельсинам». Начало 1918 года принесло замысел несостоявшегося струнного квартета, давшего основные темы для оперы «Огненный ангел» и Третьей симфонии — едва ли не сильнейших его сочинений двадцатых годов.

Не явился ли такой колоссальный взрыв созидательной энергии композитора косвенным и быть может произвольным выражением великого социального взрыва, происходившего в России? В его обращении к большей простоте после звуковых крайностей «Скифской сюиты» современники усматривали некое знамение времени с его всеобщей тенденцией к демократизации: так, один из критиков в начале 1918 года обмолвился, что в музыке Прокофьева появились черты «большевистской общедоступности»¹.

¹ «Новый день» от 19 апреля 1918 г.

Вскоре после февральских событий в Мариинском театре произошел своеобразный бунт против постановки «Игрока»: певцы и оркестранты решительно отказались от исполнения оперы.

«Среди артистов существует тенденция совершенно снять с репертуара модернистскую оперу Прокофьева «Игрок», — сообщала пресса, — так как эта какофония звуков с невероятными интервалами и энгармонизмами может быть весьма интересна для любителей сильных музыкальных ощущений, но совсем не интересна для певцов, которые в течение целого сезона с трудом освоились с порученными им в этой опере партиями»¹. Назначенный Временным правительством новый директор театров А. Зилоти не смог побороть эти настроения труппы. Вс. Мейерхольд с горечью наблюдавший нелепый поход против «Игрока», впоследствии рассказывал: «Единственный человек, который держал эту вещь в руках и убеждал всех, убеждал администрацию, и всех заставлял петь, это был Алчевский. Но он вскоре умер...»². «Игрок» был снят с репертуара. Все лето Прокофьев вел переговоры о постановке оперы в Московском Большом театре, но и это не удалось осуществить, несмотря на хлопоты друзей.

Весной и летом 1917 года Сергей Сергеевич вновь выступает в Петрограде и в провинции с Первым фортепианным концертом, ставшим наиболее популярным его сочинением. Критики называют композитора «магнитом для публики». 19 мая он играет Первый концерт в Павловске, 10 июля — в Петроградском театре Музыкальной драмы (дирижер Г. Фительберг), 12 августа — в Кисловодском курзале (дирижер В. Бердяев). В концертах Зилоти на ноябрь 1917 года была намечена прокофьевская программа, целиком из новинок (Скрипичный концерт, Третья, Четвертая сонаты, «Мимолетности»).

В перерывах между концертами композитор совершил увлекательное путешествие на пароходе вверх по Каме, осматривал Пермь и другие города Урала. Той же весной была завершена переработка Третьей сонаты ор. 28, извлеченной «из старых тетрадей». В консерваторские годы эта одночастная соната a-moll была помечена номером 3 (1907). Автор сохранил ее общую конструкцию и основные темы, но обострил гармонические детали, переделал кое-что в разработке и репризе, а главное — значительно усложнил и обогатил фортепианную технику (что особенно заметно в виртуозной коде, написанной заново).

Одновременно с Третьей сонатой сочинялся Скрипичный концерт, главная партия которого возникла еще в 1915 году. Около двух лет автор, занятый сочинением «Игрока», не мог взяться за эту милую его сердцу

¹ «Биржевые ведомости» от 27 апреля 1917 г., вечерний выпуск.

² Из доклада Вс. Мейерхольда, прочитанного в руководимом им театре 1 января 1925 г. (цит. по сб. «В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы», часть вторая, стр. 70).

работу: «Я не раз сожалел,— рассказывает он,— что другие работы мешают вернуться к мечтательному началу скрипичного концертино».

Первый скрипичный концерт

Скромный замысел концертино постепенно разросся в трехчастный концерт с необычным чередованием частей: в первой и третьей — господствуют медленные певучие темы, а среднюю часть — вместо традиционного *Andante* — составляет быстрое виртуозное скерцо. Хорошо изучив возможности скрипки в работе над симфоническими партитурами, Прокофьев стремился применить все многообразие скрипичной выразительности — от лирической кантилены до пассажей и сложных смен *pizzicato* и *arco*, от утрированно резкого *marcato* до светлых флажолетных звучностей. Консультировал его в расстановке штрихов и уточнении технических приемов польский скрипач П. Коханский, преподававший в Петроградской консерватории. Предполагалось, что Коханский будет первым исполнителем концерта в ноябре 1917 года.

К лету клавира концерта был закончен, но премьера его осенью 1917 года не состоялась из-за происходивших в Петрограде событий.

В Скрипичном концерте оп. 19 все ново и оригинально — от необычности образных контрастов до специфических виртуозных эффектов. Неожиданным для Прокофьева был нежно напевный лирический тематизм в начале первой части и в коде финала. Почти невозможно найти во всем его раннем творчестве столь же задушевную инструментальную кантилену. Природа скрипки выявлена здесь с наибольшим эффектом; колоритная смена гармоний и тонкие переливы полифонических переключек обогащают звучание мечтательной мелодии:

Первый скрипичный концерт

Andante assai

Fl.

pp dolcissimo

v. 1

Cl.

pp

Типична для лирики Прокофьева задумчивая сосредоточенность этой темы. Кстати, сам композитор предостерегал исполнителей от темповых затяжек («...главную партию не следует тянуть: чтобы это было пменно андантино, а не анданте», — указывал он в одном из писем¹).

Интересен принцип применения солирующей скрипки: солист выступает как корифей оркестрового ансамбля, как «первый среди равных». Прав был критик И. Ямпольский, отметивший, что в концерте «скрипка соло не противопоставляется оркестру, а доминирует, в то же время сливаясь с ним. Это как бы своеобразная модернизация *Violino principale* доклассического скрипичного концерта»².

После виртуозной связующей, основанной на пассажах и трелях с непрерывной сменой модуляций, возникает причудливо-сказочная побочная партия. Вся она пронизана хроматическими изломами, скачками, тиратами и форшлагами, прихрамывающими угловатыми оборотами. Впрочем, «колыбельная» ритмика сопровождения и колоритная игра гармоний придают ей оттенок мягкой повествовательности (как фантастический сон ребенка после прослушанной сказки)³.

Много выдумки вложил автор в музыку разработки. Обе темы экспозиции существенно трансформируются, подчиняясь энергии убыстряющегося движения. Первая лирическая тема как бы «механизируется», растворяясь в стремительных пассажах; из нее вычленяются колкие интонации восходящей кварты. Неузнаваемой становится и сказочная мелодия побочной.

Последний этап разработки — *Roso più mosso* — окрашен тонами саркастической усмешки. Первая из тем, перенесенная в оркестр и сопровождаемая суховатыми аккордами *pizzicato*, становится жесткой, что еще более подчеркивается эффектом политональности (соединение *A-dur'*ного звучания с непрерывно повторяющимся отрезком *H-dur'*ной гаммы в басу). И лишь к концу разработки вспышка злого озорства сменяется постепенным успокоением, пока, наконец, не возвращается пленительная мелодия главной партии. Это — реприза. Тема здесь перенесена в оркестр (с пометкой *dolce*), а солирующей скрипке поручены нежно переливающиеся пассажи *con sordino* в высочайшем регистре. Реприза резко сокращена — в ней опущены побочная и заключительная партии. Радостное упоение жизнью и природой безраздельно торжествует над скептической гримасой.

Во второй части концерта — виртуозно искристым *Vivacissimo* — представлена целая гамма скерцозных настроений. По общему характеру эта

¹ Письмо к В. Держановскому от 12 сентября 1924 г.

² Сб. «Очерки советского музыкального творчества». М.—Л., 1947, стр. 199.

³ Сергей Сергеевич отнюдь не придавал этой теме насмешливого, «гротескного» смысла. «Играйте так, будто вы кого-то убеждаете», — говорил композитор Д. Ф. Ойстраху, подчеркивая эпический характер образа.

часть родственна замечательным скерцо из Второй фортепианной сонаты и Второго фортепианного концерта — тот же эффект безостановочного *regretum mobile* в сочетании с дразнящим юмором. Скерцо построено в форме пятичастного рондо. Задорность первой темы достигнута восходящим хроматическим движением в очень четком, резко акцентированном ритме; легкие всплески пассажей, акценты и постукивания, смена *pizzicato* и *arco* у скрипки словно говорят о стремительных погонях и приключениях. Но оба средних эпизода звучат не столь уж весело: в них, как и в разработке первой части, преобладают черты сарказма (или «ухищрения злобы», выражаясь словами М. И. Глинки). Это касается и первого эпизода, где скрипка соло звучит с непривычной резкостью (*staccato marcatisissimo*), и особенно второго, где автор применяет подчеркнуто жесткий эффект игры «у подставки» (*sul ponticello*).

И, наконец, в третьей части концерта торжествует лирическое умиротворение, безоблачная ясность. По общему настроению и принципам ладо-гармонического оформления (красочные сопоставления трезвучий и септаккордов на терцию или на тон) главная тема финала родственна ведущей мелодии первой части. Скрипка вновь выступает в своей наиболее привычной роли как носитель возвышенной лирической кантилены. Эпизодические моменты пассажного движения или жестокой усмешки, возникающие в среднем разделе, окончательно отступают на второй план. Форма финала — сложное трехчастное построение, завершаемое развернутой кодой. Особенно впечатляет великолепное заключение всего концерта; в нем мастерски сочетаются главная тема финала (у оркестра) и солнечно светлая тема первой части — у солиста и группы первых скрипок. Создается чудесный звуковой эффект, рождающий в представлении слушателя весенний пейзаж, залитый солнцем. Тематическая «арка», переброшенная от начала концерта к коде финала, способствует единству всего цикла.

Особого анализа заслуживала бы тембровая изобретательность автора, обогатившая палитру скрипичного исполнительства. Антагонистический контраст между мечтательной распевностью и жестковато-колкими виртуозными приемами кое-кому казался неорганичным. Некоторые современники, даже доброжелательно настроенные к Прокофьеву, не оценили оригинальности сольной партии, считая, что в ней недостаточно использованы возможности скрипки. Так, К. С. Сараджев в рецензии на концерт отметил «некоторые моменты слабого интереса в смысле специфически скрипичного» и предложил... переработать сольную партию¹. Это замечание вызвало резкий отпор со стороны автора: «К сведению джентльменов, считающих скрипичный концерт «малоконцертным», сообщаю, что в Париже имел успех не столько самый концерт, сколько его исполнитель...

¹ Журнал «К новым берегам», 1923, № 3.

При исполнении с оркестром лучше всего звучали заключительные шесть восьмых первой части и понтичелло второй». Композитор напомнил при этом об ошибке Л. Ауэра, «испепелившего» в свое время Скрипичный концерт Чайковского.

Непривычной казалась и оркестровая партия концерта с жирными подголосками тяжелой меди, будто противоречащими прозрачной ясности скрипичных соло. «Этот концерт так инструментован,— писал автор,— что если не уравновесить звучность отдельных групп, то получается черт знает что». Такое равновесие, по его мнению, было вполне достигнуто на премьере 1923 года С. Кусевицким: «...у него и альты доканчивали тему, и трубы звучали издали, и туба выглядела симпатичным увальнем»¹.

Долгая жизнь Первого скрипичного концерта на эстраде и его замечательная интерпретация лучшими скрипачами современности (Йожеф Сигети, Давид Ойстрах) подтвердили полную правомерность художественных открытий Прокофьева.

В то грозное лето на полях сражений еще умирали тысячи русских солдат. Затянувшаяся война усиливала разруху, продовольственные затруднения, обостряла революционную ситуацию в стране. Прокофьеву снова угрожала перспектива быть призванным в Действующую армию. Благодаря хлопотам А. И. Зилоти и А. М. Горького, ему вновь удалось получить освобождение. 23 июля 1917 года он писал Б. В. Асафьеву: «Вчера меня наконец при дополнительном нажиме со стороны Итолиза и всяких иных придавливаниях совсем освободили «вплоть до особого приказа»... Через несколько часов я покинул столицу»².

Живя в дачном поселке под Петроградом совсем один (мать уехала лечиться на Кавказ), Сергей Сергеевич с головой погрузился в свои творческие дела. Здесь завершались партитуры Скрипичного концерта и Классической симфонии, штудировались книги по философии, сочинялись рассказы и стихи. «В годы 1916—1917 я довольно много читал по философии, хотя несколько беспорядочно, — рассказывает он. — Читал Канта, Шопенгауэра. В философии Шопенгауэра меня интересовали прежде всего «максимы практического действия», а не апология пессимизма и безволия»³. Эти философские увлечения, возможно, были следствием посещения литературных «понедельников» Башкирова-Верина. Терминология Канта позднее

¹ Из письма к Н. Я. Мясковскому от 9 сентября 1924 г. В нем Прокофьев отвечал на упреки своего друга по поводу некоторых оркестровых резкостей, обнаружившихся на московской премьере концерта («Вылезаящая туба, козящая труба, исчезающие альты,— утверждал автор,— все это симптомы одной болезни: недостаточной эквилиброванности оркестра»).

² Из неопубликованной переписки с Б. В. Асафьевым. ЦГАЛИ, фонд Асафьева. «Итолиз» — шуточная транскрипция фамилии Зилоти.

³ Из беседы С. Прокофьева с автором этой книги.

нашла отражение в заголовке фортепианных пьес «Вещи в себе» (ор. 45, 1928). Вообще же отвлеченные категории идеалистической философии были чужды трезвой натуре композитора.

Замысел прозрачной и веселой Классической симфонии был прямым продолжением прокофьевского «классицизма», зародившегося еще в консерваторские годы, в дирижерском классе Н. Н. Черепнина. Ранее оно уже проявилось и в Симфонiette, и в некоторых пьесах из ор. 12 (Ригодон, Каприччио, Прелюдия, Гавот). Теперь же композитор задумал целую симфонию в стиле, близком венским классикам. «Мне казалось, что если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял кое-что от нового. Такую симфонию мне и захотелось сочинить». Скромная фактура и прозрачная оркестровка в манере XVIII века должны были сочетаться в ней с «налетом новых гармоний».

Ранее всего, еще в 1916 году, был сочинен популярнейший D-dur'ный гавот, ставший третьей частью симфонии; тогда же были сделаны наброски первой и второй частей. «Автор задался целью воскресить «старые добрые времена» традиций, времена фижм, пудренных париков и косичек», — говорилось в авторизованном пояснении к первому исполнению симфонии. Но музыка, в сущности, лишена черт реставраторства: ее ясная жизнерадостность, улыбчивый, слегка иронический тон, подчеркнутый пикантностью гармонических сопоставлений и неуклюжестью скачков, — все это так типично для автора «Гадкого утенка» и «Мимолетностей».

Замысел симфонии заключал в себе и новую для автора техническую трудность: ему хотелось сочинить крупное произведение без помощи рояля, основываясь исключительно на внутреннем слухе; он решил не брать на дачу инструмент, чтобы избежать соблазна импровизационно-«пальцевого» сочинительства. «До сих пор я обыкновенно писал у рояля, но заметил, что тематический материал, сочиненный без рояля, часто бывает лучше по качеству».

Бродя по лесным тропам, Сергей Сергеевич обдумывал темы и композицию симфонии. Эскизы финала, сделанные в 1916 году, он начисто забраковал и написал весь финал заново.

Как бы полемизируя с недоброжелателями, именовавшими его «футуристом», Прокофьев дал новой симфонии наименование — «Классическая»: «Во-первых, так проще; во-вторых — из озорства, чтобы подразнить гусей, и в тайной надежде, что в конечном счете обыграю я, если с течением времени симфония так классической и окажется». Прогноз полностью оправдался: симфония действительно стала классической и еще при жизни автора завоевала всемирное признание.

Классическая симфония

Классическая симфония D-dur в четырех частях — Allegro, Larghetto, Гавот и Финал — написана для скромного парного состава — без тромбонов. После тембровых нагромождений «Скифской сюиты» приятно было

насладиться чистыми красками солирующих инструментов — звонкими трелями флейты, старческим ворчанием фагота, порхающим *spiccato* скрипок. Характерен для старых «венцев» эффект резких смен прозрачного *piano* — громогласными *tutti*; а «срезанные» концовки фраз и периодов вполне типичны и для самого Прокофьева с его склонностью к скульптурно четкому кадансированию.

Многое в тематизме симфонии подсказано интонациями классического инструментализма: гаммообразные или арпеджированные движения, октавные скачки, изящные трели и форшлаги, церемонные приседания. И все же это — вовсе не стилизация «под Гайдна», а вполне современный, ярко индивидуальный стиль. Манеру автора легко обнаружить то в шутливой утрировке мелодического рисунка, то в забавной игре гармонических сопоставлений.

Главная партия первой части с ее гаммами, трелями и громко восклицаящими кадансами *tutti* звучала бы совсем по-гайдновски, если бы не капризность ладогармонического плана (неожиданный сдвиг в *C-dur* в начале второго предложения и столь же непринужденное возвращение к *D-dur*). Легкая ироничность пронизывает побочную партию: огромные скачки через две октавы вверх и вниз, комические форшлаги, притаптывающий аккомпанемент фагота; создается сочетание танцевальной элгантности со старомодной неуклюжестью.

Пленительно изящна вторая часть — в размеренном темпе менуэта. Тема скрипок в высоком регистре звучит нежно, чуть грустно, ее капризные приседания и жеманные паузы соединены с мерным бесстрастным сопровождением.

В третьей части — остроумном Гавоте — индивидуальная манера Прокофьева особенно очевидна; это сказывается и в подчеркнутой прямолинейности октавных скачков, и в свободном сопоставлении мажорных трезвучий (*D, C, H*), и в обманчивости каданса (ожидался как будто *Cis*, а вдруг оказался *D-dur*!). В середине Гавота — традиционном Мюзетте, основанном на «волыночном» органном пункте, — слышатся отзвуки русского наигрыша. Четырехдольная чеканность гавота была очень по душе Прокофьеву: наряду с Гавотом из «Классической», известны фортепианные гавоты из ор. 12, ор. 32, а позднее — гавоты в музыке к «Гамлету» и в балете «Золушка»¹.

В стремительной искрящейся главной партии Финала вновь звучат арпеджированные и гаммообразные пассажи струнных, комически повторяющиеся формулы. Побочная и здесь звучит юмористически, со стучащим, как дробь, мотивом у деревянных духовых. В качестве заключитель-

¹ Интерес к этому старинному танцу возник у него еще в классе Винклера, где он разучивал в 1906 году *h-moll* ный Гавот Баха в обработке Сен-Санса.

ной возникает характерно русская A-dur'ная мелодия, близкая одной из тем «Снегурочки» Римского-Корсакова:



Классические образы музыки XVIII века оказываются как бы преломленными через призму русской песенности...

Содержание симфонии в целом вряд ли стоит сводить лишь к полупирионическому, «воспоминанию о Гайдне» или воскрешению церемонного быта XVIII века (в духе мирискуснических полотен Бенуа или Сомова): в ней прежде всего угадывается самобытная и сильная личность автора, стремящегося средствами гайдновской техники спеть о непрехотливых радостях жизни.

К началу осени новая симфония была оркестрована (дата окончания партитуры — 10 сентября). Автор посвятил ее Б. В. Асафьеву, с которым был особенно близок в эти годы. Опыт «Классической» не прошел даром и для последующего творчества Прокофьева: тяготение к старинным танцевальным ритмам и к скромной фактуре добетховенского инструментализма впоследствии проявится и во многих эпизодах балетной музыки (в «Золушке», «Ромео и Джульетте») и в камерных пьесах.

Пока Сергей Сергеевич трудился над партитурами Классической симфонии и Скрипичного концерта, его имя вновь не раз упоминалось на страницах столичных газет. По-прежнему злобствовала по поводу его летних выступлений с Первым концертом консервативная критика.

13 июля 1917 года в социал-демократической газете «Новая жизнь», редактировавшейся А. М. Горьким, появилась статья о Прокофьеве под названием «Путь к радости». Автор статьи Игорь Глебов (Б. В. Асафьев) стремился установить духовную близость между творчеством Прокофьева и совершающейся в России революцией. Идея статьи, по словам Асафьева, была подсказана А. М. Горьким и В. В. Маяковским¹. Ее появлению предшествовали длительные споры в художественном отделе редакции. Маяковский, сотрудничавший в газете до августа 1917 года, крайне подозри-

¹ См. об этом в статье Б. Асафьева «Симфония», сб. «Очерки советского музыкального творчества», т. 1, стр. 79.

тельно оглядывал Асафьева, принимая его за «академического сухаря», охранителя музыкальной старины: «Что такое Ваши Бетховены! Всю старую музыку готов отдать за одного Прокофьева», — сердито рычал Маяковский¹. И далее он говорил Асафьеву: «Воспринимаю сейчас музыку только Прокофьева — вот раздались первые звуки и — ворвалась жизнь, нет формы искусства, а жизнь — стремительный поток с гор или такой ливень, что выскочишь под него и закричишь — ах, как хорошо! еще, еще!»².

Видимо, Маяковский к этому времени был знаком с музыкой Прокофьева и увлечен ею³.

В статье Асафьева стихия революции рассматривалась как абстрактный синоним всеобщей радости и свободного раскрытия созидательных сил. «Радость, как сознание своего творческого могущества, как вера в лучшее грядущее, как действенное, исключительно актуальное начало, — писал Асафьев, — блеснула в музыке Сергея Прокофьева, в заключительной части его сюиты «Ала и Лоллий». «...Это — первое в русской музыке провозглашение о найденном пути к солнцу, к свободно разлитому веселью и нескончанной радости...»

Спустя несколько месяцев Асафьев развивал те же мысли в статье «Пути в будущее», вновь отмечая близость Прокофьева к революционной современности: «В нем одном мы имеем единственного подлинного представителя современности, в котором ощущается жизнь как творчество и творчество как жизнь!»⁴. Вероятно, эти достаточно прямолинейные утверждения звучали в то время несколько преждевременно.

Заканчивая Классическую симфонию и убедившись в плодотворности сочинения музыки «без рояля», Прокофьев задумал столь же миниатюрную «Русскую симфонию». Но тогда, захваченный иными, более масштабными замыслами, он отложил эту идею (лишь позднее мечта о «Русской симфонии» воплотится во Второй симфонии и — позднее — в «Русской увертюре» ор. 72 и двух замечательных симфониях сороковых годов).

Между тем положение в Петрограде обострилось: к концу лета город оказался под угрозой немецкой оккупации. Мария Григорьевна, обеспокоенная сообщениями газет, вызвала сына к себе в Ессентуки. Сергей Сергеевич предусмотрительно упаковал свои рукописи в чемодан и отправил их на хранение в Москву, в издательство Кузнецкого. Живя вместе с матерью в Ессентуках, а затем в Кисловодске, он продолжал интенсивную творческую работу. Чутье большого художника вызывало в Сергее

¹ Из беседы Б. Асафьева с автором этой книги.

² См. статью Б. Асафьева «Симфония».

³ Увлечение было взаимным: весной 1917 года Прокофьев присутствовал на одном из выступлений Маяковского в Петрограде и отметил «сильное впечатление», произведенное стихами поэта.

⁴ Сб. «Мелос», книга вторая. СПб., 1918, стр. 89.

Сергеевиче желание создать нечто величественное, предельно экспрессивное, волнующе «космическое». Вероятно, будь он ближе связан со своими новыми друзьями — Маяковским, Мейерхольдом, горячо приветствовавшими рождение нового мира, — эти интуитивные стремления могли быть реализованы более органично, в более ясной и целеустремленной форме. Однако вынужденное одиночество композитора, надолго покинувшего революционный Питер, отрыв от авангардных сил русского искусства, помешали ему найти прямой путь к отображению великих событий.

«Революционные события, всколыхнувшие Россию, подсознательно проникли в меня и требовали выражения, — признавался он двадцать лет спустя. — Я не знал, как это сделать, и устремление мое, совершив странный поворот, обратилось к сюжетам древности. То обстоятельство, что мысли и чувства того времени пережили многие тысячелетия, поразило мое воображение».

«Семеро их»

Прокофьев остановился на стихотворении К. Бальмонта «Аккадийская надпись», в основу которого было положено древнее «халдейское заклинание», высеченное на стенах ассиро-вавилонского храма¹. В клинописной надписи, расшифрованной востоковедом Гуго Винклером, упоминаются семь страшных великанов, повелевающих миром:

Сидят на престолах в глубинах Земли они.
Заставляют свой голос греметь на высотах Земли они.
Раскинулись станом в безмерных пространствах Небес.
Семеро их! Семеро их! Семеро их!

Прокофьев сократил, несколько перекомпоновал стихотворение Бальмонта и дополнил его собственными строками, заключающими в себе намек на события современности:

Они уменьшают небо и землю,
Они запирают, как дверь, целые страны,
Мелют народы, как эти народы мелют зерно...

Грозные халдейские великаны, страшные, как «палящий вихрь», видимо, олицетворяли в его представлении ненавистный старый мир, ужасные силы зла, ввергнувшие человечество в пучину войны.

Фантастика бальмонтовского стихотворения, пронизанная мотивами языческого колдовства, служила Прокофьеву лишь внешним поводом для выражения сильных аффектов, ультраэкспрессий. «Странные повороты» творческой мысли отмечались в то время и у других талантливых художников, столь же захваченных гигантскими потрясениями времени и так же искавших опоры в неожиданной, порой аллегорически сложной симво-

¹ См.: К. Д. Бальмонт. Зовы древности. Гимны, песни и заговоры древних. СПб., «Пантеон», 1908, стр. 73—74.

лике. Так в знаменитой поэме Александра Блока реальная буря русской революции претворилась в загадочные символы «Черного ветра», «Христа и двенадцати апостолов»; так Бела Барток в кризисном для Венгрии 1919 году откликнулся на зовы времени зловещей фантаσμαгорией «Чудесного мандарина». В этом проявилась особая художественная интуиция этих выдающихся мастеров, их чисто эмоциональное постижение до предела накаленной исторической обстановки.

В «Семеро их» Прокофьев впервые обратился к новому для него вокально-симфоническому жанру¹. В начале сентября, живя с матерью в Ессентуках, он в течение недели продумал общую композицию и основные темы. Работа шла с необыкновенной быстротой, возбуждая его воображение так, что «перехватывало дух». Уже спустя два с половиной месяца была готова половина партитуры, а в конце декабря он сообщал о том, что «закончены Четвертая соната и «Семеро их» (о ш е л о м и т е л ь н о)». Композитор не раз признавался в глубочайшей увлеченности «халдейским заклинанием», которое он называл своим «ц е н т р а л ь н ы м с о ч и н е н и е м»: «Удаются эти «Семеро» шеломяще»².

Следуя за текстом, автор построил всю пьесу по принципу калейдоскопического развертывания — без прямых повторов и реприз. Одночастная композиция членится на семь-восемь контрастирующих эпизодов: громоподобные, мрачно бушующие tutti несколько раз сменяются таинственными угасаниями. Оркестровая партитура (четверной состав с усиленным набором ударных) отличается многоярусной густотой и свободой контрапунктических наложений: гремящие трели медных, гул басов, глассандо арф, тремоло ударных, пассажи струнных создают впечатление разбушевавшейся стихии. Когда оркестровый смерч вдруг угасает, — драматический тенор начинает повествование, сопровождаемое зловещим шепотом хора и отдаленным гулом оркестра. Смены кричащих tutti и теноровых соло — с остигательными фразами хора — приводят к яростной кульминации, в которой звучность оркестра и хора доходит до иступления. Среди внезапно наступившей тишины раздаются грозно повторяющиеся фразы заклания (солирующий тенор), исполненные наивысшего напряжения. И наконец в коде выкрики хора и грохот оркестровых масс сменяются молитвенным покоем, тихой усталой псалмодией...

¹ Наименования «кантата» автор избегал, считая его не соответствующим характеру данного опуса. Когда Музсектор Госиздата в 1922 году напечатал партитуру «Семеро их» с подзаголовком «кантата», Прокофьев был крайне недоволен: «Кто додумался назвать кантатой?! Понятие кантаты соединяется с понятием тягучки, что в разладе со стремительностью Семерых. Должно называться «Семеро их, халдейское заклинание» для оркестра, хора и тенора соло... а не кантата» (из письма к В. Держановскому от 18 декабря 1922 г.).

² См. письма к Э. Дамской от 30 декабря 1917 г. и к Асафьеву от 20 ноября 1917 г. и от 8 января 1918 г. См. также МДВ, стр. 159.

В «Семеро их» применены необычные эффекты хорового письма, усиливающие силу экспрессии: шепот хора, восходящее глиссандо хоровой массы, звучащее, как жуткий вопль толпы. В оркестровке встречаются специфически «сонорные» изобразительные приемы, например, жесткое *col legno* всей струнной группы или эпизод для одних ударных (перед кодой).

Нетрудно заметить, что все эти изобретения направлены к чисто колористическим целям, способствуя максимальному эмоциональному сгущению. В вокальных партиях преобладают сжатые заклинательные фразы или скупая, архаизированная псалмодия. Короткие фразы-заклęcia звучат то у тенора, то у хора, превращаясь в магически властную, словно гипнотизирующую оstinатную фигуру:

Andante drammatico
f Coro bas.

„Семеро их“

Семь - ме - ро их, семь - ме - ро их.

v.c. div. a 3 pizz.
mf C. b.

Халдейское заклинание — наряду со «Скифской сюитой» оказалось одним из самых экстремистских опусов «дозаграничного» Прокофьева. Автор вложил в это сочинение всю взрывчатость своего темперамента, возбужденного бурной атмосферой времени. Приходится сожалеть о том, что эстетская манерность балмонтских стихов и некоторая гипертрофия звукового выражения помешали своевременному исполнению кантаты на родине композитора.

Премьера «Семеро их» состоялась лишь семь лет спустя в Париже, в одном из концертов С. А. Кусевицкого. Французы восприняли незнакомый опус Прокофьева как очередной образец русской «варварской экзотики». Дух мятежности, символика грозных социальных катаклизмов, в сущности, так и не были услышаны.

В нашей стране «Семеро их» впервые прозвучали только осенью 1968 года (благодаря усилиям Г. Рождественского и хормейстера К. Птицы). Сильно запоздалая премьера в полной мере подтвердила масштабность прокофьевского замысла, раскрыв захватывающую экспрессивность этой музыки, рожденной «в бурю и грозу» исторического 1917 года.

К сожалению, добровольное «пленение» композитора на курортах Кавказа оказалось слишком затяжным (9 месяцев). Это обстоятельство сыграло крайне противоречивую роль на этом критическом этапе его биографии. Избавление от трудностей и невзгод петроградского быта, действительно, позволило ему успешно закончить серию новых сочинений. Однако успехи эти были достигнуты дорогой ценой: удалившись от бурь революции, талантливейший музыкант-новатор потерял счастливую возможность стать свидетелем (а может быть и участником) великого социалистического переворота.

Странно читать сегодня его благодушные письма из кавказского «рая» в Петроград и Москву: «Ессентуки — благодатный край, куда не докатываются волнения и голодовки, где жаркое солнце и яркие звезды, где спокойно можно инструментовать симфонию, читать Куно Фишера и смотреть в телескоп» (6 августа). «Пребываю в Ессентуках в обществе Канта, семейных дьяволов и красавца Бештау, который раскинулся прямо перед моим балконом» (27 сентября). В октябре он принял участие в альпинистском путешествии через Теберду на Военно-Сухумскую дорогу. Тогда же в Кисловодске состоялся авторский клавирабенд — со Второй и Третьей сонатами, Токкатой и частью «Мимолетностей» (13 октября). В ноябре определились планы Третьего концерта: «Катну Третий концерт, специально на зло Глазунову, Метнеру и Рахмаше» (20 ноября); а уже через полтора месяца значительная часть музыки была написана («Готова... экспозиция первой части, материал второй и обдуман общий облик»). Наконец в декабре были завершены Четвертая соната и сложнейшая партитура «Семерых».

Примечательными были встречи Сергея Сергеевича с Ф. И. Шаляпиным — знакомым еще по лондонской встрече 1914 года. «Вчера видел Шаляпочку и много говорил с ним о путях оперного развития», — сообщал композитор Б. В. Асафьеву (6 августа).

О чем беседовали два выдающихся реформатора русского искусства? Об этом можно судить по свидетельствам художника Ю. Анненкова, вспоминающего аналогичные беседы с композитором в 1916—1917 годах. Прокофьев утверждал, что «длинные оперные спектакли, вызывавшие энтузиазм в XIX веке, теперь утомляют зрителя». Он сетовал на то, что смелое обновление постановочных форм, происходящее в драматическом и балетном театрах начала XX века, не затронуло сферу оперы, где по-прежнему доминируют «декоративные пышности». В опере «техника и постановочные принципы остались бесформенными, безличными, и примитивно запоздалыми». Здесь забывают об интересах зрителя, не стремятся к подлинному синтезу художественных элементов. Здесь властвует диктатура дирижера — в ущерб интересам режиссуры. Необходимо разгрузить игру актеров и декоративное оформление от чрезмерной реалистической детализации, «омузыкалить» все стороны оперного зрелища. «Оперное искус-

ство не устарело, как утверждают многие «театралы», но просто еще не успело сформироваться». Необходима «большая эластичность» со стороны директоров, «меньше профессиональной амбиции» у композиторов, дирижеров, певцов — и катастрофу можно будет избежать». Нужны выдающиеся режиссеры — создатели синтетического оперного представления. «Публика снова будет стоять очередями у театральных касс, как в XIX веке, и «слишком длинные» оперные спектакли перестанут утомлять зрителей»¹.

Был ли солидарен Ф. И. Шаляпин со своим критически настроенным собеседником — сказать трудно. Можно не сомневаться, однако, в том, что смелые идеи автора «Игрока» не оставили равнодушным великого артиста, также мечтавшего об освобождении русского оперного театра от мертвящей рутины.

Чем больше продолжалось вынужденное пребывание Прокофьева в кисловодском «раю», тем более нервными и беспокойными становились его послания в Петроград. Душа живого художника — вопреки внушаемой ему идее обывательского «нейтралитета» — рвалась туда, где можно было активно действовать, бороться за свои идеи, демонстрировать новые работы: «...Меня начинает выводить из себя это пленение на острове, почти годовое отсутствие концертной деятельности, беспросветность на ближайшее будущее», — жаловался он в письме к Асафьеву.

В конце октября местные газеты оповестили об образовании в Петрограде «правительства Ленина». «Сведения были волнующие, но... разноречивые и искаженные...» — вспоминает композитор. Только на протяжении конца октября и начала ноября он четырежды пытался выехать на север, но все эти попытки по разным причинам срывались. Авторские выступления в концертах Зилоти, намечавшиеся на ноябрь, декабрь, январь, к величайшей его досаде, были отменены. Наконец, сообщение между Северным Кавказом и остальной Россией прервалось из-за калединского мятежа на Дону. «Кисловодск превратился в мешок, из которого нельзя было выбраться».

Закончив Четвертую сонату и «Семеро их», Прокофьев остался не у дел. Вынужденное бездействие в опустылевшем Кисловодске угнетало его. В письмах к Асафьеву он жадно расспрашивал о петроградских новостях: «Расскажите, что творится с музыкальным миром — я ведь ничего не знаю» (письмо от 14 ноября)².

В Кисловодске организовались Советы рабочих и крестьянских депутатов, объявившие войну контрреволюционному лагерю. Гостиница «Гранд-

¹ Цит. по книге мемуаров Ю. Анненкова.

² Еще более взволнованно, с мрачным чувством обреченности переживала затнувшуюся эвакуацию Мария Григорьевна: «Грустно мне подчиниться тяжелым обстоятельствам и остаться здесь беженкой... вдали от всех и всего, что любила и к чему привыкла» (из письма ее к Э. Дамской от 13 октября).

отель», где жил Прокофьев, превратилась в цитадель белого офицерства. Однажды ночью в отеле была облава: вооруженные рабочие искали оружие, вылавливали белогвардейских заговорщиков. К Прокофьеву, узнав, что он музыкант, отнеслись дружелюбно; впервые он убедился, что советский «человек с ружьем» беспощаден к врагам, но ценит и уважает носителей подлинной культуры.

Кисловодское окружение, враждебное революции, всячески отравляло сознание Прокофьева нелепыми рассуждениями о «ненужности» искусства социалистическому обществу. Люди, ненавидевшие новый строй, напентывали композитору, что России теперь «не до музыки» и что лучше перебраться в Америку, где можно «многому поучиться и себя показать». «О размахе и значении Октябрьской революции я не имел ясного представления, — признавался позднее Сергей Сергеевич. — То, что я, как и всякий гражданин, могу ей быть полезен, еще не дошло до моего сознания».

Тревожные настроения молодого композитора усугублялись еще и личной обидой по поводу нескладной судьбы «Игрока», безосновательно снятого с репертуара. Ему казалось, что вся его новаторская музыка окажется чуждой исполнителям и что «Семеро их» будут встречены столь же враждебно, как и «Игрок». В письме к Асафьеву (5 января 1918 г.) выражена горькая уверенность в невозможности сыграть «Семеро их», «ибо «свободные» хор и оркестр, конечно, откажутся исполнить это... сочинение, если просто не побьют за него». Отсюда мечта о временном выезде весной 1918 года в Соединенные Штаты с целью продолжить там творческую работу, пока в Петрограде не наступит стабилизация.

Только в марте 1918 года, когда пал калединский фронт, Сергей Сергеевич сумел выехать из Кисловодска, получив охранную грамоту от местного Совета рабочих депутатов. Путешествие из Минеральных Вод в Москву длилось восемь дней.

В Москве еще функционировало издательство Кусевичких (под фирмой «Гутхейль»). Сам С. Кусевичкий, умный организатор и высокоодаренный дирижер, сотрудничал с новой властью в качестве руководителя первого государственного симфонического оркестра. Он охотно согласился приобрести у Прокофьева право издания «Скифской сюиты», «Шута», «Игрока» и других произведений. Денежный аванс в 6000 рублей, выданный композитору в Москве, был для него серьезным материальным подспорьем и оказался первым звеном в той цепи, которая долгие годы связывала его с издательской фирмой Кусевичких¹.

¹ Как известно, в 1920 году Сергей Кусевичкий вместе со своей супругой — богатой московской купчихой Натальей Ушковой — эмигрировал за границу, обратив сохранившиеся капиталы фирмы Ушковых на осуществление широких музыкальных замыслов.

В дни пребывания в Москве Прокофьев общался с группой поэтов-футуристов, возглавлявшейся Маяковским. Одним из центров московской художественной жизни было «Кафе поэтов» — клуб-эстрада в Настасьинском переулке. Здесь бывали «левые» художники, поэты, актеры. Однажды вечером сюда пришел Сергей Сергеевич, давно питавший симпатию к новаторским стихам Маяковского.

Близкий друг поэта, Василий Каменский впоследствии рассказал об этой встрече в своих мемуарах: «Я заявил публике: — К нашей футуристической гвардии присоединился великолепный мастер, композитор современной музыки Сергей Прокофьев...»

Авторская интерпретация «Наваждения» ошеломила поэтическую братию: «Казалось, что в кафе происходит пожар, рушатся пламенеющие, как волосы композитора, балки, косяки, а мы стояли, готовые сгореть заживо в огне неслыханной музыки. И сам молодой мастер буйно пылал за взъерошенным роялем, играя с увлечением стихийного подъема»¹. «Пока Прокофьев играл, Володя набросал в альбоме превосходный портрет композитора»².

Маяковский и Прокофьев в тот вечер много беседовали об искусстве. Поэт в знак симпатии подарил Прокофьеву экземпляр своей поэмы «Война и мир» с шутливой надписью: «Председателю земного шара от секции музыки — председатель земного шара от секции поэзии. Прокофьеву — Маяковский». Тогда же (22 марта 1918 г.) Маяковский записал в альбом Прокофьева, озаглавленный «Что вы думаете о солнце», свое дружеское посвящение в виде четверостишия из поэмы «Облако в штанах». Композитор и поэт встречались и в последующие годы — за границей и в Москве.

Вскоре Прокофьев — после девятимесячного отсутствия — вновь появился в Петрограде. Великий город, первым поднявший победное знамя Октября, переживал исторические дни. Начиналась ломка старой государственной машины. Рабочая власть отбирала богатства у крупных капиталистов.

В городе доживали свой век буржуазные газеты, еще существовала частная концертная антреприза. В середине апреля (по новому стилю) Прокофьеву удалось устроить три своих авторских концерта — два камерных и один симфонический. В двух клавирабендах, состоявшихся в зале Тенишевского училища (15 и 17 апреля), исполнялись Третья, Четвертая сонаты и «Мимолетности». В симфоническом концерте бывшего Придворного оркестра (зал б. Придворной капеллы) состоялось первое исполнение Классической симфонии (дирижировал автор). Критики называли эти дни «прокофьевской неделей».

¹ См.: Вас. Каменский. Путь энтузиаста. М., 1931, стр. 257—258.

² Из книги В. Каменского «Жизнь Маяковского». М., 1940, стр. 200.

от вас Маяковский
 которые влюбленностью можи
 от которых в столетия следа
 илась
 уйду я
 солнце монокли
 вставлю в широко расширенны
 (около в шляках)
 Москва 22 марта 1918 г. Москва Кафе поэтов

Автограф В. В. Маяковского, сделанный в альбоме С. Прокофьева
 в день посещения московского «Кафе поэтов», март 1918 г.

Все три концерта имели огромный успех, хотя залы и не были полными. В зале Тенишевского училища присутствовало «много... ученых, художников и писателей, отзывавшихся почти восторженно»¹. Композитор мог убедиться в том, что революционная обстановка вовсе не препятствовала общественному признанию его музыки. На премьеру Классической симфонии пришел нарком просвещения А. В. Луначарский, проявивший сочувственный интерес к творчеству молодого автора. На концерте присутствовал и Ф. И. Шаляпин, оставивший в альбоме композитора ободряющую надпись: «Самая широкая трона на солнечной стороне и к Солнцу. Питер. 1918 г., апреля 29».

«Классическая» оказалась первой русской симфонией, впервые прозвучавшей вскоре после Октябрьской революции. С нее, в сущности, начинается славная история русского советского симфонизма, впоследствии завоевавшего мировое признание.

Стилистическая ясность новых сочинений — особенно Классической симфонии — заставила даже врагов Прокофьева признать его победу. «Нет больше ни гримас, ни сплетений неслыханных дерзких созвучий. Вся она

¹ «Новые ведомости» от 16 апреля 1918 г. (рецензия А. Коптяева).

целомудренно чистая, ясная, простая, напоминающая лучшие юношеские вдохновения Гайдна и Моцарта», — писал о Классической симфонии один из рецензентов¹. В. Коломийцев, не раз третировавший композитора, ныне отметил «стремление г. Прокофьева... отрешиться от своего художественного легкомыслия и шутовства, попытки сосредоточиться, углубиться, стать более серьезным, хотя бы и в явный ущерб своей установившейся оригинальности, своей «гротескной характерности»².

Третья соната

О возросшей зрелости автора ярко свидетельствовали две сонаты — Третья и Четвертая, возникшие рядом как своеобразный диптих. Юношеская бравада Первого концерта, некоторая образная пестрота Второй сонаты уступили место цельности концепций, уверенности и отточенности стилистических решений. Это тем более удивительно, что тематизм новых сонат возник еще в годы учения и лишь теперь, спустя десятилетие, обрел окончательную форму.

Обе пьесы существенно различны по общей композиции и образному строю: в первой из них автор избрал форму сжатой одночастной поэмы, во второй — развернутый трехчастный цикл с эмоциональной кульминацией в медленной средней части.

Принято считать Третью сонату одной из вершин фортепианного творчества Прокофьева. В ней нет ни задорных чудачеств, ни самоцельного динамизма: в музыке господствуют драматический порыв и волевой натиск. «Основной характер ее, — сказал о Третьей сонате Мясковский, — пылкость, заражающая и увлекающая устремленность, серьезная страстность, сквозь которую просвечивает яркими бликами ясная свежесть пафоса молодой самоутверждающейся воли»³. В характере изложения Третьей сонаты есть общее со Второй: та же скупость двух или трехголосной фактуры, возбужденность триольной ритмики, — вдруг сменяющаяся оголенной квадратностью, те же виртуозные приемы (колкие акценты и скачки, терпкие контрапункты и токкатные перебои — вперемежку с напористой пассаажностью и красивой кантиленой); тот же, в основном, круг гармонических средств (сочетание прозрачной диатоники со свободной техникой полиладовых комбинаций). Но Третья соната цельнее, «симфоничней»: в ней нет калейдоскопической смены кадров-эпизодов, как во Второй; ее захватывающая драматургия основана на сложном развитии трех контрастирующих тем.

Вступление начинается переключкой двух контрастных моментов: гремящей токкатности отвечает взвивающаяся, как сигнал, восходящая

¹ «Вечернее слово» от 22 апреля 1918 г. (рецензия Дзбановского).

² «Новый день» от 19 апреля 1918 г.

³ «К новым берегам», 1923, № 3. Нотографическая заметка за подписью «Андрей Версилов».

фраза. Главная партия сочетает полетность мелодии и энергичный натиск: ее рисунок размахист — широкие скачки то на октаву вверх, то ступенями вниз по септимам, ее ритмика беспокойна и порывиста.

Движение возбужденной связующей партии напоминает кружение волчка: нарастание всякий раз наталкивается на резкий отпор в виде упругих нисходящих мотивов. И вот, наконец, рождается сердечный напев побочной партии; в его интонациях, окрашенных переменной ладовостью, слышится мелос русской протяжной песни¹:



Очарователен и полуплясовой, характерно русский наигрыш заключительной партии, завершаемый нежным угасанием.

И вдруг, как внезапно налетевший шквал, врываются начальные фразы разработки. Воинственно звучат восходящие сигналы (из главной партии). Стучащие ритмы, нервные пассажные взлеты резко контрастируют предшествующему состоянию сладостной дремы. В разработке начальные темы всячески драматизируются: мотив побочной из ласкового запева превращается в гневный выкрик: мелодия заключительной — из мягко колышущейся становится беспокойно «ажитатной». В середине разработки, как воспоминание, возвращается диатонический распев побочной партии. Однако ее мотивы вновь резко деформируются путем имитационных и регистровых перемещений. Наконец мощная кульминация, изобилующая густыми «туттийными» звучностями и грубо отчеканенными акцентами, утверждает экспрессию бурного неистовства, почти бешенства.

Следующая затем реприза воспринимается как постепенное робкое пробуждение после пережитой катастрофы. Реприза заметно сокращена: она начинается с приглушенного жужжания связующей партии, допол-

¹ Трудно поверить, что пластичный рисунок этой темы возник чисто умозрительным путем — из букв фамилии одной из соучениц по общеобразовательным классам Консерватории — Эше. «Написав эту фамилию французскими буквами, — вспоминает Прокофьев, — я увидел, что в Е — с — h — е каждая буква составляет название нот! Попробовал сочинить тему и, поскольку она показалась удачной, ввел ее — да еще с имитацией — в качестве побочной партии в Третью сонату» (из неопубликованных глав Автобиографии).

ненной новыми пассажными ходами¹. Полностью устранен лирический фрагмент побочной. Зато в напряженной коде вновь вырываются на волю долго сдерживаемые богатырские силы. Смены плавно нарастающих пассажей оглушительными залпами аккордов-толчков исполнены радостного волеутверждения.

Третью сонату восторженно приняли многие современники. Асафьев восхищался ее мужественностью, единством и устремленностью развития («как озвученный след пролетевшей в воздухе стрелы»²).

Четвертая соната

В отличие от огненно-темпераментной Третьей сонаты — Четвертая отмечена сдержанностью эпико-повествовательного тона³. «В ней... меньше поисков новизны, но взамен — некоторая сосредоточенность», — вспоминал автор⁴. В первой части господствует взволнованное чувство, но как бы подчиненное строгому самоконтролю. Мелодический рисунок и гармония чем-то близки традиции Шумана — Брамса, а быть может и Метнера («Сказки»). Лишь отдельные детали — голосоведение с подвижными басами и подголосками, самобытные гармонические приемы (сложные задержания, «срубленные» кадансы) — выдают манеру автора.

В первой части — наряду с эпической главной партией — чарует красочная связующая, предвосхищающая образы будущих «Сказок старой бабушки». Та же сказочность — с оттенком тонкой изобразительности (ползущие хроматические басы, странные всплески восходящих тиратт) — слышится в побочной партии. Развитие материала в разработке, богатое полифонической техникой, лишено сильных эмоциональных взрывов.

Центр действия Четвертой сонаты заключен скорее в мудро-созерцательном *Andante* — одной из самых прекрасных страниц прокофьевской лирики. На фоне мерно повторяющихся терций в басу расцветает мелодия широкого распева, выражающая углубленное размышление.

Andante построено на двух темах: после величаво-мудрой первой темы — вторая воспринимается как выражение тончайшего лиризма: ее певучая мелодика и диатоническая прозрачность гармонии напоминают наиболее нежные страницы «Мимолетностей» и романсов op. 27.

¹ Вспоминая о рождении начальной версии Третьей сонаты, автор писал: «В 3-й я уже вполне владел формой и даже продумывал некоторые отклонения, дабы сделать ее более разнообразной. В репризе у меня в первый раз появляются приемы, которыми я впоследствии всегда пользовался: излагать репризу несколько иначе, более сжато» (из той же Автобиографии).

² «Русская музыка от начала XIX столетия», стр. 296.

³ Две ее крайние части были заимствованы из юношеской сонаты № 5, написанной в 1908 году в классе Лядова. «Первая часть и финал получили мало переделок, — отмечает Прокофьев. — ...были выброшены андантные элементы и заменены другими». Для средней медленной части автор использовал материал из *Andante* юношеской симфонии e-moll.

⁴ Из неопубликованных глав Автобиографии.

В этой теме неожиданно угадывается известное родство со скромно-созерцательной лирикой Рахманинова, знакомой нам по некоторым романсам («Сирень», «Островок») или наиболее прозрачным прелюдиям. Здесь те же тихо струящиеся фигурации триолями и высоко — в верхнем регистре — чистая диатоническая мелодия. *Andante* радуется и богатством развития, приводящего к величавым всплескам драматической экспрессии, и сочностью фактуры, обогащенной густой тканью фигураций, и выразительной полифонией певучих подголосков. Форма — двух-четырёхчастная с элементами вариационности: в конце обе темы даются в мастерски выполненном контрапунктическом сочетании.

Резко контрастирует углубленному *Andante* ликующий финал, воспринимаемый как «взрыв долго сдерживаемого чувства свободы» (Асафьев). Характер движения (непрерывный фигурационный бег в басу) и резко акцентированная мелодия с подчеркиванием неаккордовых звуков рождает ощущение веселой спортивной игры. Вспоминается стремительный тематизм Первого фортепианного концерта или этюдов ор. 2. Динамизм главной темы оттеняется большей сдержанностью среднего раздела (эпизод рондо-сонаты); беззаботная мелодия, — в духе лирической детской песенки, — дышит чистотой и наивностью мировосприятия.

Через несколько дней после премьеры Классической симфонии А. М. Горький и художник А. Н. Бенуа познакомили молодого композитора с А. В. Луначарским — кабинет наркома находился в одной из комнат Зимнего дворца, реставрировавшегося после Октябрьского штурма. Прокофьев заявил о своем желании выехать за границу. Луначарский был поражен: покинуть Россию в эти волнующие дни исторического перелома! Нарком спросил Прокофьева о цели его поездки. «Я много работал и теперь хотел бы вдохнуть свежего воздуха», — ответил Прокофьев. — «Разве вы не находите, что у нас сейчас достаточно свежего воздуха?» — «Да, но мне хотелось физического воздуха морей и океанов». Луначарский подумал немного и сказал весело: «Вы революционер в музыке, а мы в жизни, — нам надо работать вместе. Но если вы хотите ехать в Америку, я не буду ставить вам препятствий». Видимо, нарком рассчитывал, что мечты о «заграничном рае» очень скоро рассеются при столкновении композитора с реальной действительностью капиталистического мира.

Таким образом Прокофьев с разрешения Наркомпроса получил заграничный паспорт и командировку «по делам искусства и для поправления здоровья». Это была его тяжелая жизненная ошибка, ибо ничто не могло восполнить длительного отрыва от Родины, вступившей на путь революционного преобразования. «Напрасно, — вспоминает Прокофьев, — один мудрый человек говорил: «Вы убегаете от событий, и события не простят вам этого: когда вы вернетесь, вас не будут понимать». Я не внял его словам».

Можно предположить, что слова эти принадлежали Николаю Яковлевичу Мясковскому, только что перебравшемуся в Петроград из Ревеля и занявшему скромный пост в Морском Генеральном штабе Красной Армии.

Снова судьба резко размежевала жизненные дороги двух сотоварищей: Мясковский вскоре переехал в Москву, став признанным главой советской симфонической школы; Прокофьев же отправился в долгие странствия за океан. Правда, в те дни он был искренне уверен, что разлука окажется кратковременной.

7 мая 1918 года началось почти легендарное четырехмесячное путешествие Сергея Сергеевича из Петрограда в Сан-Франциско. Он был полон радужных надежд («Я настроен отлично и стремлюсь вдаль». «Радуюсь — и посмеиваюсь над теми, кто сулил мне трудности и ужасы», — писал он с дороги петроградским друзьям). Багаж композитора состоял главным образом из нот, среди которых были партитуры «Скифской сюиты», Первого концерта и Классической симфонии, клави́р «Игрока» и серия фортепианных пьес. Он увозил также материалы Третьего фортепианного и Скрипичного концертов, замысел квартета и сценарий оперы по сказке Гоцци.

Транссибирский экспресс был вполне благоустроен, и Прокофьев заполнял долгие часы 18-дневного путешествия чтением истории древнего Вавилона и изучением испанского языка. Поезд чудом проскочил через громадные пространства Сибири, где начиналась гражданская война: позади уже орудовали мятежные войска чехословацкого корпуса, впереди — банды атамана Семенова. Нужно было обладать счастливой выдержкой Сергея Сергеевича, чтобы столь беззаботно освещать эту опасную поездку в веселых посланиях к друзьям и матери (оставшейся в Кисловодске). Он красочно описывал сибирские впечатления — снежную пургу под Омском, ширь красной степей, величавые красоты Байкала и реки Амур. Наконец во Владивостоке удалось за пять дней оформить японскую визу и обменять валюту. «Завтра в полдень на японском пароходе... уплываю в Цурцгу, что в 42 часах пути, а оттуда в Токио, где предполагаю концертнуть». «Прощай, Россия! Завтра «Косан-Мару» увозит меня в Японию»¹.

*

Весна 1918 года завершает ранний, дореволюционный период творческой биографии Прокофьева.

В эти ранние годы он сочинил свыше тридцати опусов, в том числе немало подлинных шедевров, пополнивших золотой фонд русской классики. В них покоряли свежесть мировосприятия, органическая чуткость к новому. Именно то, что консервативная часть публики восприняла как выражение анархии, произвола, попрания норм, — было оценено впослед-

¹ Из писем к Б. В. Асафьеву и Э. А. Дамской от 28 мая 1918 г.

вии как исторически закономерный шаг вперед в развитии русского и мирового искусства.

Не все из юношеских сочинений композитора успели войти в музыкальную практику. Оперы «Маддалена» и «Игрок», балеты «Ала и Лоллий» и «Шут», кантата «Семеро их», Концерт для скрипки с оркестром вообще не были исполнены в дореволюционной России. Классическая симфония, Третья и Четвертая сонаты, «Мимолетности» были сыграны лишь перед самым отъездом автора.

Тем не менее дерзостное искусство Прокофьева властно заявило о себе в предгрозовой атмосфере русской художественной жизни, заметно выделившись среди разнообразных течений той поры. Кризисность переломной эпохи явственно сказалась в этико-эстетической направленности его лучших сочинений: здесь — и яростное неприятие старого уходящего мира и предчувствие неминуемых социальных перемен.

Нужно было обладать исключительным духовным здоровьем и прочным иммунитетом ко всяческой мертвечине и безверию, чтобы сохранить в столь трудное большое время — солнечную ясность миросозерцания и веру в завтрашний день. «Мы — дети страшных лет России», — писал об этом времени Александр Блок. Он с ненавистью писал о «страшном разложении» обреченного на слом общественного строя, об аморальном «одичавшем мире», исполненном «лжи, грязи и мерзости». Однако уже в 1911 году поэт пророчески приветствовал близкое рождение иного, «мужественно-твердого и ясного взгляда на жизнь». Еще более уверенно предвещал эти перемены А. М. Горький, призывавший интеллигенцию отрешиться от «фатализма и пессимизма» и предвидевший появление «нового типа человека — бодрого духом, ...дееспособного»: «Необходима проповедь бодрости, необходимо душевное здоровье, деяние, а не самосозерцание, необходим возврат к источнику энергии».

Думается, что блистательное выдвижение Прокофьева объективно выражало именно ту оздоравливающую и устремленную в будущее тенденцию русской художественной жизни, о которой так смело пророчествовали Горький и Блок.

Эта тенденция молодого новатора определилась далеко не просто. Интуиция здесь явно преобладала над четкостью и осознанностью идейно-эстетических принципов. Композитору, связанному десятками нитей с типично эстетскими течениями, не раз угрожала опасность музыкантски кастовой изолированности, общественного индифферентизма; Александр Блок охарактеризовал подобную социальную «независимость» художников-эстетов, как «узкий и страшный колодец дэндиизма». Весь последующий путь великого музыканта вел его к преодолению кастовости, к постепенному осознанию своей ответственной миссии воспитателя людей, преобразователя жизни.

В предреволюционном искусстве почти не было ярких заметных явле-

ний, которых бы не коснулся он в своей стремительной эволюции. Здесь и отцветавший поэтический символизм (Бальмонт, З. Гиппиус), и модный акмеизм с его позерским «скифством», и русские футуристы во главе с Маяковским, импониовавшие своим бунтарством, и проникновенная лирика Ахматовой. Молодой музыкант внимательно прислушивался к ультра-новаторским звуковым открытиям Скрябина, с жадностью знакомился с блестящим по форме, но изощренным и несколько внешним по своей сущности балетным театром Дягилева — Стравинского. Не прошел он и мимо новейших театральных исканий (условный «театр масок», стилизованное искусство балагана и скоморошины).

Отдавая дань многим преходящим увлечениям, Прокофьев не стал, однако, ни «скрябинянцем», ни «акмеистом», ни «футуристом», ни «неоклассиком», хотя каждое из этих течений нашло частичное отражение в образной многосоставности его тогдашнего творчества. Нужно было пройти через все соблазны и искушения эпохи, чтобы утвердиться в конце концов на пути нового реализма, к которому он интуитивно стремился как прямой наследник Мусоргского.

Известная пестрота стилистических устремлений молодого музыканта оказалась в пяти «главных линиях» его творчества, отмеченных им в Автобиографии: а) линия «классическая», порой связанная с воскрешением стиля XVIII века, б) линия «новаторская», направленная к поискам особых выразительных средств «для выражения сильных эмоций», в) линия «токатная или моторная», г) линия лирическая и д) линия «гротесковая или скерцозная».

Интерес к ультра-драматическим экспрессиям, с одной стороны, и издевательскому гротеску, с другой, роднил молодого Прокофьева со многими художниками того беспокойного времени. Именно эти, негативные, разрушительные черты, обусловившие неслыханную новизну гармонии и интонационного строя, прежде всего услышала консервативная критика, заклеившая его как бунтаря, футуриста и «скифа». Между тем, впечатление было обманчивым. Под личиной «футболиста» и ниспровергателя основ музыкально-прекрасного скрывался живой художник, искренне любящий жизнь и стремящийся по-своему передать ее красоту и многогранность. Уже в те молодые годы в музыке Прокофьева явственно звучало его второе «я», его лирический «двойник», склонный к сердечности и нежности. Он нередко оставался в тени, этот «двойник», заслоняемый внешними экзотризмами: сам автор порой прятал его от слушателей, опасаясь упреков в излишней общительности. Но чистая душа музыканта-лирика все более явственно проявлялась во многих его сочинениях — от ранних фортепианных сонат до «Мимолетностей» и «Сказок старой бабушки».

Наряду с лирическими эмоциями в лучших его произведениях неизменно присутствовало заражающее чувство юмора. Оно проявлялось в

различных формах — от добродушной усмешки до злого сарказма. Вряд ли справедливо объяснять прокофьевский «гротеск» намеренной бравадой или нигилистическим безверием: карикатурность «Шута», «Сарказмов», обличительных сцен «Игрока» отнюдь не самоцельна, в ней ощущаешь непримиримость к пошлости и бездушию, скрытый социально-критический подтекст.

Изменяя преходящим соблазнам эпохи, Прокофьев настойчиво тянулся к искусству глубоко человеческому и по-своему красивому. Рядом с «Скифской сюитой» появилась жизнелюбивая сказка о гадком утенке, а вслед за эксцентризмами «Шута» рождалась певучая лирика Скрипичного концерта. «Модернизм» Прокофьева оказывался непоследовательным; в кажущемся отрицании традиции он заметно уступал своему старшему современнику Игорю Стравинскому, который шел прямой дорогой от смелых исканий «русского периода» — к холодным умозрениям поздних лет.

Слава молодого Прокофьева была завоевана прежде всего пьесами для фортепиано — концертами, сонатами, циклами миниатюр. Фортепиано с юных лет стало любимым инструментом композитора, лабораторией его стилистических исканий. Как бы ниспровергая интимно-камерную манеру своих предшественников — Скрябина и Дебюсси, он часто использовал рояль как трибуну для громогласных «ораторских» выступлений. Именно так воспринимался мужественный склад его пианизма во время публичных выступлений с первыми двумя концертами (что, конечно, не исключало «настоящей нежности» многих миниатюр и лирических страниц в ранних сонатах).

Другая важная сфера интересов молодого композитора относилась к области музыкального театра. В противоположность своим предшественникам (Глазунов, Лядов, Скрябин, Метнер), вовсе не коснувшимся оперного жанра, он непрерывно пробовал силы в опере, а затем и в балете. Его увлекала стихия конкретной образности, обусловленной собственными жизненными наблюдениями или чтением книг. Многие его ранние фортепианные опусы, как и ранние романсы, были своеобразными эскизами к будущим театральным сценам («Наваждение», «Отчаяние», некоторые «Мимолетности», романсы ор. 27, многочисленные танцевальные пьесы).

Прирожденное чутье сцены, интерес к ярко динамизированным формам современной оперы уже в полной мере проявились в «Игроке» — оригинальнейшей заявке молодого драматурга. Снятие «Игрока» с репертуара Мариинского театра не только обеднило отечественную оперную культуру той эпохи, но и в известной мере затормозило творческую эволюцию композитора, мечтавшего о реформе русской оперы.

Многое в музыке Прокофьева можно было бы сравнить с поэзией Маяковского: сочетание гиперболической мощи с тонкой лиричностью, дерзкий эпатарующий тон, чеканность ритмов и ораторский пыл, стремле-

ние противопоставить комнатной утонченности — искусство широковещательное, импульсивное и земное.

Однако сходство их устремлений было во многом внешним. Прокофьеву долгое время не хватало того гражданственного восприятия происходивших социальных процессов, которые с такой силой ощущались в поэзии Маяковского. Оба они остро ненавидели мещанское благополучие, сытость и самодовольство, дешевую красоту и ремесленные штампы. Но молодому Прокофьеву не пришлось подобно Маяковскому подняться до сознательного отрицания всей прогнившей буржуазной культуры, воспеть торжество победившей революции.

Тем не менее и Прокофьев в лучших творениях ранних лет был стихийным выразителем революционной эпохи с ее яростью низвержения и могучим устремлением к свету и радости.

Глава VI

Годы странствий

- Куда вы, безумные?!
- Искать три апельсина.
- Но ведь они же в замке у Креонты.
- Я не боюсь Креонты!

К. Г о ц ц и. «Любовь к трем апельсинам»

В начале июня 1918 года Сергей Сергеевич был уже в Токио, намереваясь отправиться в Южную Америку, чтобы поспеть к концертам зимнего сезона. Но пароход в Бразилию только что ушел, и это нарушило его планы. Пришлось задержаться на два месяца в Японии в ожидании визы на въезд в США.

В Токио ему повезло: лишь недавно здесь вышла книга музыковеда М. Отагуро о современной музыке, в которой одна из глав была посвящена творчеству Прокофьева¹. Японские антрепренеры заинтересовались русским музыкантом и устроили ему три авторских концерта — два в Токио (в здании императорского театра) и один в Иокогаме. Токийские газеты заранее оповестили об этих концертах, поместив портреты Прокофьева с его потными автографами. Наряду с собственными сочинениями он играл пьесы Шопена (Третья баллада, Мазурка, Этюд) и Шумана («Новеллетта», «Wagum»). Концерты посещались слабо; в Токио преобладала японская публика, в Иокогаме — европейская. «И та и другая мало понимали в музыке, но не скрою, что играть перед японцами мне было приятней. Они слушали внимательно, сидели изумительно тихо и... аплодировали технике»².

¹ Эти материалы могли быть заимствованы японским автором из статьи М. Монтаню-Натан в журнале «The Musical Times».

² Из письма С. Прокофьева в редакцию журнала «К новым берегам», 1923, № 2.

Из Иокोगамы через Гонолулу композитор направился в Сан-Франциско. На пароходе, во время длительного рейса по Тихому океану, заносил в записную книжку новые музыкальные темы — мелодии для задуманного еще в России струнного квартета (целиком в диатоническом «белом» ладу). Попутно продумывались темы «Любви к трем апельсинам».

Сергея Сергеевича поражала тропическая природа юга: с восторгом вспоминал он впоследствии просторы Тихого океана и «чудесную остановку в Гонолулу».

Мелодии, сочиненные Прокофьевым в дни его романтического путешествия, принадлежали к вершинным творениям его композиторской молодости: вдохновенная русская тема, которая позднее ляжет в основу второй части Второй симфонии (сочинена в Японии), широко распевные мелодии диатонического квартета, ставшие впоследствии ведущими темами «Огненного ангела» и Третьей симфонии, полная задорной энергии «мускулистая» тема финала Третьего концерта... Эти превосходные темы-образы, рожденные в то удивительное лето, исполнены национально-русской самобытности, в них косвенно отражено величие переживаемого времени...

И вот наконец Сергей Сергеевич — в Соединенных Штатах. В Сан-Франциско состоялась первая, не слишком дружелюбная встреча с американскими властями. Его не хотели пускать на берег, принимая за «большевистского агента». Три дня он провел на острове, на положении подозрительного иностранца. Разговор с пограничными чиновниками носил издевательский характер: «Вы сидели в тюрьме?» — «Сидел». — «Это плохо. Где же?» — «У вас на острове!» — «Ах, вам угодно шутить!..»

Вступив, наконец, на американскую землю, наш путешественник оказался без гроша в кармане. Случайные попутчики помогли ему добраться до Нью-Йорка. В начале сентября 1918 года, проехав через весь континент, Прокофьев прибыл в самый крупный город США. Нью-йоркские репортеры известили читателей о появлении в США «наиболее многообещающего русского композитора после Стравинского»¹. Покровителем его на первых порах оказался русский танцовщик Адольф Больм, недавно покинувший дягилевскую труппу (в свое время он с успехом исполнял характерные партии в спектаклях Дягилева, например, роль погонщика Даркона в «Дафнисе и Хлое»).

Мечты о легком и быстром «завоевании Америки» оказались утопией. Американская аудитория мало интересовалась новой музыкой: своих крупных композиторов в США не было, а из современных новинок принималось лишь то, что апробировано европейским общественным мнением.

¹ «New York Times» от 19 сентября 1918 г. Все ссылки на зарубежную периодику даются по газетным и журнальным вырезкам, собранным в архиве Прокофьева. ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 1.

Сергей Сергеевич остроумно пронизировал над невежественностью тогдашнего среднего американца, глухого к музыкальной новизне: «У них было свойство дикарей, которые, если сыграть, например, на граммофоне 9-ю Бетховена, то они захохочут; так и добрые янки: если непонятно, то значит автор делает для смеха или на зло»¹.

Зато широкий интерес публики вызывали знаменитые исполнители, но при условии, если программы их отличались легкостью и отсутствием исканий. Прокофьев скоро понял, что ему предстоит серьезная конкуренция с сильнейшими пианистами-виртуозами и что строгая критика не простит технических упущений. Музыка в США, как и ныне, была ходовым товаром, которым бойко торговали предприимчивые дельцы-менеджеры в сотрудничестве с желтой прессой. У композитора не было ни связей, ни денег, он встретился безоружный с деловой машиной музыкального бизнеса.

Между тем мысли Сергея Сергеевича были поглощены трудной судьбой балета «Шут», упрятого уже на протяжении трех лет в дягилевском архиве. Сразу же после приезда в Нью-Йорк он обращается к Дягилеву с письмом, настоятельно напоминая о невыполненном обещании. При всем своем бедственном положении Сергей Сергеевич ведет себя со всемогущим импрессарио вызывающе дерзко. Не униженная просьба, а смелый наскок и обличение звучат в его послании: «Из изысканных полуднамеков Больша я вынес впечатление, что, разбирая мою «Сказку про шута», ни Вы, ни никто так ничего в ней и не разобрали. Это очень стыдно, но я думаю, что это вполне возможно, так как в свое время Вы бессовестно отмахнулись от музыки «Алы и Лоллия»... Какие Ваши планы и какова судьба моего бедного Шута, так предательски похороненного в коварных складках Вашего портфеля?»². Однако Дягилев продолжал оттягивать постановку первого прокофьевского балета, боясь слишком оголить парижан³.

Первое выступление Прокофьева в США было малозаметным: он играл в смешанном «русском концерте», посвященном открытию выставки Бориса Анисфельда — художника мирискуснической школы. Это было 19 октября 1918 года в помещении Бруклинского музея. В концерте пели русские певицы и Адольф Больша представлял хореографические этюды на музыку «Мимолетностей» (которые исполнял сам автор). Лирика «Ми-

¹ Из письма к Б. В. Асафьеву от 4 марта 1933 г.

² Из письма от 1 октября 1918 года; цит. по книге: Серж Л и ф а р ь. Дягилев и с Дягилевым. Париж, 1939.

³ «Дягилев не решился ставить «Шута», найдя музыку слишком «левой», — читаем мы в одной из рецензий. — Он считал, что для подобной постановки необходимо сначала подготовить публику, ибо переход от хореографии М. Фокина к тем хореографическим построениям, в которых представляли себе «Шута» Л. Мясин и М. Ларионов, — был бы слишком резок» (журнал «Вещь», Берлин, 1922, № 3).

молетностей» и пьес ор. 12 несколько разочаровала нью-йоркских рецензентов, ожидавших модернистских эксцессов. «Может быть, Прокофьев и является львом музыкальных революционеров, но вчера этот лев рычал нежно, как милый голубок. Мы напрасно ждали от него демонстрации музыкальных крайностей...» — сокрушался один из критиков¹.

Более заметным оказался первый клавирабенд Прокофьева в нью-йоркском концертном зале Эллиан-холл (20 ноября 1918 года). Падкая до сенсаций музыкальная Америка проявила живой интерес к «этому странному русскому». «Самый состав аудитории, заполнившей до краев Эллиан-холл, свидетельствовал об уважении к Прокофьеву со стороны самых видных музыкантов Нью-Йорка»². Боясь слишком напугать слушателей, он включил в программу — наряду с собственными произведениями — этюды Скрябина и прелюдии Рахманинова, присутствовавшего в тот вечер в зале.

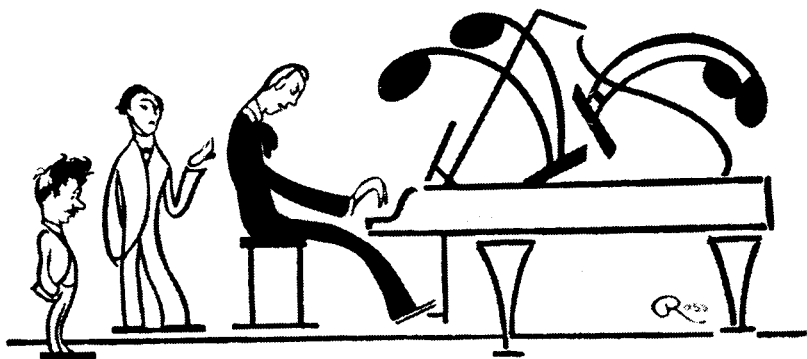
Концерт прошел с успехом и вызвал на другой же день множество рецензий с крикливыми заголовками. «Пианист-титан», «Русский хаос в музыке», «Вулканическое извержение за клавиатурой», «Карнавал какофонии», «Безбожная Россия», «Большевизм в искусстве», — чего только не возвещали газеты, спекулируя на интересе читателей к советской России.

Мнения о Прокофьеве резко разделились. Как и когда-то в Петербурге, рецензенты либо грубо шельмовали его, либо возносили до небес. Критики-«прогрессисты» рассматривали его как «смелого ниспровергателя музыкальных законов и пианиста необычайной одаренности» («Evening World»). «Это один из самых поразительных пианистов и один из самых волнующих композиторов, которые прибыли к нам из страны неограниченных неприятностей» (!) («New York Tribune»). Консерваторы злобствовали: «Я не могу себе представить, как музыкант в здравом уме может написать столько бесформенных улетучивающихся пьес» («New York Herald»). «Рецепт сочинения подобной музыки столь же несложен, как способ варки яиц. Напишите первое, что пришло вам в голову, затем замечайте все знаки альтерации, поставьте бемоли вместо диэзов и наоборот — музыка готова» («Evening Post»).

Большинство рецензий не отличалось профессиональной серьезностью: один автор находил в прокофьевской музыке влияния Шопена, Вагнера, Бетховена, другой уверял, что Прокофьев «исходит от Скрябина», третий называл его «Мендельсоном на фальшивых нотах». «Возьмите одного Шенберга, двух Орнштейнов, немножко Сати, тщательно перемешайте с Метнером, добавьте каплю Шумана, побольше Скрябина и Стравинского — и вы получите нечто вроде Прокофьева», — паясничал рецензент из журнала «Musical America». О финале Второй сонаты один именитый критик

¹ Газета «Brooklyn Eagle» от 30 октября 1918 г. Отзывы зарубежной прессы даются в переводах Г. М. Шнеерсона (либо автора этой книги).

² Газета «Evening World» от 21 ноября 1918 г.



Карикатура на Прокофьева в журнале «The World Magazine» от 27 октября 1918 г. Подпись под ней гласила: «Музыка, правда, не ласкает слух, но зато совершенно экстраординарна. Какой гений!».

написал, что он напоминает «атаку мамонтов на азиатском плато»; «когда дочка динозавра оканчивала консерваторию той эпохи, в ее репертуаре был Прокофьев».

О прокофьевском пианизме писали как о механической игре, лишенной градаций: «Стальные пальцы, стальные запястья, стальные бицепсы, стальные трицепсы... Это звуковой стальной трест». После такой аттестации негр-лифтер в отеле вежливо потрогал мускулы композитора, приняв его за популярного боксера.

Первый клавирабенд в зале Золиан-холл, несмотря на газетную шумиху, едва покрыл расходы. Но внимание к имени композитора было привлечено. Компания по выпуску пианол предложила ему записать несколько пьес для механического фортепиано. Два нью-йоркских издательства предоставили заказ на фортепианные миниатюры. Так возникли «Сказки старой бабушки» и четыре пьесы ор. 32 (Танец, Менуэт, Гавот и Вальс). Эти два небольших цикла относятся к числу подлинно классических работ молодого Прокофьева. По глубине лиризма, по остроумию и оригинальности мысли они близки к наиболее интересным «Мимолетностям».

«Сказки старой бабушки»

Четыре программные пьесы ор. 31, объединенные в цикл «Сказок старой бабушки», снабжены поэтичным эпиграфом: «Иные воспоминания наполовину стерлись в ее памяти, другие не сотрутся никогда». Все пьесы выдержаны в неторопливом темпе с

«режиссерскими» ремарками автора: напевно, не волнуясь, очень спокойно, с наибольшей степенью нежности и т. д. Мелодический строй всех четырех пьес близок народно-русской песенности, но своеобразный изыск гармонии, то сурово архаичной, то утонченно хроматизированной, всюду выдает индивидуальную манеру автора — с его склонностью к задушевности и отзвуками «страшных» повествований.

Все «Сказки» трехчастны и заключают в себе выразительные контрасты. В первой сказке добродушно-суетливая стаккатная музыка, словно рисующая внешний портрет «старой бабушки», сменяется угловато-жуткой темой фантастического склада. Трогательна вторая сказка, пленяющая нежной печалью напевной мелодии и хрупкостью тембров. Это одна из наиболее сердечных страниц прокофьевской лирики.

Ярко изобразительна третья пьеса, напоминающая волшебную картинку. Ее начальная тема, с тяжеловатым стаккато басов, вероятно, навеяна музыкой «Быдла» из «Картинок с выставки». И, наконец, в четвертой сказке привлекает неожиданное сопоставление протяжной песни и изобразительной скерцозности.

Музыка «Сказок старой бабушки» многими нитями связана с характеристичностью «Картинок с выставки» Мусоргского и волшебных миниатюр Лядова. Как и в некоторых «Мимолетностях», в них ярко представлен фортепианный стиль молодого Прокофьева. Б. В. Асафьев охарактеризовал этот стиль, как «преодоление виртуозного орнамента ради орнамента и гармонической тяжеловесной компактности»¹.

Не менее типичны для его фортепианного стиля и четыре танцевальные пьесы ор. 32. Лучшие из них — знаменитый Гавот *fis-moll* и Менуэт — относятся к линии прокофьевского «классицизма», слегка окрашенного добродушной иронией. В среднем разделе Гавота вновь слышится русская напевность, близкая стилю «Сказок старой бабушки».

Журнал «К новым берегам» в 1923 году приветствовал «Сказки старой бабушки», сразу вошедшие в репертуар советских пианистов: «Можно почти безошибочно предсказать, что через десять лет в каждом, даже самом небольшом провинциальном городе, где только найдется фортепиано, будут играть эти «Сказки» и восхищаться ими»².

Нью-йоркские музыкальные дельцы стали опутывать Прокофьева сетью контрактов и обязательств. Первое время ему удавалось сохранять независимость: оскорбленный предложенными издателем условиями мизерной оплаты за пьесы ор. 31 и ор. 32, он предпочел оставить рукописи у себя. Упрямство и профессиональная гордость, воспитанные в России, проявлялись с той же силой и в Америке. Один менеджер предложил

¹ Из концертных аннотаций Б. В. Асафьева.

² «К новым берегам», 1923, № 3. Нотографическая заметка Н. Жилиева.

двух- или трехлетний договор на концерты. «Однако я так был уверен в скором возвращении домой,— рассказывает Прокофьев,— что и слышать не хотел о длительной кабале».

Композитора крайне разочаровала встреча с Вальтером Дамрошем, одним из ведущих симфонических дирижеров Америки. В Первом фортепианном концерте Дамрош мало что понял, а «Скифскую сюиту» автор не рискнул показать. Прослушав Классическую симфонию, дирижер воскликнул: «Прелестно, это настоящий Калининков!» «Комплимент» привел автора в ярость, ибо стиль Калининкова был для него тогда абсолютно чужд, но похвала оказалась искренней: с калинниковской симфонией Дамрош объехал всю Америку.

В декабре Прокофьев выступил в нескольких симфонических концертах — дважды в Чикаго (6 и 7 декабря с Первым концертом и «Скифской сюитой») и дважды в Нью-Йорке (10 и 11 декабря с Первым концертом, Классической симфонией и фортепианными пьесами). На одном из концертов в Карнеги-холл присутствовала молодая певица Лина Кодина (будущая супруга композитора), отметившая необычайную эксцентричность его тогдашнего облика: «Он был поразительно тонкий и худой, можно было подумать, что он сломается пополам, кланяясь публике; его движения были резкими, почти автоматическими»¹.

Руководитель «Русского симфонического общества» в Нью-Йорке Модест Альтшулер, виолончелист и дирижер, воспитанник Московской консерватории, был активным пропагандистом русской музыки за рубежом. Ему принадлежит честь первого в мире исполнения скрябинской «Поэмы экстаза» (1908). Позднее, однако, «русский оркестр» Альтшулера захирел,— и симфонический дебют Прокофьева с этим коллективом прошел малоудачно. Нью-йоркская пресса резко шельмовала музыку русского гостя: «Худшего нагромождения бессмысленной эксцентрики я никогда не слышал»,— злобствовал критик из «New York Herald». По поводу исполнения Первого концерта рецензент из «New York Times» писал: «Это казачий Шопен будущих поколений!.. Композитор расправляется с клавиатурой. Дуэль между его десятью «цеповидными» пальцами и клавишами приводит к убийству благозвучия... Рояль воет, стонет, кричит, отбивается и, как порой кажется, кусает руки, которые подвергают его порке».

Не обошлось и без привычного для желтой прессы вранья: критик «New York Tribune» разразился по адресу Прокофьева отборной руганью, приписав ему... поэму С. Василенко «Полет ведьм». В следующем номере рецензент признал, что, заглянув в полутьме зала в программку, он перепутал фамилии авторов.

¹ Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», изд. 2. М., «Музыка», 1965, стр. 174.

Так начались длительные нелады Прокофьева с нью-йоркской критикой.

Гораздо дружелюбнее были встречены его авторские симфонические концерты в Чикаго. Видимо, в этом сыграло известную роль покровительство мецената Мак-Кормика, который летом 1917 года приезжал в Петроград с миссией сенатора Рида и, познакомившись с Прокофьевым, обещал ему свою поддержку. Мак-Кормик самолично представил его чикагским музыкальным метрам: руководителю филармонического оркестра Фредерику Стоку и дирижеру оперы Клеофонту Кампанини. Фредерик Сток, искушенный в современной музыке, не побоялся включить в программу «Скифскую сюиту», которая и здесь вызвала сенсацию.

Считаясь со вкусами местных музыкальных лидеров, чикагская пресса приняла Прокофьева несравненно теплее нью-йоркской. Были даже попытки дать историко-эстетические обобщения: «Россия, как кажется, дает нам долгожданное противоядие музыкальному импрессионизму Франции — этим деликатным благоухающим сумеркам, которыми была насыщена музыка довоенной Европы.

Россия... выдвинула новую жестко реалистическую психологию, которая в политике дала большевизм, а в музыке материализм, безжалостный и безразличный к традициям прошлого», — так писал рецензент из газеты «Current Opinion».

В имени Прокофьева видели воплощение духовного величия русской нации, называли его «сверкающей надеждой будущего России» («Chicago Evening American»). Иные же критики, отождествляя большевизм с анархией, прямо указывали на «большевистский» характер «Скифской сюиты»: «Красный флаг музыкальной анархии бурно реял вчера над старым степенным «Оркестра-холл», в то время как большевистские мелодии плыли по волнам звукового моря в захватывающей какофонии» («Chicago Herald and Examiner»). Любопытен относящийся к 1919 году отзыв чикагской рабочей газеты, приветствовавшей в Прокофьеве певца революционной России: «Он — художник-революционер. Рабочие должны слушать его музыку. В ней дышит свобода» («New Majority» от 25 октября 1919 года).

Композитор часто общался с русскими музыкантами и артистами, находившимися в Америке, вместе с ними радовался успехам отечественного искусства. Побывав на камерном вечере певицы Веры Янокопулос, он искренне наслаждался близкой ему музыкой «Прибауток» Стравинского: «Я сидел рядом с Фокиным, — сообщал он в письме к автору, — и мы кричали «браво» так громко, как могли»¹.

Дирекция чикагского театра, присутствовавшая на концертах Прокофьева, решила пригласить его для постановки оперы. Он предъявил

¹ Из письма к И. Ф. Стравинскому от 10 декабря 1919 г.

клавир «Игрока». Но партитуры не было — рукопись ее осталась в библиотеке Мариинского театра. Тогда Сергей Сергеевич предложил комическую оперу «Любовь к трем апельсинам», замысел которой обдумывался им по дороге из России. «Гоцци! Наш милый Гоцци! Это чудесно!» — воскликнул итальянец Кампанини, старый музыкант, в свое время сотрудничавший с Джакомо Пуччини; ему пришлось по душе идея веселой оперы на классический итальянский сюжет. В январе Прокофьев подписал контракт с чикагским театром, обязавшись сдать партитуру к осени того же года. Со времен пуччиниевской «Девушки с Запада» это был первый в США оперный заказ, предоставленный композитору-иностранцу.

После концертов в Нью-Йорке и в провинции¹ Сергей Сергеевич с жаром принялся за сочинение «Любови к трем апельсинам». Полученный аванс позволил временно прервать утомлявшую его концертную деятельность.

Либретто было составлено самостоятельно, на основе пьесы, заимствованной из театрального журнала В. Мейерхольда². Учитывая уровень вкусов американской публики, он, по его словам, «выбрал более простой музыкальный язык, чем в «Игроке», и работа шла легко».

В самый разгар работы Прокофьев заболел скарлатиной и дифтерией. Нарыв в горле едва не стоил ему жизни. Почувствовав себя чуть лучше, он, вопреки запрещению врачей, вновь брался за карандаш, чтобы не терять дорогого времени. Эскизы клавиря, сочинявшиеся здесь же, на больничной койке, приходилось прятать от медицинского начальства. После полуторамесячной болезни композитор с новыми силами принялся за оперу. «Болезнь, если так можно выразиться, освежила меня, и к июню вся музыка была сочинена». Лето было посвящено оркестровке, и 1 октября 1919 года партитура «Любови к трем апельсинам» — точно в срок — была сдана театру.

Увертюра на еврейские темы

Закончив оперу, Сергей Сергеевич легко и быстро сочинил новое камерное произведение — Увертюру-секстет для кларнета, струнного квартета и фортепиано ор. 34. Осенью 1919 года композитор встретил в Нью-Йорке группу своих соучеников по Петербургской консерватории, образовавших еврейский ансамбль «Зимро». Шесть участников ансамбля с трудом сводили концы с концами, исполняя квартеты, трио и другие камерные пьесы еврейских авторов. Они предложили Прокофьеву сочинить секстет,

¹ 7 января в «Обществе современной музыки» — первое исполнение «Сказок старой бабушки», 17 февраля в Эолиан-холл — G-dur'ная соната Чайковского (в связи с 25-летием со дня смерти композитора).

² См. журнал «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 1. Прокофьев сохранил полностью сценическую фабулу пьесы и состав действующих лиц, но внес в текст значительные сокращения.

в котором были бы заняты все участники ансамбля, и вручили ему тетрадку с записями еврейских народных песен. Композитор сперва отклонил эту просьбу, ибо в его тогдашнем представлении сочинение музыки на заимствованные темы было признаком «дурного тона». Но народные мелодии незаметно увлекли его. Однажды «от нечего делать» он перелистал полученную тетрадку, «выбрал несколько приятных тем, начал импровизировать у рояля и вдруг заметил, что нечаянно склеились и разработались целые куски». «На другой день,— рассказывает он,— я уже просидел до вечера и вчерне сочинил всю увертюру».

Это было первое произведение Прокофьева, основанное на фольклорных темах. В основе увертюры — два контрастирующих напева: ритмически четкий танец — шуточный, с легким налетом грусти (главная партия), и протяжно лирическая печальная песня (побочная). Обе темы послужили материалом для остроумно скомпанованного и лаконичного сонатного аллегро. Оригинально, в специфически национальной манере звучит ансамбль, в котором певучие или колкие тембры струнных сопоставляются с колоритной краской кларнета и суховатыми тембрами фортепиано. В партитуре увлекают интересные находки, например, забавное нарастание звучности в коде, построенное на бесконечном повторении фразы, вычлененной из танцевального напева. Автор неожиданно проявил способность бережно развивать народные темы, не теряя собственной индивидуальности.

Случайно написанной Увертюре ор. 34 он в то время не придавал особого значения: «Сочинил я ее за 1½ дня, инструментовал неделю и даже не хотел ставить опуса,— читаем мы в письме к Мясковскому.— Звучит она, действительно, бойко, как будто играют не шесть человек, а больше; с музыкальной точки зрения стоящая в ней только, пожалуй, заключительная партия и то... вероятно, вследствие моей слабости к диатонизму». Однако вопреки самокритичной авторской оценке пьеса очень скоро завоевала повсеместный успех.

Первое исполнение Увертюры ансамблем «Зимро» состоялось в Нью-Йорке 26 января 1920 года. Впоследствии автор сделал вариант ее для малого симфонического оркестра (1934), но пьеса, утерев колорит народно-инструментального ансамбля, несколько проиграла¹.

В конце 1919 года ожидалась постановка «Любви к трем апельсинам». Дирекция чикагского театра отпустила солидную сумму на подготовку декораций, заказанных Б. Анисфельду. Танцы ставил А. Больм. Пресса поспешила сообщить, что калифорнийские и флоридские апельсиновые

¹ Нетрудно установить известную общность между главной темой прокофьевской Увертюры и темой финала фортепианного трио Д. Шостаковича. Но если у Прокофьева это — всего лишь с улыбкой нарисованная бытовая картинка, то у Шостаковича — скорее мрачный *Dance macabre*.

короли заинтересовались новой оперой, как средством... рекламы. Утверждали, будто калифорнийская фирма «Sunkit oranges» будет бесплатно кормить апельсинами всех исполнителей оперы, если ей разрешат вывесить в фойе театра плакат: «Эти сочные апельсины вдохновили Прокофьева, и он употребляет только фрукты нашей марки!..»¹

Однако надежды Прокофьева на постановку новой оперы осуществились далеко не сразу. В декабре внезапно скончался дирижер Кампанини, и премьеру отложили на следующий сезон. Прокофьев оказался без работы и без денег; за девять месяцев, отданные сочинению оперы, он растерял свои концертные связи. Предприниматели, еще недавно оценивавшие музыку Прокофьева как повод для сенсации, ныне отвернулись от него. С трудом удалось устроить несколько выступлений, — с условием, чтобы собственные его произведения звучали в минимальном количестве, дабы не раздражать американскую публику.

В программах Прокофьева появились Французская сюита Баха, Концерт для виолончели Бетховена, «Карнавал» Шумана, «Картинки с выставки» Мусоргского и даже «Листок из альбома» и «Désir» Скрябина. В одной из программ в Карнеги-холл он играл фортепианный концерт Римского-Корсакова. Лишь к концу программы ему предоставлялось право исполнить свои популярные миниатюры (Гавот и Скерцо из ор. 12, «Наваждение»). В одном из концертов — 8 апреля 1920 года — он впервые сыграл транскрипцию скерцо из оперы «Любовь к трем апельсинам».

Концертное турне по городам Канады в начале 1920 года не принесло Прокофьеву ни морального, ни материального удовлетворения. Консервативность публики угнетала его. С явным недоброжелательством следил он за триумфальными успехами знаменитых виртуозов, находивших легкие пути к сердцам слушателей.

Невзирая на неудачу с постановкой «Любови к трем апельсинам», Прокофьев не прекращал сочинения новой музыки. Не сочинять он не мог — это была его жизненная потребность. С какой-то необъяснимой одержимостью принялся он за новую оперу. «...Приступать к большой работе, не имея для нее перспектив, было легкомысленно. Возможно, что подсознательно копошилось упрямство: одна опера не пошла, так напишу другую».

В поисках оперного сюжета Прокофьев натолкнулся на исторический роман Валерия Брюсова «Огненный ангел», впервые напечатанный в журнале «Весы» в 1907—1908 годах. По его словам, роман этот был «одной из немногих действительно художественных русских книг», которую он мог найти в Америке. Увлечшись сюжетом, он сам составил либретто и быстро сочинил первые два акта новой оперы. «Это увлечение заполнило

¹ Журнал «Musical Courier» от 20 февраля 1919 г.

пустоту, образовавшуюся в результате отмены «Апельсинов». Уже первые два акта могли подтвердить, что драматургический дар Прокофьева углубился и что «Огненный ангел» обещает стать одним из самых значительных его оперных творений.

Весной 1920 года Сергей Сергеевич пришел к выводу, что в «благословенной» Америке ему делать нечего. Все его творческие стремления неминуемо разбивались о косность, равнодушие и торгашеский цинизм музыкальных дельцов. «Я бродил по огромному парку в центре Нью-Йорка и, глядя на небоскребы, окаймлявшие его, с холодным бешенством думал о прекрасных американских оркестрах, которым нет дела до моей музыки; о критиках, изрекавших сто раз изреченное вроде «Бетховен — гениальный композитор», и грубо лягавших новизну; о менеджерах, устраивавших длинные турне для артистов, по 50 раз игравших ту же программу из общеизвестных номеров...»

Стало ясно, что отъезд из России ради сомнительных «триумфов» в чуждой ему Америке, был непоправимой ошибкой. Возникла мысль о возврате на Родину. Но молодая Советская республика была изолирована от мира длительной империалистической блокадой.

В это трудное для Родины время Прокофьев неоднократно проявлял свои симпатии к революционной России. Он охотно участвовал в концертах, устроенных друзьями Советской России. В его интервью, разоблачающем ложь реакционных газет, говорилось: «Большевики покровительствуют искусству и делают все возможное, чтобы содействовать его процветанию... По моему убеждению, музыкальной культуре в России предстоит великое будущее»¹.

Отрезанный от России кольцом блокады, он не мог знать о том, что на Родине его хорошо помнят, ценят и искренне тревожатся за его судьбу. Вот что писал в 1919 году московский журнал «Вестник театра»: «Где-то по ту сторону не только советского, но и вообще русского рубежа оказался выдающийся композитор Сергей Прокофьев, краса и гордость русского революционного музыкального творчества. Даже близкие люди ничего не знают о судьбе С. С. Прокофьева, которого отрезала от нас колчаковщина и который обречен на странствования не то по Китаю и Японии, не то по Южной Америке...»²

В апреле 1920 года Сергей Сергеевич покинул Соединенные Штаты. Почти двухлетнее пребывание в США не оставило никакого следа в художественных вкусах композитора. Он остался равнодушным к повсеместному увлечению джазом, прошел мимо соблазнов развлекательной музыки; все его замыслы этих лет возникли еще на Родине, в тесной связи с русским искусством кануна революции.

¹ «Pacific Coast Musician» от 1 января 1921 г.

² «Вестник театра», 1919, № 34, стр. 12.

Расставшись с Америкой, Сергей Сергеевич отправился в Париж. Предстояла волнующая встреча с матерью, которая с трудом добралась до Парижа — больная, полуслепая, чтобы вновь соединить свою судьбу с любимым сыном. Здесь же намечалось возобновление контактов с Дягилевым и Кусевицким — наиболее активными экспортерами нового русского искусства.

В Лондоне, а затем в Париже композитора дружески принимает Сергей Дягилев, вновь — после окончания войны — активизировавший деятельность своего балетного предприятия. Сергея Сергеевича вводят в художественный мир Парижа. Он знакомится с Морисом Равелем, Пабло Пикассо, дирижером Эрнестом Ансерме. Его особенно тронула духовная чистота и скромность облика Равеля, с которым он познакомился на «музыкальном чае» в одном из салонов.

Весной 1920 года Дягилев готовил со своей балетной труппой новые сюрпризы для заграничной клиентуры. Возобновились переговоры о постановке «Шута». В дягилевском архиве сохранился клавиш «Шута», и автор легко договорился о необходимых переделках и дополнениях. Решено было дополнить музыку балета пятью симфоническими антрактами-связками, чтобы все шесть картин шли без перерыва; нужно было также отбросить некоторые неудавшиеся места и заново написать заключительный танец. Музыкой «Шута» заинтересовался Игорь Стравинский, по-прежнему сотрудничавший с дягилевской труппой; он сделал Прокофьеву ряд замечаний — главным образом по части оркестровки («в этом месте пусть лучше тянет туба», «здесь дайте контрабасам вместо *pizzicato* — острое *arco*...»).

Приехавший из Москвы С. А. Кусевицкий много рассказывал о событиях в революционной России. Сергей Сергеевич с радостью узнал, что близкие его друзья Асафьев и Мясковский, пережив все испытания прошедших лет, активно участвуют в строительстве советской музыкальной культуры. В сентябре возобновилась письменная связь композитора с советскими коллегами¹.

Лето 1920 года Прокофьевы — сын и мать — проводили в небольшом городке Мант-ла-Жюли, в двух часах езды от Парижа. Здесь, в скромной дачке на берегу Сены, их часто навещали Лина Кудина, ставшая невестой композитора, а также знакомые музыканты, артисты, живописцы, в том числе талантливые Н. Гончарова и М. Ларионов (основатели группы «Ослиный хвост», когда-то высоко ценимые В. Маяковским). Сергей Сергеевич трудился над окончанием «Шута» и его оркестровкой и попутно пополнял свой репертуар новыми концертными транскрипциями. По идее, когда-то предложенной С. И. Танеевым, аранжировал для фортепиано органную фугу Букстехуде d-moll. Стравинский посоветовал сделать

¹ См. его письма к Б. В. Асафьеву и Э. Дамской, датированные 1 сентября 1920 г.

переложения фортепианных вальсов Шуберта. Так возникла сюита из шубертовских вальсов — с почти точным сохранением авторской фактуры. Позднее (1923) сюита была переработана для двух фортепиано — с гармоническими и полифоническими усложнениями («Переключившаяся, я не удержался и подсыпал всяких контрапунктиков и украшений»¹). Шубертовской сюите дал теплую характеристику Б. Асафьев, охарактеризовав ее стиль как «преодоление листовского пианизма».

Вторая поездка в США осенью 1920 года опять не принесла Прокофьеву успеха. Полуторамесячное турне по Калифорнии (со встречей Нового года в солнечном Лос-Анджелесе) и увлекательный визит в Мексику не спасли положения. Постановка «Любви к трем апельсинам» вновь не удалась, на этот раз по вине автора, потребовавшего с дирекции неустойку за прошлогодний срыв премьеры: «Я решил: пусть опера не пойдет, но я не дам делать из себя котлету». Это требование было отклонено, и композитору пришлось ограничиться концертными поездками; программы включали сонату Бетховена A-dur op. 101, этюды Шопена, вальсы Шуберта в собственной транскрипции, пьесы Лядова и Римского-Корсакова.

Концерты проходили буднично, не принося никакого удовлетворения. Теперь Сергей Сергеевич вынужден делить свой успех с другими гастролерами, главным образом камерными певцами. Американские газеты стали упоминать о нем уже только как о пианисте, забывая о композиторских заслугах. Подпись к фотографии в «Musical America» так и гласила: «Композитор Стравинский и пианист Прокофьев».

Во время калифорнийской поездки в декабре 1920 года он пишет Пять песен без слов для голоса с фортепиано в очень изысканной лирической манере. Пять вокализов op. 35 кажутся прямым продолжением ахматовских романсов. Излюбленная автором техника модуляций в далекие строи усиливает эмоциональную многогранность музыки, с ее неуловимыми сменами настроений — от хрупкой мечтательности (вторая и пятая пьесы), до страстной приподнятости (третья пьеса) или мягкой улыбки. Кое-где мелькают утонченно ориентальные мотивы — с оттенком импрессионистской красочности (например, в среднем эпизоде второй песни).

Пять песен без слов были впервые исполнены в Нью-Йорке (март 1921 года) русской певицей Ниной Кошиц, в свое время активно сотрудничавшей с С. Рахманиновым; ей и посвящен данный цикл. Позднее, в 1925 году, автор переработал их в пьесы для скрипки, воспользовавшись консультацией П. Коханского; скрипичная версия оказалась жизнеспособней вокальной и вскоре утвердилась в репертуаре.

Весной 1921 года, — со сменой руководства в Чикагском оперном театре, — был окончательно решен вопрос о постановке «Любви к трем

¹ Из письма к Мясковскому от 4 августа 1923 г. Этот обогащенный вариант сюиты был положен в основу балетной инсценировки Бориса Романова (1925).

апельсинам». На пост директора театра вступила певица Мери Гарден, известная своими симпатиями к современной музыке (19 лет назад она была первой исполнительницей главной женской роли в «Пеллеасе и Мелизанде» Дебюсси). По ее настоянию, новую оперу, наконец, включили в репертуар будущего сезона.

Добившись своей цели, Прокофьев вернулся во Францию, чтобы завершить давно начатый Третий концерт и принять участие в постановке «Шута».

Беспокойный скиталец обретает временное пристанище в одном из тихих уголков Франции — в местечке Рошле на Атлантическом побережье Бретани; здесь, в просторном доме у самого океана, среди сосен и кипарисов Прокофьевы прожили около полугода. Сергей Сергеевич работал над партитурой Третьего концерта, время от времени выезжая по делам то в Париж (на премьеры «Шута» и «Скифской сюиты»), то в Лондон, то в Монте-Карло («О нет, не играть в рулетку, а репетировать балет «Сказка про шута»¹). Свободное время посвящалось автомобильным путешествиям («Недавно с друзьями объехал ...весь северо-западный угол Франции»). В Рошле композитор общался с давним приятелем Борисом Вериним, перебравшимся во Францию, с поэтом К. Д. Бальмонтом, отдыхавшим поблизости на побережье. Но эмигрантские связи, не радовали Прокофьева: в письмах в Россию он иронизировал по поводу жалкой судьбы опустившихся, неприспособленных к жизни российских беженцев.

Только что композитор отпраздновал свое тридцатилетие и с чуть заметной грустинкой сообщал петроградским друзьям о переменах в своем характере и внешнем облике: «Я не слишком изменился, однако потерял несколько волос, один зуб (хлопнувшись с велосипеда) и сделался более злым»; и в другом письме: «Я за это время облысел, надел очки и выгляжу лет на 45»².

Загруженность работой и богатство впечатлений не мешают Сергею Сергеевичу проявлять живейший интерес к далекой России, к покинутым петроградским коллегам. Он отправляет посылки с продовольствием В. Г. Каратыгину, Б. Н. Демчинскому, посылает новые издания своихopusов Б. В. Асафьеву, Н. Я. Мясковскому, В. В. Держановскому, просит сообщить Вс. Э. Мейерхольду о предстоящей премьере «Трех апельсинов», видя в знаменитом режиссере вдохновителя своих будущих оперных начинаний.

Весна 1921 года ознаменовалась сенсационными успехами прокофьевской музыки в Париже. Неожиданно возникла тяжба между Дяги-

¹ Из письма к Э. Дамской от 15 июля 1921 г.

² Из писем к Э. Дамской от 28 сентября 1921 г. и от 31 марта 1923 г.



С. Прокофьев, с рисунка Н. Гончаровой.
Париж, 1920 г.

левым и Кусевицким: кому первому представлять Прокофьева парижанам. Рассчитывая на шумную реакцию критики, оба соперника не хотели уступить друг другу это право. Победил Кусевицкий, поставивший в очередном своем симфоническом концерте «Скифскую сюиту» (29 апреля 1921 года). Парижская пресса приняла эту музыку с восторгом: «Невозможно сопротивляться такому соединению мастерства и свежести», — писала о «Скифской сюите» газета «L'Éclair».

Дягилев открыл свой сезон 17 мая 1921 года в парижском театре «Gai-té Lyrique» долгожданной премьерой «Шута». Декорации и костюмы в цветисто-лубочном, балаганно-экзотическом стиле были сделаны М. Ла-



На репетиции «Шута» — С. Дягилев, И. Стравинский, С. Прокофьев, Л. Мясин и Н. Гончарова, с зарисовки М. Ларионова, 1921 г.

рионовым. Дирижировал сам автор, затем уступивший эту роль Эрнесту Ансерме. Дягилев постарался побогаче обставить парижские гастроли: Париж считался законодателем мод, и здешний успех определял дальнейшую судьбу спектакля. Были мобилизованы всемогущие силы парижской критики. Специально для программ «Шута» был заказан карандашный портрет Прокофьева знаменитому Анри Матиссу.

Балет Дягилева переживал тогда очередной период кризиса: труппу только что покинул балетмейстер Леонид Мясин, сотрудничавший с коллективом в течение нескольких лет. Ставить «Шута» было некому. Чтобы не сорвать премьеру, художник М. Ларионов в сотрудничестве с танцором Тадеушем Славинским взялись за подготовку спектакля. Знатки хореографии отнеслись к этой затее скептически, считая, что неопытные постановщики не справятся с задачей. Только энтузиазм всей труппы и усилия блестяще одаренного М. Ларионова в известной мере спасли положение. Главные роли исполняли К. Девилье, Т. Славинский, Лидия Соколова.

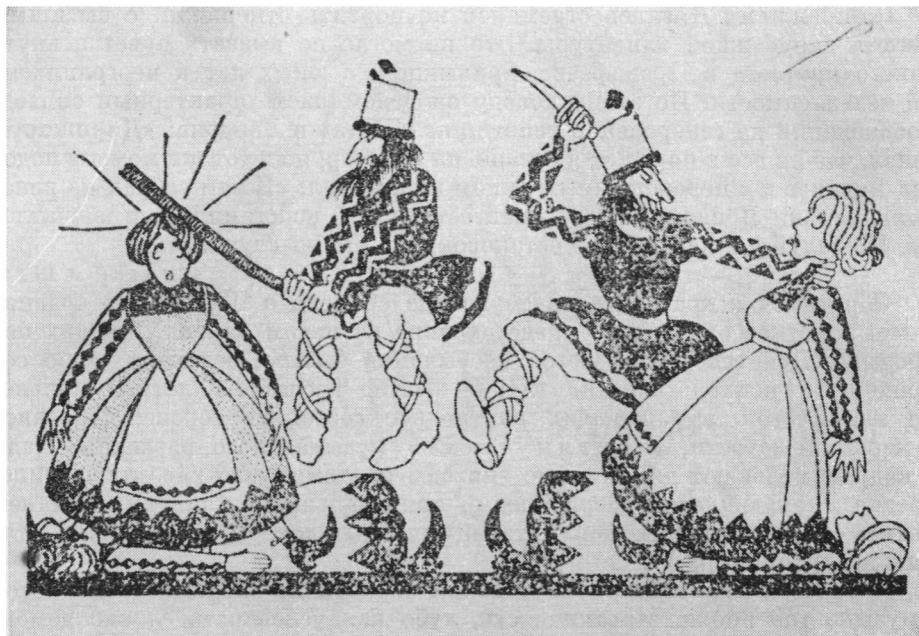
По-прежнему Дягилев стремился не портить отношений с высшими кругами зарубежной клиентуры. Это не могло не вызвать чувства внутреннего протеста в Прокофьеве, привыкшем с юных лет к неограниченной независимости. По этому поводу он вспоминает характерный эпизод, происшедший на генеральной репетиции «Шута» в Лондоне: «Дирижируя и видя, что не все в порядке, я остановил оркестр, но в тот же момент подошел Дягилев и с перекошенным лицом прошептал: «Я вам собрал на репетицию сливки Лондона, а вы вашей остановкой испоганили все впечатление. Пожалуйста, дальше без остановок, что бы ни случилось!»

«Сказка о Шуте...»

Обратимся к краткой характеристике «Сказки о Шуте». Это сравнительно короткое одноактное представление из шести картин, идущих без перерыва. Действие развивается необычайно быстро, без каких-либо созерцаний и психологических глубин. Автор избегает балетных монологов или дуэтов, выражающих внутреннее состояние героев, добиваясь всемерной сжатости, «подтянутости» музыкального развития. Кадр за кадром мелькают динамичные эпизоды пантомимного характера, лишь изредка сменяющиеся завершенными танцевальными номерами («танец смеха», «танец шутиных жен», «танец шутиных дочерей», обрядовый «танец с козлухой» и др.)¹.

Интерес к марионеточно-шутовским образам не впервые проявляется в музыке той эпохи. Механичность, лубочная условность словно демонстрировали некую изнанку подлинных человеческих отношений. За пародийно-насмешливым изображением кукольных страстей скрывались насмешка над эмоциональными преувеличениями, стремление к дискредитации, «испепелению» сверхинтеллектуального романтического героя. В этом — сложная сущность таких разных произведений, как «Петрушка» Стравинского (1911), «Лунный Пьеро» Шенберга (1912) или «Деревянный принц» Бартока (1917).

¹ Сюжет балета вкратце сводится к следующему. Деревенский шутник, гордый на выдумки, продает семерым односельчанам чудесную плетку, способную воскрешать мертвых. В подтверждение Шут инсценирует убийство своей жены, которую он тут же оживляет с помощью волшебной плетки. Одураченные шуты, заплатив за плетку триста рублей, убивают своих жен, но плетка оказывается бессильной — жены не воскресают. Шуты готовы растерзать обманщика. Шут, однако, уже изменил свое обличье, переодевшись женщиной. Не найдя обидчика, шуты уводят «молодуху» к себе в дом в качестве стряпки. Далее происходит самое невероятное: богатый Купец сватается к шутиным дочерям и выбирает в жены... стряпку. Переодетого Шута приводят в спальню к влюбленному Купцу. Но ловкий озорник снова выпутывается из беды: выйдя «проветриться», он вместо себя подсовывает купцу... козу. Огорченный Купец, решив, что «молодая жена» оборотилась козой, тормозит и подбрасывает ее, пока та не издыхает. В заключение является Шут с семью солдатами и вымогает с Купца триста рублей за якобы пропавшую сестру.



Карикатура на «Шута» в английской газете «Evening News», 1921 г.
Подпись: «Супружеская жизнь шутов»

Прокофьев подошел к решению сходной темы много проще, естественней, избегая того нервно-трагического подтекста, который ощущался, скажем, в «Петрушке» или — в совершенно ином плане — в «Лунном Пьеро». Его Шут плутоват, насмешлив, чуть добродушен. Это своего рода «русский Тиль» или «русский Труффальдино», но в хитровато деревенском облиции, с глумливо-озорной ухмылкой...

Правда, сатирический смысл старой скоморошины, простодушно воспевавшей ум, ловкость, непокорность и мятежность русского мужика, не заинтересовал ни композитора, ни постановщиков. На первый план выступили динамизм и хлесткое веселье балаганного представления. Насмешка при этом обретала кое-где жестокий, мрачно-издевательский характер, как, например, в эпизодах мнимых и подлинных убийств или в траурных шествиях (смерть семерых жен и похороны Козлухи).

И однако же черты социального конфликта — пусть в достаточной мере приглушенные — безусловно сохранены и в балете. Ловкий и оборотистый Шут — олицетворение народной смекалки, ума и таланта — одер-

живает верх над жадными и спесивыми дураками. Деревенский плут легко и весело побеждает своих тупых мучителей.

Музыка Прокофьева словно углубляет и конкретизирует эту конфликтную ситуацию, подчеркивая незримый водораздел между различными группами действующих лиц: с одной стороны — Шут и Шутиха, с другой — семь одураченных шутов с их глупыми чадами. В изображении Шута и Шутихи задорный юмор сплетается с типично прокофьевским лиризмом, выраженным распевной русской мелодикой, нежными красками чистых инструментальных тембров и чарующей диатоникой. И наоборот, семь шутов — особенно в моменты аффектов — обрисованы с помощью диссонантных созвучий, крикливо резких тембровых комплексов. Между двумя борющимися лагерями — уморительно комичная фигура Купца, всплывшего невыразимой страстью: его музыкальные характеристики исполнены пародийной чувствительности и тонко шаржированного томления.

Музыке «Сказки о Шуте» присуща первозданная прелесть художественного открытия; это сказывается, во-первых, в особой свежести национального стиля и, во-вторых, в блестящем мастерстве театральной изобразительности. Хорошо знакомые очертания русских шуточно-плясовых и хороводно-лирических мелодий предстают резко обновленными, благодаря соленой терпкости гармоний, динамизированному темпо-ритму и колючей графичности оркестра. Порой вспоминаются эффекты «Петрушки» Стравинского (в частности, в использовании колоритных «гармошечных» параллелизмов), но в целом мелос «Шута» отличается большей «протяжностью» и душевной теплотой.

С большой изобретательностью автор развивает, варьирует, а иногда и сталкивает или соединяет несколько ведущих мотивов русского склада: таковы мечтательная тема Шута, женственно певучая тема Молодухи, «любовная» тема Купца, плясовые мелодии семи шутинных жен и семи дочерей. Некоторые из них, например, тема Купца, тема Молодухи или основной мотив заключительного танца, близки к крестьянскому фольклору; очаровательна повествовательная тема Шута, положенная в основу всех пяти антрактов; ее мелос глубоко человечен, а гармонии изысканно красивы и выразительны:





В иных же случаях композитор обостряет народнопесенные темы диссонантными созвучиями или мелодическими дополнениями (форшлагги, тиратты, скачки), будто выражающими гримасы и ужимки комических персонажей; народнопесенный рисунок как бы шаржирован преувеличенными скачками или нарочитыми хроматизмами.

Некоторые из танцевальных тем подчеркнута примитивны — в духе детских считалок или припевок — например, Танец шутиных дочерей или мотив ссоры Шута с Купцом:



Многие эпизоды балета выдержаны в быстром двудольном движении с подчеркиванием сильных долей и автоматичной повторностью попевок. Упрощенность ритма, в ряде моментов компенсирующая резкость гармонии, рождает известное однообразие, напоминая игру заводных кукол. Но намечающаяся монотония механичности то и дело нарушается пластами естественного лирического распева, и тогда за кукольными масками угадываются черты живых людей — веселых и добродушных.

Динамичность музыки усилена графической оркестровкой, с почти непрерывно стучащим фоном фортепиано и ударных; множество метких оркестровых эффектов — использование засурдиненных труб, струнных *sul ponticello*, многообразные соло деревянных духовых, различные изобразительные приемы (глиссандо, тиратты и пр.) — всячески усиливают комически-пародийный характер представления.

Прокофьев вновь проявил в музыке «Шута» редкий театральный дар, способность скупым штрихом, броским ритмо-мелодическим «жестом» передать внешний облик героя, характер движения, сущность действия или поступка. Каждая деталь сценического действия воспроизведена в музыкальных зарисовках, исполненных остроумной характеристикности.

Вот, нагло подбоченясь, выступает шумная ватага семерых шутов, вот хитрый Шут с своею Шутихой прыгают и куролесят, придумав очередное озорство, вот с дубоватой грацией и с каменными лицами пляшут глупенькие шутиные дочки. Иные из этих образов резко окарикатурены, но в основе их лежат наблюдения автора над смешными сторонами жизни.

С особым юмором выписаны захватывающие, поворотные моменты действия: эпизод волшебного «воскрешения» Шутихи, эпизод убийства шутиных жен с последующим траурным шествием, эпизод сватовства и любовных томлений Купца. Точность и комизм темброво-интонационных деталей вызывают — даже вне сцены — почти зримое ощущение реальной натуры. При этом композитор счастливо избегает тематической дробности и пестроты, присущей театрально-иллюстративной музыке: партитура «Шута» симфонична, в ней непрерывно ощущаешь единство материала, экономно и мудро развиваемого. Вариантная фантазия Прокофьева здесь поистине безгранична. Достаточно напомнить многообразные изменения темы Молодухи, остроумное развитие основных тем Шута, Купца или неожиданное превращение игрового мотива шутиных жен в пародийно-«ламентозное» похоронное адажио. Во всех этих деталях обнаруживается подлинное чувство театра и редкое мастерство звуковой жестикуляции.

По мнению ряда современников, музыка «Шута» оказалась богаче и интереснее ларионовской хореографии. Утверждали, что экстравагантные костюмы «ограничивали движения танцоров»¹. Отмечали, что танец в спектакле вообще несколько «затушеван», отодвинут «на задний план», что главная цель Ларионова — «поразить зрителя необычайностью поз, смелостью движений, оригинальностью и новизной группировок», что на смену былой картинности балетов М. Фокина пришла хореография чистого гротеска и эксцентрической динамики². Частью парижской публики спектакль был принят с воодушевлением как очередной экзотический ат-

¹ Из воспоминаний Л. И. Люберы-Прокофьевой, сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 177.

² См. цит. статью берлинского журнала «Вещь».



С. Прокофьев, с рисунка А. Матисса, 1921 г.

тракцион труппы Дягилева; другие встретили «Шута» протестующе. В следующем сезоне дирекция Grand Opéra резко запротестовала против планируемой постановки русского «скоморошьего балета» на сцене этого театра, считая его не соответствующим классическим традициям Национальной академии музыки и танца. Сам Дягилев оценил хореографию «Шута» весьма сдержанно. В дружеской беседе с режиссером С. Григорьевым он признал, что хореографическое решение оказалось скудным, ученическим. По словам Дягилева, «лучшее в спектакле это музыка, затем — декорации и самое слабое — хореография»¹.

Зато о музыке «Шута» большая часть парижских рецензентов писала в самой превосходной степени. Заголовок одной крупной газеты гласил «Открытие Прокофьева». Восхищались «водопадом идей, неистощимым обновлением красок, ритмов, мелодий». В защиту «Шута» выступили самые крупные французские критики, в том числе те, кто когда-то поддерживал Дебюсси и Равеля: Лалуа, Ролан-Манюэль, Марнольд.

Если в Париже, давно привыкшем к дягилевским эксцессам, премьера «Шута» была встречена с удовлетворением, то показ спектакля в Лондоне (9 июня 1921 года) вызвал крупный скандал. Почти все английские газеты резко раскритиковали автора «Шута» («около 120 рецензий, из которых 119 ругательных»). Повторилось примерно то, что происходило пять лет назад после петроградской премьеры «Скифской сюиты». «Один критик называл «Шута» балетной бессмыслицей, другой — глупой и детской музыкой, в то время как третий считает «Шута» откровением музыкального гения»². Кто-то предлагал «заткнуть уши, чтобы не слышать эту музыку», кто-то сравнивал музыку «Шута» с... джазом и футуризмом.

Дягилев ответил одному из английских критиков резким декларативным письмом, в котором в вызывающей форме отстаивал право современных художников на свободное обновление искусства³.

Последующие постановки «Шута» за границей, в частности бельгийская постановка 1928 года, также сопровождалась враждебными выпадами по адресу Прокофьева. «Эта... музыка объявляет войну всем законам, попирает все правила, опрокидывает методы, погружает нас в пучину диссонансов, в бурю звуков, хриплых, бессвязных, буйных, крикливых. Это — сумасшедший!»⁴.

В Советском Союзе балет «Шут» был поставлен только один раз — в Киевском театре оперы и балета, в январе 1928 года (под украинским названием «Блазень»). Постановщиком был балетмейстер М. С. Дыковский, дирижером — А. И. Орлов. Спектакль, по утверждению журнала

¹ См. книгу С. Л. Григорьева «The Diaghilev Ballet». London, 1960, p. 173.

² «Daily graphic» от 16 июня 1921 г.

³ Газета «Daily Telegraph» от 16 июня 1921 г.

⁴ Рецензия о «Шуте» в «Gasette de Liège».

«Жизнь искусства», был выдержан «в стиле художественного лубка». Молодой художник И. Г. Армашевский-Курочка сделал оформление «в приемах сказочного примитива»¹. Так как партитуры у театра не было, музыке пришлось смонтировать из симфонической сюиты «Шут». Были выпущены оркестровые антракты — это привело к затяжным перерывам между картинами. Киевская постановка «Шута» вызвала одобрение журнала «Современная музыка»: Я. Юрмас охарактеризовал балет как «жизненную музыкальную пантомиму, далеко ушедшую от приевшейся хореографической классики»². Тем не менее спектакль успеха не имел и скоро сошел со сцены.

Попытки поставить балет на московской и ленинградской сцене не увенчались успехом, хотя вопрос этот в 20-е годы возникал неоднократно. Так, в 1927 году Прокофьев писал Б. В. Асафьеву о возможности дать в б. Мариинском театре или в Московском Большом «целый балетный спектакль» из его сочинений (включая «Алу и Лоллия», «Сказку о Шуте» и «Стальной скок»). Возникшая в 1925 году идея Б. Асафьева поставить «Шута» в Мариинском театре с добавлением антирелигиозной интермедии вызвала резкое несогласие автора: «О каком скоморошье антирелигиозном действии в Шуте ты говоришь? Я, разумеется, никаких таких вставок и уклонов допускать не намерен», — писал Сергей Сергеевич Асафьеву³. Музыка «Шута» не раз исполнялась в СССР лишь в виде симфонической сюиты, сделанной автором в 1922 году⁴.

«Шут» оказался наиболее типичным выражением прокофьевского гротеска. Остроумное, хотя и одностороннее объяснение этим гротескным тенденциям дал А. В. Луначарский: «Богатая индивидуальность его (Прокофьева), поставленная в окружение механизированного мира, чувствует себя затерянной. Вот почему такую большую роль играет в его творчестве шутовское. Ведь шут — игрушка общества»⁵.

Более чутко и проницательно оценил эту музыку Б. В. Асафьев, услышавший в ней не только современное претворение русского мелоса, но и продолжение классической гоголевской традиции: «Странно, что у нас проходят мимо этого замечательного, глубоко правдивого, по-гоголевски чуткого сочинения», — писал он в 1927 году⁶.

Прошедшие полвека давно примирили наш слух со звуковыми резкостями «Шута» и с его эксцентрической исключительностью. То, что когда-то казалось шалым, преувеличенно злым, колюче глумливым, се-

¹ «Жизнь искусства», 1928, № 19.

² «Современная музыка», 1928, № 28.

³ Письмо от 14 августа 1925 г.

⁴ Двенадцать номеров Сюиты, длящиеся около 35 минут, вобрали в себя, по словам автора, «3/4 музыки всего балета» (письмо к Б. В. Асафьеву от 9 июля 1924 г.).

⁵ Журнал «Жизнь искусства», 1926, № 22.

⁶ В статье «За восемь лет». «Современная музыка», 1927, № 19.

годня воспринимается как вполне оправданное проявление насмешки, издевки, сарказма. За причудами прокофьевского юмора угадывается непримиримость к благопристойности и рутине, презрение к глупости, жадности и обывательщине. В сущности, это — новая глава русской музыкальной юмористики после комически лубочных персонажей «Салтана» и «Петушка», после издевательских вокальных сатир Мусоргского. Новаторское значение музыки «Шута» заключалось и в свежем, не рутинном воплощении русского национального стиля, русской танцевально-скомошьей традиции. Вместе с автором «Петрушки» и «Свадебки» Прокофьев открывал новые возможности претворения русского мелоса, — вне пассивного усвоения кучкистско-беляевских стереотипов.

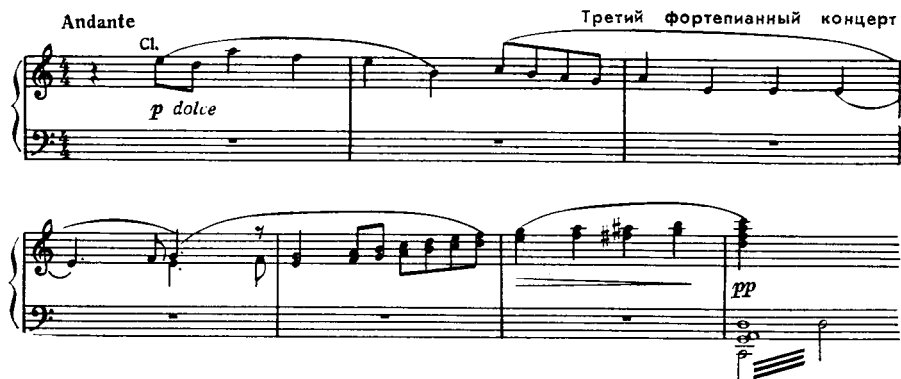
Третий ф-п. концерт

Вскоре после премьеры «Шута», летом 1921 года Прокофьев завершил Третий фортепианный концерт. Большинство тем для него было сочинено в давние времена: пленительно «гавотная» тема для вариаций (вторая часть) относится к 1913 году, первые две темы первой части и две вариации — к 1916—1917 годам, первая и вторая темы финала взяты из несущественного струнного квартета¹. Трудный пассаж параллельными трезвучиями в репризе первой части был заготовлен впрок еще в 1911 году, когда Прокофьев — наряду с Des-dur'ным концертино — проектировал большой «пассажистый» концерт для фортепиано. Автор признавал также некоторое сходство пассажных построений Третьего концерта и Третьей фортепианной сонаты: «Пассаж цифры 21 действительно похож на Третью сонату, — писал он Мясковскому. — Это два варианта одной и той же идеи, причем один попал в одну вещь, другой в другую, ибо я переделывал Третью сонату и делал наброски Третьего концерта одновременно, весной 1917 года»². Дописав недостающие темы (побочная партия первой части, третья тема финала) и объединив все в стройную трехчастную композицию, Прокофьев создал одно из лучших своих произведений, ставшее итогом многолетних исканий в области фортепианной музыки.

Казалось, никогда еще образная контрастность прокофьевского искусства не достигала такой удивительной жизненной силы, как в Третьем концерте. Вместо привычных для данного жанра торжественных или патетических звуковых нагнетаний — концерт открывается тихим и прозрачным русским распевом. В благоуханно певучем кларнетном соло, словно выросшем из протяжной крестьянской песни или пастушьего наигрыша, слышится поистине блоковское ощущение России, с ее «красой заплаканной и древней»:

¹ Квартет (1918) был задуман в двух частях. Опасаясь, что сплошная диатоника будет звучать монотонно, автор в 1921 году «раскассировал» тематический материал квартета: часть тем попала в «Огненного ангела», другая часть — в Третий концерт.

² Из письма от 3 августа 1923 г.



Эта тема-эпиграф, обогащенная прелестной русской подголосочностью, окрашивает все произведение тонами неповторимой национальной свежести. Тем неожиданнее звучат последующие резко контрастные пласты музыки: пестрой чередой сменяются образы напористой пассажности и патриархальной сказочности, лирического разлива и иронической танцевальности. Однако во всех трех частях доминируют два эмоциональных полюса, парадоксально дополняющих друг друга: раздумье русского распева и быстрый захватывающий бег, настойчиво влекущий вперед.

Богатством сопоставлений, многоплановостью образных смен автор как бы компенсирует отсутствие сложных разработочных разделов; не менее примечательно мастерство свободно трактованной вариационности (во второй и отчасти третьей частях), в которой фантазия автора не знает границ.

Третий концерт глубже и зрелее юношески задорного Первого, в то же время его эмоции более жизнерадостны в сравнении с драматической сгущенностью Второго концерта. Фортепианная фактура богата и мелкой техникой *perlé* в духе раннего классицизма, и упругими токкатными «перезвонами», и сочной густотой кантилен. Труднейшие виртуозные эффекты служат выражением неумной молодой силы; после суховатых экзерсисов и ударно-стаккатных звучаний вновь и вновь пленяет широкий лирический разлив. Гармонические колкости и эксцентризмы, встречающиеся в музыке концерта, лишь оттеняют колористическую прелесть основных диатонических разделов, создавая выразительную звуковую светотень. Напомним отдельные вариации второй части или гротескные эпизоды первой с их механизированным ритмом и словно остекляневшей тембровой окраской (здесь вспоминаются графически обнаженные марионеточные образы «Шута»)

Русский национальный стиль выражен в концерте темпераментно, поэтически одухотворенно, и в то же время ново и свежо. Композитор решительно обновляет национальный тематизм чертами ритмической активности, заметно выступающей уже в главной партии первой части. Каскады пассажей, напряженные переключки соло и оркестра ведут к лирико-повествовательной побочной теме полугротескного плана. Русская спокойно-распевная тема «остранена» угловатыми изломами и всплесками мелодии, строгой механичностью ритма. В представлении слушателя возникают образы фантастической нечисти, странные отзвуки старой сказки.

В сжатой разработке привлекает новое, еще более полнокровное проведение певучей темы вступления (ведущий поэтический образ всей пьесы). Но в репризе пассажные эффекты становятся более сложными, а звучание побочной партии — еще более «остраненным» (стеклянные тембры, косяливо стучащие аккорды). И наконец, в коде вновь торжествует напористый энергетизм пассажей, прерываемый неожиданно резким «срывом».

Тема с вариациями — вторая часть Концерта — действительно воспринимается как центральная глава повествования с увлекательнейшей смелой картин-действий. Основная тема соперничает своим мелодическим очарованием с медленным эпиграфом к первой части; но здесь на смену лирической песне приходит изящный, строго ритмичный танец в духе раннего прокофьевского «классицизма» (вспоминается, например, ранний *g-moll'* ный Гавот из ор. 12). Следующие за темой пять вариаций поражают необычайной свободой применения вариационного метода. Автор до неузнаваемости изменяет исходную тему, то как бы искажая и механизмируя ее интонационные элементы, то растворяя их в изысканно-импрессионистской звукописи, то опутывая сетью сложнейших фигураций. Порой исходная тема оказывается совсем уже неуловимой, словно рассыпаясь на мелкие интонации-осколки; только полнозвучные плагальные кадансы, повторяющиеся в конце почти каждой вариации, напоминают о тематическом единстве всего *Andantino*.

Из пяти вариаций лишь первая сохраняет мелодические контуры темы, украшенной причудливо хроматизированными созвучиями и изящным орнаментом. Во второй неожиданно врывается стихия дразнящей скерцозности, подчеркиваемая колкой оркестровкой и упрямо стучащим басовым остинато; третья — технически сложное интермеццо с капризными переборами ритма; четвертая — утонченно-раздумчивый ноктюрн с отголосками холодно вато застывших гармоний «Нашеё царства» и, наконец, пятая — в характере несколько утрированного марша-шестивия. В заключение возвращается в неизменном виде начальная тема в оркестре, сопровождаемая легким, словно танцующим аккордовым орнаментом фортепиано.

В финале (*Allegro ma non troppo*), как и в первой части, торжествует напористая энергия не знающего преград движения. Основная тема своей диатонической окраской и типично русскими кварто-квинтовыми оборота-

ми близка теме-эпиграфу из первой части. Но на этот раз протяжный мелос превращен в упругое трехдольное движение, обостренное резкими акцентами *staccato* и пассажными всплесками. Зато как пленительно звучит центральный раздел этой развернутой рондо-сонатной формы — страстно приподнятая инструментальная кантилена, обогащенная привольной ширью интервалов и красочностью модуляционного плана. Именно этот мужественный распев — третья из мелодических жемчужин Концерта — оказывается главным событием финала. «Песня» неожиданно прерывается юмористической интермедией в духе некоторых «Мимолетностей» (кажется, что чудаковатый персонаж из детской сказки, ковыляя и гримасничая, выползает на авансцену). Но видение быстро сменяется новым варьированным проведением восторженно-лирической мелодии. Реприза финала заметно сокращена, но зато значительно динамизирована; автор всячески обостряет, приперчивает главную тему гармоническими призывками и аккордовыми наложениями. Впечатление могучего напора, гипнотизирующей силы ритма и виртуозного блеска к концу все более нарастает, властно захватывая слушателя.

Третий концерт скоро получил признание. Первое его исполнение состоялось 16 декабря 1921 года в Чикаго (солист — автор, дирижер — Фредерик Сток). В январе 1922 года автор играл его в Нью-Йорке (дирижер А. Коутс), в апреле — в Париже и Лондоне.

На парижской премьере 28 апреля 1922 года присутствовали Равель, Онеггер, Пуленк и другие французские музыканты. Об этом вечере тепло вспоминал Пуленк: «Я был в Опере на первом исполнении Третьего концерта, когда автор играл с Кусевицким. Равель, покоренный первой частью и восхищенный мелодическим богатством второй, вдруг, сжавши мне руку, когда звучала вторая тема финала, очень просто сказал: «Я удивляюсь, что такой музыкант может любить Рахманинова»¹.

Позднее концерт исполнялся автором во многих странах и был записан в его исполнении на грампластинки. Американская публика, по словам Сергея Сергеевича, «не очень поняла» музыку концерта, а нью-йоркские газеты встретили его полным равнодушием. Печать Франции, Польши и других европейских стран, напротив, очень высоко оценила концерт, восхищаясь бурной фантазией автора. Весной 1925 года Прокофьев не без зазора сообщал о своем выступлении с Третьим концертом в «цитадели музыкального академизма» — Парижской консерватории. «Это самое старое и консервативное парижское концертное учреждение, отсюда некоторая пикантность», — сообщал он в одном из писем.

¹ Из статьи Ф. Пуленка «Его фортепианная музыка», в журнале «Советская музыка», 1968, № 4, стр. 110. Речь шла, по-видимому, не о второй, а о третьей теме финала (средний раздел рондо-сонатной формы), в которой французским слушателем чудилось влияние Рахманинова.

Впрочем, некоторые «левые» критики стали упрекать автора в академической умеренности и потакании устаревшим романтическим вкусам. После языческих бушеваний «Скифской сюиты» им показались «старомодными» кантиленные темы Третьего концерта, особенно лирический тематизм средней части: «В Париже меня довольно настойчиво глодали за дешевый лиризм, а по выражению иных, за пошлятину, одним словом, за рахманиновщину...» — сообщал Прокофьев Мясковскому. Его очень обрадовала похвала Николая Яковлевича, который — вопреки парижским оппонентам — безоговорочно поддержал всю музыку Третьего концерта, включая и среднюю часть («Вы так захвалили Третий концерт, что даже переконфузили автора»). Правда, придирчивому московскому другу почудилась в нем некоторая несоразмерность пропорций: краткость крайних частей при очень долгой середине (или, как он выразился, «толстое брюшко при коротеньких рожках и ножках»). Сергей Сергеевич склонен был отчасти согласиться с этим замечанием, ссылаясь на особую заботу об интересах солиста, которому в относительно спокойной второй части давалась возможность отдохнуть от быстрой «скачки»¹.

В Советском Союзе Третий концерт быстро завоевал признание. Осенью 1923 года его впервые сыграл пианист С. Е. Фейнберг на одном из вечеров, устроенных обществом «Международная книга». Эта премьера особенно обрадовала Прокофьева: «Счастлив был узнать об успехе 3-го концерта в Москве. Пожалуйста, передайте мою благодарность исполнителям — Фейнбергу и Сараджеву», — писал он московским друзьям². Б. В. Асафьев отметил, что концерт «звучит необыкновенно ясно и привольно, по-русски, хотя в нем нет ни народных тем, ни нарочитой стилизации...» «Важно то, — указывал он в другой статье, — что Прокофьев не оторвался еще от своей страны, в его творчестве живет ее сила и светится русское понимание значения и ценности искусства»³.

В архиве Прокофьева сохранилось стихотворение К. Бальмонта «Третий концерт», написанное в Ропле под впечатлением первых авторских исполнений (сентябрь 1921 г.). Бальмонтowski сонет, отмеченный символистской цветистостью, небезынтересен как попытка пересказать средствами поэзии услышанное поэтом содержание концерта:

Ликующий пожар багряного цветка,
Клавиатура слов играет огоньками,
Чтоб огненными вдруг запрыгать языками.
Расплавленной руды взметенная река.
Мгновенья пляшут вальс. Ведут гавот века,
Внезапно дикий бык, опутанный врагами,
Все пути разорвал и стал, грозя рогами,

¹ См. письмо Прокофьева к Н. Я. Мясковскому от 3 августа 1923 г.

² Письмо к В. Держановскому от 20 марта 1925 г.

³ «Современная музыка», 1925, № 10 и № 19.

Но снова нежный звук зовет издалека.
 Из малых раковин воздвигли замок дети,
 Балкон опаловый утончен и красив.
 Но, брызнув бешено, все разметал прилив.
 Прокофьев! Музыка и молодость в расцвете,
 В тебе востосковал оркестр о звонком лете
 И в бубен солнца бьет непобедимый скиф.

С Бальмонтом Сергей Сергеевич общался не раз на протяжении 1921 — 1922 годов. Поблекший поэт стремился пригреться в лучах славы талантливого композитора. Он сочинял стихотворные экспромты, посвященные Прокофьеву, и однажды предложил ему несколько текстов для романсов. Так почти одновременно с Третьим концертом был написан цикл Пять стихотворений К. Бальмонта ор. 36 («Заклинание воды и огня», «Голос птиц», «Бабочка», «Помни меня» и «Столбы»).

Пять стихотворений Бальмонта

Опять с голоса Бальмонта зазвучали языческие заклинания, стилизованные мистические заговоры. Все пять романсов, особенно последний из них — «Столбы», отмечены чертами мрачной фантастики. В них проявляются и не столь характерные для Прокофьева черты изощренной хроматики — не без влияния французского импрессионизма, и, быть может, отголоски красочного ориентализма Гогена. Показательно, что обращение к стихам символистов наталкивало композитора на поиски вкусных, изысканно-экзотических звучаний. Так было еще в 1915 году, при создании некоторых романсов ор. 23 («В моем саду» Бальмонта), то же повторилось и теперь. Бальмонтовский цикл удостоился высокой похвалы П. П. Сувчинского, бывшего соредактора асафьевского «Мелоса», ныне обосновавшегося в Берлине. Критик услышал в новых романах выражение сгущенно трагического начала, почти не замечавшегося в прежних сочинениях композитора: «Прокофьев неожиданно... раскрывает всю глубину затаившегося в нем трагизма, прикрытого внешним порывисто радостным и задорным принятием жизни. И трагизм этот действительно страшен, ибо, подобно всем звуковым воплощениям Прокофьева, он не абстрактно описательный, а реальный, материально живой. Приходят на память самые страшные страницы Чайковского — спальня Графини».

В своей заметке Сувчинский чутко предсказал, что «реальность музыкального ощущения» еще приведет Прокофьева к «величайшим по силе выразительности музыкальным образцам»¹.

Романсы на стихи Бальмонта долгое время оставались незамеченными; первыми интерпретаторами их оказались советские камерные певицы — Е. В. Копосова-Держановская в Москве (1923) и К. Н. Дорлиак в Ленинграде (1924).

¹ Журнал «Вещь». Берлин, 1922, № 3.

Что же касается К. Д. Бальмонта, то содружество композитора с этим стареющим бардом длилось недолго: поэт-эмигрант вскоре повернул перо против «страждущей родины», и соавторы навсегда разошлись.

Недолгая «остановка» на берегу Атлантики, принеся Третий концерт и бальмонтowski цикл, вскоре сменилась новой волной бурной активности Прокофьева — пианиста, дирижера, оперного постановщика. Предстояла третья поездка в США для участия в репетициях «Любви к трем апельсинам»; чикагская премьера оперы уже была назначена на осень 1921 года. «В Америку отплыл 15 октября, — сообщал композитор. — Уже задержана койка на «Аквитании», 47 000 тонн. В Америке сразу же влипну в самую гущу репетиций моей оперы, которыми мне поручено заведовать, а затем буду дирижировать восемью спектаклями»¹. Американские менеджеры устроили ему ряд ответственных выступлений, в частности, с новым фортепианным концертом.

В Чикаго впервые раскрылись режиссерские способности Сергея Сергеевича, всегда страстно увлекавшегося театром. Он не только дирижировал оркестром, но и знакомился с эскизами декораций, вмешивался в работу режиссера и певцов. Постановщик Жак Коини оказался малоинициативным: «Вначале я возмущался его неизобретательностью, — вспоминает Прокофьев, — потом сам стал за кулисами объяснять роли певцам, потом прямо на сцене показывать хору... Коини в конце концов 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!»

Зато декорации и костюмы Б. Анисфельда, а также основной состав певцов были превосходными. В спектакле участвовали артисты различных национальностей — итальянцы, поляки, французы, русские: партию Клариче пела полька Ирена Павловска, принцессы Нинетты — французская Дезире Дефлер, Принца — испанец Хозе Мохика, ведьмы Фаты Морганы — Нина Кошиц; за дирижерским пультом — после ряда авторских выступлений — появился молодой петербуржец Александр Смоленс. Директриса мисс Гарден не пожалела средств на эффектную постановку.

В период репетиций и первых спектаклей Прокофьев не раз появлялся на концертных подмостках Америки в обществе самых прославленных мировых звезд. В середине ноября его слушали в Кливленде, где он выступал в один вечер с баритоном Тито Руффо. В январе 1922 года он участвовал в сборной программе вместе с итальянскими певцами Амелитой Галли-Курчи, Тито Скипа и композитором Джоном Карпентером. Примечательно его выступление — совместно с Ниной Кошиц — в благотворительном вечере, устроенном чикагским Обществом друзей Советской

¹ Из письма Э. Дамской-Тонтегоде от 28 сентября 1921 г.



Рисунок к премьере оперы «Любовь к трем апельсинам»
в американской газете «New York Times» от 12 февраля 1922 г.

России. Программа под лозунгом «В защиту Советской России» была украшена эмблемой, изображающей дружеское пожатие рабочих рук.

Долгожданный спектакль «Любовь к трем апельсинам» в Чикаго 30 декабря 1921 года оказался «одной из самых примечательных премьер в истории американской музыки»¹. Сенсационность премьеры подчеркивалась присутствием влиятельнейших особ из финансового и чиновного мира: миссис Эдит Рокфеллер, промышленник Гарольд Мак-Кормик с дочерью и др. Гордо звучащая формула — «мировая премьера» украшала афиши и информационные материалы газет.

«Любовь к трем апельсинам»

Рождение оперы «Любовь к трем апельсинам» менее всего было связано с воздействием американской культуры. Замысел оперы возник целиком на почве русского театрального движения предреволюционной поры. Еще в 1914—1917 годы Мейерхольд и его группа горячо увлекались пьесами Карло Гоцци. Их заинтересовала не только условная природа этих театральных сказок, рассчитанных на сценическую импровизацию в духе народной «комедии масок», но и их скрытый иронически-пародийный подтекст.

Пародийность, в свое время обусловленная борьбой Гоцци против сентиментально бытовой драматургии Гольдони, ныне приобретала вполне актуальный смысл: идеологи русского театрального авангарда воспользовались формой старинных итальянских комедий для создания современных спектаклей-импровизаций, воскрешающих условную атмосферу чистой «театральности»; попутно возникал повод для веселой издевки над шаблонами натуралистического театра. Группа деятелей, объединившихся вокруг Вс. Мейерхольда, в 1914 году начала издавать театральный журнал под названием «Любовь к трем апельсинам» («Журнал доктора Дапертутто»); в первом номере журнала, декларировавшего культ чистой театральности, и была напечатана пьеса «Любовь к трем апельсинам», вернее развернутый сценарий для спектакля-импровизации (авторы К. А. Вогак, В. Э. Мейерхольд и В. Н. Соловьев). Именно этот журнальчик в пестрой желтенькой обложке попал в 1917 году в руки Прокофьева.

Ознакомившись тогда с комедией Гоцци, он сразу был очарован ее увлекательной буффонностью, не слишком вникая в сущность театральных дискуссий, составлявшую ее внутренний смысл. В фантазии композитора уже возникали образы веселых чудачеств, смешных и шумных шествий. Образы эти не покидали его в дни долгих путешествий 1918 года, претворяясь в конкретных музыкальных заготовках. И ныне давний замысел осуществился с завидной быстротой.

¹ Из статьи Малькольма Брауна в газете «Listen», Нью-Йорк, 1963, декабрь.

Авторы русского сценария — Мейерхольд и его соратники — дополнили пьесу Гоцци аллегорическим Прологом, в котором изображен спор между сторонниками различных театральных течений: Трагики, Лирики, Комики и Пустоголовые. Трагики хотят «мировых проблем, скорби, убийств», Комики требуют «оздоравливающего радостного смеха», Лирики — «романтической любви, луны, нежных поцелуев», Пустоголовые — «занятой ерунды, двусмысленных острот, нарядных туалетов». Насмехаясь над старомодными или вздорными требованиями, авторы противопоставляют им внешне блестящее искусство Чудаков, искусство веселой игры, самодовлеющего обнажения театральных приемов. В сюжете «Трех апельсинов» все условно, пронично: публике показывают не настоящую драму, а пародийное действие, разыгрываемое остроумными лицедеями. Спектакль порой приобретает памфлетно издевательский характер: потешаясь над штампами старого театра, авторы произведения противопоставляют им изящную клоунаду, отмеченную комической условностью.

Используя сюжет итальянской фьябы XVIII века, Прокофьев вовсе не стремился к сознательному осуждению и осмеянию старого искусства. «Пьеса Гоцци очень меня занимала смесью сказки, шутки и сатиры, а главное своей театральностью», — признавался он. Критики упорно пытались разгадать, против кого направлена пародийность «Любови к трем апельсинам», — против старой оперной формы или против упадочности и слезливости декадентского искусства. Между тем намерения Прокофьева были, по его словам, проще и скромнее: ему хотелось создать динамичное и веселое оперное представление¹.

На основе мейерхольдовского сценария возникла четырехактная опера из десяти сжатых, быстро сменяющихся картин. Автор словно любитесь неожиданным соединением сказочной нереальности с самой реальной повседневностью: маг Челий и Фата Моргана режутся в карты под

¹ В опере представлен сказочный король Треф, охваченный горем: его сын, юный Принц, впал в неизлечимую ипохондрию. Против королевской семьи действуют заговорщики — племянница короля Клариче и первый министр Леандр: они хотят отравить Принца, чтобы захватить престол. Заодно с реальными персонажами действуют волшебники: добрый маг Челий покровительствует королю, а ведьма Фата Моргана — Леандру. Принца может излечить только одно средство — смех. Шут Труффальдино, приглашенный ко двору, устраивает веселые празднества, и Принц вдруг начинает хохотать, увидев смешно перекувырнувшуюся старуху Фату Моргану. Проклятия ведьмы вынуждают Принца отправиться на поиски трех волшебных апельсинов. После многих приключений Принц и Труффальдино находят три огромных апельсина, в одном из которых томится принцесса Нинетта. Влюбленный Принц освобождает Нинетту и женится на ней. Враги вместе с Фатой Моргапой проваливаются в преисподнюю.

зловещий вой и адский пляс чертенят; на королевские празднества приходят уроды с огромными головами, а за ними смешные обжоры и пьяницы, устраивающие шумную потасовку; свирепая Кухарка (низкий бас), охраняющая три апельсина, угрожает убить суповой ложкой Принца и Труффальдино, но быстро сменяет гнев на милость, получив в подарок шикарный бантик. Все персонажи оперы изображены в иронически утрированном плане: стонущий и хнычущий Принц, неутешно горящий Король, пародийно-романтические оперные злодеи Леандр и Клариче, волшебники и черти, освещенные феерическим огнем.

Вероятно, наиболее близким тогдашним устремлениям композитора был весельчак Труффальдино, «человек, умеющий смешить». Его танцевально-скерпозные темы сродни музыке «Шута», а также многим прокофьевским скерцо. Однако неугомонный затейник Труффальдино сохраняет заряд активности только до тех пор, пока Принц не засмеется; после этого он теряет свою гегемонию, уступая место неузнаваемо изменившемуся, сказочно смелому Принцу. Задорному юмору Труффальдино близки условные интермедии с участием Лириков, Трагиков или Чудаков: всякий раз, когда в спектакле возникает традиционно оперная ситуация (например, предательский заговор Клариче и Леандра или «трагическое» столкновение Короля с Принцем), на сцену врываются обрадованные Трагики, Лирики или Пустоголовые, готовые приветствовать знакомые театральные шаблоны. Подобные вмешательства усиливают пародийно-условный характер спектакля.

В третьей опере Прокофьев, как и в «Игроке», отказался от завершенных ариозных, ансамблевых или хоровых эпизодов. Вся музыка «Трех апельсинов» выдержана в декламационном стиле, с непрерывно развивающейся действенно-образительной партией оркестра. Вокальные диалоги лаконичны, подвижны. Длительные «номера» типа монологов или арий отсутствуют; они заменены сжатыми речитативными репликами или столь же лаконичными фразами оркестра. Таков, например, насмешливо приплясывающий лейтмотив Труффальдино.

Характер скупых лейтмотивов придан оркестровым темам любви Принца, «королевского величия», «страданий Короля» и др. Партия хора всюду сведена к скупым речитативам, резким восклицаниям; исключение составляет комический хор Медиков (начало первой картины), выдержанный, впрочем, в декламационном духе, близком Мусоргскому.

Характеристики основных действующих лиц оперы, например, Труффальдино, скорее танцевальны, нежели песенны: важнейшие моменты действия, требовавшие музыкального обобщения, воплощены не в песнях или ансамблях, а именно в танцах, шествиях или пантомимах. Напомним комический танец Труффальдино (начало четвертой картины), праздничный Марш, сцену игры в карты с хороводом и плясками чертенят (вторая картина), пляску придворных по случаю выздоровления Принца. Порой

все представление воспринимается как своеобразный гибрид оперы и хореографического действия¹.

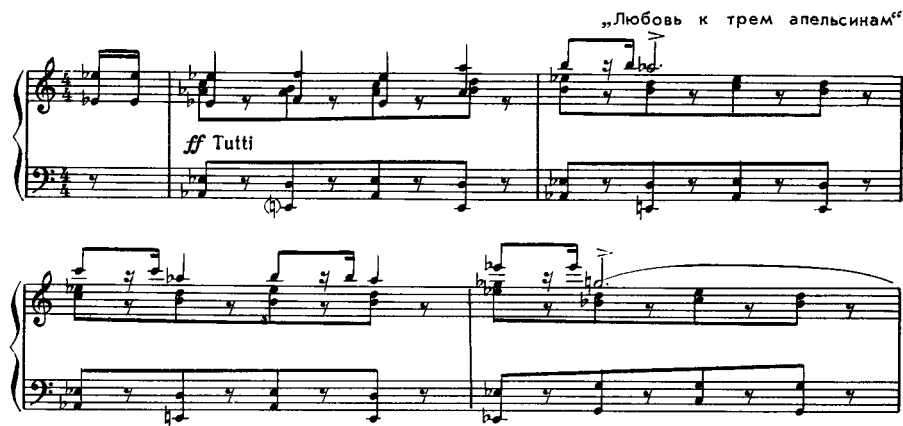
Музыка «Трех апельсинов» проще, легче, прозрачнее в сравнении с первой редакцией «Игрока». Как известно, сам автор сознательно стремился упростить музыкальный язык новой оперы, учитывая неподготовленность американской аудитории. Ему даже казалось — в соответствии с критическими отзывами И. Ф. Стравинского, — что первый акт «Апельсинов» «наименее удачен» и что вступление и первая картина несовершенны по музыке («переливание из пустого в порожнее» — так обмолвился он в беседе с автором этих строк). Между тем музыкальная драматургия оперы была основана на вполне убедительном интонационно-образном контрасте, типичном для русской оперы: с одной стороны, мир театральной фантастики — ведьмы, черти, маги, с другой — реальные, хотя и шаржированные, живые люди. В сказочных темах, изображающих Челия, Фату Моргану, дьявола Фарфарелло, чертенят, применены сложные гармонические средства: здесь и политональные «дважды-лады», и причудливые цепи септаккордовых и нонаккордовых комбинаций, и целотонные последования; мелодическое начало как бы отодвинуто на второй план декоративностью гармоний и тембродинамических эффектов. Характерно встречающееся в самых «страшных» местах (заклятие Фаты Морганы в финале второго акта) сочетание трезвучий C-dur и Fis-dur — традиционный «аккорд ужаса», вошедший в обиход со времен «Петрушки» Стравинского. Гротескная гармонизация с диссонантными кляксами применена в сцене карикатурного шествия уродов и обжор. В фантастических эпизодах сконцентрированы и резкие оркестровые эффекты, доходящие до громоподобных всплесков в колдовских заклятиях.

Более традиционна музыка, изображающая быт королевского двора и романтические похождения Принца: вместо сложно-ладовых комбинаций — обычные мажор и минор, обогащенные в духе ранних прокофьевских скерцо; большую роль играет мелодия — изобразительные темы инструментального склада у оркестра или декламационные фразы, близкие интонациям бытовой речи, у певцов. Ведущее место здесь принадлежит темам веселых чудачеств, шутовских забав и приключений; таковы темы Труффальдино, Чудаков, сцена смеха в финале второго акта.

Именно в этом радостно-скерцозном характере выдержаны два лучших оркестровых эпизода оперы: празднично-театральный Марш во втором акте (повторяющийся затем в конце третьего) и Скерцо в ритме тантанеллы, рисующее дерзкий поход Принца за тремя апельсинами (антракт, дважды прослаивающий картины третьего действия). Оба эти

¹ С этой точки зрения не лишена оснований попытка поставить в 1931 году «Любовь к трем апельсинам» на сцене парижской Grand Opéra в форме оперно-балетного спектакля (см. об этом на стр. 325).

эпизода вошли в концертный репертуар в виде симфонических фрагментов и фортепианных переложений. Особенную популярность приобрел насмешливо плакатный Марш, проникнутый жизнерадостной энергией:



«Написать в наше время такой марш, который выделился бы своей оригинальностью и свежестью среди бесчисленных маршей,— отмечал позднее Б. В. Асафьев,— это значит быть действительно жизненно одаренным, всем равно дорогим и понятным композитором»¹.

Характерно скупыми штрихами нарисованы портреты Принца, Короля, Леандра, Клариче, Панталоне и других персонажей оперы. В их характеристиках решающую роль играет метко схваченная речевая интонация, то добродушно окарикатуренная, то воссоздающая черты русского бытового говора со всеми его живыми изгибами.

Речитатив оперы разнообразен — от выразительно напевных мелодических фраз до сухой псалмодии; тут же — и сугубо эксцентрические приемы вроде завывающего вокализа чертенят, стонущего глиссандо больного Принца или хриплого баса свирепой Кухарки. Юмористический дар Прокофьева представлен здесь во всем блеске.

Особое место в опере занимают немногие лирические страницы: тема любви Принца, появляющаяся вскоре после заклития Фаты Морганы, эпизоды появления трех принцесс, изнывающих от жажды, и особенно момент любовного объяснения Принца и Нинетты. Словно убоявшись сентиментов, автор внезапно прерывает сцену шутовским ликованием Лириков, дождавшихся наконец «романтической любви и нежных поцелуев».

¹ Композитор Альфредо Казелла, побывавший в 20-е годы в СССР, был растроган, услышав, как русские мальчишки насвистывали на улицах мелодию прокофьевского Марша (из статьи Н. Слонимского в газете «Boston Evening Transcript», 1930).

Сочетание стремительного действия, гибкого речитатива, броских оркестровых эффектов и красочного оформления несомненно увлекало, завлекало слушателей. Обращаясь к динамичной театральности и живости действия, Прокофьев сознательно преодолевал тяжелую неподвижность вагнеровских и импрессионистских опер. Об этом верно писал горячий апологет новой музыки Б. Асафьев:

«Трудно представить себе оперу, более противоположную вагнеризму, чем «Любовь к трем апельсинам», ибо в ней на место бесконечных расстояний от слова и размышления до действия внедряется театральное оформленное и сжато охарактеризованное музыкой приключение, на место длительных лирических излияний и созерцаний встает дерзко кричащий плакат, на место сложных драматических коллизий — импровизация масок, на место романтики и мистики — добродушная театральная магия, никого не обманывающая»¹.

Были в «Любви к трем апельсинам» и известные трудности восприятия, препятствовавшие ее прочной репертуарности. Речь идет о дробности формы: внимание слушателя захвачено множеством деталей, остроумных реплик, смешных эксцентризмов; немногие относительно развернутые музыкальные обобщения осуществлены оркестровыми, а не вокальными средствами. Характерно, что уже в «Огненном ангеле» композитор — в соответствии с иным характером сюжета — обратится к поискам более укрупненных и мелодически насыщенных форм.

Работа Прокофьева над первой комической оперой, разумеется, не прошла бесследно. Интерес его к театральной буффонаде, к увлекательной ироничности много лет спустя воскреснет в двух комедийных вещах советского периода — балете «Золушка» и опере «Дуэнья». Но сказочность «Золушки» окажется мягче, добрее, человечнее, а буффонность «Дуэньи» — реалистичнее и целенаправленнее: вместо пародийных масок в ней появятся живые люди с настоящими человеческими страстями.

Отправляясь в США, на премьеру «Трех апельсинов», Прокофьев был полон радужных надежд. Он рассчитывал, что успех оперы и покровительство Мери Гарден откроют ему путь к новым успехам на оперном поприще: мечталось увидеть на чикагской сцене и «Огненного ангела» с прославленной мисс Гарден в партии Ренаты. Увы, мечты оказались утопическими.

Первые чикагские спектакли «Любви к трем апельсинам», правда, прошли с блеском и вызвали отличные отзывы прессы. Особенно нравился будоражащий своей веселой энергией Марш. Чикагцы, хоть и не очень разобрались в пародийных тонкостях сказки Гоцци, а тем более в непривычной музыке, но были польщены тем, что в их театре впервые идет новая, специально заказанная опера. Критика была доброжелательной.

¹ Из брошюры «Любовь к трем апельсинам» опера Прокофьева, изданной Ленинградским ГАТОБ, 1934, стр. 20.

Concert

Friends of Soviet Russia

CHICAGO DIVISION

Serge Prokofieff, *Pianist*
Nina Koshetz, *Dramatic Soprano*

Friday Evening, January 13th, 1922
Orchestra Hall



Программа концерта, организованного «Обществом
друзей Советской России» в Чикаго, январь 1922 г.
Участники — С. Прокофьев и певица Н. Кошиц

В Нью-Йорке же, где чикагская труппа показала единственный спектакль в феврале 1922 года, «Любовь к трем апельсинам» вызвала крайнее осуждение. «Можно было подумать, что свора собак выскочила из подворотни и оборвала мне штаны», — вспоминает композитор, объясняя пристрастие критиков «соперничеством двух городов». Один рецензент писал: «Стоимость постановки 130 000 долларов, то есть по 43 000 долларов за каждый апельсин, но опера принесла так мало радости, что повторение ее было бы финансовым крахом».

Аналогичная судьба постигла первое исполнение в США Третьего фортепианного концерта: в Чикаго его приняли сочувственно, в Нью-Йорке он был встречен в штыки.

Вновь Прокофьев убедился в том, что в США его творчество не может получить должной поддержки. С уходом в отставку Мери Гарден надежда поставить в Чикагском театре «Огненного ангела» также рухнула. «Столь блестяще начавшийся американский сезон принес мне в результате — ноль, — признается Прокофьев. — В кармане у меня осталось 1 000 долларов, а в голове шум от суеты и желание уехать работать куда-нибудь в спокойное место».

С тех пор Сергей Сергеевич навсегда потерял веру в музыкальную Америку, казавшуюся ему далеким раем в дни кисловодского плена. Отныне его связи с США надолго прервались и впоследствии свелись лишь к эпизодическим гастролям и к выполнению двух-трех случайных заказов.

Март 1922 года открывает новую главу в биографии Прокофьева. Не найдя прочной жизненной почвы ни в США, ни во Франции, он решает временно обосноваться в одном из уголков южной Германии, в местечке Этталь близ Оберамергау, на живописных склонах Баварских Альп. Ему нужно было прийти в себя после четырех лет непрерывных скитаний, подвести итоги своей кипучей деятельности, завершить начатые работы. Этталь очаровывал мирным покоем и красочностью средневековой германской старины. Рядом находился древний католический монастырь; баварские крестьяне по праздникам щеголяли в старинных национальных нарядах, а неподалеку, в местечке Гармиш, обитал корифей немецкой музыки Рихард Штраус. В очередном письме в Петроград Сергей Сергеевич сообщал: «После очередной зимней поездки в Америку, удачной постановки «Любви к трем апельсинам»..., исполнения 3-го концерта в Нью-Йорке, Чикаго, Париже и Лондоне, поездки в Мюнхен и Берлин — я крепко сел в Эттале, в баварском Тироле, в очень тихой и нарядной даче и намерен хорошенько поработать: напечатать «Три апельсина» и дописать новую оперу»¹.

В Эттале композитор поселяется вместе с тяжело больной матерью и петербургским другом Б. Н. Вериним-Башкировым. Его чарует возобновившееся общение с природой. Зимой он восхищается альпийскими ландшафтами («Здесь снежные горы, солнце, медовый воздух...»), учится ходить на лыжах, весной и летом увлекается садоводством и разведением цыплят. Вновь вспыхивает давний интерес к поэзии: «Наша жизнь протекает здесь тихо и благополучно, — пишет он в июне 1922 года. — Я много работаю, меньше гуляю и по вечерам играю с Б. Н. в шахматы. Затеяли мы

¹ Из письма к Э. Дамской от 5 мая 1922 г.

с ним конкурс: кто лучше переведет сонеты Эредиа (J.-M. de Hérédia), в сонетной же форме. В этих сонетах сам черт ногу переломит. В жюри выбраны Бальмонт и Северянин... [Они] ставят отметки и делают очень пикантные примечания. Так что, как видите, с прозы перешел на парнасскую поэзию»¹.

Весной 1923 года, вернувшись в Этталь — после кратковременного турне в Париж и Милан — Сергей Сергеевич обвенчался с певицей Линой Кодиной, впоследствии ставшей матерью двух его сыновей. Этот семейный союз продолжался более восемнадцати лет. Лина Ивановна в последующие годы часто сопровождала композитора в его концертных поездках и многократно исполняла его вокальные произведения².

В послевоенной Германии, несмотря на ужасающую инфляцию и тяжелые экономические условия, налаживалась интенсивная музыкальная жизнь; устраивались фестивали, звучали интересные новинки. Правда, новую русскую музыку играли сравнительно редко (исполнения Еврейской увертюры и отрывков из «Трех апельсинов» остались незамеченными). В свою очередь и Прокофьев не проявлял особого интереса к современной немецкой музыке, выдвинувшей Пауля Хиндемита, Эрнста Кшеника и других крупных композиторов-новаторов. («В Германии я с музыкальным миром касания не имею», — писал он Мясковскому). Этталь был для него лишь временной базой, откуда он время от времени выезжал концерттировать в различные европейские центры.

В апреле 1922 года состоялись премьеры Третьего концерта в Париже (С. Кусевицкий) и Лондоне (А. Коутс). В июне — возобновление «Шута» в Париже; в январе 1923 года — исполнение «Скифской скиты» в Брюсселе («свистки, аплодисменты, возмущения, восторженные письма и приглашения играть в будущем сезоне»³). Весной 1923 года — концертные поездки в Барселону, Париж, Антверпен, Брюссель и Лондон.

Бельгийская критика причисляла русского виртуоза к наиболее значительным пианистам Европы. «Его техника восхитительна, у него зажигательный ритм, который придает блеск даже наиболее запутанным фрагментам его сочинений», — пишет рецензент антверпенской газеты «Le Metropole». «Терпкая, чеканная, властная, суровая, дерзкая... — с проблемами ностальгии, его музыка обвораживает и увлекает динамическими шквалами», — восторгается газета «Journal d'Anvers» (от 23 марта 1923 г.). «Как видите, люди там совсем захлебываются», — с гордостью отмечал Сергей Сергеевич.

¹ Из письма к Э. Дамской от 18 июня 1922 г.

² Лина Ивановна Кодина-Прокофьева (род. в 1897 г. в Мадриде) выступала в камерных концертах под именем Лины Любера. Отец ее был испанцем, мать же выросла в России, в польской семье. Благодаря матери, русский язык с детства стал для нее родным.

³ Из письма к В. Держановскому от 27 января 1923 г.

Главной его заботой в эти полтора года, проведенные в Эттале, была подготовка к печати большой серии рукописей, накопившихся за последние годы: надо было отделать и сдать в производство клавиры «Шута», «Трех апельсинов», скомпоновать симфоническую сюиту из «Шута», переработать и заново оркестровать Второй фортепианный концерт, пропавший в Петрограде.

Тогда же вышли из печати партитуры «Скифской сюиты» и Третьего концерта, клавира Скрипичного концерта, Увертюра на еврейские темы, «Сказки старой бабушки» и ряд других изданий. Впервые автор столкнулся со столь обширной работой по вычитке нотных корректур («Чертова пропасть корректур, которых не расхлебать», «Утопаю в корректурах, но, впрочем, это уже стало старой песней», — жалуется он в письмах¹). Появление нотных изданий содействовало постепенному распространению его музыки в различных странах. («...Мои сочинения, — сообщает он, — начинают покупаться по загранице и первое издание «Сказок старой бабушки» разошлось в несколько месяцев».)

Единственным издателем Прокофьева было знакомое еще с предреволюционных лет «Российское музыкальное издательство» С. Кусевицкого, перебравшееся за границу. Знаменитый дирижер, покинув в 1920 году Советскую Россию, с удовлетворением обнаружил в Германии сохранившиеся архивы и оборудование бывшего своего издательства², все это ему удалось переправить в Париж, где было учреждено акционерное общество Edition Musical Russe под прежней маркой «А. Гутхейль» (имя Гутхейля служило лишь маскировкой, дабы не портить артистическую репутацию фактического хозяина фирмы). Вся последующая издательская деятельность Кусевицкого за рубежом ориентировалась главным образом на творчество Стравинского, Прокофьева и Рахманинова. В ноябре 1921 года он основал в Париже концертное предприятие «Concerts Symphoniques Koussevitzky», исполнявшее каждую весну (до 1930 года) интересные циклы новинок русской и французской музыки.

Было бы несправедливо отрицать плодотворную роль Сергея Кусевицкого в развитии современной музыки — русской и западной. Обосновавшись в Париже, а затем в Бостоне, он охотно предоставлял заказы виднейшим композиторам современности. По инициативе Кусевицкого М. Равель осуществил оркестровку «Картинок с выставки» Мусоргского, Стравинский написал Симфонию псалмов, Барток — Концерт для оркестра, Хиндемит — Бостонскую симфонию и т. п. Фонд Кусевицкого, основанный позднее в США на базе сохранившихся капиталов фирмы Ушковых, продолжал и в последующие годы полезную меценатскую миссию. Отношение Сергея Сергеевича к Кусевицкому было двойственным: он высоко ценил

¹ Из писем к Э. Дамской от 8 ноября и 14 декабря 1922 г.

² База издательства с 1909 года была сосредоточена в Берлине.

культуртрегерские намерения дирижера, отдавал должное его бурной инициативе, но порой не соглашался с его исполнительскими решениями. «Кусевицкий теперь необычайно моден в Европе,— писал Сергей Сергеевич.— ...Ни для кого не секрет, что на вкус Кусевицкого полагаться нельзя, однако в нюхе ему отказывать не приходится: еще в России он выявлял недурной нюх и теперь, в Париже, отлично осведомлен о том, что делается с музыкой. Он не пытается вести музыку, как этого во что бы то ни стало хочет Стравинский, он не пытается суммировать и подхлестывать всех ведущих ее, как Дягилев, но он превосходно знает, кто куда зашел и как к чему относятся те или иные круги слушателей и ценителей»¹.

Издательство Кусевицких, руководимое опытными администраторами (сперва Г. Эберг, затем Г. Пайчадзе), в течение ряда лет обладало фактической монополией на Прокофьева. В течение 1921—1923 годов здесь вышли в свет почти все его сочинения последнего десятилетия (от 15-го до 38-го опуса, за исключением двух-трех названий). Позднее связи композитора с «Российским музыкальным издательством» сохранялись едва ли не до середины тридцатых годов — вплоть до «Русской увертюры», сюит из «Поручика Киже» и «Египетских ночей».

В то время Сергей Сергеевич был вполне уверен, что фирма Кусевицких издает его музыку лишь для блага святого искусства, не помышляя о выгоде. Это было наивным самообольщением. В действительности же, издательство, подчиняясь законам капиталистического рынка, применяло достаточно жесткие условия, не столь уж выгодные для авторов: за принятое к печати сочинение композитор не получал ни гроша, и лишь затем ему выплачивались отчисления от продажи нот (от 25 до 50% за вычетом расходов на гравировку). Если представить себе, что ноты распродавались не столь интенсивно, то гонорар мог быть сведен к скромному минимуму. Немудрено, что Прокофьев вынужден был зарабатывать себе на жизнь в основном концертными выступлениями, всякий раз отрываясь от своих композиторских замыслов. Узнав от Мясковского, что тот с головой зарылся в сочинительство, Сергей Сергеевич с нескрываемой завистью пишет ему: «Завтра уезжаю в турне в самые разнообразные страны... Это, конечно, очень развлекательно, но все же мне завидно Вашему зарыванию, ибо такое зарывание, в конце концов, вероятно, самая увлекательная вещь на свете»².

Кстати говоря, фирма Edition Musical Russe долгие годы стремилась ограничить пропаганду прокофьевской музыки в СССР, запрещая переиздания и требуя оплаты публичных исполнений в иностранной валюте. При

¹ Письма к Н. Я. Мясковскому от 4 июня 1923 г. и 3 января 1924 г.

² Из письма от 6 февраля 1923 г.

отправке новых изданий в Москву и Ленинград, композитор вынужден был строго предупреждать советских коллег, что нарушение законов издательской монополии грозит ему судом.

Личная дружба Прокофьева с Кусевицким не налаживалась: он неоднократно ссорился с издателем, раздосадованный его меценатской позой. Тем не менее деловая связь с могущественной фирмой была длительной и прочной.

Живя в Эттале, Прокофьев сочинял много новой музыки. Здесь рождалась Пятая соната, здесь продумывался план переработки «Игрока». Здесь была написана большая часть оперы «Огненный ангел», начатой в Америке. Только что впервые испытай радость живого общения с оперным театром, композитор с головой окунулся в драматургические замыслы, ставшие отныне магистральной линией его творческой жизни. Возобновившиеся связи с Россией пробуждают надежды на постановку новых опер. Но что раньше — «Игрок» или «Огненный ангел»?

Уже в ноябре 1922 года Сергей Сергеевич просит Асафьева немедленно прислать партитуру «Игрока», оставленную в библиотеке б. Мариинского театра. «По имеющемуся у меня клавиру я наметил ряд очень существенных переделок... и хотел бы этим заняться,— пишет он Асафьеву.— Буду протестовать всеми силами, чтобы «Игрок» не шел в старой редакции, которая может только повредить делу...» Вопрос о постановке «Игрока» в СССР возник уже летом 1923 года (об этом писал ему из Петрограда дирижер А. В. Гаук).

Тридцатилетнего автора, достигшего к тому времени высокого уровня мастерства, уже не удовлетворяют наивности и корявости в музыкальном стиле этой ранней оперы. По его мнению, переработка «Игрока» «поведет к уничтожению шероховатости в вокальных партиях, в гармониях и оркестровке». (Позднее возникнут некоторые изменения и в драматургических решениях — особенно IV акта.) Прокофьев придает своей работе над оперой исключительное значение: «От игрового вопроса [теперь] зависит план моих дальнейших работ»¹.

Еще более глубоко захвачен Прокофьев «Огненным ангелом» — своей центральной оперной работой двадцатых годов. Жизнь в Эттале, в окружении средневековой старины, как нельзя более способствует сочинению волнующей сценической повести, посвященной Германии XVI века. Местечко Обераммергау издавна славилось старинными мистериями о «Страстях Христовых», разыгрываемыми раз в десять лет на Страстной неделе: одно из таких представлений — с участием многих жителей городка — композитору посчастливилось увидеть весной 1923 года. Казалось, что ведьмовские шабашы, изображенные в «Огненном ангеле», когда-то про-

¹ Из письма к Асафьеву от 7 ноября 1922 г.

исходили именно здесь (хотя, в действительности, у Брюсова изображена не Бавария, а Рейнская область, район Кельна и Дюссельдорфа!).

Клавир новой оперы создавался удивительно легко и быстро: уже в декабре 1922 года полным ходом шла работа над заключительным пятым актом¹. Еще год спустя Сергей Сергеевич извещал Б. Асафьева, что «Ангел написан весь, но не оркестрован». «Причина та, что мне хотелось бы предварительно выправить некоторые места, в которых я не вполне уверен со сценической точки зрения»². Отдельные фрагменты сценария казались ему бездейственными, малоубедительными; сюжет Валерия Брюсова порой «начинал раздражать». Тогда же Прокофьев послал либретто в Петроград к Б. Н. Демчинскому — бывшему соавтору по «Игроку» — с просьбой обогатить, активизировать драматургию новой оперы. Демчинский, подтвердив мнение о недостатках либретто, долго обещал прислать улучшенный вариант либретто, но в конце концов ограничился малозначащими коррективами. Все эти обстоятельства, а также и незаинтересованность оперных театров долгое время мешали Прокофьеву приступить к инструментовке «Огненного ангела»: завершена она была лишь в 1927 году.

Так или иначе, музыка новой оперы в основном была сочинена в 1920—1923 годах, составив важнейший итог его многолетних исканий в области музыкального театра.

Явной исторической несправедливостью был отказ зарубежных и советских театров принять участие в судьбе этого шедевра современной оперы³. Трагично, что композитору так и не пришлось дожидаться сценического рождения «Огненного ангела», в создание которого было вложено столько энергии и творческого пыла. Лишь верный друг Н. Я. Мясковский, познакомившись с клавиром оперы, безоговорочно заявил, что в этом произведении Прокофьев «встал во весь рост как музыкант и художник».

«Знаете, что меня особенно поражает? Невероятная, если так можно выразиться, человечность Вашей музыки и восстающих из нее образов,— писал Мясковский об «Огненном ангеле». — Фигуры Рупрехта и Ренаты — это не театр, еще менее опера, а совсем живые люди, до того глубоки и подлинны их интонации... Для того, чтобы дать такие образы как Рупрехт

¹ Об этом см. в письме к Э. Дамской от 14 декабря 1922 г.

² Из письма от 8 февраля 1925 г.

³ Переговоры о постановке «Огненного ангела» велись и с нью-йоркской «Метрополитен-опера», и с берлинской Staatsoper (Бруно Вальтер), и с французским оперным коллективом, возглавлявшимся дирижером Альбером Вольфом. Однако все они закончились безрезультатно. С. А. Кусевский предлагал издать клавир в переводе на иностранные языки, но также не выполнил обещания. Советские же театры отпосились к сюжету В. Брюсова с предубеждением, опасаясь вредных проявлений упадочности и мистики.



Из программы к «Огненному ангелу», с немецкой гравюры XVI века

и Рената, во всей их глубине и невероятно человеческой сложности, надо созреть до полной гениальности»¹.

«Огненный ангел»

«Огненный ангел» Валерия Брюсова — выдающийся образец русского исторического романа начала XX века. Советское литературоведение² убедительно опровергло несправедливые обвинения его автора в декадентской,

¹ Цит. по статье С. Шлифштейна в журнале «Музыкальная жизнь», 1966, № 8.

² См. исследование З. И. Ясинской «Исторический роман Брюсова «Огненный ангел» в сб. «Брюсовские чтения 1963 года». Ереван, 1964. См. также работу акад. А. И. Белецкого «Первый исторический роман В. Я. Брюсова». Научные записки Харьковского государственного педагогического института, т. III, 1940.

мистико-экзотической извращенности. По признанию самого Брюсова, «Огненный ангел» был задуман в дни революции 1905 года, в период «бури, водоворота». «Никогда я не переживал таких страстей, таких мучительств, таких радостей», — признавался поэт, утверждая, что некоторые из тогдашних переживаний отразились и в его романе.

Валерий Брюсов был образованнейшим литератором, блестящим знатоком старины; Горький называл его «самым культурным писателем на Руси». После Октября он активно участвовал в строительстве советской культуры, став членом Коммунистической партии.

В романе «Огненный ангел» мастерски воскрешен стиль германской хроники 1535 года, эпохи контрреформации после грозных событий великой Крестьянской войны. В центре повествования — история гибели молодой женщины Ренаты, страдающей нервным заболеванием и обвиненной в греховных связях с дьяволом. Подобные «процессы ведьм» были массовым явлением в средневековой Европе, когда тысячи ни в чем не повинных женщин сжигались на кострах по обвинению в колдовстве.

Мотивы мистических суеверий, заимствованные Брюсовым из средневековых книг, были предметом увлечения в московских «символистских» кружках начала XX века. Но Брюсов, подобно главному герою романа, рыцарю Рупрехту, решительно отрекается от темного поветрия мистики. Так же как и Прокофьев, он мог бы повторить слова, сказанные в романе ученым-гуманистом Агриппой Ноттенгеймским: «Забудьте о духах — все это бред и достояние шарлатанов!»

Выбор данного сюжета 28-летним Прокофьевым не был случайностью: его с давних пор увлекала стихия сильных страстей, о чем свидетельствовали и «Магдалена», и финал «Игрока», и «Семеро их». После театральных чудачеств «Шута» и «Трех апельсинов» пришло время обратиться к глубинным пластам человеческой психики, реальному миру жестоких конфликтов, мучительных переживаний сильных людей, заблудившихся в лабиринтах кризисного времени.

Любопытно, что аналогичная тема — о средневековых «процессах ведьм» — в свое время заинтересовала молодого М. П. Мусоргского, автора симфонической «Ночи на Лысой горе»; в 1869 году он изучал книги о «ведьмовских процессах» и был потрясен описанием гибели полупомешанной женщины, сожженной по обвинению в колдовстве. («Из этого описания я настроился складом шабаша», — писал он Н. А. Римскому-Корсакову.) Спустя полвека та же тема выросла у Прокофьева до высот широкоохватной музыкальной трагедии.

Из предварительных планов сценария мы узнаем, что сам Сергей Сергеевич, не удовлетворенный «камерностью» начальных сцен «Огненного ангела», задумывал дополнительные эпизоды, близкие к жанру исторической народной драмы. Так, планировалась хоровая сцена, в которой Рупрехт и Рената сталкиваются с разъяренной толпой суеверных кре-

стьян, проклинающих козни ведьм¹; другой эпизод должен был изображать религиозную процессию на улицах Кельна. И самый характер этих масково-хоровых сцен и тип многоплановой композиции, основанной на частой смене сценических кадров (семь коротких сцен в первоначальном наброске второго акта!), свидетельствовали о прямых воздействиях реалистической драматургии Мусоргского². Жаль, что композитору, лишенному квалифицированной помощи литератора-либреттиста, так и не пришлось осуществить свои сценические наметки: лишь в финальной сцене суда над Ренатой и бунта монахинь достигнуты масштабы величественного симфонически-хорового действия, приближающегося к жанру народно-исторической драмы³.

Таким образом, в «Огненном ангеле», как и в «Игроке», представлен некий смешанный жанр: камерное лирико-драматическое повествование о несчастливой любви Рупрехта и Ренаты к концу обретает черты социальной трагедии, клеймящей бесчеловечную сущность католицизма. Но в жанровом комплексе «Огненного ангела» ярко впечатляет и третья специфическая грань: мрачная фантастика, связанная с миром колдовства, черной магии, чудовищных потусторонних сил. Мотивы чертовщины, таинственных заклинаний, жуткого неистовства невидимых духов несомненно поразили воображение Прокофьева, дав повод для колоритных музыкальных фантазмагорий (эпизод бреда Ренаты в первом акте, сцена «заклипания духов» во втором, эпизоды религиозных припадков монахинь

¹ Здесь Прокофьев-драматург обнаружил тяготение к плебейской приземленности, грубой прозаичности сценических ситуаций и лексики. Толпа мужиков окружает труп издохшей коровы... «Добрые люди, не видели ли вы графа Генриха?» — спрашивает Рената. Хор крестьян — на обостряющемся *crescendo* — отвечает: «Какого Генриха? Не того ли, что водился с ведьмой? С той ведьмой, которая наводила порчу на телят?.. Смотри: корова-то подохла... Не иначе как порча. Конечно, порча». (См. неопубликованные наброски к «Огненному ангелу», ЦГАЛИ, фонд Прокофьева, оп. 1, ед. хр. 9).

² Не характерны ли и прямые отголоски текста «Бориса Годунова» в эпизоде галлюцинаций Ренаты: «Вон там, там, в этом углу...».

³ Семь картин оперы заключают в себе основные сюжетные мотивы романа. Рыцарь Рупрехт, гуманист и искатель приключений, возвращается в Германию после участия в закеанских походах. Ночью в придорожной гостинице он встречает Ренату, охваченную припадками безумия. Ей чудится Огненный ангел, олицетворение ее религиозного экстаза. Рената убеждена, что Ангел перевоплотился в златокудрого графа Генриха, который вероломно покинул ее после недолгой любовной связи. Рупрехт, очарованный красотой Ренаты, помогает ей в поисках исчезнувшего графа. С помощью магических книг и гаданий она пытается вернуть видение Ангела. Напрасно Рупрехт, ободренный советами ученого Агриппы, стремится вырвать ее из пут суеверия. Рената посылает Рупрехта на поединок с графом, едва не стоивший ему жизни. В заключительной кульминационной картине изображен суд инквизиции над «колдуньей» Ренатой. В разгар разыгравшегося бунта монахинь Инквизитор приговаривает ее к смерти на костре.

в финале). Именно эти моменты давали повод для преувеличенных упреков в мистицизме и болезненной экзатичности.

Однако и Брюсов, и Прокофьев трактовали фантастику «Огненного ангела» вовсе не всерьез, а скорее как плод преувеличенного воображения несчастных людей, одурманенных суевериями и наркотическими травами. Устами Рупрехта и Агриппы оба автора заклеили всяческую мистику и чертовщину: «Никаких духов на свете нет — все это только бредни краснобаев или игра воображения от одуряющих корений!» (слова Агриппы в третьем действии оперы). Характерно, что Прокофьев, составляя сценарий оперы, решительно отбросил сценически выигрышную сцену «шабаша ведьм» (IV глава романа), не желая угождать публике традиционной зрелищностью в духе «Вальпургиевой ночи». Для него главным в сюжете было воплощение совершенно правдоподобных событий. Изучая текст книги, он отчеркнул важную для него мысль, сформулированную в комментарии: «Так называемые ведьмы суть больные женщины, которых надо лечить, а их судьи — палачи»¹.

Наконец, еще одну побочную линию в многожанровой драматургии «Огненного ангела» образуют «отстраняющие», юмористически бытовые моменты, порой перекликающиеся с парадоксальной условностью «Трех апельсинов». Напомню о комических типах хозяйки гостиницы и ее глупого слуги, деревенской гадалки, хвастливого лекаря, а особенно — о псевдооперном Мефистофеле, появляющемся в последних двух картинах вместе с мудрым доктором Фаустом. В Мефистофеле все пародийно: и хлипкий тенорик — вместо привычного баса, и глупое фанфаронство, пошлые шутки провинциального проходимца, выдающего себя за дьявола. Так возникают в этой напряженной «драме нервов» своеобразные юмористические отдушины — спасительные островки иронии и шутки.

Композиция оперы в чем-то повторяет опыт «Игрока»: снова неуклонное эмоциональное нарастание к финальной массово-хоровой кульминации; и снова — пестрая смена диалогических и монологических декламационных сцен, основанных на прозе, почти дословно заимствованной из романа.

В «Огненном ангеле» декламация более распевна, мелодически рельефна, нежели в «Игроке». Подобно автору «Хованщины», Прокофьев komponует развернутые и тематически цельные вокальные сцены почти ариозного склада (например, большое ариозо-рассказ Ренаты в первом акте или ее же «сцена гадания» в начале второго). Эту оперу уже не назовешь «речитативной»: ее драматический мелос — особенно в монологах

¹ Экземпляр романа с многочисленными пометками композитора хранится в его архиве в ЦГАЛИ: по ним можно проследить, как литературное повествование «от первого лица» (рассказ Рупрехта) трансформировалось в текст драмы с двумя десятками персонажей.

и дуэтах Ренаты и Рупрехта — исполнен широкого дыхания, скульптурной пластичности.

В центре оперы — труднейшая вокальная партия Ренаты, занимающая по протяженности чуть ли не половину всего музыкального звучания. Многие в этой героине напоминают образ Полины из «Игрока» — нервная изломанность, необъяснимая переменчивость чувства. Но портрет Ренаты еще более многогранен: она — то неистово мятущаяся, то властная и холодно-гордая, а то вдруг обаятельно-женственная. Показателен ее громадный монолог в первом акте, сотканный из выразительнейших лейттем, преимущественно певучего склада. Здесь мелодическая щедрость Прокофьева и ощущение реальности человеческого характера поистине неисчерпаемы. Трудно забыть, например, заключение первого монолога, в котором буйное неистовство сменяется утасаживающими, нервно всхлипывающими фразами. От Ренаты многие нити тянутся к самым сокровенным женским портретам зрелого Прокофьева — к безумной Любке в «Семене Котко», к удивительно человеческой Наташе в «Войне и мире»...

Но, пожалуй, ближе действительной натуре Прокофьева был образ Рупрехта — гуманиста и скептика, чуждого религиозно-мистическим пред-рассудкам. С первых же тактов оперы музыка выражает его энергию, отвагу, волевой напор, жажду действия. Тематизм Рупрехта напорист, активен, пронизан воинственной фанфарностью, броскостью активно-маршевых ритмов:

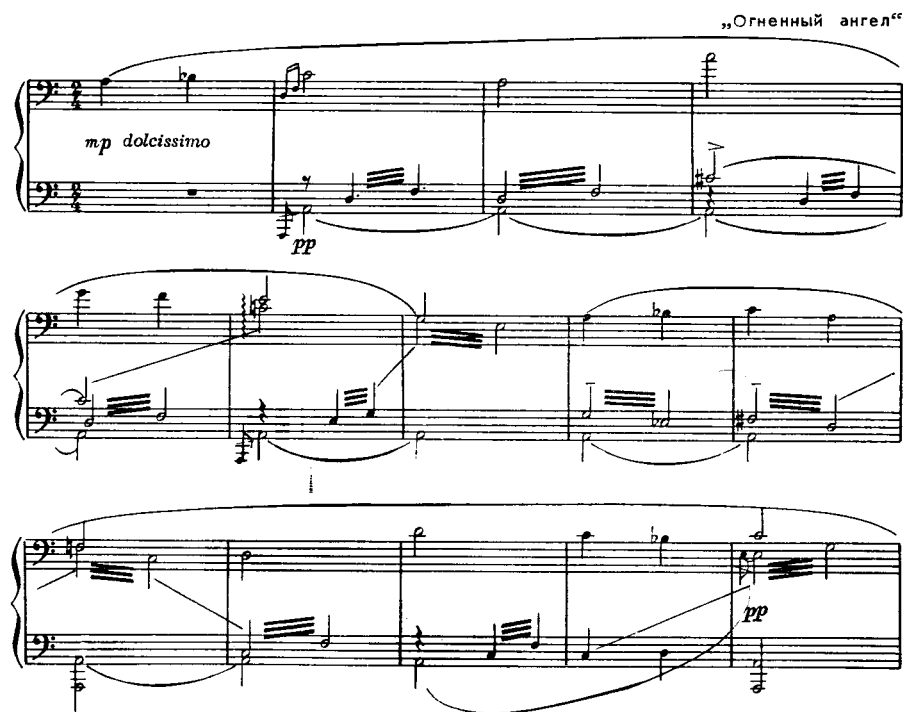


В сравнении с предшествующими операми Прокофьева в «Ангеле» еще более возросла музыкально-организующая роль оркестра. Активнейшая симфонически развитая оркестровая партия как бы компенсирует статичность некоторых диалогических сцен, не удовлетворявших композитора¹. Стоит напомнить о захватывающей оркестровой картине дуэли (середина третьего акта) — своего рода «незримой пантомиме при закрытом занавесе» или о развернутом «эпизоде гадания» во второй картине с призрачно жуткими эффектами *glissando*. Симфонические фрагменты оперы — то действительно-театральные, то психологически углубленные, ока-

¹ Он был недоволен некоторыми «застойными отрезками» в «Огненном ангеле» и долгое время вынашивал мысль об усовершенствовании его драматургической композиции.

зались столь насыщенными и развитыми, что послужили отличной основой для самостоятельной Третьей симфонии — одной из самых впечатляющих симфоний Прокофьева.

В «Огненном ангеле» — около двадцати лейттем, подвергаемых разнообразному симфоническому развитию (от варьирования до конфликтных столкновений и контрапунктических сочетаний). Среди них важнейшую роль играют — тема Огненного ангела, темы Рупрехта, его мести, его любви к Ренате, тема галлюцинаций Ренаты, тема монастыря, тема бунта монахинь. Часть из них сводится к коротким смысловым звукоформулам, другие же вырастают до масштаба широких песенных построений, одинаково выразительно звучащих то в оркестре, то в голосе. Типична в этом отношении страстно приподнятая тема Огненного ангела, выражающая любовную *idée fixe* Ренаты:



В этой теме, как и в хоральной теме монастыря, или в суровой теме любви Рупрехта, очевидны интонационные связи с русской протяжно-лирической мелодикой (а также с некоторыми мелодиями Мусоргского)¹.

Метод симфонизации в «Огненном ангеле» проявляется и в богато развитой технике рефренных и репризных повторов, объединяющих большие разделы формы, а также и в интересно осуществленных тематических перекличках и «арках»².

Особо следует сказать о разнообразной роли хора: если в третьем акте (видения смертельно раненного Рупрехта) реплики невидимого женского хора из-за сцены носят условно-символический характер, то в потрясающей сцене суда (пятый акт) хоровая партия трактована глубоко реалистически, с мастерски выполненной дифференциацией сценических групп. Звучание хора постепенно разрастается, образуя к концу сложнейшую 12-голосную ткань. Словесный поединок Ренаты и Инквизитора разворачивается на фоне почти непрерывного пения монахинь. Хоровая масса делится на несколько конфликтующих групп: одни проклинают Ренату как еретичку и грешницу, другие вместе с ней дерзят и богохульствуют, угрожая Инквизитору. Прокофьев достигает в этой картине (как и в эпизоде Игорного дома) удивительного синтеза оркестровых и ансамблево-хоровых средств, объединенных в нарастающем динамическом потоке. В новом облиции проносятся знакомые лейттемы, образуя — в сочетании с хором и сольными репликами — грозные кульминации ораториального плана. Стоны, хохот, богохульства, жалобы, проклятия, фанатические пляски одержимых монахинь, злобные выкрики Инквизитора — все это сливается в причудливом звуковом клубке. Музыка и сценическое действие достигают предельного напряжения, словно произнося приговор черным силам мракобесия.

Прошли годы — и гуманизм «Огненного ангела» зазвучал с особой актуальностью. Люди слышали в нем предвестие страшных потрясений, охвативших Европу в годы нацизма и второй мировой войны. Память о мракобесных «ведьмовских процессах» была воскрешена и в других произведениях современных художников-гуманистов: в «Бернауэрин» Орфа, в «Гармонии мира» Хиндемита, в «Салеймских колдуньях» Артура Миллера, в опере К. Пендерецкого «Дьявол из Лаудана». Стало очевидным, что молодой автор «Огненного ангела» опередил свое время...

¹ Стоит напомнить о том, что темы монастыря и Огненного ангела ранее были сочинены Прокофьевым для диатонического струнного квартета (1918) в качестве главной и побочной партий первой части.

² Подробно о композиции оперы см. в дипломной работе Н. Ржавинской (Московская консерватория, 1968) и в её статье об «Огненном ангеле» (сб. «С. Прокофьев. Статьи и исследования». М., 1972).

Оперные увлечения Прокофьева заметно отдалили его от группы Дягилева — Стравинского, по-прежнему недооценивавшей жанр оперы. И. Ф. Стравинский, прослушав в авторском исполнении музыку «Любви к трем апельсинам», не пожелал слушать дальше первого акта. Его шокировали «простоватость» гармонии, приемы декламации, моментами напоминавшей манеру Мусоргского. Так же пренебрежительно была принята Стравинским «Сказка о шуте». Это произошло в июне 1922 года в Париже, после возобновления «Шута» труппой Дягилева в театре Могадор. Между композиторами произошла размолвка. В свою очередь Прокофьев открыто высказал Стравинскому антипатию к его последним произведениям — фортепианному концерту и сонате с их холодным необаянием.

Дягилев, прочно обосновавшийся во Франции, все чаще обращался к произведениям композиторов-парижан (Пуленк, Орик, Мийо), постепенно теряя интерес к своим соотечественникам. Мимолетное знакомство с музыкой «Любви к трем апельсинам» оставило его равнодушным. По сведениям, приводимым С. Лифарем, русский импресарио затевал в 1922 году новый «русский фестиваль» со старинными операми Бортнянского и Березовского, с «Маврой» Стравинского и новой комической оперой «Царь Додон» — по сказке А. Ремизова (которую якобы предполагалось заказать С. Прокофьеву). Но из этого проекта ничего не вышло¹.

Тогда же, в 1922 году Прокофьев встречался с крупными русскими поэтами, приезжавшими из Советской России. В одну из поездок в Берлин он общался с Андреем Белым, от которого получил в подарок новые стихи, увлекшие замысловатой словесной инструментовкой. Но особенно запомнились вечера, проведенные в Берлине с В. В. Маяковским, приехавшим из Москвы. Сергей Сергеевич присутствовал при интереснейших спорах В. Маяковского с С. Дягилевым и группой его соратников. Поэт резко обрушился на экспрессионистскую живопись, на чуждую ему музыку Стравинского, встретив блистательные по своему красноречию «контрудары» Дягилева. В конце все же победил Маяковский, с огромным темпераментом прочитавший свои новые стихи. После зарубежных встреч с русскими музыкантами Маяковский признался в одной из корреспонденций о своей антипатии к творчеству Стравинского: «Мне ближе Прокофьев дозаграничного периода. Прокофьев грубых стремительных маршей», — отмечал поэт². Это едва ли не единственное положительное упоминание о музыке во всем литературном наследии Маяковского.

Ссора со Стравинским и временный разрыв с Дягилевым, отвергнувшим музыку «Трех апельсинов», совпали с усилением русских связей Сергея Сергеевича. Взоры его все чаще обращаются к далекой Родине.

¹ См. об этом в книге С. Лифаря «Дягилев и с Дягилевым».

² В. Маяковский. Полное собр. соч., т. VII. М., ГИХЛ, 1940, стр. 258.

С 1922 года укрепляются контакты с советскими друзьями. «Я ужасно рад вновь нащупать Вас, ибо очень Вас люблю,— пишет он Мясковскому в феврале 1923 года.— Я уже давно, но безрезультатно искал Ваших следов». Мясковский и Асафьев информируют его о музыкальной жизни Москвы и Петрограда, оживившейся после окончания гражданской войны, посылают свои замечания по поводу его недавно выпшедших опусов.

Большим ударом для Сергея Сергеевича было известие об уничтожении части его рукописного архива, оставленного весной 1918 года в Петрограде: «Неужели бумаги и ноты в моей квартире на 1-й роте, 4 погибли? Там были партитура Второго концерта и масса всяких писем и записок»,— писал он Б. В. Асафьеву еще в 1920 году. «Любая страница рукописи для меня дороже трех роялей». Глубокое возмущение вызвала преступная небрежность быв. заведующего МУЗО Наркомпроса, Артура Лурье, не принявшего необходимых мер к сохранению покинутой квартиры, несмотря на отчаянные просьбы Асафьева. Композитор ссылаясь на Горького, Луначарского, Бенуа, которые конечно же помогли бы спасти ценнейшие рукописи, если б их вовремя информировали («Винovat больше всех я сам, слишком поверивший своим друзьям»). Лишь благодаря трогательным стараниям работников глазной больницы быв. Паперна (помещавшейся в том же доме), была спасена часть рукописного архива, в том числе детские «песенки» и клavier «Великана».

Удалось также сохранить рояль фабрики Шредера — памятный подарок, полученный Прокофьевым в 1914 году, в качестве премии имени Рубинштейна. По этому поводу Сергей Сергеевич обращался осенью 1923 года с письмом к наркому А. В. Луначарскому, который тотчас же сделал необходимые распоряжения¹.

Начиная с 1922—1923 годов в Советском Союзе стремительно возрастал интерес к творчеству Прокофьева. Музсектор Госиздата начал издавать его произведения. Общество «Международная книга» в Москве осенью 1923 года организовало исполнение прокофьевских новинок на своих «Музыкальных выставках»: здесь были впервые в СССР сыграны «Сказки старой бабушки», Увертюра на еврейские темы, романсы ор. 36 и, наконец, Третий концерт. Пропаганду сочинений Прокофьева годом позже продолжал ленинградский кружок «Вечеров новой музыки». Наконец, журнал Ассоциации современной музыки «К новым берегам» посвятил значительную часть первого номера (апрель 1923) творчеству Прокофьева (статьи Б. Асафьева, Н. Жилиева, С. Фейнберга).

¹ Предполагалось также запросить в связи с этим и В. В. Маяковского: «В Петрограде ли Маяковский? — писал композитор.— У него, кажется, большие связи в правительственных кругах, и, я знаю, он очень горячо ко мне относится. Вероятно, он сможет растолковать кому следует сущность дела» (из письма к Э. Дамской из Эталла 16 сентября 1923 г.).

Проницательный теоретик танеевской школы Н. С. Жилиев тогда уже отметил, что в современной русской музыке «преобладающее влияние, до последнего времени принадлежавшее Скрябину, видимо начинает переходить к Прокофьеву». По верному замечанию критика, «здоровая мужественность Прокофьева больше соответствует духу времени»¹.

Ленинградский журнал «Жизнь искусства» в новогоднем номере 1924 года напомнил о русских музыкантах, в том числе и Прокофьеве, застрявших за рубежом: «Как бы широко не распахивали мы окно в Европу, ничто не вознаградит нас за столь долгое отсутствие из пределов России... ее замечательных музыкантов. В новом году мы ждем известий о возможной репатриации наших «зарубежных» композиторов».

Сам Сергей Сергеевич об этом периоде говорит: «Тогда я еще не осознал все значение событий, происходивших в СССР. А эти события требовали сотрудничества от всех граждан: не только от людей политики, как я думал, но и от людей искусства. Кроме того, затягивал ритм установившейся жизни: издание сочинений, корректуры, даты концертов... Не последнюю роль играли и семейные дела: длительная болезнь и смерть матери, женитьба, рождение сына»...

Столь жадно ожидаемая репатриация замечательного русского композитора по ряду обстоятельств оттягивалась еще на целое десятилетие.

Баварская «передышка» позволила Прокофьеву подвести итоги пройденного пути, завершить серию ценнейших сочинений. Единственный новый опус, созданный в Эттале, Пятая соната ор. 38, как бы открывает следующую главу его эволюции, обнаруживая новые стилистические искания.

После Этталя композитор вновь перебирается во Францию. С октября 1923 года начинается следующий, парижский период его биографии.

Каковы же творческие итоги пятилетия 1918—1923, первого этапа зарубежных скитаний Прокофьева?

Необычайный подъем созидательной энергии, начавшийся в годы войны и революции, был так силен, что в полной мере действовал и за пределами России. В душе композитора хранился такой мощный запас эмоциональной взрывчатки, такое богатство духовных стимулов, рожденных неповторимой эпохой, что его хватало на много лет. Эти сильные эмоции прорывались то в захватывающем динамизме симфоний и концертов (вплоть до сверхдинамичной Второй симфонии), то в трагической экспрессивности «Огненного ангела». Сам автор не всегда ясно осознавал, что первопричиной этих стихийных взрывов было интуитивное постижение грозных социальных бурь, пережитых Россией и Европой.

¹ «К новым берегам», 1923, № 1.

Ведь еще не стерлись в его памяти впечатления, полученные на Родине, еще не исчерпались музыкальные идеи и образы, накопившиеся в годы юности.

Прямым продолжением юношеских исканий Сергея Сергеевича были задуманные и начатые в России — Третий концерт и опера «Любовь к трем апельсинам». Таковы же его замечательные камерные пьесы 1918—1920 годов. Можно смело утверждать, что и Третий концерт, и Увертюра-секстет, и «Сказки старой бабушки» относятся к классическим достижениям раннего Прокофьева. То же относится и к ряду старых опусов, в основном созданных на Родине, но завершенных, отделанных либо пересочиненных за рубежом: балет «Сказка о Шуте», Первый скрипичный концерт, Второй фортепианный, опера «Игрок».

Только приведенного списка вероятно было бы достаточно, чтобы причислить Прокофьева к общепризнанным музыкальным лидерам XX века.

Особо велика роль прошедшего пятилетия в утверждении оригинального драматургического дарования Прокофьева. Именно теперь, на премьерах «Шута» и «Любви к трем апельсинам» (1921) композитор впервые испытал радость овладения музыкально-сценическими жанрами, издавна привлекавшими его главнейший интерес. Хотя радость эта оказалась недолговечной, — она в значительной мере стимулировала рождение новых оперных и балетных партитур. И «Шут» и «Любовь к трем апельсинам» были вершинами той иронически-гротескной линии, которая многократно проявляла себя в музыке молодого Прокофьева как выражение своеобразной оппозиции к академическому искусству и старому отмирающему общественному укладу. В то же время «Огненный ангел» (наряду с «Семеро их») с большой силой подытоживал линию драматически-экспрессивной образности, также издавна проявлявшейся в прокофьевском искусстве.

Успешная исполнительская деятельность композитора как пианиста и дирижера закрепляет на зарубежной почве его прежние достижения. Вызывающе дерзкий характер его пианизма, как и когда-то в Петербурге, поражает, пугает, шокирует академическую аудиторию Запада. В то же время зарубежные слушатели стремятся услышать в его музыке поэтическое выражение исторических перемен, переживаемых современной Россией.

Можно считать, что фактическим началом «заграничного» периода в творчестве Прокофьева является не 1918 год — год отъезда его из Петрограда, а годы 1922—1923, когда в значительной мере исчерпались творческие ресурсы, накопленные на Родине. Пятая соната (1923) относится уже к новому, «заграничному» этапу.

Глава VII

В Париже

Я не растратил впустую ни одного часа моих странствий.

П. Хиндемит. «Художник Матис»

Тревожные годы странствий закалили на огне испытаний мою волю и дали мне самое драгоценное качество мужчины: веру в себя.

В. Брюсов. «Огненный ангел»

Более десяти лет с осени 1923 года Прокофьев живет и работает в Париже. Благодаря успешным исполнениям «Скифской сюиты», «Шута» и Третьего концерта имя его становится популярным.

Париж по-прежнему считается интеллектуальным центром Западного мира, законодателем новых эстетических идей. Как и в прошлом столетии, здесь встречаются художники различных национальностей, объединенные жадным стремлением к славе. Наряду с французами — русские и американцы, итальянцы, испанцы, поляки, чехи. Среди звезд, блистающих на художественном небосклоне великого города, — Дягилев и Стравинский, Кусевицкий и Шаляпин, Кокто и Пикассо, Равель и Онеггер, Казелла и Мийо.

Послевоенные годы ознаменовались существенными переменами в музыкальном искусстве Франции. Со смертью гениального Клода Дебюсси (1918) ушла в прошлое блистательная эпоха импрессионистской звукописи, сумеречных полутонов, туманной символики. Былые сторонники дебюссизма уже оказывались в лагере умеренных — подобно Дюка́, Фл. Шмитту или Роже-Дюкасу, либо подпадали под власть новых конструктивистских течений, подобно Равелю, Русселю или Сати.

Молодое поколение музыкантов, выступившее в годы первой мировой войны, решительно отрицало недавние импрессионистские увлечения, подвергло насмешке пассивную поэзию лунного света и ночных шорохов,

провозгласило идеи неудержимого динамизма, духовной силы и трезвости, мелодической общедоступности и ритмической остроты. Кумирами этой молодежи стали Игорь Стравинский с его «Весной священной» и Эрик Сати с его урбанистически-цирковым балетом «Парад». Былое любование чарующе пряными созвучиями и тембровыми пятнами сменилось культом жестких политональных комплексов, энергичных ритмов, примитивных попевок.

Вошли в моду поэтизация машин и спортивных стадионов, мотивы джаз-банда и мюзик-холла; образы первобытной архаики и экзотического примитива парадоксально соседствовали с возвышенной поэзией античности. Таковы были новые художественные тенденции, объединившие знаменитую группу Шести (les Six) — общепризнанный авангард французской музыки двадцатых и тридцатых годов. Наиболее видные из них Артур Онеггер, Дариус Мийо, Франсис Пуленк, Жорж Орик, постепенно преодолевая черты нигилизма и бравады, очень скоро обнаружили свою приверженность к содержательному гуманистическому искусству, сотрудничая с прогрессивным движением Народного фронта, а впоследствии и с антифашистским Сопротивлением. Прокофьеву их музыкальные позиции были во многом близки: он дружески общался с Пуленком, Онеггером, Мийо, внимательно следил за их творчеством.

Подчеркнем, однако, что связи нашего соотечественника с французской буржуазной культурой носили сложный и двойственный характер. Прокофьев никогда не подражал кому-либо из своих парижских коллег, не приспособлялся и не поддавался под их влияние. Он обладал слишком крупной и независимой индивидуальностью, слишком прочно был связан с классической традицией своих русских учителей, чтобы безоглядно отдаться воздействиям зарубежной моды. «Переехать в Париж, — утверждал он, — еще не значит сделаться парижанином».

Отзывы композитора о его французских коллегах двадцатых годов исполнены строжайшего критицизма. Отдавая должное их изобретательности, реже мастерству, он неизменно осуждает поверхностность, несерьезность, порой неразборчивость и эклектизм. Крайне скептическим было его отношение к Пуленку (балет «Лани», фортепианный цикл «Прогулки»), к Мийо (опера «Голубой экспресс»), к Орику (балет «Матросы»), даже Онеггеру (фортепианное Концертино). Не щадил он и глубоко ценимого им Равеля, отмечая легковесность и пестроту стиля оперы «Дитя и волшебство».

Крайне раздражала Сергея Сергеевича беспринципность тех французских коллег, которые легко шарахались от сложностей конструктивизма к поверхностной развлекательности: «В последнее время в некоторых парижских кругах заговорили: довольно с нас музыки трагической и эмоциональной, дайте нам музыки просто развлекательной, как в доброе время старика Рамо, а если ради развлекательности проскользнет

пошлость, то давайте и ее, лишь бы она развлекала и была кстати! Любопытно, что этим идеям чуть-чуть потакал и Стравинский»¹.

Многое в новом искусстве Запада решительно отталкивало Сергея Сергеевича. В письме к Мясковскому он с насмешкой вспоминал о «всякой германо-французской мертвечине, которой немало душили этой весной»². В другом письме он отмечал, что «интересных книг о музыке за последнее время не попадалось. Интересных американских композиторов тоже не видно». «В Англии, я думаю, вовсе ничего нет»³. В ряде статей и писем Прокофьев пронизывал по поводу пустоты и идейной выхолощенности новейшего немецкого, английского, итальянского искусства, демонстрировавшегося в Париже. В скрипичном концерте Курта Вайля его поражало «какое-то безразличие, трупность». Музыку американских авторов, привезенную в Париж Кусевицким, он именовал «нудным пустым местом»⁴. Среди современных итальянцев он выделял лишь одного Риети, резко отвергая претенциозность и пестроту в творчестве А. Казеллы.

Особенно же характерно отрицательное отношение Прокофьева к влиятельным мастерам немецкой и австрийской школы. Он не принимал никакого участия в международных модернистских фестивалях, систематически проводимых — начиная с 1921 года — в Зальцбурге, Донауэшингене, Баден-Бадене, где создавались репутации многих современных композиторов. Удивляет его равнодушие к нововенской школе Арнольда Шёнберга, выдвинувшей в середине двадцатых годов конструктивистскую додекафонную систему, столь сильно повлиявшую на музыку Запада. Даже такое крупное явление австрийского экспрессионизма, как опера «Воцтек» Альбана Берга (1925), не вызвала какой-либо реакции нашего соотечественника. «То, что тогда делала венская школа, не имело никакого отношения к его собственному творчеству. Он знал ее — и только», — пишет по этому поводу Фр. Пуленк. Не привлекли его внимания и такие заметные в то время фигуры, как Бела Барток и Пауль Хиндемит; в творчестве последнего Сергею Сергеевичу слышались следы умозрительности («чересчур мозговое») и даже черты «бекмессеровщины».

Только один прославленный музыкант неизменно заинтересовывает его необъяснимыми парадоксами своей эволюции. Это — Игорь Стравинский. Почти каждое его новое сочинение Прокофьев тщательно изучает, подробно делаясь своими впечатлениями с московскими и ленинградскими друзьями. Стравинский для него по-прежнему — громадный авторитет, со-

¹ Из письма к В. Держановскому от 6 августа 1924 г.

² Письмо от 4 августа 1925 г.

³ Из писем к Б. Асафьеву от 26 марта и 9 августа 1926 г.

⁴ Из письма С. Прокофьева «Париж. Весенний сезон 1925 г.», опубликованного в ленинградском сборнике «De Musica», 1925, № 1.

вершеннейший мастер, владеющий всеми тайнами искусства¹. Но как глубоко разочарован он, обнаруживая в новых творениях «великого Игоря», «мелодическую бедность» и манерное стилизаторство! «Бах, изъеденный оспой», «обцарапанный Бах» — так издевательски характеризует Сергей Сергеевич неоклассические опусы Стравинского 1923—1925 годов (октет, фортепианный концерт, сонату и т. п.). Осуждая почти каждое новое сочинение Стравинского, он подчеркивает, что «Весна священная» и «Свадебка» ему намного дороже: «Концерт Стравинского является продолжением курса, взятого в финале октета, т. е. стилизацией под Баха, чего я не одобряю, так как хотя и люблю Баха и думаю, что сочинять по его принципам неплохо, но стилизоваться под него не следует,— читаем мы в письме к Б. В. Асафьеву.— Поэтому концерт этот для меня менее ценен, чем, например, «Свадебка» или «Весна священная», как вообще менее ценны все вещи, написанные подо что-нибудь, вроде «Пульчинеллы» или даже моей собственной Классической симфонии... К сожалению, Стравинский думает иначе, не чувствует, что это есть обезьянство и теперь ф[орте]п[ианную] сонату написал в том же стиле. Он даже считает, что это создает новую эпоху»².

Так определилось решительное неприятие Прокофьевым модных веяний неоклассицизма, ставших едва ли не господствующими в западноевропейской музыке межвоенного двадцатилетия.

Приведенные факты не только не подтверждают прямой зависимости Сергея Сергеевича от зарубежной традиции двадцатых — тридцатых годов, но скорее свидетельствуют о его упрямой самостоятельности и порой даже об излишнем скептицизме по отношению к тем талантливым современникам (Хиндемит), чье искусство в чем-то сближалось с его тогдашними устремлениями. Он был слишком захвачен собственными музыкальными идеями, поглощавшими всю его творческую волю, темперамент и интеллект.

И все-таки десятилетие, проведенное в Париже, не могло не оставить следа в художественной эволюции Прокофьева. Здесь он не раз выступал в обществе самых радикальных по тому времени деятелей французской музыки: так, еще осенью 1921 года его ахматовские романсы и вокальные мелодии ор. 35 звучали в знаменитом Театре Старой голубятни в одной программе с Сонатой для духовых Дариуса Мийо, вокальным циклом «Бестиарии» Пуленка, пьесами Альберика Маньяра³. Годом позже премьера Третьего концерта у Кусевицкого шла в один вечер с «Горацием-

¹ «Остерегаюсь его ругать, так как Стравинский часто нас обманывал, и прекрасное на первый взгляд — со временем становилось интересным», — признавался С. С. в письме к Асафьеву от 9 августа 1926 г.

² Из письма к Б. Асафьеву от 8 февраля 1925 г.

³ Концерт, организованный журналом «La Revue Musicale» от 4 ноября 1921 г.

победителем» Онеггера, с пьесами Стравинского и Шарля Кеклена. Позднее он участвовал — вместе с французскими коллегами — в камерных вечерах общества «Тритон». Постоянные контакты с деятелями «Шестерки», с видными художниками, дирижерами, критиками оставляли свой след в музыкальном мышлении русского мастера.

В этом кругу усиленно поощрялось применение политонализма, изощренной хроматики, многоэтажных тембровых наслоений; наоборот — осуждались уступки романтической чувствительности и «старомодному» лиризму. Именно эти критерии применялись именитыми парижскими критиками, восхищавшимися левизной «Скифской сюиты», «Шута» и «Семеро их», но отвергнувшими лирику Скрипичного концерта, мелодизм Второго и Третьего фортепианных концертов.

Прокофьев не смог пройти мимо этих эстетических воздействий; они повседневно обрушивались на него в беседах и спорах, в рецензиях и статьях парижской прессы. В некоторых письмах к Н. Я. Мясковскому он излагал свое тогдашнее кредо, формировавшееся еще в Петербурге, но окончательно утвердившееся именно в парижский период: новизна ф о р м ы, изобретение неслыханных звуковых приемов — главное и решающее. «Куда идти? — отвечает С. С. на вопрос своего друга. — А вот куда: сочинять, пока не думая о музыке., а заботясь о создании новых приемов, новой техники, новой оркестровки; ломать себе голову в этом направлении, изощрять свою изобретательность, добиваться во что бы то ни стало хорошей и свежей звучности, отрешившись от петербургских и московских школ, как от угрюмого дьявола...»¹

Можно ли удивляться — в свете этих высказываний — тому, что именно в середине двадцатых годов в произведениях Прокофьева намечаются сдвиги в сторону жесткой хроматики, сгущенной диссонантности, контрапунктической и тембровой перенасыщенности. По его собственному признанию, здесь «не обошлось без влияния атмосферы Парижа, где не боялись ни сложности, ни диссонансов, тем самым как бы санкционируя мыслить сложно».

Так, несмотря на свою антипатию к искусству французского авангарда, наш композитор год за годом втягивался в круговорот музыкальной жизни Парижа. Некоторые наиболее ценные черты его творческой юности — ясность и общительность интонационного строя, искренность и душевная простота — постепенно глохли, уступая место то громоздким, несколько внешним сложностям, то холодноватому интеллектуализму, в сущности, мало свойственному его натуре.

¹ Из письма от 3 января 1924 г. Как известно, Н. Я. Мясковский, хотя и принял некоторые технические советы своего друга, но в основном вопросе остался при своем мнении: «Меня звучность как таковая очень мало увлекает, я настолько бываю поглощен выражением мысли» (письмо от 12 января 1924 г.).

В середине октября 1923 года Сергей Сергеевич с женой и матерью обосновываются в столице Франции. После нескольких лет скитаний жизнь композитора обретает черты известной устойчивости: осенью и зимой — напряженные трудовые будни, прерываемые выездами на гастроли; по утрам — работа над новыми сочинениями, вечерами — скромные встречи с друзьями или посещения концертов и спектаклей. Денежные дела складывались туго — особенно в первые два-три года. Приходилось ежегодно менять место жительства, ибо не хватало средств на дорогостоящую постоянную квартиру. Каждое лето семья отправлялась в недорогие дачные места — к морю или в тихие горные районы. Для Прокофьева летние месяцы были временем самой активной работы: в поселке Сен-Жиль-сюр-Ви на побережье Атлантики (1924), в уютном пригороде Бельвю, под Парижем (1925), в дачном местечке Саморо на берегу Сены (1926), на старой даче «Маяки» близ приморского городка Роян (1927) были задуманы и в основном сочинены все крупные опусы этих лет. Особенно радовали композитора счастливые часы утренних прогулок в лесу, когда обдумывались и заносились в записную книжку новые темы.

Тем временем в семье происходили памятные события — радостные или печальные. В феврале 1924 года родился сын Святослав; в конце того же года скончалась мать Мария Григорьевна в результате длительной тяжелой болезни. Сергей Сергеевич с огромной душевной болью перенес потерю самого близкого человека.

День переезда Прокофьевых в Париж совпал с премьерой Скрипичного концерта в очередной программе Кусевицкого. «Мы попали «с корабля на бал» — после этальской тишины в бурный кипящий Париж», — вспоминает супруга композитора. В тот вечер (18 октября 1923 года) в зале Grand Opéra собралось много видных деятелей искусства: художники Пикассо, Бенуа, балерина Анна Павлова, музыканты Кароль Шимановский, Артур Рубинштейн, П. Коханский и другие. Наконец-то замечательный концерт, сочиненный еще пять лет назад, дождался своего исполнителя¹. Достичь этого было нелегко, ибо некоторые прославленные скрипачи (например, Губерман) не пожелали разучивать эту «слишком непривычную» пьесу. На роль солиста был приглашен концертмейстер оркестра, Марсель Дарье, вполне справившийся с труднейшей задачей. Однако парижская критика встретила премьеру холодно. Многим казалось, что лирика Скрипичного концерта не современна, что автор еще не расстался с устаревшими романтическими привычками. Впервые Прокофьева стали критиковать «слева» за слишком ясную и недостаточно изощренную

¹ Автор внес в партитуру концерта некоторые дополнения в сравнении с клавиром: «В конце прибавил пассажи кларнета и флейты, а то без какого-нибудь дивертисмента уж больно звучало под увертюру к «Лоэнгрина» (из письма к Н. Мясковскому от 9 сентября 1924 г.).

музыку. Среди противников концерта оказались Надя Буланже, Жорж Орик, русский критик Борис Шлецер. Орик находил в концерте черты искусственности и «мендельсонизм».

Лишь блестящее исполнение Концерта венгерским скрипачом Йожефом Сигети (летом 1924 года на Международном фестивале современной музыки в Праге) завоевало произведению заслуженную славу. Талантливый венгр — друг и сподвижник Белы Бартока — оказался горячим энтузиастом прокофьевской музыки. Ему приходилось всячески преодолевать сопротивление оркестрантов, не желавших исполнять «непонятную» музыку русского модерниста. «Но это — форменная чушь!» — шипели артисты первых пультов накануне пражской премьеры. Однако Сигети сумел верно постичь лирико-эпическую сущность Концерта, выдвинув на первый план не иронию, а одухотворенность сказочного повествования (или, как он выразился, «мечтательное настроение ребенка, внемлющего сказке»¹).

Сигети способствовал популяризации Концерта во всем мире, сыграв его в Берлине, Кёльне, Женеве, Лозанне, Лондоне, Амстердаме, Стокгольме, Будапеште, Варшаве, Москве, Ленинграде и других городах. В Москве уже в сезоны 1923/24 и 1924/25 годов его с успехом играли и лучшие советские скрипачи².

Пятая соната

В начале марта 1924 года Сергей Сергеевич впервые исполнил свою Пятую сонату (C-dur, op. 38), сочиненную в прошлом году в Эттале. Парижане встретили новую сонату без энтузиазма, хотя сам автор считал ее достаточно сложной и относил к числу «самых хроматических» своих опусов. Даже энтузиастически настроенный В. Дукельский счел новое сочинение чересчур «серебральным» (умозрительным) и кисло сказал: «Нет, не нравится... Перемудрили, друг мой», — вызвав этим гнев и обиду автора. Между тем это была первая из крупных его фортепианных пьес, в которой заражающая импульсивность сменялась спокойным созерцанием, холодноватым раздумьем. Непривычная для молодого Прокофьева умудренность удивила слушателей, ожидавших от него уже апробированного хлесткого динамизма, либо гротескных шалостей. Сам композитор, будто смущенный наметившимся стилистическим поворотом, говорил о новой сонате в каком-то «извиняющемся» тоне: «Замедленные темпы 5-й сонаты связаны с плохим самочувствием прошлым летом, когда я задумывал сонату: не в порядке было сердце, как последствие скарлатины, случившейся у меня пять лет назад»³. В действительности же в Пятой сонате многое было прямым

¹ Из статьи Ж. Сигети «Прокофьев, каким я его знал». Журнал «Music and Musicians», Лондон, июнь, 1963.

² Честь первого исполнения в СССР принадлежала Натану Мильштейну, сыгравшему Концерт 21 октября 1923 года в сопровождении пианиста Владимира Горовица.

³ Из письма к Мясковскому от 15 июля 1924 г.

продолжением мягкой лирики «Мимолетностей», мрачновато-пугающей иронии «Сарказмов». Сопоставление прозрачного, несколько отрешенного лиризма первой части с трагическими гротесками скерцо и финала составляют смысл ее драматургии.

Из трех частей Сонаты наиболее традиционна для автора первая — *Allegro tranquillo*. Ее главная тема — в светлом *C-dur*'е, с характерными красочными отклонениями — привлекает шубертовским простодушием и классической ясностью. Перед нами еще незлобиво улыбающийся молодой Прокофьев, знакомый по пьесам ор. 12 и Классической симфонии. Но уже в изобразительно-сказочной побочной партии (в духе корсаковского «Кашеева царства») и особенно в полифонически усложненной разработке выступают иные, более изощренные настроения с оттенком мрачного гротеска.

Тонами зловещей саркастичности окрашена вторая часть — *Andantino* — скерцо в характере трехдольного танца или токкаты. Как навязчивая идея таинственно и автоматически отбивают такт упрямые формулы остинато. Бесконечные колкие форшлаги, злобно взывающиеся гаммообразные затакты, гипнотизирующие повторы сжатых фраз-заклинаний дразнят, пугают, рождая ощущение сказочной жути. Еще более способствуют этому специфическая ладовая окраска с обилием полифункциональных комплексов.

Наиболее сложно была задумана главная тема финала, в которой пассивное вдавливание тонического звука вдруг сменяется жесткой линейной изломанностью; столь же парадоксальна смена начального флегматично мерного движения нервными ритмическими рывками. Ощущение демонически злого, издевательского начала подчеркивается техникой остинатных движений, хроматизацией лада, обилием колющих диссонантных комбинаций. Многое здесь, как и во второй части, напоминает атмосферу «Сарказмов» с их сочетанием бесовской издевки и скрытого трагизма. Впрочем, и в этой части автор возвращается (в побочной партии) к поэтически утонченной русской напевности в духе «Сказок старой бабушки».

Есть в Пятой сонате несомненные отголоски оперной музыки с ее образной конкретностью: так, в середине *Andantino* возникают аналогии с эпизодом смерти Графини из «Пиковой дамы» Чайковского, а некоторые эпизоды второй и третьей частей перекликаются с драматическими фантомами «Огненного ангела».

Двадцать лет спустя, услышав Пятую сонату в исполнении пианистки Марии Гринберг, автор был обрадован неожиданной встречей с забытым опусом. Время сгладило былые страхи перед чрезмерной «левизной» этой музыки («С нее сошла вся скарлатина», — мило пошутил присутствовавший на концерте Н. Я. Мясковский¹). Тем не менее автор счел необходи-

¹ См. об этом в воспоминаниях М. А. Мендельсон-Прокофьевой. МДВ, стр. 382.

мым в 1952 году вернуться к Пятой сонате и, готовя ее к переизданию, сделал новый, усовершенствованный вариант (под опусом 135).

Весной 1924 года имя Прокофьева вновь прогремело в парижском музыкальном мире: в очередных программах Кусевицкого были впервые даны новая редакция Второго фортепианного концерта (8 мая) и халдейское заклинание «Семеро их» (29 мая). К премьере Концерта Сергей Сергеевич готовился с особым рвением: «Это такой бесовской трудности вещь, что я уже два месяца ничего не сочиняю, только учу его на фортепиано», — писал он Мясковскому¹. Но великолепная пьеса, несмотря на блестящее авторское исполнение, не нашла поддержки у парижской критики (так же как и ранее прозвучавший Концерт для скрипки). «Второй концерт был принят сдержанно, — сообщал Прокофьев. — По-видимому мне, несмотря на переделку, не удалось достаточно развить оркестровое сопровождение». Но причину неуспеха, думается, надо было искать не столько в оркестровке, сколько в общей несозвучности этого романтически возвышенного сочинения господствовавшим в Париже конструктивистским тенденциям. «Зато «Семеро их» имели бурный успех и действительно, эта вещь мне удалась», — читаем мы в том же письме Прокофьева². Сочинение было исполнено два раза подряд: «Публика даже слегка обиделась, что Кусевицкий поставил «Семеро их» дважды в одной программе для пущего, как он думал, вразумления».

Для французской аудитории это был очередной шок, вызвавший бурю разноречивых суждений. «Колдовская сила заклинания, — сообщал один из критиков, — так подействовала на публику, что половина была возмущена, другая же — в том числе много музыкантов — признавалась, что ее околдовала стихийная сила этого неслыханного искусства»³. Видный композитор импрессионистской школы Флоран Шмитт, передавая впечатление о кантате, вспоминал «завывающий шабаш, невероятно потрясший нас»⁴.

Однако же экзотический опус, поразивший парижан, был тогда же положен на полку и больше не возобновлялся, в то время как холодно встреченные инструментальные концерты вскоре завоевали повсеместную славу.

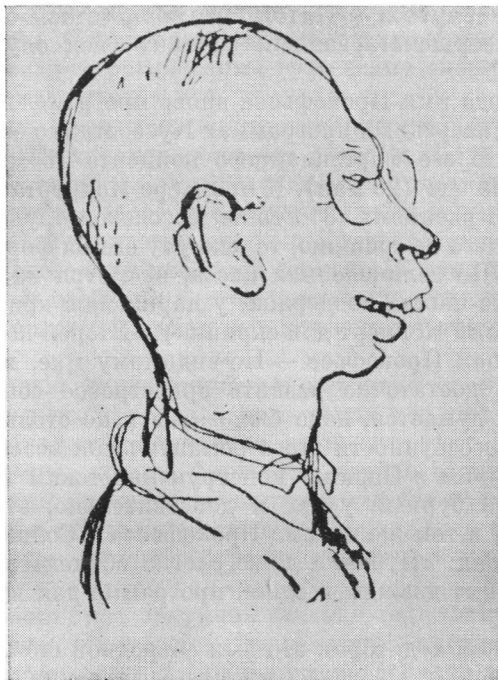
В том же сезоне Сергей Сергеевич впервые познакомился с симфонической пьесой Артура Онеггера «Pacific 231». Признавая «незначительность содержания» урбанистического опуса, он тем не менее был захвачен волевым напором и оркестровой фантазией автора. «Одна из наиболее обративших на себя новинок изображает бег канадийского транспасифического паровоза, — писал он Мясковскому, — но не столько механическую сторону

¹ Письмо от 4 мая 1924 г.

² К Н. Мясковскому от 1 июня 1924 г.

³ Из статьи Рене Дюменля в парижской газете «Le Monde» от 10 марта 1953 г.

⁴ Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 382.



С. Прокофьев, шарж М. Ларионова во французской газете «Comoedia» от 19 мая 1921 г.

бега, сколько аллегорию его устремленности; меня лично интересовало, конечно, не то, что он хотел изобразить, а техника звуковая, весьма меня поразившая». Можно предположить, что и бурный успех «Семеро их», и опыт онеггеровского «Pacific 231», и упорный нажим со стороны критики, не раз обвинявшей его в пристрастии к романтической «старомодности» — все это наталкивало мысль Прокофьева на создание нового монументального опуса, который находился бы вполне на уровне современности — в парижском понимании этого слова. Раздосадованный композитор решил доказать парижанам, что он способен писать не менее современно, нежели участники «Шестерки».

Так возник план симфонического произведения, которое по замыслу автора, «было бы сделано из железа и стали».

Кусевицкий, только что занявший пост руководителя Бостонского оркестра, сразу же дал гарантию, что новый опус будет немедленно исполнен в Париже и в Америке. Уже летом 1924 года, отдыхая в вандейской

деревне на берегу океана, композитор продумывал композицию и заготовлял темы будущего сочинения. Речь идет о Второй симфонии d-moll, над которой Прокофьев упорно трудился всю осень и зиму 1924 года и весну 1925-го. «В отличие от 3-го концерта, — писал он о новой симфонии, — она хроматична и тяжеловесна, но это не значит, что я и на будущее время простился с диатонизмом. По форме симфония близка последней сонате Бетховена, т. е. суровая первая часть и тема с вариациями в качестве второй и последней»¹.

Характерно, что работы, изобиловавшие чрезвычайными сложностями, давались Прокофьеву с трудом. Вторая симфония, как и в свое время «Ала и Лоллий», сочинялась туго и, по его словам, требовала «злейшей возни», на что он откровенно жаловался в письмах к Асафьеву: «Работаю во всю, но ввиду сложности ползет медленно» (8 февраля 1925 года); «Я с головой в симфонии: никак ее не прикончу» (от 27 апреля). Наконец 22 мая 1925 года гигантская партитура была готова: «вышло 212 убористых страниц». Уже спустя две недели, 6 июня — Симфония впервые прозвучала в очередной программе Кусевицкого. В зале можно было встретить — наряду с виднейшими музыкантами Франции — бывших петербуржцев, так или иначе заинтересованных в судьбе автора: Стравинского, Н. Черепнина, Александра Бенуа, Фительберга, Купера, Коутса, Сувчинского, Нувеля и других. Сам Сергей Сергеевич был явно озадачен сложностями новой симфонии: «Когда послушал, то сам не разобрал, что за штука вышла и, смущенный, замолчал, пока не улеглось. Да и у всех других ничего кроме недоумения, симфония не вызвала...»² «Слишком густо она была заплетена, слишком много наложений одного на другое и контрапунктов, переходящих в фигурацию»³.

Даже искушенным парижанам Вторая симфония показалась каким-то чудищем. Почти все критики единодушно бранили ее, разочаровавшись в даровании Прокофьева (из 28 рецензий — 25 ругательных и только одна хвалебная). Единственным критиком, признавшим ее достоинства, был Жан Марнольд, написавший солидную аналитическую статью на основе длительного изучения партитуры.

Вторая симфония

Вторая симфония ор. 40 действительно оказалась одним из самых пафосных творений Прокофьева. Судьба ее была несчастлива. После премьеры 1925 года симфония почти не исполнялась: за ней надолго закрепились репутация устрашающего «конструктивистского» опуса.

Между тем неосторожно брошенная композитором характеристика ее как партитуры, сделанной «из железа и стали», — была односторонней:

¹ Из письма к Б. Асафьеву от 23 мая 1925 г.

² Из письма к Н. Мясковскому от 20 октября 1925 г.

³ МДВ, стр. 174.

«индустриально-урбанистический» характер ей, в сущности, не свойствен. Обе части — особенно вторая — рожают совсем иные ассоциации, обращенные то к языческой стихии «скифства»; то к миру русских сказок и скоморошин или к чарующей поэзии северных пейзажей.

Из Автобиографии Прокофьева известно, что еще в 1917 году он задумал «Русскую симфонию». Примечателен в связи с этим прогноз Асафьева о том, что именно Вторая прокофьевская симфония сможет продолжить традицию русского эпического симфонизма. В 1925 году критик писал: «Интересно... будет знакомство с недавно законченной Прокофьевым симфонией. Найдет ли он путь к искомому, к синтезу, к русской симфонии не субъективно-эмоционального типа?»¹ Из этого высказывания можно заключить: что Сергей Сергеевич еще до отъезда за рубеж делился с Асафьевым своей мечтой о «Русской симфонии» и мог тогда же воспринять некоторые важные советы своего старшего друга. Напомним о многозначительной его реплике в письме к Асафьеву (1925): «Дрожу, что с симфонией не окажусь на заданной тобой высоте».

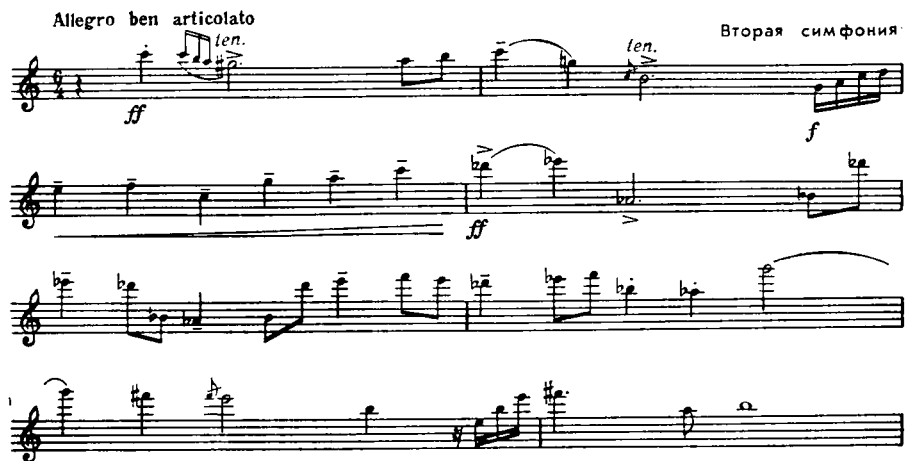
И вот, слушая нынче это гигантское звуковое полотно, действительно воспринимаешь его как современную «Русскую симфонию» объективно эпического плана. Первоначальный план «миниатюрного» цикла разросся до громадных масштабов, а русское эпическое начало переплелось с отзвуками урбанизма, отчасти порожденными парижским окружением. Но за диковато жестким натиском первой части с ее тембровыми нагромождениями следует такое поэтичное обобщение русской сказочности, русского лирического распева и скоморошьей скерцозности, какого мог достичь только глубоко национальный художник, крепко связанный с традициями.

Художественная интуиция Прокофьева оказалась вернее и глубже проходящих увлечений: задумав удивить парижан чудовищной «железной конструкцией», он, в сущности, свернул на другую дорогу — к русской национальной эпопее, обновленной современными средствами. Быть может, в этом сложном синтезе сочетались и воздействия Стравинского (периода «Весны священной»), и — в меньшей мере — отзвуки новой французской музыки, и — главное — собственные поиски автора (от «Алы и Лоллия» и «Шута» до заклинаний «Семеро их») ².

Наиболее трудна для восприятия первая часть — *Allegro ben articolato*. Уже главная ее тема отмечена ладовой усложненностью, угловатостью мелодики, утрированностью скачков, резкостью акцентов:

¹ См.: Игорь Глебов. Третий концерт Сергея Прокофьева. Журн. «Современная музыка», 1925, № 10.

² Подробные анализы Второй симфонии читатель найдет в специальных монографиях: С. Слонимский. Симфонии Прокофьева. М.—Л., 1964 и М. Тараканов. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968.



Гиперболические черты приданы и архаическому мотиву побочной (низкие медные), звучащему точно тяжелый топот каких-то сказочных великанов.

Обширное сонатное аллегро — с изощренным переплетением тем и монументальной разработкой — вызывает впечатление некоторой пестроты и нагроможденности. В то же время интонационно-ладовая основа первой части то и дело обнаруживает свою русскую национальную природу: в ней слышится то архаика древних обрядовых напевов, то интонации духовного стиха, то гармошечный перебор, то визгливо-задиристые наигрыши скоморохов-игрецов. А то вдруг повествовательное начало нарушается моторными нагнетаниями, напоминающими изобразительные формулы из онеггеровского «Pacific 231».

Вообще же присущие этой части «густо заплетенные» кульминации скорее рождают представление об экзотических варваризмах и фантастической нечисти. Преувеличенность экспрессий усугубляется полифонической сложностью, жесткостью полифункциональных комплексов, вязкой многоэтажностью оркестровки с преобладанием пронзительно высоких или огрубленно низких тембров.

После сверхэмоций Allegro (его сам автор назвал «сердитым»), особенно чарует начало второй части, проникнутое ласковым лиризмом. Основная тема возникает у гобоя на фоне тихо струящихся, словно баюкающих фигураций деревянных — совсем в духе пленэрных зарисовок Равеля («Пробуждение» из «Дафниса»). Этот основной образ Andante — одно из самых счастливых мелодических откровений Прокофьева: светлый диатонический склад темы, широта распева, утонченность ладовой расцветки и свирельная звучность (соло гобоя) решительно противостоят «варварским» дерзостям первой части:



Шесть разнообразных вариаций, смело, до неузнаваемости преобразующих исходную тему, составляют центральный раздел *Andante* — своего рода «цикл в цикле». Прокофьев разворачивает здесь панораму русской национальной образности — то волшеббно-сказочной, то обрядово-деревенской, народно-бытовой. Принцип вариационности, как и в средней части Третьего концерта, основан на полнейшей свободе и произвольности обращения с темой¹. Чаще всего начальная тема оказывается лишь своего рода эпиграфом, motto, интонационным стимулом, а целое воспринимается как сюжетно-повествовательная сюита или же шесть картин некоего музыкально-сценического представления. Лишь в первой вариации мы легко узнаем основную тему — в приглушенном напеве контрабасов, оплетенном фигурационными орнаментами. Дальше она почти целиком растворяется в новых и новых картинных эпизодах. Очаровательна скерцозная вторая вариация — затейливые переключки деревенских жалеек и рожков (флейты, фаготы, кларнеты) на фоне виртуозно нагнетаемых пассажей. В третьей — грубоватый пляс, стихия разгула и язычески ритуального действия. Четвертая — лирический пейзаж, мечтательное *Larghetto* с нежными соло духовых и звончатым фортепианным остинато. В пятой — сочный народный жанр, шарманочные «заводные» фоны, ярмарочная суতোлка, пестрые выкрики толпы, весело притоптывающие плясовые попевки, неудержимо нарастающая динамика. Наконец, шестая вариация — своего рода синтезирующий финал всей симфонии. По словам автора, в эту последнюю вариацию «введены темы первой части для более крепкой спайки и заключения»². Резко преобразованная тема *Andante* (огрубленная и динамизированная) сплетается здесь со столь же измененными мелодиями из первой части, образуя сверхмощные тембро-динамические наплывы. Густое наложение параллельно движущихся звуковых пластов (Марнольд отметил «семиголосный контрапункт»!) воскрешает мятежно хаотическую атмосферу начального *Allegro*. Тем более впечатляет лирически просветленный эпилог, повторяющий мечтательную мелодию начальной темы.

¹ «В вариациях я шел путем развития (а не варьирования) тем», — объяснял автор в письме к Н. Мясковскому (от 20 октября 1925 г.).

² Из письма к Н. Мясковскому от 9 сентября 1924 г.

Сам Прокофьев, как уже говорилось, отнесся ко Второй симфонии с известной долей самокритики, ощущая ее фактурную перегруженность и некоторые просчеты формы. Много позднее он задумывал коренную ее переработку, «чтобы изложить те же мысли более ясным путем». Предполагалось даже разукрупнить ее композицию, превратив из двухчастной — в трехчастную. Новая редакция была уже включена в список сочинений, но, к сожалению, замысел этот (1952—1953) остался нереализованным.

Однако и имеющийся вариант, как бы критически его ни оценивать, — составляет не только важную веху в биографии композитора, но и оригинальнейший образец русского национального симфонизма XX века.

«Трапеция»

Параллельно со Второй симфонией рождалась значительно более скромная партитура Квинтета ор. 39, запечатлевшая сходный круг творческих увлечений автора (русское в современном преломлении). Уже летом 1924 года — во время отдыха в деревушке Сен-Жиль — новая партитура была готова. Сергей Сергеевич сперва предназначал ее не столько для концертного исполнения, сколько в качестве музыки к балету «Трапеция», заказанному ему русским хореографом Б. Романовым. Ученик М. Фокина, бывший балетмейстер Мариинского театра, он возглавлял небольшую балетную труппу из русских артистов. В предложенном Романовым сюжете изображались сцены из цирковой жизни — вероятно, не без воздействия «Парада» Сати (и, быть может, ранних полотен Пикассо). Но Прокофьев на этот раз отказался от специфических приемов театральной изобразительности. В отличие от «Шута», где каждая сцена строго мотивирована сценически, «Трапеция» была задумана как шестичастный квинтет для смешанного состава из струнных и духовых (гобой, кларнет, скрипка, альт и контрабас).

Выбор данного состава обуславливался не только скромными материальными ресурсами труппы Романова, но и желанием самого Прокофьева испытать силы в создании оригинального ансамбля с духовыми. Композитор давно мечтал о таком эксперименте, ссылаясь на опыт парижских коллег.

«...За последнее время, — писал он, — здесь мода на ансамбли духовых инструментов, например, 6 деревянных, 2 медных, иногда плюс контрабас и ударные. Стравинский, молодые французы — все пишут; мне тоже хочется, но никак не удосужусь»¹. И вот, благодаря заказу Б. Романова, идея быстро нашла свое воплощение.

Балет «Трапеция» прошел несколько раз в ряде городов Германии и Италии и вскоре был забыт². Осталась незамеченной и попытка сцениче-

¹ Из письма к Н. Мясковскому от 25 июня 1924 г.

² Лишь в 1970 году на Центральной студии телевидения в Москве вновь попытались воскресить хореографическое представление на музыку Квинтета ор. 39.

ской интерпретации этой музыки в Москве. Сам автор признавал, что музыка балета не очень сочеталась с хореографическим действием, обладая «ритмическими непрактичностями, вроде номера на десять восьмых ($3 + 4 + 3$), за которые балетмейстеру пришлось отдуваться».

В списке сочинений Прокофьева «Трапедия» вообще не упоминается: вместо нее под ор. 39 помечен Квинтет с духовыми, вобравший в себя все шесть номеров одноактного балета. Характерно, что Квинтет, несмотря на его стилистическую «левизну» — даже не нашел во Франции своих исполнителей: первыми его интерпретаторами — три года спустя — оказались видные советские музыканты, в том числе — участники прославленного квартета имени Бетховена — Д. Цыганов и В. Борисовский.

Квинтет с духовыми

Вероятно Квинтет с духовыми — наряду с Второй симфонией — следует отнести к самым усложненным сочинениям Прокофьева. Здесь необычны и смешанный состав инструментов (два духовых — гобой, кларнет и три струнных — скрипка, альт и контрабас), и дробная сюитная композиция (шесть частей, с двумя скерцо и двумя анданте), и густая полифоническая ткань со сложным наложением параллельно звучащих остигатных фигур. Пожалуй, нигде больше у Прокофьева не найти такого широкого применения имитационной полифонии с частыми каноническими проведениями и трансформациями тем (в обращении, в уменьшении и т. п.). Тяготение к капризной метро-ритмике, своеобразная техника расщепления и «перетасовки» мелодических пошевок, причудливость тембров (например, диковатые скоморошьи наигрыши деревянных с форшлагами), сложность контрапунктической игры порой говорят о прямых воздействиях Стравинского.

Заметно стремление автора к звуковому эксперименту — особенно же к необычности тембровых и полифонических комбинаций. Здесь и флажолеты контрабаса, и различные деформации тембра струнных (*sul ponticello*, *sul punto del arco*, *sul tallone* и т. п.), и политональные комплексы. (Последние наиболее резко воздействуют в медленной четвертой части, окрашенной колоритом зловещей диссонантности). И однако же сквозь все фактурные и ладовые сложности ясно проглядывает индивидуальность Прокофьева, сказочника и затейника, создателя «Шута» и «Сарказмов». Это в свое время чутко подметил Б. В. Асафьев, указавший, что автор Квинтета, несмотря на невольные воздействия Стравинского, «всюду остается самим собой: в изломе мелоса, в специфической диатонике, в ритмическом узоре»¹.

¹ См.: Игорь Глебов. За восемь лет. «Современная музыка», 1927, № 19. См. также написанный тем же автором краткий разбор Квинтета ор. 39 в том же журнале, 1927, № 20.

Отзвуки лирических интермедий «Шута» слышатся в меланхолически пасторальной первой части, построенной в необычной трехчастно-вариационной форме (тема — две вариации — тема). Жестковатая графика «Сарказмов» вспоминается в медленной второй части с намеренно тусклым запевом контрабаса; но и здесь — вопреки дразнящим фегосе — то и дело прорывается русский свирельный наигрыш. Насмешливая игра, стремительные погони и забавные эксцентризмы слышатся в обоих скерцо (третья и пятая части); здесь снова мелькают комически суетливые и чуть шаржированные персонажи из «Шута». И наоборот, мрачно таинственная четвертая часть (*Adagio pesante*) подавляет жуткой механичностью, сумрачностью красок. В финале возвращается настроение фантастической пасторальности, дважды перебиваемое чудаковатым танцем.

Конечно же типично прокофьевское русское сказочно-гротескное начало в Квинтете превалирует, хотя присущие автору простодушие мелоса и насмешливый задор танцевальных формул заметно заслонены тембровой изощренностью и хроматической усложненностью ладового мышления.

Известное сближение Прокофьева с музыкальным миром Парижа совпало с длительным перерывом в общении с русскими эмигрантскими кругами. Дягилев, гордо называвший его своим «вторым сыном» (после Стравинского) теперь надолго отворачивается от автора «Шута», отдавая предпочтение французским или итальянским композиторам. Рафинированное искусство эмигрантского балета постепенно теряет свою национальную самобытность, подчиняясь веяниям европейской моды. А. В. Луначарский, побывавший в начале двадцатых годов на дягилевских спектаклях, с сожалением отмечал в них обеднение художественных ресурсов и идейное бездорожье¹. О том же поговаривали в эмигрантских кругах, сетуя на преувеличенный интерес Дягилева к полуразвлекательным французским балетам, сочиненным на основе «мюзик-холльной» эстетики Жана Кокто. «Этот период русского балета многим казался «упадочным», — пишет Вл. Дукельский, — после пышной подчеркнутой русскости начальной эпохи... — изломанное легкомыслие «Козочек» (Пуленк), «Кошки» (Соре) или «Голубого поезда» (Мийо), их намеренное музыкальное ребячество»...²

Об эмигрантской «русской загранице» с горьким чувством писал из Парижа П. П. Сувчинский — бывший издатель «Музыкального современника»: «Многого эта «заграница» не стоит. С каждым годом дает себя чувствовать разрыв с историческим потоком России. Кроме того, уж слишком скудела и современная Европа. Будет ли ее «Untergang» катастрофиче-

¹ См. его статью «Русские спектакли в Париже», сб. «Театр и революция», М., 1924.

² См. «Об одной прерванной дружбе», стр. 262.



С. Прокофьев,
с рисунка Н. Желиховского, 1920-е гг.

ским или постепенным — но это неизбежно. И новое — создается конечно не здесь»¹.

Известно, что Париж двадцатых годов считался духовным центром русской белой эмиграции. Здесь издавались «Возрождение», «Последние новости» и другие печатные органы эмигрантских кругов. Здесь находились военные центры разгромленной белогвардейщины. Сюда устремлялись политические деятели, писатели и художники, не желавшие сотрудничать с «Советами». К чести Прокофьева, он ни в малейшей степени не запятнал своей репутации связями с этой «контрреволюционной Россией». Внутрен-

¹ Приписка в письме С. Прокофьева — Б. Асафьеву от 23 мая 1925 г.; *Untergang* (нем.) — закат, гибель.

няя чистота и воспитанная с юных лет безгласность ко всему одряхлевшему, морально нестойкому решительно отдаляли его от деятелей российской эмиграции. Ему претила крикливая антисоветчина белоэмигрантских газет. Откровенное омерзение вызывали жалкие фигуры «невозвращенцев», бежавших из Советской России — Артур Лурье, Леонид Сабанеев: «Лурье я видел мельком в Берлине. Вид у него общипанный, и вообще им мало кто интересуется...»¹ «С Сабанеевым меня все-таки познакомили... Вид у него жалкий, потный, сгнивший. Он лепетал что-то о том, что изменил взгляды, вероятно желая быть мне приятным. Да избавит меня судьба от дальнейших встреч!»².

Позднее в письме к В. Дукельскому композитор резко осуждал своего младшего коллегу за «общение с усыхающей эмиграцией, этой веткой, оторванной от ствола, которая в своем увядании мечтает о прошлых пышных веснах»³.

И политически и творчески Прокофьев не имел ничего общего с реакционной эмиграцией и это обстоятельство значительно облегчило его сближение с советской Родиной.

Подводя итог своим работам 1923—1924 годов, композитор писал: «5-я соната, квинтет и 2-я симфония, продолжая линию от «Сарказмов», через «Скифскую сюиту» и «Семеро их», представляли собою самые хроматические из моих сочинений. Здесь было не без влияния атмосферы Парижа...»

Неуспех Второй симфонии и некоторое падение интереса к нему парижской критики заставили композитора серьезно задуматься о своих дальнейших перспективах: «У меня начала закрадываться мысль, — а не суждено ли мне сойти на второстепенную роль». Действительно, Париж мог легко вознести до небес модное имя, но столь же легко мог забыть о нем. «Мода длилась недолго, и кумир неизбежно попадал в одно прекрасное утро в мусорный ящик»⁴.

Сергею Прокофьеву угрожали тяжелое разочарование, участь «низвергнутого кумира». Советские друзья с тревогой следили за постепенным падением европейской славы композитора. «Париж непреклонен: «Стравинский, Стравинский, Стравинский!» Немудрено, что Прокофьев переживает закат на здешнем горизонте, — отмечал журнал «Жизнь искусства», — и эстетические... круги говорят о нем уже, как о покойнике: в Прокофьеве нет этого милого сердцу парижского буржуа запаха подгнившего сыра...»⁵

¹ Из письма к Э. Дамской от 7 января 1923 г.

² Из письма к Б. Асафьеву от 28 марта 1926 г.

³ Из письма от 3 июня 1932 г. («Об одной прерванной дружбе», стр. 273).

⁴ Ромен Роллан. Жан Кристоф. Соч., т. IV, стр. 368.

⁵ «Жизнь искусства», 1926, № 21. Статья Н. Малкова.

В эти трудные дни взоры композитора вновь и вновь обращались к покинутой России, где о нем помнили и где его высоко ценили, невзирая на затянувшееся отсутствие.

Середина двадцатых годов — памятная пора в истории Советского государства. Молодая страна Советов, залечив раны, нанесенные гражданской войной, приступала к осуществлению великих планов индустриализации. Укреплялся ее международный авторитет: буржуазные правительства Запада, потеряв надежду на быстрое «падение большевиков», устанавливали дипломатические и торговые связи с крепнувшей социалистической державой. Завоевывали международную славу виднейшие художники СССР, открывшие новые горизонты перед искусством современности. Западный мир с изумлением знакомился с революционными фильмами Эйзенштейна и Пудовкина, с поэзией Маяковского, с новаторским театром Мейерхольда и Таирова.

Расцветала советская музыкальная культура: Запад с интересом узнал симфонии Мясковского и совсем юного Шостаковича, а на конкурсе пианистов в Варшаве неожиданно прославился 19-летний Л. Оборин, удостоенный первой премии.

Именно в это время советские оперные театры, видные режиссеры и музыкальные деятели неоднократно вспоминают о Прокофьеве, стремясь привлечь его к активному сотрудничеству. Дружескую заинтересованность и горячую симпатию к его творчеству выражают нарком просвещения А. В. Луначарский и В. Э. Мейерхольд. Если на Западе Прокофьева чаще всего принимали как «заморского гостя», вызывавшего лишь кратковременное любопытство, то в советских художественных кругах его считали одним из самых выдающихся представителей современной русской музыки. Весной 1926 года о его творчестве тепло отзывался А. В. Луначарский: «Характерная для последнего (Прокофьева.— *И. Н.*) большая свежесть и богатство изобретательности говорят об исключительности его дарования... В чистом лиризме — гигантская его значимость. Стравинский в значительной мере уже попал в лапы блестящего штукарства. Прокофьеву, чтобы всецело развернуться, нужно вернуться к нам, пока «нечисть» американизации не подавила его»¹.

Особенно же горячо ратовал за Прокофьева его давний поклонник и друг Всеволод Эмильевич Мейерхольд, к тому времени ставший признанным лидером революционного театрального фронта. Он решительно опровергал попытки недалекovidных людей отсечь композитора от советской культуры: «Пользуюсь случаем выразить свое негодование по адресу тех

¹ Из вступительного слова к концерту пианиста И. Элинсона (цит. по журналу «Жизнь искусства», 1926, № 22. Разрядка моя.— *И. Н.*).

безответственно выступающих против Прокофьева товарищей, которые считают его эмигрантом»¹, — утверждал Мейерхольд в советской печати... «...Хотя он и живет на Западе, творческое направление его всецело устремлено к полному созвучию с эпохой великих работ. В его музыке — яркий эмоциональный, жизнеутверждающий тон. В ней нет слезливой чувствительности... Лирика его крепка, мужественна... Основной тон его творчества вполне отвечает нашему времени. Оно, его творчество, мощным потоком вливается в современную русскую музыку...»²

Начиная с 1923 года Прокофьев непрерывно получает лестные для него приглашения от советских организаций: летом 1923 года запрос от А. В. Гаука о постановке «Игрока» в б. Мариинском театре, весной 1924 года — приглашение от А. В. Оссовского на ряд концертов в Ленинградской филармонии, в 1926 году — просьбы о гастрольных поездках в СССР от руководителей Московского Персимфанса. Летом 1924 года Сергей Сергеевич заполняет вступительный листок-заявление о приеме его в Московское общество композиторов. Наконец летом 1925 года он ведет переговоры с прибывшим в Париж директором Ленинградского ГАТОБ И. В. Экскузовичем о постановке в Ленинграде и Москве «Трех апельсинов». Попутно обсуждаются возможности постановки «Игрока», «Шута». «Из этого разговора возникли самые широкие горизонты для моих отношений с академическими театрами», — сообщает композитор в письме к Асафьеву. Тогда же состоялась деловая встреча с руководителем Софила Б. Б. Красиным, который предлагал большую концертную поездку по СССР (Москва, Ленинград, Харьков, Ростов-на-Дону).

Но едва ли не самая заманчивая для нашего композитора перспектива заключалась в одной неосуществленной идее Вс. Мейерхольда. Летом 1925 года режиссер объявил в советской печати о предполагавшемся заказе Прокофьеву «киносимфонии, посвященной революции 1905 года». Речь шла, в сущности, о музыке для кинокартины «1905 год», планировавшейся к 20-летию первой русской революции. Из этого замысла вскоре родился всемирно знаменитый фильм «Броненосец «Потемкин», поставленный учеником Мейерхольда, 27-летним Сергеем Эйзенштейном. Можно глубоко сожалеть о том, что переговоры с Прокофьевым по этому вопросу не состоялись, так как французские власти не дали визы коммунисту Мейерхольду на поездку в Париж. В результате была упущена счастливая возможность сотрудничества Сергея Сергеевича с гениально одаренным С. Эйзенштейном (эти плодотворные контакты установились лишь много позже, во второй половине тридцатых годов).

¹ См. «Красную газету» (вечерний выпуск) от 23 января 1929 г.

² Из вступительного слова к концерту С. С. Прокофьева в радиотеатре 17 ноября 1929 года, сб. «В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы», часть вторая, стр. 495—496.

Все чаще Прокофьев встречается с советскими деятелями, приезжающими за границу. Зимой 1923 года его навещает прибывший из Ленинграда молодой музыковед Р. И. Грубер. В 1926 году композитор общается со старым знакомым Б. Л. Яворским, приехавшим в командировку по делам Наркомпроса, принимает у себя Б. В. Асафьева и П. А. Ламма. Интересные контакты связывают его с художниками А. П. Остроумовой-Лебедевой, К. С. Петровым-Водкиным, Г. Б. Якуловым, с писателем И. Г. Эренбургом, наконец с Мейерхольдом, посетившим все-таки Францию вместе с женой, актрисой Зинаидой Райх. Особенно памятными были встречи с В. В. Маяковским, который в дни пребывания в Париже не раз появлялся в артистических кругах в обществе Прокофьева. Один из свидетелей этих встреч, Вл. Дукельский, — при всей своей неприязни к личности советского поэта — подтверждает трогательную близость их отношений: «Слушая фортепианную игру С. С., Маяковский попросту млеет и глаза его зажигались неожиданно теплым светом. В эти минуты я мирился с его нестерпимой заносчивостью... С Прокофьевым Маяковский довольно часто игрывал на билиарде, любил гулять с ним по Парижу»¹.

Друзья из СССР много рассказывали Сергею Сергеевичу о примечательных процессах, происходящих в Советской России, и эти рассказы усиливали его стремление вернуться в родные края. «Очень меня потянуло в Россию», — с волнением признавался он в письме к Асафьеву. И в другом письме (от 28 мая 1926 года): «Яворский и Мейерхольд в Париже, очень зовут меня в Россию, мне самому хочется». Наконец, в сентябре 1926 года композитор сообщал Мясковскому: «Моя поездка в СССР становится все более осозанной... идет переписка с Персимфансом и Ленинградской филармонией, пересыпаемая игривыми письмами Болеслава» (то есть Б. Л. Яворского).

Тем временем в Советском Союзе неуклонно нарастал интерес к творчеству Прокофьева. «Я изумлен и обрадован московскими успехами моей музыки», — писал он В. Держановскому². Широкий резонанс имели выступления С. Е. Фейнберга с Третьим концертом (Москва, 22 марта 1925 года, дирижер К. С. Сараджев), исполнение Скрипичного концерта Йожефом Сигети, московские премьеры «Скифской сюиты» (14 марта 1925 года, Персимфанс), «Еврейской увертюры» (24 октября 1923 года, квартет имени Бетховена, К. Н. Игумнов, С. В. Розанов), фрагментов из сюиты «Любовь к трем апельсинам» (19 января 1926 года, дирижер Оскар Фрид). Сергей Сергеевич с увлечением реагировал на известия об успехах московского Персимфанса (Первого симфонического оркестра без дирижера), этого удивительного детища новой революционной культуры; сторонник всяческих прогрессивных новшеств, он приветствовал эту неви-

¹ См. «Об одной прерванной дружбе», стр. 260.

² Письмо от 21 января 1926 г.

данную форму оркестрового исполнительства: «Приятно слышать об успехе Скифской. Неужели ее так-таки ахнули без дирижера?» — спрашивал он у Мясковского.

Наконец, своеобразной кульминацией растущей симпатии к Прокофьеву оказалась блестящая премьера «Любви к трем апельсинам» на сцене Ленинградского ГАТОБ (18 февраля 1926 года). Общественность приняла эту оперу отнюдь не как заграничную новинку, а как яркое творение современной отечественной музыки¹. В качестве постановщиков выступили одаренные мастера, хорошо знавшие композитора еще по до-революционному Петербургу: бывший консерваторский товарищ, дирижер В. А. Дранишников и бывший партнер по шахматам, режиссер С. Э. Радлов. Много трудов в подготовку спектакля вложили консультант театра Б. В. Асафьев, художник В. В. Дмитриев, балетмейстер В. И. Вайнонен. В числе основных исполнителей были лучшие певцы театра: И. Ершов, П. Журавленко, Г. Боссэ, молодая М. Максакова. Критики отнеслись к спектаклю с большой теплотой. Среди поклонников музыки был художник А. Н. Бенуа, «который хвалил музыкальную сторону постановки, но часто поругивал декорации и режиссерские намерения все время и во что бы то ни стало смешить»². Прокофьев в то время концертировал в Америке, сожалея, что не смог присутствовать на спектакле: «Десять лет ждал я постановки моей оперы на Мариинской сцене, а когда наконец поставили, то довелось мне быть на обратной стороне земного шара!»³.

В трудный для Сергея Сергеевича момент, летом 1925 года, когда парижские критики дружно осуждали «непонятность и надуманность» Второй симфонии, — на пути его снова возникла знакомая фигура С. П. Дягилева. Новое сближение объяснялось особыми причинами. Неутомимый антрепренер, привыкший реагировать на властные веления времени, чутко ощутил возникший в Париже спрос на русскую тематику, но на этот раз — связанную с новой, Советской Россией. Ему представлялось, что именно Прокофьев лучше других способен откликнуться на эти актуальные запросы. Рискуюя рассориться с эмигрантскими кругами, Дягилев устанавливает контакты с представителями советской интеллигенции: встречается с А. В. Луначарским, с послом Л. Б. Красиным, беседует с Мейерхольдом, Эренбургom. «Они заинтересовали Дягилева своими рассказами о новой России, которая ищет новых форм жизни и новых форм искусства, осо-

¹ Любопытно, кстати, что сам Прокофьев бывал крайне раздосадован, если некоторые советские учреждения обращались к нему как к иностранцу. Когда руководители Главнауки в официальном письме приравнивали его к «иностранному артистам», он с обидой писал друзьям: «Может быть, они спутали меня с каким-нибудь китайцем?» (из письма к Б. Л. Яворскому от 30 октября 1926 г.).

² Из письма Прокофьева к Б. Асафьеву от 23 ноября 1926 г.

³ Из письма к Б. Асафьеву от 26 марта 1926 г.

бенно новых театральных форм,— рассказывает в своих мемуарах С. Лифарь.— Это искание и заставило Дягилева желать сближения с Россией». Сообщали даже, что знаменитый импрессарио, мучительно тосковавший по Родине, добивался разрешения на поездку в СССР и планировал сенсационный сезон в Париже — совместно с театром Мейерхольда («один день он, один день — мы»). Но эти утопические планы не осуществились.

Единственным результатом «просоветских» настроений Дягилева оказался таким образом заказ С. Прокофьеву нового балета о революционной России. Сергей Сергеевич был изумлен неожиданным предложением. «Но я же не могу писать в том стиле, который вы одобряете»,— воткнул я булавку в довольно пошлые музыки, которые сочиняли Дягилеву Орик и Мийо». Однако замысел Дягилева воплотить в балете быт Советской России — по-настоящему увлек нашего композитора. Прокофьев воспринял эту идею как реальный повод к духовному сближению с Родиной: «Я не верил своим ушам. Для меня как бы открылось окно на воздух, тот свежий воздух, о котором говорил Луначарский»,— рассказывает он.

Работа над балетом сразу же закипела. Дягилев задумал будущее представление в стиле советского театрального конструктивизма, о котором тогда много писали на Западе. В качестве либреттиста намечался Илья Эренбург, живший в то время во Франции. Но затем выбор остановился на советском художнике Г. Якулове, недавно выставившемся в Париже. В качестве постановщика танцев намечался советский балетмейстер Касьян Голейзовский, прославившийся своими опытами конструктивистской хореографии (его рекомендовал приехавший из Ленинграда Георгий Баланчин). Вместо Голейзовского, однако, был приглашен Леонид Мясин, давний сотрудник труппы. Уже в начале августа 1925 года Прокофьев писал в Москву: «На днях засяду за новый балет для Дягилева: будет проще Шута, менее сюжетный и более симфоничный. Декорации будет делать московский Якулов, автор проекта бакинской башни»¹.

Попытки привлечь талантливых мастеров из Советского Союза вызвали ужас и озлобление среди ближайших советников Дягилева. Особенно возмущались кузен антрепренера П. Г. Корнбут-Кубитович и секретарь дирекции В. Ф. Нувель, бывший деятель петербургских «Вечеров современной музыки». Они резко осудили идею «советского» балета, уверяя, что Дягилев отпугнет от себя не только русскую эмиграцию, но и расположенные к нему иностранные аристократические круги. Когда на переговоры являлись Г. Якулов или Илья Эренбург, Нувель и Корнбут демонстративно покидали помещение, отказываясь выполнять свои секретарские обязанности. Но Дягилев, как всегда, был тверд. Его отношение

¹ Письмо к Н. Мясковскому от 4 августа 1925 г.

к соавторам было ласково поощрительным; он сам принимал участие в разработке сценария и сам впоследствии придумал заглавие балета «Le pas d'acier» (что означало «Стальная поступь» или в его собственном претенциозном переводе — «Стальной скок»).

Именно в те годы в Москве распространялись идеи наивного урбанизма, связанные с начавшимся индустриальным строительством: мотивы индустриализации, воспевания красоты движения и мощи моторов давали о себе знать не только в поэзии и живописи, но даже в музыке и хореографии. (Вспомним балеты «Болт» Д. Шостаковича, «Плотина» А. Мосолова, позднее — оперу В. Дешевова «Лед и сталь», симфонические пьесы «Завод» Мосолова, «Днепрострой» Ю. Мейтуса и т. п.) Георгий Якулов, художник московского Камерного театра, убежденный сторонник «левого» искусства, сподвижник Ларионова и Гончаровой, Татлина и Малевича, был известен также созданием монументальной группы памяти Двадцати шести комиссаров в Баку. Он и разработал совместно с Прокофьевым сценарий балета «1920 год» или «Стальной скок». Решено было отказаться от цельного сюжета, а ограничиться несколькими сценами, изображающими два аспекта русской действительности — деревянную Русь вчерашнего дня и будущую индустриально-социалистическую Россию. Отсюда — план двух картин, распадающихся на небольшие эксцентрические эпизоды: в первой картине предполагалось сочетать сказочные элементы (Баба-яга, Трое чертей, Игра в кошки и мышки) с персонажами, олицетворяющими пестрый российский быт 1920 года (разорившаяся Графиня, спекулянты и мешочники, папиросники и ирисники); вторая — целиком посвящалась социалистической индустриализации (советский завод, работа машин и паровых молотов, превращение вчерашнего матроса в рабочего). Конструктивист Г. Якулов тянул композитора к воспеванию поэзии машин, в фантазии художника рождались кружение трансмиссий и маховиков, мелькание световых сигналов, движения танцоров, имитирующие слаженный мир механизмов. Так замысел «советского» балета был направлен по пути урбанистических экспериментов.

Работа спорилась быстро: «Я одним духом, закусив удила, накатал новый балет», — сообщал он друзьям в Москву¹. К осени 1925 года клавиш балета был сдан Дягилеву, который одобрил музыку, но премьеру спектакля отложил до конца будущего сезона.

Оркестровку «Стального скока» Прокофьев выполнял в очень нелегких условиях, совмещая ее с концертными поездками. Приходилось сидеть над партитурой в долгие часы железнодорожных путешествий. Именно тогда родилась оригинальная система оформления партитур, изобретенная Прокофьевым. Вагонная тряска не позволяла выписывать все голоса,

¹ Письмо к В. Держановскому от 30 сентября 1925 г.

и он стал предварительно размечать всю инструментовку в клавире. Рационализация труда принесла композитору большое облегчение. Между акколадами он оставлял свободную строчку, на которой писал, если нужно, дополнительные голоса. Сложные тембровые комбинации — запутанные сплетения или необычные аккорды струнных — выписывались на отдельных листах. Когда вся предварительная разметка карандашом в клавире была сделана, оставалось лишь «продиктовать» ее квалифицированному ассистенту, который оформлял всю партитуру по авторским конспектам. Подобным методом, начиная с 1925 года, были оркестрованы почти все сочинения Прокофьева, что избавило его от утомительной механической работы. Первыми его ассистентами-расшифровщиками за рубежом были молодые музыканты Г. Поп-Горчаков и М. Ф. Астров (внук балетного композитора Пуни); кстати, тот же Астров с 1928 по 1934 годы выполнял обязанности личного секретаря Сергея Сергеевича: «Моя задача заключалась в «переводе» его конспектов, которые непосвященный едва ли смог бы разобрать,— вспоминал Астров.— Словесные его тексты ограничивались согласными (кириллицей), нотные были стенограммой из всех, какие только можно выдумать, знаков сокращения»¹.

Сергей Сергеевич очень гордился своим изобретением, облегчившим его труд. Вслед за «Стальным скоком» этим методом был оркестрован «Огненный ангел» — капитальнейшая партитура в несколько сот страниц. «Покрыть такое количество страниц мне удалось, благодаря изобретенному мною способу диктовки партитуры,— сообщал он Мясковскому... Когда сидит нанятый человек и ждет диктовки, волей-неволей не теряешь времени».

Занятый по горло новыми сочинениями, сложными оркестровками и корректурами, растущей деловой перепиской, Прокофьев и в эти парижские годы не прекращал концертно-пианистической деятельности. Авторитет его как виртуоза неуклонно возрастал и былые конфликты с шокированной аудиторией стали сменяться шумными триумфами. В декабре 1924 года он дал свой сонатный вечер в Париже (Вторая, Третья, Четвертая и Пятая), в январе 1925 года играл в Варшаве и впервые выступал с сольной программой в Берлине, в марте исполнял Третий концерт в Парижской консерватории, в ноябре посетил Стокгольм для участия в «трех русских вечерах», организованных И. Добровейном, в декабре с громадным успехом концерттировал в Голландии, где состоялась целая «про-

¹ Из воспоминаний М. Ф. Астрова. Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 378. Впоследствии Прокофьев привлекал для расшифровки своих партитурных «конспектов» П. Ламма, В. Держановского, Л. Атовмяна, В. Великанова, А. Ведерникова и других советских музыкантов.

кофьевская декада» (8 выступлений в течение десяти дней). «В Роттердаме и здесь, после Третьего концерта весь зал и оркестр поднялись и аплодировали стоя», — сообщал композитор из Амстердама¹.

Наконец зимой 1925/26 года состоялось большое турне Сергея Сергеевича — совместно с Линой Льюбера — по городам Соединенных Штатов. Спустя пять лет после скандальной нью-йоркской премьеры «Трех апельсинов», американская публика встречала его уже как признанного маэстро. Немалую роль в этом признании сыграла оглядка на его европейские успехи, а также личное воздействие Сергея Кусевицкого, руководившего Бостонской филармонией.

Американские провинциалы, еще недавно затыкавшие уши при звуках прокофьевской музыки, теперь считали за честь присутствовать на его авторских вечерах. В США он провел 14 концертов, половину из них — с Бостонским оркестром под управлением С. Кусевицкого. В ряде городов исполнялся Третий концерт.

Турне было крайне утомительным: Прокофьевы пересекли всю страну от Атлантики до Тихого океана и обратно. «Я покрыл несчетное количество миль в поезде и на пароходе, наиграл и накорректировал 8 лент для «Duo Art» (фабрика пианол), — сообщалось в письме Мясковскому. Симфонические программы сменялись камерными, в которых композитор аккомпанировал своей супруге, певшей романсы русских авторов — от Мусоргского до Метнера и Стравинского. В Бостоне, Сан-Франциско, Кливленде, Денвере, Канзас-Сити происходили обязательные приемы и банкеты в честь русских гостей. Прокофьев не без иронии вспоминал церемониалы встреч, устраиваемых провинциальными обществами друзей современной музыки. «После концерта члены общества (их было 300) пожелали пожать нам руки... Член общества подходил к секретарю и говорил: «Я — мистер Смит». Председательница говорила мне: «Позвольте познакомить вас с мистером Смит». Я жал руку и говорил: «Ах, как я счастлив, мистер Смит!» Мистер Смит говорил: «Ах, как я счастлив, мистер Прокофьев!» и проходил дальше к моей жене. Тем временем приближался мистер Джонс и так далее триста раз».

За американским турне последовало шесть концертов в Италии: Рим, Сиена, Генуя, Флоренция, Неаполь... «Кроме солнца, рафаэлей, Везувия и цветущих апельсинов видел Максима Горького, Вячеслава Иванова и римского папу», — с улыбкой сообщал он московским друзьям. Действительно, путешественникам удалось попасть на прием к тогдашнему папе Пию XI; католическая церемония в Ватиканском дворце немало увлекла нашего композитора, с юных лет склонного ко всяким театрализованным зрелищам.

¹ Письмо В. Держановскому от 20 декабря 1925 г.

Но, конечно, самым значительным событием этих дней была встреча с Алексеем Максимовичем Горьким, хорошо знакомым еще с петроградских времен. Писатель неожиданно появился на авторском утреннике в Неаполе, дружески посетил артистическую, а после концерта пригласил Прокофьевых обедать на свою виллу, в Сорренто. «Горький был в ударе, и вечер прошел исключительно приятно», — вспоминал Сергей Сергеевич. В беседе участвовали сын писателя Максим и его супруга. «Горький пригласил нас в свой кабинет, читал нам письма, полученные от беспризорных... Говорил о музыке, много рассказывал о жизни в Советском Союзе и так увлекательно, что можно было слушать без конца»¹. Композитора особенно заинтересовали рассказы Горького о перевоспитании беспризорных детей («о том, как путем доверия и ласки из маленьких разбойников можно создавать полезных граждан Союза»²). В свою очередь А. М. Горький в своем письме в Москву (к поэту В. В. Каменскому) с симпатией отзывался об «отличном вечере» Прокофьева, прошедшем «с большим успехом»³.

Дважды — в 1925 и 1926 годах имя русского мастера прозвучало в Германии в связи с премьерами «Любви к трем апельсинам» в Кёльне и Берлине. Германия двадцатых годов, богатая новыми музыкальными идеями, почти не знала Прокофьева. Герман Абендрот, стоявший во главе оперного театра в Кёльне, высказался против постановки его оперы. Тем значительнее была инициатива молодого венгерского дирижера Эугена Сенкара, решившего познакомить немецкую публику с веселой оперой по сказке Гоцци. Одаренный и энергичный Сенкар, работавший тогда в Кёльнском театре, славился живейшим интересом к новой музыке: ему принадлежала честь первой постановки балета «Чудесный мандарин» Белы Бартока, вызвавшей скандал и снятой с репертуара по распоряжению бургомистра Конрада Аденауэра (впоследствии — реакционного канцлера Федеративной Германии). Обращение к пародийной опере русского новатора также не сопряжено с немалым риском: и публика и академическая критика отнеслись к этой затее настороженно. Однако спектакль удался на славу. Приглашенный из Берлина режиссер и художник Ганс Штробах проявил блестящую изобретательность, чутко воплотив сказочно-иронический дух музыки. Солисты, хор, оркестр работали с увлечением, захваченные свежестью прокофьевского юмора. Сергей Сергеевич, приехавший на премьеру (14 марта 1925 года) был очарован цельностью и совершенством кёльнской постановки. «В общем рейнцы отличились и поставили здорово, — сообщал он, — и дирижер и режиссер работали с боль-

¹ Из воспоминаний Л. И. Люберы-Прокофьевой. Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 193.

² МДВ, стр. 227.

³ М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 29. Письмо от 15 мая 1926 г., стр. 466.

шой любовью и очень талантливо. Публика принимала хорошо, но еще лучше пресса, особенно берлинская, явившаяся в Кёльн на премьеру»¹.

Консервативная часть прессы встретила оперу с негодованием: утверждали, что музыке Прокофьева «не хватает драматического нерва», что она не способна «изысканно развлекать или волновать сердца». Зато видный музыковед Эрнст Бюкен отмечал в опере «исконный дар музыкального гротеска» и тщательную продуманность выразительных деталей.

Спустя полтора года, 9 октября 1926 года «Любовь к трем апельсинам» была представлена на сцене Берлинской государственной оперы (дирижер Лео Блех). Постановка была сделана, по словам автора, «солидно, веско, по прусскому образцу. Но не хватало горячей итальянской крови. Все же зал зычно хохотал и был успех»². Увы, успех оказался недолговечным: спектакль выдержал всего восемь представлений. Автор винил в этом безынициативного режиссера и слишком «безупречного», мало-подвижного дирижера.

В конце сезона 1926/27 года «Любовь к трем апельсинам» была показана на сцене Московского Большого театра (премьера 19 мая 1927 года). Спектакль был подготовлен лучшими артистическими силами: дирижер — Н. Голованов, режиссер — А. Дикий, художник — И. Рабинович; в главных ролях выступили А. Нежданова (Нинетта), В. Петров (Король), Н. Обухова (Клариче). Критики хвалили музыку Прокофьева, но упрекали театр в чрезмерном увлечении внешними эффектами, в неумении интерпретировать изящество и подвижность прокофьевской декламации.

Много толков было по поводу социального смысла оперы («над кем смеется Прокофьев?»). Ряд критиков сомневался в идейной глубине произведения, упрекая его в «грациозной бессодержательности»³. Всеобщую популярность завоевал очаровательный Марш из «Трех апельсинов», звучавший в те годы в различных переложениях и даже исполнявшийся в массовых выездных концертах (в 1926 году Персимфанс играл его в Красных казармах — вместе с «Пер-Гюнтом» Грига и «Дубинушкой» Римского-Корсакова). Спустя три года, в 1929 году, опера сошла с репертуара и в Москве, и в Ленинграде, выдержав по несколько десятков представлений (возобновление ее в Ленинградском ГАТОБ в 1934 году также оказалось недолговечным)⁴.

Спектакли «Любови к трем апельсинам» в Кёльне и Берлине повысили было акции Прокофьева как оперного композитора. Им заинтересо-

¹ Из письма к Б. Асафьеву от 21 марта 1925 г.

² Письмо к В. Держановскому от 20 декабря 1926 г.

³ См. рецензию А. Дроздова в журнале «Музыка и революция», 1926, № 10.

⁴ Лишь после смерти композитора, в пятидесятые и шестидесятые годы его комическая опера-сказка была с успехом возобновлена как в Советском Союзе (Всесоюзное радио, Литовский Гос. театр в Вильнюсе), так и за рубежом (Югославия, ГДР).



Выступление С. Прокофьева в Москве, с рисунка Г. Верейского, 1927 г.

вался прославленный дирижер малеровской школы Бруно Вальтер, предложивший поставить «Огненного ангела». Берлинская Staatsoper уже планировала этот спектакль на сезон 1926/27 года, и Сергей Сергеевич в течение двух лет напряженно трудился над оркестровкой. Однако театр, воспользовавшись небольшим опозданием с представлением партитуры, вдруг отказался от хлопотной постановки, немало огорчив автора. «Это, по-моему, свинство со стороны Бруно Вальтера: если не послеп осенью, то мог бы поставить весной», — писал возмущенный Прокофьев (25 января 1928 года). С тех пор монументальная партитура «Огненного ангела» надолго осела в авторском архиве.

Единственным законченным произведением Прокофьева в малоурожажном 1926 году была небольшая увертюра ор. 42, известная под именем «Американской увертюры». Сочинение возникло по заказу нью-йоркской фирмы пианол, предполагавшей отметить этой премьерой открытие вновь отстроенного концертного зала. Необычным для Прокофьева был специфически камерный замысел инструментовки — для 17-ти исполнителей: в центре ансамбля — два фортепиано, удваиваемые арфами и челестой; солируют пять деревянных духовых, поддерживаемые трубами и тромбоном; аккомпанируют виолончели, контрабас и несколько ударных. Скрипки и альты вовсе удалены. Подобные эксперименты с камерными составами были в моде в двадцатых годах (как реакция на безудержную гипертрофию оркестровых масс, характерную для музыки начала века). «Сначала было несколько непривычно орудовать с таким составом, но потом освоился, и дело пошло быстрее, тем более, что музыка — в противоположность Второй симфонии — не очень разработочная», — писал автор Мясковскому¹.

Музыка увертюры отличалась простотой гармоний и несложным празднично-танцевальным характером, оттеняемым приятными лирическими эпизодами. Можно было подумать, что композитор отказался от стилистических исканий, если бы не тембровое оформление пьесы, впечатляющее гулко металлическим, сурово резонирующим звучанием. Исполнение Увертюры в Москве (в январе 1927 года) прошло без успеха, и автор впоследствии подготовил ее новую версию: «Я переоркестровал для большого оркестра мою столь бесславно провалившуюся в Москве Увертюру, — писал он Мясковскому, — надеюсь, что она теперь будет восприниматься иначе, чем в терпком наряде 17-ти инструментов»².

На протяжении 1926 года все яснее вырисовывалась возможность возвращения в СССР. Планировались концертные поездки и важные творческие контакты. Предстояла, в частности, совместная работа с Мейерхольдом над доработкой «Игрока»: «Если бы Вы дали совет, касающийся

¹ Письмо от 1 сентября 1926 г.

² Из письма от 3 августа 1928 г.

выправления либретто, то я бы очень оценил и был благодарен», — писал Сергей Сергеевич московскому режиссеру¹. Мало разбираясь в структуре наших концертных организаций, он с лукавой улыбкой писал о «непреодолимых трудностях»: «К 20 января собираюсь в Москву, но всякие ф и л ы и ф а н с ы переплелись в какой-то ребус и мне, иностранцу (как меня обозвала Главнаука) отсюда очень трудно разобраться, как и с кем в конце концов состоятся мои концерты»². Но за этими преувеличенными «страхами» скрывались светлые предчувствия скорой встречи с Родиной.

В январе 1927 года, после почти девятилетнего отсутствия, Сергей Сергеевич возвращается, наконец, в Советскую Россию.

«Можно себе представить степень моего волнения и подъема», — вспоминает об этих днях Прокофьев. Его двухмесячное пребывание в СССР вылилось в подлинный триумф. С радостным чувством встретился он с Мясковским, Асафьевым, Сараджевым, Держановским, повидал Яворского, Моролева, ленинградских товарищей по консерватории. Восемь его концертов в Москве прошли с неслыханным успехом.

Все современники, вспоминая об этих «прокофьевских днях» говорят о них, как о выдающемся событии в музыкальной жизни СССР. Уже в первый день гастролей — 24 января — Большой зал Московской консерватории был переполнен. «...Вся публика, как один человек, встала при первом его появлении на эстраде... и приветствовала его стоя, — рассказывает Г. Г. Нейгауз. — А он кланялся и кланялся, сгибаясь пополам под прямым углом, точно перочинный ножик»³. В первой программе Персифанса были сюита из «Шута», Третий концерт — в исполнении автора — и сюита из «Трех апельсинов». Присутствовавший на вечере Б. В. Асафьев был поражен его возросшим исполнительским мастерством, в котором углубившаяся мысль сочеталась с прежней свежестью и стихийно-властной убедительностью. «Оказанный ему Москвой триумфальный прием, — писал Асафьев, — ясно свидетельствует, что в его темпераментном искусстве звучит незаглохшая в нем и стихийно вспыхивающая творческая энергия родной страны»⁴. В другой статье критик отмечал, что за годы отсутствия Прокофьев не пошел на уступки европейской избалованной публике и не свернул в сторону с намеченного ранее пути⁵.

«Это было какое-то особое, «завораживающее» действие, да и композитор играл в тот вечер с особенным подъемом, естественным в момент

¹ Из письма к В. Мейерхольду от 8 декабря 1926 г.

² Письмо к Мясковскому от 1 декабря 1926 г. «Филы» и «Фансы» — имеются в виду сокращенные наименования тех лет: Софил, Персифанс.

³ МДВ, стр. 447.

⁴ «Красная газета» от 28 января 1927 г., вечерний выпуск.

⁵ См.: «Жизнь искусства», 1927, № 7.

встречи с аудиторией, какая ему не могла не быть особенно близкой», — отмечал другой критик, посетивший авторский концерт 26 января¹.

В феврале Прокофьевы прибыли в Ленинград, где прием был еще более восторженный. Композитор испытывал счастливую взволнованность при встрече с городом своей юности. В промежутках между концертами он много бродил по улицам и набережным, охваченный светлыми воспоминаниями.

В его интервью с благодарностью отмечалось дружественное отношение советской аудитории: «Совершенно изумительно встречала меня здесь публика — так, как нигде. Я попал сюда в исключительные условия. Меня принимали как близкого, как своего. Особенно приятно, когда именно у себя дома так встречают»².

В Мариинском театре Сергей Сергеевич с огромным интересом посетил спектакль «Любовь к трем апельсинам». «Первая настоящая постановка этой вещи — талантливая и живая, во много раз превосходящая постановки Чикаго, Нью-Йорка, Кёльна и Берлина», — отмечал обрадованный автор. На спектакле с ним в ложе сидел А. В. Луначарский, сравнивший музыку оперы с «бокалом шампанского».

После Ленинграда Прокофьев дал по два клавирабенда в Харькове, Киеве, Одессе, — и вновь вернулся в Москву, где провел еще три концерта, в том числе один в фонд помощи беспризорным детям. В одном из камерных вечеров прошла премьера Квинтета с духовыми ор. 39. В эти же дни впервые в Европе была сыграна Увертюра ор. 42.

Два месяца, проведенные в СССР, были заполнены до краев концертами (всего более 20), посещениями театров, деловыми и дружескими встречами. Прокофьевы были приняты в семье наркома Луначарского, где собрались видные московские музыканты и писатели. Другой памятный вечер провели они в доме Вс. Мейерхольда, в обществе поэта Андрея Белого, актера Михаила Чехова и других интересных людей. Наконец-то композитору удалось приобщиться на практике к огромному искусству режиссера-новатора: с жадностью посещал он театр Мейерхольда, в частности, напумевший в те времена спектакль «Ревизора». (Под сильным впечатлением спектакля возникла даже мысль о создании оперы на сюжет гоголевской комедии.) После недолгих переговоров было принято решение — поручить Мейерхольду постановку «Игрока» в Ленинграде, в б. Мариинском театре. «Мейерхольда видел дважды — сообщал композитор Асафьеву. — Многого он мне не сказал, но по-видимому, мы согласны относительно будущей работы». Они успели обсудить план спектакля и ряд коррективов, которые должны быть внесены в драматургию оперы.

¹ «Современная музыка», 1927, № 20. Заметка К. А. Кузнецова.

² Журнал «Музыка и революция», 1927, № 3, стр. 30.

В каждом из городов Сергей Сергеевич охотно встречался с молодежью, играл бесплатно для учащихся консерваторий, слушал юных исполнителей, знакомился с новой советской музыкой. Его глубоко заинтересовала яркая творческая личность 20-летнего Дмитрия Шостаковича, о котором ему еще раньше рассказывал Б. Л. Яворский. Познакомившись в Ленинграде с Фортепианной сонатой Д. Шостаковича, септетом Г. Попова, он обещал посодействовать пропаганде советской музыки за рубежом¹. В Одессе перед композитором выступил, трепеща от волнения, 18-летний Давид Ойстрах; в тот день автор раскритиковал его исполнение Скерцо из Скрипичного концерта, не подозревая, что из этого робкого юноши вырастет один из самых убежденных пропагандистов его скрипичной музыки. Там же в Одессе его слушал 11-летний Слава Рихтер, будущая гордость советской пианистической школы. Встречи молодых музыкантов с блистательным искусством Прокофьева вдохновляли и заинтриговывали, пробуждая стремление к новаторским поискам.

В свою очередь композитор, выступая в прессе, восхищался достижениями советского искусства. Его увлекли высокое мастерство Персифанса, режиссерская изобретательность Мейерхольда, искания молодых композиторов, репертуарная активность оперных театров, когда-то славившихся своей консервативностью. В последующие годы он с радостью делился этими впечатлениями с читателями зарубежных газет.

Не все из прокофьевских новинок находили сочувственный отклик. Если ранние сонаты, Классическая симфония, Третий концерт, фрагменты из «Шута» и «Трех апельсинов» вызывали бурю энтузиазма, то новые работы двадцатых годов — Квинтет ор. 39 и Увертюра ор. 42 наталкивались на досадный барьер непонимания.

«После американской увертюры ор. 42 наступило смущение: увертюра не дошла», — с горечью вспоминал автор. Об этом же откровенно писали некоторые критики. Так, журнал «Музыка и революция», отметив контрапунктическое мастерство Квинтета и Увертюры, утверждал, что «темы эти не так непосредственно яркие и впечатляющие, как обычно у Прокофьева, а сложность изложения не дает, однако, впечатления значительности»².

«Есть и в его творчестве черты чуждые нам, отдаляющие нас от его искусства... — отмечал тот же журнал. — Эти черты для нас в тематике его сочинений, в том отклонении от углубленной, значительно-идейной содержательности, без которой мы не мыслим сейчас настоящего, боль-

¹ В последующие годы Прокофьев приложил немало усилий для пропаганды в зарубежных странах творчества Мясковского, Шостаковича, Шебалина, Хачатуряна, Попова. Он не раз исполнял в своих сольных программах фортепианные «Причуды» Мясковского.

² «Музыка и революция», 1927, № 3, стр. 32 (рецензия М. М. Григберга).

шого искусства. Его «Апельсины» блестящи, его «Шут» остроумно забавен. Но есть в этих сюжетах для нас какая-то легковесность, незначительность; не наши эти сюжеты, так же, как не наши, по-другому, сюжеты его «бальмонтовских» стихотворений, его мистического «Огненного ангела». И здесь-то, может быть, больше всего и сказалось на Прокофьеве разлагающее влияние Запада»¹.

Так начинались длительные нелады между новым непривычным Прокофьевым и значительной частью советской критики, упорно не воспринимавшей его интонационные поиски. По-прежнему чутко оценивал музыку своего друга Б. В. Асафьев, услышавший в его последних опусах отражение новых лирических исканий, пока еще, быть может, неясных и не вполне раскрывшихся. «Мне кажется, что Прокофьев — бурный и темпераментный в своих концепциях, направленных вовне, — становится совсем иным, как только соприкасается с сферой интимного чувства, — писал Асафьев в начале 1927 года. — ...Эту область он еще не раскрыл во всей полноте, ...здесь еще много-много возможностей»². И действительно, последующие годы, особенно после окончательного возвращения композитора на Родину, принесли необычайный расцвет его лирико-романтических склонностей, долгое время не находивших полного простора.

Путешественники были утомлены бесконечными концертами, и Сергей Сергеевич впоследствии горевал, что не успел толком повидать новой Москвы. С особой теплотой вспоминали они два дня отдыха, проведенные в гостеприимном доме Асафьевых в Детском Селе под Ленинградом. Здесь гостил также Николай Яковлевич Мясковский. Друзья гуляли по пушкинским местам и с волнением делились воспоминаниями о давних годах совместного учения.

В последние дни пребывания в Москве Сергей Сергеевич оформил советское подданство, окончательно соединив свою судьбу с новой Россией.

Из СССР он уезжал полный ярких впечатлений, обогащенный новыми идеями. Однако в то время ему еще трудно было порвать связи с Западом. Предстояла премьера «Стального скока» у Дягилева, были надежды на постановку «Огненного ангела» в Германии, сохранялись обязательства перед Edition musicale russe. Многие нити продолжали еще связывать его с «музыкальным хозяйством» Западной Европы.

7 июня 1927 года в Париже состоялась, наконец, сенсационная премьера «Стального скока». Месяцем позже Дягилев рискнул показать балет в Лондоне в присутствии высшей английской знати. Критики отмечали эволюцию дягилевского балета от экзотической роскоши — к машинно-урбанистическому аскетизму. «Этот спектакль менее всех других льстит

¹ «Музыка и революция», 1927, № 2.

² «Современная музыка», 1927, № 19, стр. 228.

глазам,— писал французский рецензент.— Великолепие «Шехеразады» и «Соловья» в «Стальном скоке» не повторяется. На голом фоне две возвышенных площадки. Это как будто напоминает вынужденные лишения народов СССР в годы разрухи и гражданской войны»¹. Другой автор указывал, что оформление Г. Якулова «соответствует приемам конструктивизма, введенным Мейерхольдом. В ней совершенно отсутствует элемент чистой декоративности. Вся конструкция является утилитарной, поддерживающей движение исполнителей, как аппарат циркового артиста»². Действительно, после красочных декораций Бакста, Рериха, Бенуа оформление «Стального скока» поражало своей демонстративной скупостью. Над сценой высились конструкции-лестницы из простого нераскрашенного дерева. Серый маловыразительный задник. На просцениуме — обилие «индустриальных» аксессуаров, мешающих движениям танцоров. Л. Мясину с трудом удавалось приспособиться к возникшей тесноте, а тем более к непривычной прокофьевской музыке. Танцевали — как и в «Шуте» — лучшие мастера дягилевской труппы: Л. Чернышева, А. Данилова, В. Петрова, Л. Войцеховский, С. Лифарь и сам Л. Мясин. Дирижировал Роже Дезормьер.

Французская и английская критика встретила спектакль как сенсацию, бравитура своими симпатиями к «большевистскому» зрелищу. «Для того, кто знаком с русским балетным театром... представление большевистского балета Прокофьева явилось до некоторой степени шоком... Но... если «красный» композитор пишет музыку лучше Стравинского, то, разумеется, дайте нам ее услышать»³.

«Писатели и ораторы рассказывали нам об этом годами, однако балет Прокофьева выражает душу современной России лучше, чем все их усилия вместе взятые» («Empire News»). «Прокофьев путешествует по цивилизованному миру, но отказывается принадлежать к нему по образу своих мыслей» («Daily Mail»).

Иные критики недоумевали: что это — очередной плод неистощимой выдумки знаменитого антрепренера или коммунистическая пропаганда? «Странное произведение, начиная от названия и кончая музыкой и хореографией; уж не предназначено ли оно заменить «Жизнь за царя»? — вопрошала одна из парижских газет.— Вы думаете, публика возмутилась? Ничуть. Снобы, закатывая глаза, говорили: «шарман», «эпатан», «риголо»⁴, и семь раз по окончании спектакля вызывали авторов».

Эмигрантские газеты, усмотревшие в «Стальном скоке» призрак про советской агитации, бесились от злобы, окрестив Дягилева «отпетым крем-

¹ Из статьи П. Лало в газете «Comoedia», июнь 1927 г.

² Из театральной газеты «Comoedia» от 4 июня 1927 г.

³ «Daily Telegraph» от 5 июля 1927 г.

⁴ «Прелестно», «изумительно», «забавно» (фр.).

левским антрепренером», а балет — «постылой советчиной». Попутно строились предсказания о... близком падении советской власти: «Дягилев в своем советском омолаживании так же быстро сойдет на нет, как сходят на нет в международном масштабе сами большевики».

Возмущение реакционных кругов вовсе не означало, что дягилевский спектакль «Стального скока» действительно изображал пафос революционных преобразований в России. Это было скорее экстравагантное зрелище, развертывающее некую «большевистскую экзотику». По сцене двигался дикий Матрос — в татуировке, с серьгой в ухе и в одном валенке; весело кувыркались папиросники и ирисники; бывшая Графиня в изодранном костюме сбывала свое добро на барахолке. Во второй картине танцоры в производственных спецовках изображали могучий мир индустрии.

По словам режиссера С. Григорьева, наибольшее впечатление производила вторая картина с ее мощно нарастающей «музыкой машин», воплощенной в гимнастических индустриальных движениях. «К финалу, когда движения танцоров становились все более энергичными, — колеса вращались, трансмиссии и маховики двигались, свет включался и выключался с непрерывной сменой цветовых эффектов. Занавес опустился под грандиозное crescendo оркестра»¹.

Хотя сам Прокофьев принимал участие в репетициях, постановка Л. Мясина его не порадовала: раздражали некоторые несоответствия хореографических решений музыке, а также перегруженность мизансцен.

На премьере ожидалось враждебные эксцессы со стороны белогвардейских кругов. «Дягилев был уверен, что разразится огромный скандал, — рассказывает С. Лифарь, — что русская эмиграция выступит с протестом, и не только не боялся, а скорее даже хотел этого скандала»². Надежды его, однако, не оправдались. Спектакль, по словам Прокофьева, «прошел сравнительно благополучно и небезуспешно»³. Сходный отзыв дан в книге Лифаря: «Премьера прошла спокойно и скорее вяло — были аплодисменты, были и пикания, но не было ни взрывов восторга, ни взрывов ненависти. Новый балет просто мало понравился парижскому зрителю»⁴.

Из мемуаров Лифаря мы также узнаем, что натуралистические «грозотания молотов» в конце второй картины, вызвавшие негодование ряда слушателей (в том числе И. Ф. Стравинского), были введены — в день

¹ Из цит. книги С. Григорьева, стр. 243.

² Из книги С. Лифаря «Дягилев и с Дягилевым».

³ Из письма к Н. Мясковскому от 16 июня 1927 г.

⁴ В день премьеры в театре все же разыгрался скандал — скорее комического свойства: поэт Жан Кокто дал пощечину Вл. Дукельскому за непочтительный отзыв о парижской балетной «музычке» («Musiquette parisienne»), которой тот противопоставил буйный размах прокофьевского «Скока». Кокто кровно обиделся за своих соотечественников, и дело чуть было не дошло до дуэли.

генеральной репетиции — самим Дягилевым («Танцоры из кордебалета от нечего делать стали шалить на площадке, стуча в ритм молотками. Сергей Павлович пришел в восторг от этой нечаянной выдумки и велел ее сохранить в балете»).

На спектакле в Париже присутствовали многие знаменитости — включая Пикассо, Равеля, Стравинского. Лондонскую премьеру посетили лица королевской фамилии во главе с принцем Уэльским. «Жуткие минуты пережили мы, когда в первый раз по окончании балета опустился занавес — в зале совершеннейшая, абсолютная, гробовая тишина, — вспоминает тот же С. Лифарь. — Взоры всего театра обращены в сторону [королевской] ложи... Наконец маленький сухошавый старик встает, подходит к барьеру ложи, перегибается через него и начинает аплодировать — и точно по данному сигналу весь зал неистово аплодирует и кричит «браво».

Спустя четыре года «Стальной скок» был поставлен в Нью-Йорке и Филадельфии под управлением Леопольда Стоковского. «Говорят, что музыкальная сторона была выполнена блестяще, но сюжет и хореографию перекромсали до неузнаваемости», — писал Прокофьев. И все-таки он искренне гордился тем, что в эти вечера на сцене нью-йоркского театра развевались красные знамена с эмблемами серпа и молота.

«Стальной скок»

«Стальной скок» был третьей балетной партитурой Прокофьева — после «Алы и Лоллия» и «Шута». В отличие от блестяще театрализованной, сквозной драматургии «Сказки о Шуте», где музыка метко иллюстрировала каждую деталь балетного действия, в «Скоке» господствует дивертисментно сюитный принцип: одиннадцать завершенных танцев сменяют друг друга в контрастном чередовании, представляя разные группы персонажей. Сюжетное развитие, в сущности, отсутствует: шесть эпизодов первой картины, рисующей бытовые сценки 1920 года (Выход участников, Поезд с мешочниками, Комиссары, ирисники и папиросники, Оратор, Матрос и Работница) сменяются коротким антрактом (перемена декорации) и четырьмя сценами второй, «индустриальной» картины (Преображение Матроса в Рабочего, Завод, Молоты, Финал)¹. Отдельные танцы, следующие без пауз, объединены четкими тематическими связями: спокойно рассудительный «мотив Оратора» появляется впервые в эпизоде «Поезд с мешочниками», а словно летящая «тема поезда» затем возвращается в портрете Комиссара; мечтательный мотив Работницы далее воз-

¹ Можно предположить, что замысел агитационно-плакатного балета-дивертисмента был подсказан Г. Якулову постановками московской балетной студии Н. Форрегера, где сатирические сценки старого быта (спекулянты, беспризорники) сменялись конструктивистскими «танцами машин». Те же сюжетные мотивы (мешочники, барахолка) были воплощены в балете В. Дешевова «Красный вихрь», поставленном в Ленинграде Ф. Лопуховым в 1924 году.

никает в качестве важной реминисценции в картине «Завод». Наконец финальный танец второй картины развивает в гиперболически динамизированном плане знакомые темы Вступления, образуя прочную конструктивную арку.

В сюитной композиции балета нетрудно установить и признаки привычных жанров сонатного цикла: два скерцо (Поезд с мешочниками, ирисники и папиросники), два анданте — лирическое (Матрос и Работница) и эпическое (перемена декорации), группа эпизодов, образующих развернутый Финал.

Известно, что Прокофьев, обращаясь к сочинению «Стального скака», резко повернул от хроматической усложненности Квинтета ор. 39 и Второй симфонии к ладовой и фактурной скупости. Его вновь привлекла стихия строгой диатоники, почти сплошь ограниченной кругом «белых клавиш» (вероятно, не без влияния соответствующих страниц «Шута» и «Петрушки»), а главное — поиски современного русского тематизма, способного по-своему выразить дух новой России. Последняя задача была труднодостижимой, учитывая, что композитор уже восемь лет жил вне Родины.

Казалось, что сюжет «Стального скака» неизбежно требовал прямого обращения к бытующим песенно-танцевальным жанрам, интонациям революционных песен и маршей, составлявшим типичнейшее в музыкальной атмосфере тогдашней России; столь же характерным было бы претворение бытующих мотивов «уличного фольклора» в изображении беспризорников, мешочников и прочих эксцентрических персонажей первой картины. Однако Прокофьев пренебрег распространенным в те годы методом цитатно-натуралистического изображения эпохи: богатейшая интуиция позволила ему передать собственное, вполне оригинальное восприятие темы, не прибегая к спасительным цитатам или стилизациям. В чем-то это лишило музыку прямой исторической достоверности, но зато и избавило ее от поверхностно-натуралистического «правдоподобия».

Самое яркое в партитуре «Скака» несомненно рождено частушечно-плясовой мелодикой, — в сочетании с динамичной манерой автора, не лишенной черт конструктивистской условности. В мелосе «Стального скака», по словам Б. В. Асафьева, «великолепно схвачено и отражено все жизненно сильное и волевое, что можно услышать в русских плясовых напевах песенно-лирической и частушечной формации в ее лучших образцах»¹. Техника остигатных нагнетаний, утрированно-ударных созвучий, упруго-звончатая оркестровка и могуче волевые ритмы всюду преобразуют, казалось бы, привычные русские напевы, придавая им современный аспект. Так, уже во вступительной, размашисто волевой попевке, состав-

¹ См.: Игорь Глебов. «Стальной скак» Сергея Прокофьева», статья в вечерней «Красной газете» от 30 сентября 1928 г.

ляющей мелодическое motto ко всему сочинению, угадывается нехитрый напев старой фабричной песни, словно перезаряженный властным вмешательством автора:



ср. с мотивом песни:



Пожалуй, более всего удалась те страницы балета, в которых композитор — жадный наблюдатель и знаток жизни — изображает то, что когда-то сам видел, осязал, чувствовал: веселый поезд, мчащийся по просторам России, озорная уличная детвора («жанровая сцена в темпе и ритме русской тарантеллы», — по определению Асафьева), любовная сцена Матроса и Работницы, будто предвещающая трогательные свидания Царева и Любки в «Семёне Котко». И здесь Прокофьев, в сущности, остается самим собой, покоряя то незлобивою улыбкой, то чарующим лиризмом. Достаточно напомнить флейтовую тему Работницы — далекое предвестие хрупких соло Джульетты (см. нотный пример на стр. 279).

Новое в «Стальном скоке» в особой мере связано с индустриальными мотивами, впервые конкретно воплощаемыми Прокофьевым («танцы машин» в девятой и десятой картинах). Сам сюжет здесь, казалось бы, требовал натурально-шумовых эффектов, составляющих внешнюю и отнюдь не музыкальную сторону урбанизации. Но мы вовсе не слышим в этих страницах самодовлеюще сонорной «игры шумов». Звуковая картина «За-



вода» решена типичными для автора средствами ликующей токатности, с вращающимися оstinatными движениями и звончатой, «петрушечной» оркестровкой. Оба индустриальных эпизода сочетают эти изобразительные фоны с четкими мелодическими наложениями, исполненными бодрой танцевальности или даже — лирической певучести. Особенно впечатляет момент, когда над стрекотом и жужжанием воображаемых «станков» плавно разворачивается знакомая уже тема Работницы, едва ли не лучшая мелодия балета.

Лишь в характеристиках Комиссаров, Оратора — с их некоторой рассудочностью, тематической нейтральностью, — ощущаешь, сколь трудным для автора было воплощение тех недавних событий, свидетелем которых ему не пришлось быть.

Тем не менее партитура «Стального скока» — интересный эксперимент пытливого художника, честно стремившегося проникнуть в сущность исторических перемен, переживаемых Россией. «Мне хотелось увидеть новую Россию как бы из окна очень высокого дома, — признавался он автору этих строк. — На большом расстоянии многое видишь иначе, чем видишь ты, кто находился в гуще самой жизни...» И он действительно сумел запечатлеть какую-то, быть может, и не главную, но очень важную грань той незабываемой эпохи: не драматизм борьбы, не пафос массового героизма, а стихийную радость утверждения, пестро праздничное ликование революционной толпы, мечту о сказочном преобразовании отсталой России в могучую стальную державу.

Друзья и доброжелатели с уважением приняли самобытный опыт Прокофьева. Мясковский услышал в музыке «Стального скока» «что-то гигантское»¹. Асафьев назвал эту партитуру «очень ценной для советского театра», отметив в ней «активное ощущение живой действительности»². О политическом звучании спектакля в условиях Запада сочувственно высказывались В. Э. Мейерхольд и А. В. Луначарский³.

Почти в одно время со «Стальным скоком» на зарубежных и советских сценах было представлено еще несколько произведений Прокофьева: 7 мая в Берлинской государственной опере шел балет «Die Erlösten» («Освобожденные») — на музыку «Скифской сюиты», 19 мая — премьера «Трех апельсинов» в Москве, 11 октября — балет на музыку «Скифской сюиты» в Буэнос-Айресе; в начале января 1928 года — балет «Шут» в Киеве. Автор ездил в Берлин, на премьеру «скифского» балета (хореограф — Макс Темпис), но счел спектакль неудачным, а главное — невероятным стилистически: «Сварганили без меня, иначе я не допустил бы на скифскую музыку сюжет из Данте», — писал он друзьям⁴.

После плодотворных встреч с Мейерхольдом и советскими оперными театрами вновь усилился интерес Прокофьева к опере. Он решает приостановить свои концерты, чтобы посвятить максимум времени доработке «Игрока» и «Огненного ангела», рассчитывая на их скорое сценическое рождение: «Со времен московских я почти не концертировал, сосредоточившись всецело на сочинении»⁵.

Пауза в концертной деятельности далась ему нелегко, если учесть ряд деловых обязательств и настойчивые требования предпринимателей, видевших в нем выгодный объект для музыкальной коммерции. Неожиданная «забастовка» композитора-виртуоза вызвала, по его словам, «страшные вопли среди... различных председателей и администраторов музыкальных учреждений; а известно, — пишет Сергей Сергеевич, — что этим гражданам наплевать на композиторов, лишь бы торговала их лавочка»⁶.

Лето 1927 года, проведенное в тихой даче на берегу Атлантики, было заполнено оркестровкой «Огненного ангела». («Бешено дооркестровываю последний акт, покрывая по 19 страниц в сутки, так что скоро надеюсь развязаться с этим анималем», — сообщал Сергей Сергеевич Мясковскому⁷. Живший здесь же Г. Поп-Горчаков быстро оформлял партитуру

¹ Цит. по статье Д. Кабалевского «Чудесная дружба». «Советская музыка», 1961, № 4.

² См. упомянутую выше статью в ленинградской «Красной газете».

³ См. статью Луначарского ««Политика» и «публика» (из парижских впечатлений)», журнал «Красная панорама», 1927, № 33.

⁴ Письмо к В. Держановскому от 8 мая 1927 г.

⁵ Из письма к А. М. Дианову от 26 сентября 1927 г.

⁶ Письмо к В. Держановскому от 26 октября 1927 г.

⁷ Письмо от 1 августа 1927 г.; animal (фр.) — животное.

по наметкам автора, и к концу сентября гигантский труд был полностью завершен¹.

Увлечение оперным жанром было настолько сильным, что композитор, не переводя дыхания, взялся за давно задуманную переделку «Игрока». Перспектива увидеть на сцене эту ни разу не прозвучавшую оперу, подогревала его творческое рвение. Засев за партитуру, взятую из библиотеки б. Мариинского театра, Сергей Сергеевич решил капитально ее усовершенствовать на основе богатого опыта, приобретенного в работе над «Огненным ангелом». «Старая редакция была накатана очень шероховато, рядом с приличными кусками попадались прескверные», — признавался он. «Переделка оказалась, в сущности, полным пересочинением, хотя главный материал и план остались»².

В новой редакции «Игрока» автор стремился к большей простоте и логичности выражения. Стало очевидным, что было в опере излишне усложненным и где живая ткань заслонялась искусственным «рамплиссяжем» и «страшными аккордами». К марту новый «Игрок» был закончен: возникла еще одна капитальнейшая партитура в 730 страниц. Автор решительно устранил все то, что излишне отягощало вокальные партии. Кое-что было изменено и в самой драматургии: появились дополнительные «немые» персонажи (преимущественно в сцене «Игорного дома»), новые режиссерские ремарки, хоровой «наплыв» в промежутке между второй и третьей картинами последнего акта. В эпизоде «Игорного дома» возникло разделение сценической площадки на два плана — внутренний и передний. Некоторые исследователи связывают эти изменения с прямыми воздействиями В. Э. Мейерхольда³. Сам автор утверждал, что усовершенствованный «Игрок» «по технике и манере изложения» оказался более совершенным в сравнении с «Тремя апельсинами» и «Огненным ангелом»⁴.

Летом и осенью 1928 года Сергей Сергеевич несколько раз встречался с прибывшим во Францию Мейерхольдом и проигрывал ему новую редакцию «Игрока». В тот приезд режиссер специально ездил в Монте-Карло, чтобы понаблюдать быт игорных домов, реальные типы завсегдатаев. Про-

¹ Только теперь, после нескольких лет мучительных поисков, определились некоторые драматургические «развязки», долго не дававшиеся автору. Так, он неожиданно вычеркнул в конце пятого акта сцену смерти Ренаты, слишком напоминавшую смерть Маргариты в «Фаусте» Гуно. Заключительную сцену завершил яростный приказ Инквизитора — казнить Ренату («Если кое-где в середине оперы публика вздремнет, то хоть под последний занавес проснется», — шутил Сергей Сергеевич в письме к Н. Мясковскому от 1 мая 1928 г.).

² Из писем к Мясковскому от 1 августа 1927 г. и 25 января 1928 г.

³ См. об этом в книге Б. Ярустовского «Очерки по драматургии оперы XX века». М., 1971 (стр. 104—105), а также в работе выпускницы Московской консерватории Л. Горбуновой «Мейерхольд и музыка», 1968.

⁴ Из автобиографической заметки Прокофьева, написанной во Франции (рукопись).

кофьев страстно надеялся на близкое осуществление своего замысла: «Настоящая постановка «Игрока» — твоя. Я ее жду», — писал он Мейерхольду.

Увы, ленинградская премьера оперы не состоялась ни в 1928, ни в 1929 году. Ее непрерывно откладывали, ссылаясь на валютные затруднения (дорогостоящая оплата нотного материала). Главная же причина заключалась в неоправданном недоверии к непривычной и «недоходчивой» музыке. Когда Мейерхольд уже начал работать с коллективом Ленинградского театра (дирижер В. Дранишников, художник В. Шестаков), постановка «Игрока» была отменена в результате противодействия со стороны Ассоциации пролетарских музыкантов. Для Сергея Сергеевича это был тяжелый удар. «Расстроен заскоком с Ленинградом», «Обидно, что родные воробьи проворонили премьеру», — восклицал он в письмах к Мейерхольду. Не удалось вернуться к «Игроку» и в сезон 1932/33 года, когда его включили было в репертуарный план Ленинградского Малого оперного театра.

Лишь дважды на протяжении 1928—1929 годов Прокофьеву удалось услышать в живом звучании свои новые оперные партитуры, требовавшие такой громадной затраты труда. После отклонения «Огненного ангела» Берлинским театром, С. Кусевицкий отважился показать второй акт оперы в концертном исполнении — с существенными купюрами¹. Это произошло в последнем парижском сезоне Кусевицкого, 14 июня 1928 года. «Вышло неплохо и на публику произвело впечатление, хотя во II картине оркестр и заглушал певцов, так что пришлось сбавить динамические оттенки», — сообщал автор Мясковскому². В целом концертный показ имел большой успех, хотя восприятие парижских слушателей и было, по его словам, «довольно поверхностное».

Характерно, что окружение С. П. Дягилева оценило «Огненного ангела» резко отрицательно, считая, видимо, что глубокий драматизм оперы «старомоден», противоречит требованиям современности. Сергей Сергеевич с явным огорчением сообщал, что «дягилевская группа отнеслась к этой вещи враждебно и к их точке зрения почему-то примкнул Сувчинский. По-видимому, они все еще обеспокоены тем, что надо считать современным, последним и самым последним»...³ Зато Мясковский и Асафьев, тогда же получившие от автора нотный материал оперы, безоговорочно приветствовали ее как выдающееся достижение новой русской музыки.

Потеряв надежду увидеть «Игрока» на русской сцене, композитор решился отдать оперу в Брюссельский театр «Ля Моннэ», известный своими репертуарными новациями. Здесь в конце апреля 1929 года состоялась

¹ Во втором акте были пропущены второстепенный эпизод с букинистом Глоком и фрагмент, изображающий «спиритический сеанс». Внимание слушателей привлекли, таким образом, две большие сцены Ренаты, исполненные Ниной Копиц.

² Из письма от 3 августа 1928 г.

³ Из письма к Н. Мясковскому от 8 июля 1928 г.

первая постановка «Игрока» (в переводе на французский язык). Спектакль получился скромный, без особых новшеств¹. Публика и рецензенты встретили его благосклонно; автор, в общем, был доволен, убедившись, что постепенное нарастание динамизма к концу третьего акта в полной мере удалось. («Вообразите, что конец оперы вполне дошел до публики... За последней картиной публика следит не отрываясь... Она проскакивает быстро и полна неожиданностей»².) И тем не менее Сергей Сергеевич не мог не пожалеть о том, что эта глубоко русская опера, с ярко национальным декламационным строем, прозвучала впервые на иностранном языке, среди чужих людей, не знающих России. Ему казалось — вероятно не без оснований, — что бельгийские слушатели не сумели воспринять всю сложную психологию героев Достоевского, принимая ее порой за «непонятную придурь славянской души». Брюссельская постановка «Игрока» продержалась в репертуаре всего два сезона и была вскоре забыта³.

Титанический труд, отданный партитурам «Огненного ангела» и «Игрока», не позволял композитору затевать новые крупные замыслы: 1927 год, в результате, не принес ни одного нового опуса. Могло создаться ложное представление об упадке его творческой энергии. Между тем, 1928 год решительно опроверг подобное представление, дав богатый музыкальный урожай: два опуса этого года — Третью симфонию ор. 44 и балет «Блудный сын» — сам автор не без оснований относит к наиболее важным работам «парижского» периода.

Снова Сергей Сергеевич с нетерпением ждал летнего уединения, чтобы засесть за новые партитуры. Местечко Ветраз в Савойе, недалеко от швейцарской границы стало его пристанищем летом и осенью 1928 года. У Прокофьева появилась собственная автомашина («допотопный, вечно страдающий автомобильными болезнями Ballot» — по свидетельству В. Дукельского) и он стал посвящать свободное время многодневным экскурсиям («Мы отправлялись в длительные гастрономические путешествия, вооруженные справочниками, путеводителями и волчьим аппетитом»⁴). В тот сезон ему сопутствовали гости, приезжавшие из Советского Союза: пианист

¹ См. об этом в воспоминаниях Л. И. Лыуберы-Прокофьевой. Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 203.

² Из письма к Н. Мясковскому от 30 мая 1929 г.

³ Лишь после смерти автора, в январе 1956 года «Игрок» был поставлен в концертном исполнении силами французского радио и телевидения (дирижер Шарль Брюк). Спустя семь лет состоялась и русская премьера «Игрока» в виде радиоспектакля в Колонном зале Дома Союзов в Москве (исполнители — солисты, оркестр и хор Всесоюзного радио и телевидения под управлением Г. Рождественского). Звукозапись этого очень удачного спектакля была выпущена в виде грампластинок, а в 1967 г. положена в основу телевизионного фильма «Игрок» (режиссер Ю. Богатыренко). Позднее «Игрок» был с успехом поставлен на сцене эстонского театра «Ванemuine» (гор. Тарту).

⁴ В. Дукельский. Об одной прерванной дружбе.

В. Софроницкий, старые приятели Б. Асафьев и П. Ламм. Асафьев впоследствии очень тепло вспоминал дни, проведенные в совместных путешествиях по Савойе и горной Швейцарии: «Сергей Сергеевич... встретил меня там, обласкал и совершил со мной сказочные, до сих пор неизгладимые автомобильные прогулки. Мы побывали в леднике около Монблана, пересекли Сен-Готард и спустились оттуда к итальянским озерам, в мое любимое Лугано»¹. Увлекательные маршруты по горным дорогам не мешали композитору обдумывать планы Третьей симфонии и новых фортепианных пьес ор. 45, получивших название «Вещи в себе».

После неудачи с постановкой «Огненного ангела» Сергей Сергеевич решил использовать богатый тематизм оперы в крупном оркестровом сочинении. Творческий заряд, вложенный в эту музыку, оказался столь сильным и плодотворным, что его хватило на создание еще одного, на этот раз симфонического опуса. В отличие от ранее созданных сюит из «Алы и Лоллия», «Шута» и «Трех апельсинов», представлявших собой почти неизменные фрагменты театральной музыки, — автору захотелось дать новое, вполне самостоятельное развитие оперных тем — вне всяких сюжетных связей. Замысел этот сперва казался слишком дерзким, и он обратился за советом к Мясковскому: «Вообразите, что выбранный... материал совершенно неожиданно улегся в форму четырехчастной симфонии!.. Я еще не решился назвать это месиво симфонией — полетят в мою голову камни, хотя как будто выходит стройно»...² Но Мясковский — так же как и Асафьев — горячо поддержал эту смелую идею. «Ваши настоятельные директивы делать из «Огненного ангела» не сюиту, а Третью симфонию, оказались очень вескими, — писал Сергей Сергеевич московскому другу. — Я так и поступил, и чрезвычайно доволен этим. Главное преимущество симфонии заключается в том, что, сочиняя ее, я гораздо тщательнее работал над материалом, чем я стал бы кромсать из оперы сюиту. Асафьев так и находит, что это не симфония, состряпанная из оперы, а опера и симфония, для которых я пользовался одним и тем же материалом»³.

Так возникло вполне самостоятельное непрограммное произведение, отнюдь не являющееся симфоническим воплощением оперного сюжета. В последующих печатных выступлениях автор решительно возражал против навязывания Третьей симфонии программы из «Огненного ангела»; он напоминал, что некоторые мелодии оперы в свое время возникли как инструментальные темы и ныне как бы вернулись в лоно инструментализма⁴.

Не было бы счастья, да несчастье помогло! Невозможность сценического воплощения «Огненного ангела» неожиданно послужила стимулом

¹ Из неопубликованных воспоминаний Б. В. Асафьева «Мысли и думы».

² Письмо от 3 августа 1928 г.

³ Письмо к Н. Мясковскому от 2 октября 1928 г.

⁴ См. его «Заметки» в журнале «Советская музыка», 1933, № 3.

для рождения наиболее впечатляющей симфонии «заграничного» Прокофьева.

Третья симфония

Кажется, никогда еще наш композитор не создавал симфонического сочинения, исполненного такой неподдельной глубины чувств. Позади остались улыбочиво грациозное «моцартианство» «Классической» и преувеличенное неистовство Второй. Пафос Третьей симфонии до предела человека, не оставляет места для утонченной стилизации или декоративной иллюзорности. В этом смысле она может быть поставлена в один ряд с прославленными образцами русского трагедийного симфонизма — от Шестой Чайковского до Восьмой и Десятой Шостаковича.

Конечно, метод Прокофьева и здесь существенно отличен от диалектически развитой манеры двух названных симфонистов: автор Третьей симфонии, с присущей ему конструктивной смелостью, сочетает, сталкивает, сопоставляет и наслаивает резко контрастные пласты музыки, создавая особый тип инструментальной драмы с реально осязаемой образностью. Увлекательная смена симфонических «сцен», «кадров», образных «наплывов» преобладает у него над сложным мотивно-разработочным развитием.

Тем более поражает достигнутый результат. Знакомые темы из «Огненного ангела» даны в совершенно ином, условно обобщенном виде, как бы освобожденные от сюжетных связей. Ничто, в сущности, не напоминает конкретных героев средневековой Германии. Хотя лучшие темы оперы (и даже целые фрагменты оперной музыки) сохранены почти нетронутыми, автор заставляет слушать их совсем по-иному. Так, мотив «галлюцинации Ренаты» воспринимается здесь как сигнал бедствий, грозный набат; тема «Огненного ангела» — Мадизэля, оторвавшись от сюжетной основы, вдруг обнаруживает черты русского, тревожно эпического запева; в печально умиротворенной «теме монастыря» стираются религиозно-культурные образные связи и яснее выявляются обороты русской протяжно-подголосочной песни. Особые возможности инструментальной образности открывают путь к иному, более многозначному восприятию музыки. К этому следует добавить новую организацию тематического материала, не связанную с последовательным изложением оперного сюжета.

Симфония в целом слушается как вполне самостоятельная звуковая поэма о людских тревогах, о бурных взлетах энергии, сменяющихся тихими лирическими озарениями. Русский национальный строй музыки, особенно заметный в главной теме первой части и лирической теме *Andante*, в еще большей степени отдаляет произведение от ее театрального первоисточника, напоминая о вполне современных стимулах, питавших вдохновение Прокофьева. За всеми мятежными экспрессиями, наполняющими симфонию, скорее угадывается драматическая атмосфера недавних лет России...

Все это особенно поражает, когда вспоминаешь, что сам Сергей Сергеевич понимал свою задачу очень скромно, не претендуя на воплощение

философской программы. Объяснение, изложенное им в письме к Мясковскому, кажется до крайности наивным: во-первых, сам материал «совершенно неожиданно» улегся в симфоническую конструкцию, во-вторых, «не скрою, очень уж меня соблазняет написать «задаром» новую симфонию!»¹. По сути дела, здесь решали не столько заранее продуманный идейный замысел, сколько интуиция гения и безграничное богатство образов, заключенное в самой музыке.

Сообщая в том же письме к Мясковскому о начатой симфонии на темы «Огненного ангела», композитор излагал следующий структурный план: «Первая часть с темой Ренаты [...] в виде главной партии и любовной темой Рупрехта [...] в виде побочной, с боевой темой Рупрехта [...] в виде заключительной. Антракт III акта — разработка. Вторая часть вся отвлеченного характера: начало V акта и Фауст, скерцо — спиритический сеанс с кое-чем из второй картины III акта для трио. Наконец, финал это Агриппа, то есть антракт из III акта, расширенный элементами из начала II акта»².

Таким образом важные фрагменты из «Огненного ангела» — музыка первого монолога-рассказа Ренаты, эпизод демонических наваждений (спиритический сеанс из второго акта), антракт из III акта (поединок Рупрехта с Графом) были целиком перенесены из оперы в симфонию. Здесь следует вновь напомнить об особой симфонической насыщенности «Огненного ангела»: богатство оркестрового развития, присущее лучшим эпизодам оперы, как бы компенсировало известную «застойность» сценического действия, столь не удовлетворявшую автора. Кое-кто даже пытался установить неожиданные параллели с оперным симфонизмом... Вагнера — к изумлению антивагнерианца Прокофьева³. Как бы то ни было — богато разработанная симфоническая ткань оперы составила отличную основу для быстрого и органичного рождения капитальной симфонии. (В начале августа 1928 года автор сообщал о начале работы, а уже к октябрю почти вся партитура была готова!)

В отличие от необычной структуры Второй симфонии, Прокофьев обратился здесь к традиционному четырехчастному циклу: громадное по протяженности многоплановое Allegro, скорбно-умиротворенное Andante, неистово-вихревое Скерцо и драматический Финал.

Архитектонический «фасад» произведения, его драматургический центр составляет первая часть, где даны важнейшие темы, прослаивающие весь цикл. Таковы прежде всего вступительная «тема бедствий» (ко-

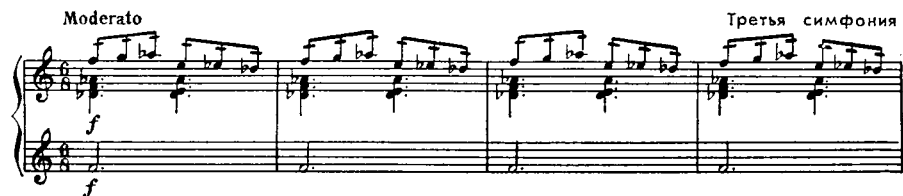
¹ Из письма к Н. Мясковскому от 3 августа 1928 г.

² В скобках были указаны страницы рукописного клавира оперы «Огненный ангел».

³ «Неужели же в Москве усмотрели в этой опере влияние Вагнера? Черт возьми, я совсем не имел того в виду и в достаточной мере отошел от этого композитора» (из письма к Н. Мясковскому от 1 мая 1928 г.).

торая далее появится в кульминациях Скерцо и в среднем разделе Финала) и эпическая главная тема (чья отголоски также будут звучать в важных моментах третьей части).

Четыре выразительнейших образа сменяются на протяжении экспозиции; вступительные набатные кличи с упорно вдальбливаемыми повторами:



широко распевная тема главной партии, известная по «Огненному ангелу» (см. на стр. 233), лирически приглушенная тема побочной и воинственная тема заключительной с резко акцентированными октавными скачками¹:



Великолепна разработка первой части с неудержимыми токкатными нагнетаниями, рождающими представление о воинственных схватках, смертельной борьбе. За сложными смысловыми контрапунктами тем следует трансформированная реприза-кода, в которой знакомые темы даны в призрачной, таинственно-приглушенной окраске.

Настроения сурового покоя, эмоционального затишья выражены в крайних разделах Andante. Однако средний раздел этой трехчастной композиции, с его хроматическим мотивом зловещих прорицаний, вновь напоминает о тревогах первой части, как бы подготавливая образный строй Скерцо; контрастом к мотивам «злых предчувствий» является нисходящая квартовая тема, служившая в опере характеристикой мудрого Фауста.

Две последующие части возвращают к атмосфере чудовищных вихрей, «неслыханных мятежей». Особенно захватывает inferнальное Скерцо с его сложнейшими политональными комбинациями и злобно свистящими взлетами струнных glissando. Сам автор сравнивал фактурно-ритмический

¹ Некоторые исследователи рассматривают последнюю тему как контрастирующий эпизод в начале разработки (см. книгу М. Тараканова, стр. 149); сам же Прокофьев трактовал ее как заключительную партию экспозиции.

строй этой части — безостановочный поток зловеще нагнетаемых фигураций — с фантастической музыкой финала b-moll'ной сонаты Шопена¹. Но здесь ощущение жуткого вихря во много раз усилено остротой гармонических и тембровых эффектов. Возвращение в среднем разделе Скерцо (и в коде) видоизмененных тем первой части (набатный «мотив бедствий», эпический запев) заставляет воспринимать эту часть как прямое развитие трагических экспрессий первой части.

Нельзя не согласиться с исследователями симфонии, отметившими интенси́вный тип ее финала, чуждый апофеозного благополучия. При относительной простоте формы (еще одна сложная трехчастная композиция) финал насыщен сложнейшей образностью, выраженной в жестких, неуютных тонах. Здесь почти нет эмоциональных передышек, лирических отступлений: обе начальные темы — особенно вторая — исполнены неудержимого напора. В среднем разделе (и в коде) вновь мелькают набатные фразы из первой части, словно напоминая о незавершившейся борьбе. «И вечный бой, покой нам только снится»...

Кое-что в Третьей симфонии продолжает ладовые и темброво-полифонические искания предшествующей Второй: изощренность полифункциональных наслоений, сложность кульминационных наплывов с их порой преувеличенной многосложностью, жесткость диссонантных комбинаций. И все же Третья воспринимается легче, благодаря чеканной ясности, а порой и выразительной кантиленности ее ведущих тем.

«Мне кажется, что в этой симфонии мне удалось углубить мой музыкальный язык», — писал Прокофьев по поводу Третьей. О глубине его художественных намерений свидетельствовал и факт посвящения новой симфонии ее «крестному отцу» Н. Мясковскому, одному из убежденнейших симфонистов XX столетия.

Первое исполнение симфонии состоялось в Париже 17 мая 1929 года (дирижер Пьер Монте). В США ее неоднократно исполнял Леопольд Стоковский². Несколько раз ставилась она в СССР (В. Дранишников, А. Гаук и сам автор). Но в 40-е годы последовал долгий перерыв, и лишь в послевоенные годы, после почти двадцатилетнего забвения, симфония была с успехом воскрешена в Чехословакии (Карел Анчерл) и в Советском Союзе (Г. Рождественский).

«Блудный сын»

Отмена очередной поездки в СССР, намечавшейся в 1928 году, очень огорчила Прокофьева, перепутав его творческие планы. Но осенью он не ожи-

¹ Из авторизованной аннотации к парижской премьере Третьей симфонии.

² «Сначала в Филадельфии, где она провалилась, а затем в Нью-Йорке — с чрезвычайным успехом: там нашли, что это одно из значительных моих сочинений и что, наконец, они увидели серьезное лицо Прокофьева», — сообщал композитор в письме к Б. Асафьеву (от 9 апреля 1932 г.).

данно утешился интересным предложением Дягилева — создать еще один новый балет. Это был последний замысел неутомимого антрепренера.

Б. В. Асафьев, встречавшийся с Дягилевым во время заграничной командировки 1928 года, долго беседовал с ним о композиторской судьбе Прокофьева. Дягилев с уверенностью предвещал своему «второму сыну» близкий расцвет творческой активности и, наоборот, — с тревогой говорил о перспективе оскудения у Стравинского. «Прошу Вас передать Анатолию Васильевичу (Луначарскому), что я очень рад возвращению Прокофьева в Россию, — сказал Дягилев Асафьеву. — Но сам я, вероятно, не смог бы туда вернуться: я слишком индивидуалист, чтобы ведать у них какой-либо властью искусства»¹. Дягилев добавил, что мечтает направить мысль Сергея Сергеевича в сторону более глубоких философски-этических проблем. Сюжет евангельской притчи о Блудном сыне, заключающий в себе высокую идею семейственности, может быть, по его мнению, прекрасно воплощен в новой прокофьевской лирике. Не исключено, что Дягилев имел в виду и некий автобиографический для Прокофьева подтекст: мотив возвращения «блудного сына» в лоно родной страны!

Так или иначе, дягилевский заказ сразу пришелся по душе Сергею Сергеевичу, оценившему внутренний неброский драматизм евангельского сюжета. Либреттист Борис Кохно (секретарь Дягилева, ранее сотрудничавший со Стравинским в работе над «Маврой») легко обратил этот сюжет в одноактное балетное либретто из трех картин: уход блудного сына, похождения его в чужих краях и возвращение в отчий дом. Главная роль в балете предназначалась молодому русскому танцовщику Сергею Лифарю, очередному кумиру Дягилева. В качестве художника был приглашен участник группы «фовистов» («диких») Жорж Руо, известный своими грубовато декоративными пейзажами. Сергей Сергеевич встречался с Руо в его мастерской и высоко оценил эскизы («Декорации Руо первый сорт»²). Он почувствовал некую первозданную силу в этом коренастом французе, прозвав его шутя «пещерным человеком». Хореографию поручили молодому мастеру ленинградской школы Георгию Баланчину (сыну известного грузинского композитора Мелитона Баланчивадзе). В этом кругу Баланчина считали представителем новой советской традиции. Необычный триумвират — Прокофьев — Баланчин — Руо предвещал успех задуманному предприятию.

Обращение Дягилева к евангельскому сюжету было весьма симптоматичным. Многие художники Запада, разочаровавшись в крайностях кубиз-

¹ Из беседы автора этих строк с Б. В. Асафьевым 16 декабря 1944 г.

² Из письма к В. Мейерхольду от 25 мая 1929 г. «...Палестинский двух декораций Руо был немного в стиле «Сумерек над Босфором». Желтые тона, сплошная охра и огромная луна на небе...» — вспоминал Ф. Пуленк (сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 386).

ма и беспредметничества, все чаще обращались к античной или библейской тематике, к воскрешению старинных сюжетов и классических форм. Пресытившись «левыми» крайностями, новое искусство пыталось стать интеллектуально-утонченным, умудренным. В «вечных» сюжетах, в обращении к забытым приемам старого искусства художники искали спасения от идейно-художественного тупика, к которому вело беспощадное экспериментаторство.

Прокофьеву идея «Блудного сына» послужила еще одним стимулом для дальнейшего углубления в область серьезных, человеческих эмоций. После приевшихся эксцентризмов он все больше тянулся к этически углубленным темам. Музыка балета он писал легко, с любовью и был доволен своей новой работой: «Сидение в Париже дало мне возможность закончить новый балет, который несомненно будет одним из самых удачных моих сочинений», — сообщал он московским товарищам¹.

Дягилев поражался необычайной быстроте, с которой рождалась музыка «Блудного сына»: уже в ноябре был готов клавиш. Восхищенный красотой и возвышенностью прокофьевского лиризма, заказчик критиковал отдельные неудавшиеся, с его точки зрения, куски (например, первоначальную версию женской партии, которую автор обещал переделать). «Многое очень хорошо, — писал Дягилев С. Лифарю. — Последняя картина (возвращение Блудного сына) прекрасна. Твоя вариация — пробуждение после оргии — совсем нова для Прокофьева. Какой-то глубокий и величественный ноктюрн. Хороша нежная тема сестер, очень хорошо, «по-прокофьевски», обворовывание — для трех кларнетов, которые делают чудеса живости...»².

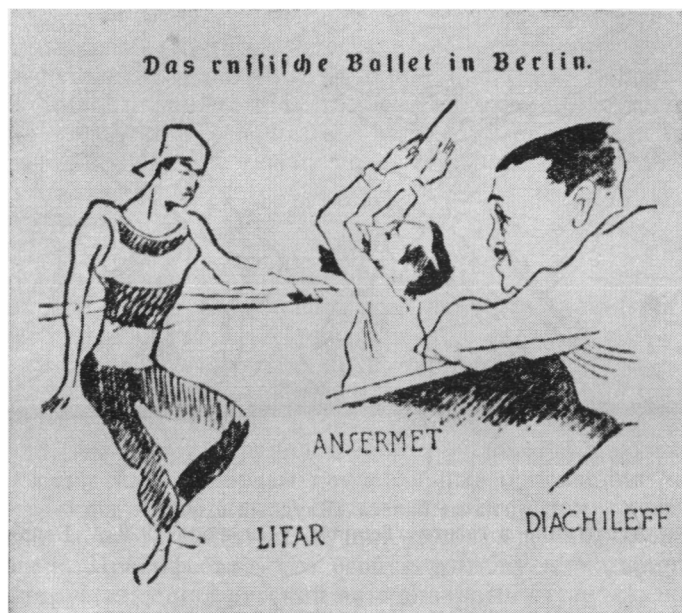
Знатоки хореографии с изумлением отмечали очередную смену вкусов стареющего антрепренера: после недавних дерзких эксцентризмов его вновь потянуло к сюжетному представлению, проникнутому глубокой эмоциональностью. «Когда я впервые услышал музыку [«Блудного сына»], я пожалел, что хореография не поручена М. Фокину, ибо музыка, казалось, необычайно подходила его таланту», — признавался режиссер С. Григорьев. Он же вспоминал о том, что покоряющая человечность и театральная конкретность новой партитуры были тепло приняты танцорами (Ф. Дубровская, С. Лифарь, Л. Войциховский, А. Долин), но мало отвечали манере Баланчина, склонного к конструктивно-интеллектуальным решениям. «Прокофьев немедленно почувствовал, что Баланчин был не тем хореографом, которого требовала тема, — пишет Григорьев, — и сам Дягилев, вероятно, разделял это мнение»³.

Репетиции, проходившие в Монте-Карло, сопровождались спорами.

¹ Письмо к В. Держановскому от 12 февраля 1929 г.

² Цит. по книге С. Лифаря «Дягилев и с Дягилевым».

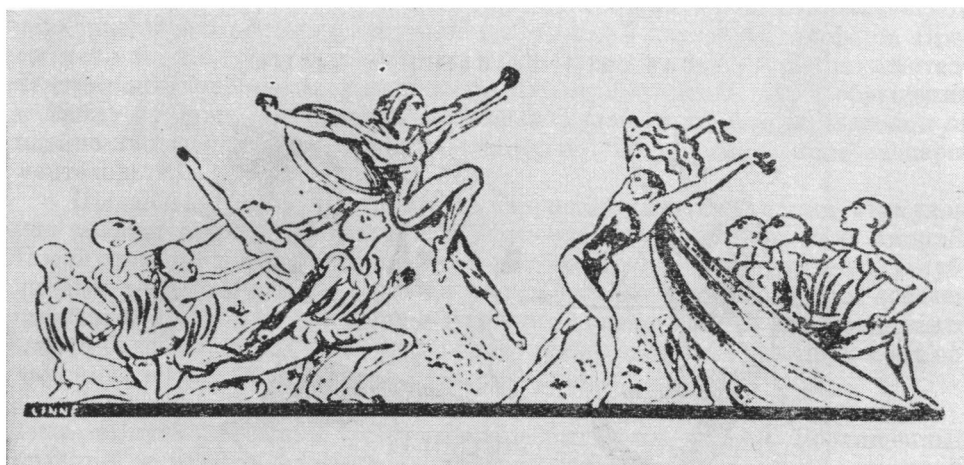
³ С. Григорьев. The Diaghilev Ballet, p. 260.



На репетиции балета «Блудный сын»:
С. Лифарь, Э. Ансерме, С. Дягилев,
с рисунка в газете «Berliner Morgenpost» от 18 июня 1929 г.

Хореография не клеилась и недовольный автор высказывал свои замечания Баланчину¹. Дягилев боялся провала и настойчиво уговаривал Лифаря вложить больше драматизма в исполнение главной роли. Премьера 21 мая 1929 года шла в один вечер с «Байкой о лисе» Стравинского (а также — с «Половецкими плясками» и «Несносными» Ж. Орика). В зале снова, как это было на премьере «Шута» и «Стального скока», собрались сливки Парижа: в ложе — премьер-министр Франции Бриан, в первом ряду — известная меценатка, княгиня Полиньяк, в зале — Рахманинов, Пикассо, Поль Валери, Кокто, Тристан Бернар. Опасения Дягилева оказались излишними: несмотря на искусственную эксцентричность хореографии, кое-где диссонировавшую с музыкой, постановка «Блудного сына» в

¹ Сергей Сергеевич считал, что хореография Баланчина «плохо вязалась с музыкой» и изобиловала досадными выдумками, не идущими к сюжету (письмо к Н. Мясковскому от 30 июня 1929 г.). Впрочем, финальной сценой он был вполне удовлетворен.



Сцена из балета «Блудный сын»,
с рисунка Линне в газете «Тетро» от 19 июня 1929 г., Берлин

общем понравилась парижанам. Дирижировал — впервые после многолетнего перерыва — сам автор (а позднее — Р. Дезормьер). Зрители высоко оценили финальную сцену, в которой раскаявшийся Блудный сын ползком двигался навстречу простившему его отцу. «Публика смахивала слезы и успех был чрезвычайный, — сообщал Сергей Сергеевич... — Кажется, давно моя вещь не была так единогласно принята всеми, как этот балет»¹.

Сравнительно скромная партитура «Блудного сына» оказалась важным этапом в творческом развитии Прокофьева: в ней определился сознательный поворот композитора к большей простоте и углубленности эмоционального выражения, к новому лиризму, воплощенному в ясных и мелодически распевных линиях².

Казалось бы, этот «вечный» сюжет мог направить автора на путь неоклассического стилизаторства, повсеместно входившего в моду с середины двадцатых годов. То было время на шумевших стилизаций Стравинского

¹ Из письма Н. Мясковскому от 30 июня 1929 г.

² Сюжет одноактного балета отличается максимальной сжатостью. Покинув родительский дом, Блудный сын встречается с друзьями, они его спаивают и грабят, после чего он, побитый и униженный, возвращается домой. В качестве любовной интриги представлена встреча героя с Красавицей. Из евангельской притчи выброшен морализующий эпизод с завистливым старшим братом, зато добавлены трогательные образы сестер Блудного сына и злодейские фигуры его друзей. Закачивается все, как в Евангелии, раскаянием Блудного сына и отпущением его грехов.

(«Эдип», «Аполлон Мусaget», «Симфония псалмов»), частых обращений к библейским или евангельским сюжетам с необахианскими или неогенделианскими решениями (напомним: «Царь Давид» и «Юдифь» Онеггера, «Житие Марии» Хиндемита и т. п.). Но Прокофьев, в сущности, пропел мимо господствовавшего течения: его нисколько не увлекал метод реставрации Баха или Генделя, как не увлекли возможности «фовистической» стилизации пышно-красочного быта библейского Востока (путь, избранный декоратором Руо).

В музыке «Блудного сына» — ничего декоративного, внешне описательного. Все подчинено главной цели: выразить драму человека, покинувшего родной дом, обманутого в своих надеждах и искренне раскаявшегося. Обобщенная трактовка сюжета привела к столь же широким музыкальным обобщениям: с одной стороны — круг лирических эмоций, выражающих юношеские мечты, любовные восторги, горечь расставания и трепет раскаяния, с другой — действенное начало, рисующее молодой задор, жажду приключений, атмосферу пирушек и ссор, вероломства и кровавых поединков. Автор воплотил эти образы как реальные проявления человеческого бытия, не стремясь к любованию локальным колоритом, внешними приметами времени и места действия. И при этом всюду ощущаешь индивидуальный почерк Прокофьева — его особую улыбку, его лирический мелос (кое-где обнаруживающий русский национальный оттенок), присущие ему модуляционные сдвиги и хроматические сползания. Кажется даже, что он в чем-то возвратился к раннему стилю, но на более высоком уровне — умудренный и возмужавший.

Новым в «Блудном сыне» оказалось господство крайне скупых и экономных штрихов (унисоны, скромное двухголосие), тонкость фониических эффектов, филигранная отточенность модуляционной расцветки. В особенно пленяющих лирических темах почти не встретишь сложных гармоний: иногда мелодия идет в унисон или в октаву без аккордовой опоры; эмоциональный нюанс передается средствами едва заметных альтераций или модуляционных перекрашиваний. Здесь же применены новые для автора оркестровые средства — прозрачное «карандашное» письмо с одиночными тембрами флейты, гобоя, кларнета. После огненных звучностей «Скифской сюиты» или хлестко колющих тембров «Шута» эта палитра казалась даже несколько аскетичной, эмоционально приглушенной.

Впервые Прокофьев написал сценическое произведение, с явным преобладанием чисто лирических эпизодов. В таких страницах балета, как «Красавица», «Возвращение», любовная сцена Блудного сына с Красавицей, эпизод пробуждения и раскаяния, господствуют нежные певучие мелодии, покоряющие капризной сменой света и тени. Порой они кажутся непосредственными эскизами к пленительным темам «Ромео и Джульетты». Один из лучших образов балета — танец Красавицы (соло гобоя) исполнен изысканными, несколько блеклыми красками:



В портрете Красавицы представлена новая лирическая героиня Прокофьева, чьи эмоции окрашены тонкой грацией, скрывающей за собой едва ощутимый привкус скрытой чувственности. Ее порывы куда более сдержанны в сравнении с буйной экзальтацией Полины из «Игрока» или Ренаты из «Огненного ангела».

Превосходны и мужские портреты, отмеченные дразнящей бравадой или искрящимся юмором. Мы узнаем в них черты сходства то с рыцарем Рупрехтом, то с будущими героями «Ромео» — Меркуцио или Тибальдом. Музыка здесь полна ритмической упругости, сверкающей красочности, обретая черты токсичности или агрессивной маршевости. Напомним об эпизодах «Встреча с товарищами», «Дележ добычи» или «Попойка». Особенно характерен эпизод «Грабеж» — напористое скерцо на $\frac{6}{8}$ с резкими политональными наложениями, а также «Встреча с товарищами», основанная на энергично подхлестывающем остином движении басов.

После дивертисментности «Стального скака» Прокофьев вернулся к сквозной музыкальной драматургии, целиком обусловленной развертыванием сюжета. «Блудный сын» — это сжатая хореографическая драма, основанная на реалистических контрастах действия и последовательном развитии симфонических лейттем.

Сюжет определяет и логику чередования музыкальных характеристик, и особенности строения ансамблевых сцен (герой и друзья, герой и возлюбленная), и симфонические методы сопоставления и преобразования ведущих тем. Показательно, например, многократное возвращение беззаботно приплясывающей темы Блудного сына, пронизывающей различные эпизоды балета:



или карнавальнo-веселой «темы товарищей», открывающей второй и шестой эпизоды, но подвергающейся зловещему искажению в седьмом эпизоде («Грабеж»). Система тематических повторов, рефренов, арок способствует прочному единству и симфоничности целого.

Танцевальность музыки «Блудного сына», конечно же, далека от штампов, присущих ремесленным балетным партитурам. Порой кажется, что в тихих *Adagio*, трогательных *pas de deux* пульс хореографического движения почти не бьется. Однако же это впечатление обманчиво. Даже самые, казалось бы, «нетанцевальные» страницы партитуры дают основу для психологически углубленной пантомимы, плавного, скульптурно выразительного танца:



Что же касается эпизодов, написанных в быстрых ритмичных движениях, то в них содержится отличный материал для виртуозно прыжковых мужских танцев, исполненных воинственности или озорства.

Если партитура «Шута» открыла композитору путь к русской эксцентрике, изощренному лубку, к гипертрофированной сказочности Второй симфонии и Квинтета, то «Блудный сын» в особой степени раскрыл стихию самобытнейшей прокофьевской лирики, которой предстояло большое будущее.

«Блудный сын» был последней постановкой в последнем, 22-м сезоне труппы Дягилева. После Парижа спектакль показали в Лондоне и Берлине с хорошими отзывами прессы. Но через два месяца после премьеры «Блудного сына» знаменитый антрепренер внезапно скончался во время пребывания в Венеции.

Известие это буквально потрясло Сергея Сергеевича. Многие годы он высоко ценил своего парижского покровителя и, несмотря на многочисленные размолвки с ним, был благодарен ему за неоднократные творческие внушения. «Ты поймешь, какое ужасное впечатление произвело известие о смерти Дягилева,— писал он Асафьеву.— Смерть его поразила меня не с точки зрения моих музыкальных отношений с ним, т. к. мне последнее время казалось, что цикл этих отношений исчерпался с Блудным сыном; ни даже с точки зрения личных отношений, т. к. образ Дягилева до того ярок и живуч, что я еще неясно представляю его ушедшим; но скорее поразило исчезновение громадной и несомненно единственной фигуры, размеры которой увеличиваются по мере того, как она удаляется»¹.

Со смертью Дягилева завершилась целая эпоха не только в истории русского искусства, но и в личной биографии Прокофьева. Порвалась одна из нитей, долгое время связывавших его с художественным миром Запада. Музыкант, всегда нуждавшийся во вдохновляющих импульсах со стороны ярких и сильных людей искусства, он с еще большей надеждой обратил свои взоры к советским корифеям — Мейерхольду, Маяковскому, Эйзенштейну. Там, в Советской России виделись ему зарницы нового творческого восхода.

Пришло время подвести некоторые итоги кипучему и плодотворному пятилетию, прожитому Прокофьевым в Париже. Есть ли основание называть эти годы «кризисными», строить мрачные выводы о фатальном упадке прокофьевского таланта? Нет, знакомство с музыкальными творениями тех лет не подтверждают столь категорических выводов. Сильное дарование, духовная стойкость, глубина накопленных ранее жизненных впечатлений и незримые связи с Россией все еще предохраняли творчество Прокофьева от грозившего ему кризиса.

Триумфы, пережитые композитором в 1927 году во время гастролей в Советском Союзе, радуют и ободряют его, вселяют уверенность в правильности ранее избранного пути, открывают перспективы на будущее. Недавний скиталец, «временный жилец», вызывавший лишь нестойкий сенсационный интерес у скужающей публики Чикаго, Парижа или Кельна, теперь с гордостью ощущает свою духовную нерасторжимость с современной русской культурой, обновленной революцией. Встречи с друзьями и коллегами, постоянные консультации с ними, надежды на близкое сотрудничество с советскими музыкальными театрами вселяют новые силы, помогают преодолеть усталость и разочарование, вдохновляют на новые свершения.

¹ Письмо к Б. Асафьеву от 29 августа 1929 г.

Эстетическое кредо, изложенное Сергеем Сергеевичем в письме к Мясковскому, — ставка на непременно звуковую новизну, на внешнее обновление технических приемов — не столь уж последовательно воплощается в его сочинениях этих лет. На деле он по-прежнему чужд отвлеченных формальных поисков, столь распространенных в тогдашней западной музыке. Ни Пятая соната, ни Вторая симфония, ни Квинтет с духовыми не заслуживают упреков в ремесленной сухости или формалистическом штудии. Живая образность в конечном счете превалирует в них над формальными изысками. Черты соприкосновения с хроматически конструктивистским стилем, заметные в Финале Пятой сонаты, или особенно — в Аллегро Второй симфонии, свободно сочетаются то с язвительной скерцозностью в духе «Сарказмов» и «Шута», то с гиперболической эпикой в духе «Скифской сюиты». Прокофьев здесь, в сущности, остается самим собой, сохраняя прежние образные тяготения, но лишь облекая их в более сложные формы. Было бы тщетно искать в этих наиболее «левых» опусах двадцатых годов прямых воздействий умозрительного линейаризма, кубистической «неополифонии» или выхолощено-деловой *sachliche Musik*.

Однако неуспех этих сочинений у тогдашней публики заставляет Прокофьева уже в середине двадцатых годов искать путей к более простому диатоническому стилю. Особенно тяжелой и поучительной для композитора является неудача со Второй симфонией, отвергнутой большинством критиков. Примечательно его признание, высказанное в письме к Мясковскому: «Так намудрил, что и сам, слушая, не всюду до сути добрался... В общем — Schlüss! — теперь не скоро от меня дождутся сложной вещи!» Так уже в «Стальном скоке» (1925), а еще более откровенно в «Блудном сыне» (1928) Сергей Сергеевич решительно отказывается от громоздко-многослойного стиля Второй симфонии ради мелодической ясности, скупости фактуры, и кое-где — ради прозрачного лиризма. Капитальная работа над двумя оперными партитурами («Огненный ангел» и вторая редакция «Игрока») также проходит под знаком новой простоты, большей логичности и доступности изложения.

В этом отношении Прокофьев идет «против течения», отвергая всей практикой своего искусства тенденцию к перманентной усложненности, присущую некоторым представителям современной зарубежной музыки.

В эти годы композитор пишет самую впечатляющую из своих симфоний «досоветского» периода — Третью симфонию, составляющую вместе с «Огненным ангелом» важный итог его многолетних исканий в русле психологически обостренного драматизма. В эти годы он обогащает и совершенствует русскую национальную образность своей музыки (в варпацционном цикле Второй симфонии, в лучших страницах Квинтета ор. 39 и «Стального скока»).

В эти же годы он осуществляет — прежде всего в «Блудном сыне» — прорыв в сферу новой лирической мелодики, открывая путь к поэтичному лиризму «Ромео и Джульетты» и других шедевров тридцатых годов.

Наконец в двадцатые годы Прокофьев-драматург, сохраняющий упорную приверженность к любимому с юных лет жанру оперы, пожинает лавры европейского успеха «Любви к трем апельсинам» (Кёльн, Ленинград, Берлин, Москва). Радость общения с оперными коллективами, контакты с Мейерхольдом и советскими музыкальными театрами вдохновляют его на успешное завершение «Огненного ангела» и «Игрока». Обе эти оперные партитуры, законченные в 1927—1928 годах, демонстрируют зрелость мысли, новизну и смелость драматургических идей, органичность реалистических тяготений.

Не виной, а бедой композитора является тот факт, что две ярко оригинальные русские оперы XX столетия не удостоились должного внимания на его Родине. Тем самым советские музыкальные театры упустили возможность обогатить и стимулировать развитие нового оперного искусства в нашей стране.

В 1927 году Прокофьев получил советский паспорт. Но ряд серьезных причин — внутренних и внешних — помешал его немедленному возвращению на Родину. Ему потребовалось еще несколько трудных лет, чтобы окончательно расквитаться с Парижем и стать гражданином социалистического мира.

Глава VIII

Неблагодарная полоса

«Кончился ли Ваш период пересыхания? По себе знаю, как это скучно, но всерьез его не принимаю».

С. Прокофьев Н. Мясковскому,
25 сентября 1930 г.

У самых выдающихся композиторов бывали периоды временного творческого оскудения. Счастливый поток вдохновения не может быть вечным. Вспомним признания Римского-Корсакова по поводу его музыкального кризиса в начале девяностых годов. Вспомним тягостную депрессию в первые годы эмиграции Рахманинова. Временные спады отмечались в богатом и плодотворном пути Шумана и Верди, Пуччини и Дебюсси.

Нечто подобное пережил и Сергей Прокофьев. Для него пора «обменения» припала на годы 1929—1933, то есть заключительные годы пребывания за рубежом. И количественно и качественно его продукция этих лет не радует прежней плодоносностью. Почти полностью прекращается любимая им работа в области музыкального театра (единственное исключение — балет «На Днепре», не имевший успеха). Все чаще композитор обращается к переделкам старых опусов, к созданию инструментальных циклов из ранее написанной музыки: так рождается новая (третья) редакция юношеской Симфониетты, несколько опусов из музыки «Блудного сына» (Четвертая симфония, симфоническая сюита ор. 46 bis, три фортепианных пьесы в ор. 52), сюита «Портреты» (из музыки «Игрока»), оркестровый «Дивертисмент» (из фрагментов «Блудного сына» и балета «Трапедия»). Три значительных опуса этих лет — Четвертая симфония, Четвертый фортепианный концерт и Первый струнный квартет создаются по заказу; вместе с ультравиртуозным Пятым концертом ор. 55 эти сочине-

ния составляют наиболее ценную часть прокофьевского творчества в те сравнительно малоурожайные годы.

Свое сорокалетие (1931) Сергей Сергеевич встречает европейски признанным композитором и активно концертирующим виртуозом. Внешне его жизнь складывается вполне благополучно. Солидные американские заказы и роскошно обставленные гастрольные поездки дают основу для обеспеченного существования. Впервые Прокофьевы получают возможность снять в Париже приличную квартиру в доме № 5 по улице Валентен-Аюи (близ площади де Бретей) и обставить ее собственной мебелью¹ (семья к тому времени выросла, в 1928 году появился второй сын, Олег). «У нас теперь постоянная квартира, которая постепенно обмещивается, что причиняет немало хлопот Лине Ивановне. Но, ура, у меня теперь есть настоящий стол, настоящий шкаф типа extension и скоро будет настоящий диван!»². Трудовой режим русского музыканта строг и систематичен: «Утром от девяти до часу — сочинение музыки, завтрак, после завтрака один час для деловых встреч и занятий по хозяйству, два часа, посвященные оркестровке, затем (перед обедом) правка гранок и отделка написанного утром»³. Любые отклонения от установленного расписания, вызванные чьей-либо навязчивостью, вызывали у него приливы ярости.

Дом Прокофьева посещают знаменитые музыканты, художники, шахматисты, актеры. Свободные часы посвящаются прослушиванию грамзаписей, игре в бридж или шахматы. «Я не подозревал, что Прокофьев считался одним из сильнейших шахматистов в Париже», — замечает В. Дукельский. В летние месяцы — дальние путешествия на автомобиле и отдых на взморье — часто в окружении добрых друзей (среди них такие всемирно известные люди как Ф. И. Шаляпин и Чарли Чаплин).

И все-таки душа Сергея Сергеевича не спокойна. Все сильнее испытывает он тоску по Родине, чаще ощущает незнакомые ранее творческие затруднения. Это чувствовалось уже в работе над «Блудным сыном». «...Меня постигло то же состояние, на которое Вы жаловались в Вашем последнем письме, — признавался он Н. Я. Мясковскому. — Оставшиеся номера никак не клеются — талантишку осталось, будто у Саминского. Я уж бросил сочинение и соркестровал все написанное, но и это не помогло. Так что теперь отложил временно балет и сел за корректуру»⁴.

¹ Сорок лет спустя, в июне 1969 года парижские друзья в торжественной обстановке установили мемориальную доску на доме, где с 1929 по 1935 год жила семья Прокофьевых (см. речь Анри Соре, напечатанную в газете «Les Lettres françaises» от 4—10 июня 1969 г., № 1286, стр. 15).

² Из письма Сергея Сергеевича к В. Дукельскому от 9 ноября 1930 г.

³ Из цит. статьи Вл. Дукельского.

⁴ Из письма от 21 января 1929 г. Лазарь Саминский — малозначительный композитор, обучавшийся вместе с Прокофьевым и Мясковским в классе А. К. Лядова (в 1920 году эмигрировал в США).

Впервые у композитора, всегда отличавшегося дерзкой уверенностью в правоте своего дела, возникают сомнения в ценности новых сочинений: «Прикончил сонатину: последнюю временно отложил с глаз долой, т. к. не уверен, стоящий ли опус получился», — писал он Мясковскому¹. Трудно складывался Четвертый концерт (для одной левой руки), который автор шутил именовал «безруким».

Мясковский и Прокофьев в своей переписке рубежа тридцатых годов обсуждали обстоятельства грозившего им творческого «пересыхания». Старший друг не без оснований упрекал Сергея Сергеевича в некоторой искусственности его новейших интонационных опытов. «По мере того как увлекаешься в поисках новой мелодии и новой простоты, начинаешь не замечать, как далеко уплываешь от берега, — признавался Прокофьев. — Если при этом действительно удастся открыть новый язык, то это хорошо; если же впадаешь в сухость и вычуру, тогда крышка! И в этом отношении Ваше письмо — хороший окрик: можно изобретать, но нельзя терять живой линии»².

К чести Сергея Сергеевича переживаемые трудности не приводили его в отчаяние: он всегда твердо верил в свою счастливую звезду. «Знаю, как это скучно, но всерьез не принимаю», — так сформулировал он свое отношение к испытываемой временной депрессии.

Каковы причины наметившегося застоя? Быть может, сказалась усталость от сверхнапряженной работы истекших двадцати лет? Истощенность тех богатых истоков, которые столь долго и плодотворно питали его фантазию? Возможно, что так. Но, думается, особенно отрицательную роль в жизни композитора играло затянувшееся отдаление от России. Он был слишком крепко связан с национальными традициями, привыкнув с детства писать о том, что видел и переживал на своей Родине. Чуждая ему зарубежная действительность не способна была обогащать свежими идеями. Сергей Сергеевич искренне ненавидел парижский «высший свет», атмосферу модничанья, снобистского бума. Проходя однажды мимо Дома инвалидов и оглядев жерла старинных пушек, он сказал своему собеседнику, Н. Набокову: «Как гневно они выглядят. У меня такое же настроение, когда я отправляюсь на концерт в Париже. Все эти графини, княгини и смешные снобы вызывают во мне ярость. Им кажется, что все на свете создано только для того, чтобы они развлекались»³. Не получая животворных стимулов извне, неутомимый художник вынужден был замыкаться в собственном внутреннем мире, обращаться к поискам весьма утонченной и несколько индивидуалистической лирики, порой досадно лишен-

¹ Из письма от 19 декабря 1928 г.

² Письмо к Н. Мясковскому от 5 октября 1932 г.

³ Из книги: Claude Samuel. Prokofiev. Paris, 1960, p. 94.

ной черт широкой общительности. Он сам признавал, что фортепианные миниатюры, подобные «Вещам в себе», означали для него попытку «углубиться в музыку», сочинить опус «для самого себя».

Только окончательное возвращение на Родину и погружение в атмосферу современной русской жизни могло избавить его от устрашающего призрака «сухости и вычурности». Сергей Сергеевич ясно ощущал эту необходимость и неоднократно высказывал ее своим друзьям. «Неужели моя поездка в СССР снова отложится? Обидно», — писал он В. Держановскому (12 сентября 1929 г.). «Проехаться в СССР мне хочется до чрезвычайности» (письмо к тому же адресату от 4 марта 1931 г.). Композитор мечтал попутешествовать по просторам России, полюбоваться северной природой, познакомиться с новым бытом: «Осенью надеюсь побывать в Москве, не концерттировать, а так проехаться». — «Моя мечта — когда-нибудь понастоящему попутешествовать по Сибири, особенно по Алтаю, о котором я слышал так много необыкновенного»¹.

Однако поездки в СССР, намеченные на 1928 год и начало 1929 года, не состоялись из-за обидных проволочек с постановкой «Игрока». Кратковременное посещение Москвы в ноябре 1929 года не доставило композитору большой радости. Усиливались нелады с частью советской критики, возникли досадные распри в связи с намечавшейся постановкой «Стального скока».

1929 год в жизни советского государства известен как исторически этапный год великого перелома. Развертывались гигантские стройки первой пятилетки, положившие начало сказочным переменам в жизни старой соломенной России. Начиналась трудная пора коренного преобразования деревни на основе массового колхозного строительства. Наступление по всему фронту против остатков капиталистического строя в городе и деревне сопровождалось переменами и в культурной политике. Писатели и кинематографисты, художники и музыканты были призваны — отрешиться от узко художнических проблем, решительнее связать свое творчество с большими целями социалистической реконструкции. Эта благородная цель, однако, далеко не всегда находила верное претворение: молодые догматики, получившие бразды правления в литературно-художественных организациях (РАПП, РАПМ, РАПХ и др.) нанесли немалый урон искусству своими вульгаризаторскими теориями наивного утилитаризма и грубым администрированием. То были годы шумных «проработок» и несправедливых «кампаний», направленных против крупных художников, голословно обвиненных в буржуазном образе мышления («головановщина», «мейерхольдовщина» и т. п.). Господство названных групп длилось сравнительно недолго и уже в апреле 1932 года Центральный Комитет

¹ Из писем к А. М. Дианову от 27 июня 1929 г. и 22 сентября 1930 г.

партии счел необходимым распустить эти организации, предоставив широкий простор развитию многообразных форм литературы и искусства.

Именно в кругах РАПМ (Российской Ассоциации пролетарских музыкантов) Прокофьева неоднократно третировали как якобы «буржуазного художника» и «эмигранта». Под впечатлением рапмовской сектантско-левацкой трескотни Сергей Сергеевич одно время даже стал подумывать о том, что музыка его вообще не нужна больше людям Советской России. Об этом он писал как-то В. В. Держановскому, ссылаясь также на опасения Вс. Мейерхольда: «С вашим и его мнением о том, что в Союзе, который обстраивается с ног до головы, сейчас не до музыки, я вполне согласен. Такие же сведения поступают ко мне и из других источников. Но я не так оптимистичен как Вы в вопросе о времени возрождения интереса к музыке, ибо за пятилетку начнется вторая»¹. С обидой ссылался он на фатальное ослабление интереса к его новым работам у советских музыкальных организаций: «Исполнение моих сочинений на Руси стало... редкостью»². «У меня создалось впечатление, что в консерватории под влиянием РАПМ было гонение на мою музыку»³. Об «Ассоциации пролетарских музыкантов», опешельмававшей «контрреволюционный» балет «Стальной скок», композитор отзывался с нескрываемой иронией: «А пролетарские музыканты — добро бы, если пыл юных талантов, но ведь это лишь борьба за теплое местечко, завернувшись в революционный флаг!»⁴.

Еще острее была его реакция на первый номер рапмовского журнала «Пролетарский музыкант» (с уничтожающей критикой «Стального скока» и Третьего концерта): «Какой печальный экземпляр: злобная глупость и глупая злоба, от которой он, впрочем, и задохнется»⁵.

Лишь после памятного решения 23 апреля 1932 года и последовавшего за ним освобождения от рапмовских догм вопрос об окончательном возвращении Прокофьева на Родину был решен положительно. Вести о возрождении советской музыкальной жизни после 1932 года искренне радовали его и помогли быстро развеять нелепый предрассудок о «ненужности» большого искусства строителям социалистических пятилеток.

Итак, май 1929 года обозначил известный рубеж в творческой жизни Прокофьева. Две парижские премьеры, состоявшиеся в течение одной недели — Третья симфония (17 мая) и «Блудный сын» (21 мая) оказались последними его успешными выступлениями в Париже. Далее следовала

¹ Из письма к В. В. Держановскому от 1 мая 1930 г.

² Из письма к нему же от 4 марта 1931 г.

³ Из письма к А. М. Дианову от 1 мая 1931 г.

⁴ К Н. Мясковскому от 28 ноября 1929 г.

⁵ Из письма к Вс. Э. Мейерхольду от 4 мая 1929 г.

полоса роковых неудач, усугубляемых растущими экономическими затруднениями в концертной жизни Франции.

В ту же весну в Париже последний раз гостил В. В. Маяковский. Поэт посетил Прокофьевых, читал отрывки из поэмы «Хорошо», фрагменты из комедии «Клоп». Сергей Сергеевич сыграл ему ряд своих фортепианных пьес — старых и новых. Сведения о московских успехах «Клопа» заинтересовали композитора, но, вероятно, вызвали и некоторое сожаление: ведь три месяца назад, занятый «Блудным сыном», он вынужден был отклонить лестное предложение Мейерхольда о написании музыки к «Клопу»¹. Так вновь была упущена возможность содружества двух лидеров нового русского искусства.

Досадные неудачи с оперными замыслами заставляют Прокофьева чаще обращаться к инструментальным жанрам, не обусловленным программными идеями: за фортепианными «Вещами в себе» последовали Четвертая симфония, новая редакция Симфонииетты, Струнный квартет. Работу над Четвертой симфонией композитор начал еще весной 1929 года, накануне парижской премьеры Третьей. Об этом мы узнаем из письма к Мясковскому: «Вообразите, что Вашим советом писать 3-ю симфонию Вы посадили в меня злое семя,— писал Сергей Сергеевич,— и я теперь в работе над 4-й, в которую вошел частично материал из нового балета, частично тот, который сочинялся во время него, но не пригодился, частично же самостоятельный, новый. Словом, сонатное allegro со вступлением уже готовы, scherzo тоже (номер, целиком взятый из балета), а над andante и финалом я сейчас работаю и уже вполне вижу их. Симфония будет менее мастодонтная, чем 2-я и 3-я, но по материалу не уступит»².

Таким образом чисто театральный тематизм «Блудного сына» обрел новое звучание в четырехчастной лирико-эпической симфонии, завершившей триаду заграничных симфоний Прокофьева.

В летние месяцы 1929 года Сергей Сергеевич снова удаляется из Парижа в провинцию, чтобы завершить задуманные работы. Теперь это был старый замок близ озера Бурже, сданный в аренду каким-то обедневшим аристократом. Многие напоминало здесь романтику французского Средневековья: «Очень красивое и нелепое здание XIV века, перестроенное в XVII. Толстые стены, башни, масса места, нескладная обстановка, но чудный вид на все стороны»... В громадном дворцовом зале, где стоял рояль, Сергей Сергеевич много занимался, готовясь к предстоящим гастролям в США.

¹ «Я все-таки не мог браться за вещь, о духе и настроениях которой я не имею ни малейшего представления,— писал Прокофьев Мейерхольду.— Как жаль, что ни Вы, ни Маяковский не объяснили мне... содержания пьесы и той роли, которая предназначается в ней для музыки» (письмо от 8 января 1929 г.). Как известно, музыка к «Клопу» была написана 22-летним Д. Шостаковичем.

² Из письма к Н. Мясковскому от 7 марта 1929 г.

Здесь пересочинялась Симфонietta A-dur, получившая новый опус 48 («Я всю ее развинтил и вновь собрал, подсочинив некоторые места», — писал о ней автор). Получилось одно из самых остроумных оркестровых творений Прокофьева: безмятежное «моцартианство», близкое духу Классической симфонии сочетается здесь с атмосферой русской сказочности и улыбчивой танцевальностью, предвосхищающей карнавные забавы «Ромео». Чарует виртуозный блеск и прозрачность оркестровки: недаром автор работал над этим опусом в течение двадцати лет (1909, 1914, 1929) и лишь в третьем варианте достиг желаемого совершенства.

Попутно был завершен «Дивертисмент» для оркестра ор. 43 — сборный цикл из четырех коротких пьес, сочиненных в разное время: первая часть — Moderato — служила вставным эпизодом в балете «Стальной скок», третья — Allegro energico — «Матлот» из балета «Трапедия», четвертая когда-то предназначалась для «Блудного сына» и только вторая — Larghetto — сочинена заново. Сам автор высказывался об этом опусе довольно пренебрежительно («циклик из нескольких довольно веселых оркестровых коротушек»¹), но долго сохранял привязанность к лирическому Larghetto, являвшемуся, по его словам, «продолжением настроений и лирики «Блудного сына»². Впоследствии возникла фортепианная транскрипция Дивертисмента (1938), но с иными подзаголовками (Moderato, Ноктюрн, Танец и Эпилог). Однако и оркестровый оригинал (исполненный в Париже под управлением автора 22 декабря 1929 года), и фортепианная версия прошли незамеченными и в репертуаре не удержались.

В то лето (1929) Прокофьевы встречались со старыми знакомыми, отдохавшими неподалеку: с невицей Ниной Кошиц, с польским скрипачом Павлом Коханским, наконец, с семьей И. Ф. Стравинского, с которым возобновилась дружба после нескольких лет разобщения. Мэтр сыграл Сергею Сергеевичу свой новый фортепианный концерт, отстаивая в беседах необходимость предельно аскетической оркестровки. Эти идеи, вероятно, оказали некоторое воздействие на ряд прокофьевских опусов рубежа тридцатых годов.

Возвращаясь в столицу из средневекового «шато», семья Прокофьевых попала в автомобильную аварию. Сам композитор, сидевший у руля, чудом уцелел, отделавшись легким сотрясением мозга и выбитым зубом; остальные члены семьи быстро пришли в себя, хотя машина перевернулась на полном ходу. На другой день газеты сообщили о «страшной катастрофе», и из разных стран стали прибывать соболезнования. Сергей Сергеевич, к счастью, вскоре вернулся к работе, но из-за травмы рук два месяца не играл на рояле.

¹ Из письма к Н. Мясковскому от 10 апреля 1929 г.

² Из письма к Б. В. Асафьеву от 8 октября 1929 г. «Как же это Вы проглядели значение Ноктюрна», — писал он автору этих строк по поводу упомянутого Larghetto.



С. Прокофьев, шарж Н. Соколова, 1929 г.

В ноябре 1929 года Прокофьев выехал на две недели в Москву, чтобы присутствовать на возобновлении «Любви к трем апельсинам» в Большом театре и там же договориться о постановке «Стального скака». Недавнее приглашение Вс. Мейерхольда на пост художественного консультанта Большого театра открыло новые перспективы для постановки прокофьевских сочинений в Москве; композитор с уверенностью рассчитывал на помощь своего влиятельного друга.

На этот раз Сергей Сергеевич был встречен холоднее, чем два с половиной года назад. Премьеры его новых сочинений, происходившие на протяжении 1928 года, не дошли до аудитории и были раскритикованы в прессе. Это относится прежде всего к сюите из «Стального скака» (премьера в Москве 27 мая 1928 года под управлением В. Савича) и — в меньшей степени — к ленинградскому исполнению Второй симфонии (28 ноября 1928 года, дирижер А. Гаук). Автор был глубоко огорчен провалом сюиты «Стальной скак», относя впрочем эту неудачу за счет слабого исполнения Савича («этого маленького дирижера из провинциального американского городка»¹). Не имела должного резонанса и прокофьевская программа Персимфана в сезоне 1928/29 года. «Восторг и преклонение перед Прокофьевым сменяются охлаждением, — так оценил эту программу журнал «Пролетарский музыкант». — Атмосфера безразличия и холодного равнодушия царил на концерте»². В нынешний свой приезд Прокофьев не имел возможности выступить с фортепианными пьесами из-за травмы рук. Лишь один раз (17 ноября) он продирижировал отрывками из «Трех апельсинов» в концерте на радио; тогда же под управлением К. Сараджева исполнялись Скрипичный концерт и новая редакция Симфонииетты. Вступительное слово к радио-концерту произнес Вс. Мейерхольд³. Он обещал радиослушателям показать предстоящей весной спектакль «Стального скака» на сцене Большого театра (постановщиками намечались он сам — совместно с молодым балетмейстером Асафом Мессерером). Предполагалось переосмыслить драматургию балета, отбросить сомнительную экцентриаду, обогатить спектакль поэзией революционного созидания.

Вокруг намечавшейся премьеры развернулась жестокая борьба. На прослушивании музыки «Стального скака» в Большом театре члены Совета РАПМ устроили Прокофьеву обструкцию, натолкнувшись, впрочем, на его железную выдержку. Он говорил о своем искреннем намерении выразить в музыке новый дух Советской России. Но рапповцы забросали его «разо-

¹ Из письма к В. Держановскому от 4 июля 1928 г.

² «Пролетарский музыкант», 1929, № 1. Рецензия К. Ш.

³ «Прокофьев делает на Западе наше дело. Это наш музыкальный форпост, — говорил по радио Мейерхольд. — Нам еще не дано соизмерять отдельные вершины в творчестве Прокофьева» (см. сб. «В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы», часть вторая, стр. 496).

блачительными» вопросами. Ответы композитора носили уничтожающий характер, напоминая разящие словесные контрудары Маяковского. Вот несколько примеров:

«Вопрос: Почему вся последняя часть балета сплошь насыщена машинными механическими ритмами?

Ответ: Потому что машина красивее человека». (Конечно же имелась в виду умная машина, выгодно отличающаяся от бестактного, примитивно мыслящего человека!)

«Вопрос: В картине «Фабрика» — капиталистическая или советская, и если советская, то когда и где Прокофьев ее изучал, ибо с 1918 года до сих пор живет за границей?

Ответ: Это касается политики, а не музыки, и потому я отвечать не буду».

Реплики Сергея Сергеевича еще более разъярили его оппонентов, решивших любой ценой провалить постановку. Им это вскоре удалось. В Художественном совете театра постановка была отменена большинством голосов (за «Стального скока» голосовало только трое — Вс. Мейерхольд, зам. директора театра Б. Гусман и поэт В. Александровский).

Вскоре журнал «Пролетарский музыкант» напечатал две статьи о «Стальном скоке», вторая из которых представляла собой письмо, написанное «по поручению пленума и совета РАПМ». В этих крикливо-заушательских статьях Прокофьев подвергался разгрому, а его балет квалифицировался как «плоский антисоветский анекдот»¹.

Когда же музыка «Стального скока» — спустя тридцать пять лет — вновь зазвучала в Советском Союзе в отличной интерпретации Геннадия Рождественского, многим показалось непонятным: что опасного нашли в ней не в меру ретивые оппоненты? Повлияла ли на них трудная атмосфера чрезмерной подозрительности и сектантской исключительности, насаждавшаяся в левацких художественных кругах? Или то была досадная слуховая нечуткость, в результате которой бодрость и динамизм воспринимались как «шутовство и карикатура», а свежесть музыкального языка — как «нарочитая нелогичность» и нарушение ладовой закономерности? Ухитрился же рецензент «Пролетарского музыканта» не услышать даже чудесной поэзии Третьего концерта, приписав ему черты «ноющей меланхоличности и неподвижности музыкальной мысли»². Стоит ли удивляться, что динамическая острота «Стального скока» была истолкована с такой наро-

¹ «Пролетарский музыкант», 1929, № 6. «Надо же было дойти до такого идиотизма, — писал Мейерхольд, — пролетарские музыканты искали в моих замыслах к «Стальному скоку» «правый уклон», прикрываемый тогой левых фраз» (из письма к Е. К. Малиновской от 1 сентября 1930 г.).

² См. ту же рецензию К. Ш. на концерт Московского Персимфанса, «Пролетарский музыкант», 1929, № 1.

читой тенденциозностью? Между тем наиболее чуткие представители советской художественной мысли сумели уже тогда услышать своеобразную красоту и мощь этой прокофьевской партитуры сквозь покров относительной звуковой непривычности. Об этом говорят упомянутые выше отзывы Луначарского, Мясковского, Асафьева, Мейерхольда. В корреспонденции из Парижа Б. В. Асафьев безоговорочно отстаивал ценность «Стального скока» для советского репертуара: «Было бы досадно, если бы современный советский театр прошел мимо талантливого произведения, в котором не только нашли свое светлое отражение жанровые сцены из революционного быта, но и музыкально-пластически проявляют себя выковывающие современную жизнь силы»¹.

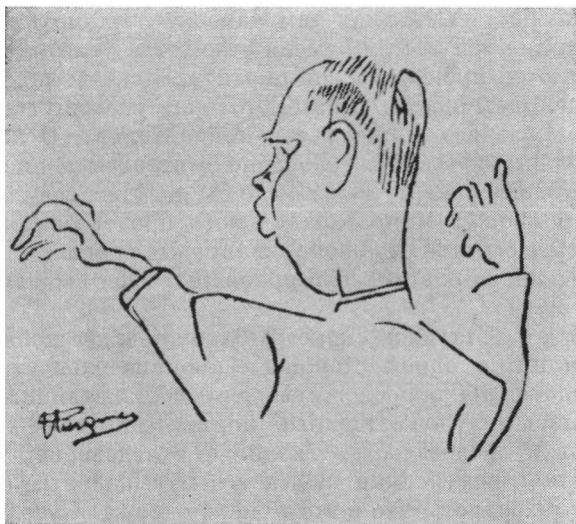
Так в спорах о «Стальном скоке» столкнулись две полярно противоположные тенденции; с одной стороны — проницательность и дальновидность, опирающиеся на непреложную веру в созидающий гений, способный творить новые художественные нормы, с другой — конъюнктурная односторонность и предвзятость, связанные с недоверием к художнику и неумением постичь внутренний смысл его музыкальных откровений.

Приходится сожалеть, что в этом споре одержала верх вторая тенденция. Можно предположить, что сценическая интерпретация «Стального скока», — будь бы она осуществлена под руководством такого яркого художника-революционера как Вс. Мейерхольд, — составила бы важную веху в формировании нашего нового балетного театра.

Неприятности со «Стальным скоком» были в известной мере компенсированы для Сергея Сергеевича ярким впечатлением от возобновленной «Любви к трем апельсинам». Московскую постановку этой оперы он увидел впервые: ему правился праздничный тон декораций Исаака Рабиновича, но несколько разочаровала их перегруженность, вызвавшая затяжные антракты, а также некоторые «мудрствования» в режиссуре Алексея Дикого. Более критично отнесся к спектаклю Вс. Мейерхольд: по его мнению А. Дикий многого «не додумал», упустив возможность о с о в р е м е н и т ь в опере сатирические интермедии путем отображения в них нынешней борьбы литературных и театральных течений. Трудно сказать, какие новые интермедии имел в виду Мейерхольд и согласился ли бы автор оперы на такую литературную реконструкцию. Известно во всяком случае, что выдающийся режиссер, консультировавший репертуарную политику Большого театра, тогда же намеревался привлечь В. В. Маяковского к написанию злободневных сатирических текстов для обновленных реплик Чудаков и Труффальдино². Такова была еще одна неосуществленная идея неутомимого театрального реформатора.

¹ Ленинградская «Красная газета» (вечерний выпуск) от 30 сентября 1928 г.

² См. об этом в статье А. Февральского «Прокофьев и Мейерхольд». Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 105.



С. Прокофьев за дирижерским пультом.
с рисунка П. Паскье. Париж, сентябрь 1930 г.

Из московской прессы мы узнаем также, что в свой кратковременный приезд осенью 1929 года Прокофьев посетил рабочий клуб Первой Образцовой типографии, где Маяковский читал только что написанную пьесу «Баня». Композитор с интересом следил за ходом обсуждения, в котором участвовал и будущий постановщик комедии Вс. Мейерхольд.

Не успев остыть от московских впечатлений, Сергей Сергеевич уже вновь концертирует в Европе: в декабре он дирижирует авторской программой в Париже (с премьерой Дивертисмента ор. 43), играет в Голландии свой Второй концерт (с Пьером Монте). А уже накануне нового 1930 года Прокофьевы выезжают в ответственное турне по США, где композитора ждут новые интересные встречи. Трансатлантический лайнер «Беренгария», один из крупнейших в мире, вез на своем борту целую группу знаменитостей. «Едут еще Рахманинов, Эльман, Брайловский и с десяток других музыкантов. Так что местные остряки называют наш пароход «boite à musique»¹. В пути произошло трогательное сближение двух бывших противников — Прокофьева и Рахманинова: «По вечерам, если не качает, раскладываем с ним пасьянс. Какая идиллия!» — с улыбкой сообщал Сергей Сергеевич². Рахманинов не без зависти расспрашивал

¹ «Музыкальная шкатулка» (*фр.*). Из письма к Б. Асафьеву от 28 декабря 1929 г.

² Из письма к Н. Мясковскому от 28 декабря 1929 г.

о новой России, и в его вопросах «чувствовалась скрытая тоска по родине»¹.

Турне по Америке было до предела насыщенным: 25 концертов в разных городах — сольные, симфонические, камерные с участием Лины Льюберы и Нины Кошиц. Программы, как правило, несложные, в основном из давно знакомых ранних сочинений («Мимолетности», «Сказки старой бабушки», пьесы из ор. 12, Марш и Скерцо из «Трех апельсинов»); Лина Ивановна исполняла романсы Чайковского, Римского-Корсакова, «Круги» Мясковского, новые прокофьевские обработки двух русских песен и нескольких казахских песен из сборника А. Затаевича. Впервые сыгранные сочинения, например, Увертюра для 17 исполнителей или фортепианные «Вещи в себе» (премьера в Нью-Йорке 6 января 1930 года) — не вызвали заметного интереса.

Несмотря на усталость от «ужасающей американской сутолоки», Сергей Сергеевич был, в общем, доволен: «Понемножку в меня здесь, кажется, уверовали», — писал он в Москву². Во время долгих переездов через американский континент он с интересом наблюдал Ниагарский водопад, берега Миссисипи, песчаные пустыни Аризоны и пальмы Лос-Анджелеса. В вагонных купе в дни долгих переездов рождались эскизы Струнного квартета ор. 50, додумывалась конструкция Четвертой симфонии.

Два памятных концерта — 10 и 13 марта — Прокофьевы провели в Гаване, где любовались красотой тропической природы и темпераментностью кубинцев. Здесь состоялась встреча с испанским революционным поэтом Федерико Гарсиа Лоркой, который неожиданно оказался горячим поклонником прокофьевской музыки. Впечатления от Кубы композитор тогда же изложил в письмах к Яворскому и Асафьеву: «Оказывается, музыку делают и на Кубе, притом в отличном зале, наполненном довольно серьезными лицами»³. «Пальмы, луна в зените, южное море — все это изумительно красиво, но у меня все-таки северная душа и я не хотел бы жить там долго»⁴.

В Нью-Йорке Сергей Сергеевич вел переговоры о постановках в будущем сезоне «Огненного ангела» и «Стального скока». Балет был охотно принят и вскоре поставлен, но «Огненный ангел», видимо, не пришелся по душе руководителям «Метрополитен-Опера»: дальше разговоров дело не пошло...

Примечательны программные интервью Сергея Сергеевича с видными американскими критиками, в частности, с ведущим рецензентом «New York

¹ Воспоминания Л. И. Льюберы-Прокофьевой, сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 207.

² Из письма к Н. Мясковскому от 8 февраля 1930 г.

³ Из письма к Б. Яворскому от 12 марта 1930 г.

⁴ Из письма к Б. Асафьеву от 15 марта 1930 г.

Times» Олином Даунсом. В этих беседах четко определилось новое музыкальное кредо композитора: из них явствовало, что пора скептической бравады давно прошла, уступив место зрелому утверждению позитивных эстетических принципов («Орленок русской музыки вырос в большого орла», — написал тогда о Прокофьеве критик бостонской газеты Николай Слонимский). Уже теперь четко вырисовывались те прогрессивные идеалы «новой простоты» и мелодической ясности, которым предстояло вскоре возродиться в его шедеврах советского периода. «Я стремлюсь к большей простоте и мелодичности, — говорил Прокофьев О. Даунсу. — Современная музыка нуждается в более мелодическом стиле, в менее сложном эмоциональном выражении. Что же касается диссонанса, то он должен занять надлежащее место в музыке, как один из принципиально важных элементов, возникающих при сочетании мелодических линий»¹. Примечательно, что аналогичный поворот к большей простоте и человечности — в противовес чрезмерной усложненности и умозрительной технологичности — намечался в последующие годы и у других виднейших музыкантов-гуманистов Запада: напомним высказывания Онеггера о музыке «широкой поступи», суждения Бартока, Хиндемита. Сергей Прокофьев был одним из первых, кто сформулировал столь важную для музыкального развития XX века задачу достижения новой высокой простоты.

Не менее интересно другое американское интервью композитора, в котором он выступил как своеобразный полпред советской музыки, горячий пропагандист ее новейших достижений. Сжатая «шапка» в январском номере «Musical America» гласила: «Прокофьев говорит о преуспевании русской музыки. Вернувшись в США после поездки по родной земле, он рассказывает об интересной новой школе композиторов в стране Советов... Сегодня в России создается музыка большой красоты и содержательности... Советское правительство поощряет творческий рост музыкантов... Мясковскому принадлежит роль лидера в новом пантеоне славянской музыки». Далее с большой симпатией упомянуты 23-летний Д. Шостакович («он блестяще владеет оркестром, его изобретательность изумительна»), а также Л. Оборин².

Два заказа, полученные Прокофьевым в Соединенных Штатах, определили основную линию его творчества в 1930 году: речь идет о Четвертой симфонии, премьера которой приурочивалась к пятидесятилетию Бостонского оркестра, и о Струнном квартете ор. 50, заказанном музыкальным отделом вашингтонской Библиотеки Конгресса. Впрочем, оба замысла при-

¹ Газета «New York Times» от 2 февраля 1930 г. Статья «Прокофьев определяет свое новое кредо».

² Журнал «Musical America», New York, от 10 января 1930 г. См. еще интервью Прокофьева в чикагском журнале «Musical Leader», в газетах «The Cleveland News», «Bystander» и др.

надлежали самому композитору, а заокеанские заказчики лишь предоставили «материальную базу». С. А. Кусевицкий готовился пышно отпраздновать полувековой юбилей лучшего американского оркестра и для этой цели заказывал ряд новых симфоний самым прославленным композиторам современности.

Другой американский заказ исходил от фонда Элизабет Кулидж, завещавшей свои капиталы на приобретение новых музыкальных опусов для рукописного фонда Библиотеки Конгресса. Эта высококультурная музыкантша, энтузиаст камерной музыки и организатор знаменитых Беркширских фестивалей, тратила свои доллары не напрасно: по ее заказу были сочинены «Мадагаскарские песни» Равеля, Пятый квартет Бартока, «Аполлон Мусагет» Стравинского, Первый квартет Прокофьева и некоторые другие шедевры. Единственное обязательство, накладываемое на авторов, сводилось к тому, что заказанные манускрипты должны были поступить навечно в рукописный фонд самой фундаментальной библиотеки США. Тем самым богатая Америка стремилась возместить отсутствие собственных музыкальных сокровищ в ее национальных рукописных фондах.

Денежная зависимость от меценатствующих заказчиков, всегда раздражавшая Сергея Сергеевича, в данном случае не помешала ему написать две ценные партитуры, украсившие сравнительно небогатый список его опусов в начале тридцатых годов.

Почти трехмесячное пребывание в Америке надолго оторвало Прокофьева от творчества. С трудом урывал он свободные часы, чтобы заняться композицией. В письмах к друзьям — проклинал опостылевшую «американскую толкотню»: «Ужасно замотался — с поезда на репетицию, с концерта в поезд». Но и возвращение в Европу не принесло облегчения: последовали новые выступления во Франции и Италии, а также «Прокофьевский фестиваль» в Брюсселе¹. «Думал после Америки передохнуть, но не тут-то было: вчера отмахал и отыграл шестой концерт (Брюссель, Турин, Монте-Карло, Милан), а всего в этом сезоне тридцать третий», — писал Сергей Сергеевич из Милана. — Если так продолжится, то и Москва — прощай до осени»².

Между тем душа и мысли композитора по-прежнему — в далекой России. Он с интересом расспрашивает о том, как прошли в Ленинграде премьеры «Носа» Д. Шостаковича и новой оперы «Лед и сталь» — его давнего консерваторского друга Владимира Дешевого³. В апреле была получена

¹ «Мои фестивали тут протекают благополучно, — писал он В. Дукельскому, — было уже два симфонических, в которых Ансерме продиржировал 3-ю симфонию, Дивертисмент, Шута и 3-й концерт. Принимают чудно» (письмо из Брюсселя от 6 апреля 1930 г.).

² Из письма к В. Держановскому от 21 апреля 1930 г.

³ См. письмо к Б. Асафьеву от 18 мая 1930 г.

страшная весть о самоубийстве Маяковского: «Очень огорчен Маяковским», — горько восклицает он в одном из писем¹. Властная индивидуальность поэта по-настоящему увлекала Прокофьева и можно было лишь грубо сожалеть о том, что судьба ни разу не свела их в совместном творческом поиске. Множеством вопросов атакует он Вс. Мейерхольда, вновь приехавшего во Францию для лечения и все еще полного надежд на свои предстоящие постановки в Большом театре. Московский друг с присущей ему язвительностью рассказывает, что «пролетарские музыканты», до того надоели в Большом театре, что их решили больше туда не пускать»². Увы, все оперные планы Мейерхольда вскоре рухнули. Не осуществилась и идея Сергея Сергеевича о концертном турне в СССР осенью 1930 года. А ведь ему так хотелось похвастаться перед земляками своими исполнительскими достижениями («Стоит ли мне дать по концерту в Москве и Ленинграде? Я сейчас после 25 концертов в форме», — писал он Б. В. Асафьеву³).

Друзья из Советского Союза всячески ободряли композитора, поддерживая тяготение к большей серьезности музыкального содержания, обнаружившееся в «Блудном сыне» и других опусах последнего времени. «За похвалу Дивертисменту спасибо, — пишет он В. Держановскому. — О «новых черточках» Вы догадались правильно, и в дальнейших сочинениях я пока продолжаю в том же духе»⁴. Доказательством этой продолжающейся тенденции «лирического просветления» была Четвертая симфония, партитура которой успешно завершалась в мае 1930 года.

Лето, проведенное в дачном местечке Ла-Наз к северу от Парижа, Прокофьев посвятил Струнному квартету и новому балету, заказанному дирекцией парижской «Гранд-Опера». Здесь же обдумывалась композиция симфонической сюиты из «Игрока».

В семье появилось новое увлечение — узкоплечный киноаппарат, которым Сергей Сергеевич снимал забавнейшие любительские фильмы. Один из них ставился по сценарию Вс. Мейерхольда, лично принимавшего участие в съемке. Живописная природа французского местечка служила отличной натурой для съемок пародийной «кинодрамы», в которой главные роли играли Мейерхольд и сам Прокофьев с двухлетним сыном Олегом.

Первый квартет

Основные темы Струнного квартета были сочинены еще в начале года, в промежутках между гастрольными выступлениями. Тогда же Сергей Сергеевич, «отдыхая» в железнодорожных вагонах, тщательно изучал пар-

¹ К В. Держановскому от 21 апреля 1930 г.

² Из письма С. Прокофьева к Н. Мясковскому от 24 июля 1930 г.

³ Из письма от 15 марта 1930 г.

⁴ Из письма от 15 декабря 1930 г.

титурь бетховенских квартетов, жадно осваивая специфику квартетного письма. Когда-то, во времена юности, этот жанр казался ему академически омертвевшим, и он опрометчиво сказал Мясковскому, что не стал бы писать квартеты. На это Николай Яковлевич невозмутимо ответил: «Ничего, придет время, напишете»¹. И вот это время пришло. Своим первым опытом в квартетном жанре композитор был доволен: перечисляя годом позже свои пьесы для камерного ансамбля, он откровенно отмечал: «Из этих опусов я предпочитаю... квартет ор. 50, который является наиболее важным по музыке»².

Замысел нового сочинения, на первый взгляд, не выдвигал сложных проблем. Автору казалось, что в первой части отразились некоторые влияния венских классиков, — хотя следов прямой стилизации в пьесе нет. Необычна трехчастная структура квартета: лирически облегченное Allegro, чуть улыбочное Скерцо (с медленным вступлением) и заключительное Andante в русском эпическом духе, порой напоминающее о суровых раздумьях Мусоргского. Финальную часть автор особенно ценил, находя в ней «центр тяжести» всего цикла³. Недаром же музыка этого замечательного Andante была вскоре повторена еще в двух авторских редакциях (как фортепианная транскрипция в ор. 52, № 5 и как концертная пьеса для струнного оркестра — ор. 50 bis). Сергей Сергеевич гордился и необычным выбором тональности h-moll, как правило, не применявшейся в классических квартетах: «Си-минорная тональность, вероятно, оттого не свойственна квартету, — писал он Мясковскому, — что тоника находится как раз под толстой струной виолончели и альты и потому, так сказать, пропадает целая септима для глубины основного тона. Поэтому, сочиняя квартет в си миноре, надо прежде всего задумать его так, чтобы не чувствовалась пропажа этой септимы»⁴.

Строгий лиризм квартета продолжает поиски, начатые в «Блудном сыне», и нашедшие развитие в целой серии сочинений тридцатых годов. Характерен «классический» рисунок начальной темы с обыгрыванием разложенного минорного трезвучия: нетрудно обнаружить в этой по-моцартовски прозрачной восходящей теме черты родства с темами Пятого концерта, балета «На Днепре», и — впоследствии — Второго концерта для скрипки с оркестром.

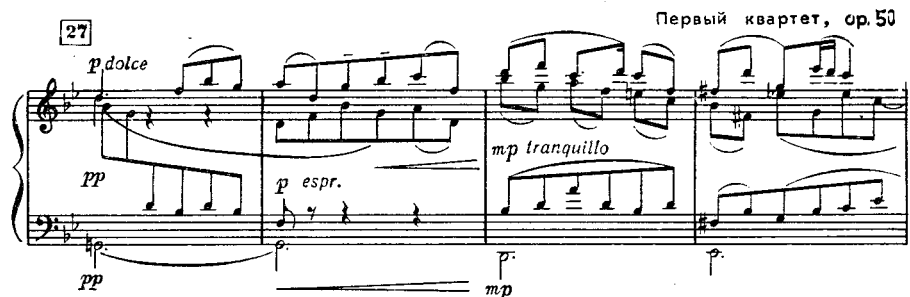
¹ Из Автобиографии, «Советская музыка», 1972, № 3, стр. 52.

² Из письма к трансильванскому музыковеду и скрипачу Стефану Лакатош. «Мой струнный квартет, — продолжал Прокофьев, — длится 20—21 минутой. Предназначенный для подвинутых исполнителей, он не включает в себе, однако, экстраординарных технических трудностей» (см. два письма от 5 сентября и 8 ноября 1931 г., опубликованные в будапештском сборнике «Studia musicologica», том 10, 1968, стр. 163—166).

³ Из письма к Н. Мясковскому от 24 июля 1930 г.

⁴ Там же.

Атмосфера юношеских игр и шалостей Джульетты-девочки угадывается в музыке Скерцо — вплоть до почти буквальных предвосхищений будущих тем шекспировского балета. Но ведущие образы пьесы, как уже говорилось, сосредоточены в глубоко содержательном финале, с его возвышенно скорбными и трепетно взволнованными настроениями. В основной теме — с распевными кварто-квинтовыми оборотами — очевидна интонационная общность с русской протяжной песней¹:



Музыка квартета отличается богатством полифонической фактуры — с преобладанием свободно-подголосочного, а не строго имитационного изложения. Отказ от звуковых резкостей, черты особой скромности и самоограничения, непривычное для Прокофьева элегическое завершение пьесы — все это озадачивало некоторых слушателей, но в сущности свидетельствовало об углублении его таланта. В этом внешне неприметном опусе зрели ростки будущих стилистических поворотов — к изумительному лиризму «Ромео», с одной стороны, к русской эпической образности сороковых годов — с другой.

Передовые круги западной критики очень высоко оценили новые искания композитора. «Несомненно лучшее, что Прокофьев написал в области камерной музыки», — так отзывался о квартете Анри Прюньер. «Кажутся непривычными эта свежесть, это обаяние чуть колющих тем, эта виртуозность письма»... — утверждал в рецензии Серж Морё. «Квартет принадлежит к лучшему в творчестве Прокофьева... — отмечал Николай Набоков. — Замечательны его особенная, какая-то девственная простота и ясность, его строгое сдержанное письмо, ...его тихо печальная романтика, которой мы за Прокофьевым не знали. Это совершенно новый путь и путь очень нужный»².

¹ Не случайно этот лейтмотив квартета впервые возникает еще во второй части в качестве эпического вступления к скерцо.

² Цитаты заимствованы из газетных вырезок 1931 года, хранящихся в архиве композитора. Рецензия А. Прюньера помещена в «New York Times», С. Морё — в «Journal de la Marine marchant», Н. Набокова — в «Последних новостях».

Особенно были обрадованы советские друзья Сергея Сергеевича, усмотревшие в квартете предвестие нового творческого возрождения. «Очень, очень взволновало меня это сочинение. В Европе так никто больше не пишет», — с торжеством отмечал Б. В. Асафьев в письме к Мясковскому¹. «С Вашим мнением согласен», — отвечал Николай Яковлевич, — такой глубины на Западе нет ни у кого, хотя 1-я часть и имеет следы академичности формы (как у него весьма часто бывает). Зато Andante, да и 2-я часть изумительны и чем дальше, тем больше нравятся. Как было бы радостно, если это течение в нем укрепится!»²

«На Днeпре»

Летом 1930 года Прокофьев многократно встречался с балетмейстером Сергеем Лифарем, будущим постановщиком его нового балета. Этот одаренный танцовщик и последний фаворит Дягилева формально считался духовным наследником покойного антрепренера, так много сделавшего для развития балетного искусства во Франции. Заняв почетный пост в «Гранд-Опера», Лифарь отважился — впервые в истории этого театра — заказать новый балет крупнейшему русскому композитору с привлечением русских художников. Новый балет решено было посвятить «Памяти Сергея Дягилева». Однако молодой балетмейстер не обладал ни непреложным авторитетом, ни безошибочным вкусом Дягилева, и немудрено, что отношения Прокофьева с ним складывались довольно сложно, завершившись судебным процессом³. Привлекательным для композитора было предстоявшее сотрудничество с его давними друзьями М. Ларионовым и Н. Гончаровой, приглашенными для оформления спектакля: оба они, в особенности, Гончарова, обладали секретом современной трактовки русского национального стиля. («Все это было такое русское, родное, что, бывая у нее, я как будто погружался в старую Россию и видел новую», — так отзывался о работах Гончаровой один из почитателей ее таланта⁴.)

Лифарь, задумывая балетный сценарий, менее всего заботился о его сюжете и национальной конкретности. Первоначальное название «*Dimanche soir*» («В воскресенье вечером») ⁵ не сулило ничего определенного.

¹ Из письма от 2 апреля 1932 г. (цит. по сб. «Н. Я. Мясковский», т. 2, стр. 389).

² Из письма от 6 апреля 1932 г. (цит. по сб. «Н. Я. Мясковский», т. 2, стр. 390). В другом письме Мясковский так сформулировал впечатление от квартета: «Во-первых, сочинение совсем без эффектов, что в Прокофьеве поражает. Во-вторых, есть подлинная глубина при огромной мелодической линии и напряжении в финале. Эта часть западает крепко» (из письма к Б. Асафьеву от 20 октября 1931 г.).

³ В цитированной выше книге воспоминаний С. Лифаря, вышедшей в Париже в 1939 году, встречаются весьма сомнительные суждения о Прокофьеве, вроде того, что последний якобы «не вырос еще в большую музыкальную величину, как этого можно было ожидать после его первых творческих шагов» (стр. 296).

⁴ А. Н. Рубакин. Над рекою времени. Изд. «Международные отношения». М., 1966, стр. 126.

⁵ См. заметку Сержа Морё в журнале «Cahiers» январь 1931 г.

Идея балетмейстера сводилась к абстрактному чередованию разнохарактерных эмоциональных планов: здесь — нежное па-де-де, здесь — энергичная мужская вариация, здесь — созерцательное адажио, здесь — яростная конфликтная сцена. Для Прокофьева, смолоду ценившего жизненно программные стимулы, подобный метод был мало эффективным: ведь и «Ала», и «Шут», и «Блудный сын» основывались на четких сюжетных мотивах. Тем не менее он согласился испробовать принцип, предложенный соавтором: уж очень хотелось вновь испытать свои силы в сфере музыкального театра, а приглашение такого солидного учреждения, как «Grand Opéra», казалось почетным и перспективным. «Планируя этот балет с Лифарем, — сообщал композитор, — мы шли от хореографического и музыкального построения, считая сюжет в балете вещью второстепенной... Мы брали за основу настроение мягколирическое, прерываемое бодрыми вспышками. Этим мы надеялись достигнуть стройности»¹.

Так была сообщена намечена схема балета. Невзирая на алгебраическую условность задания, композитор сочинял в том мелодически углубленном стиле, который все явственнее утверждался в его последних опусах. Он сам отмечал, что музыка нового балета выдержана «в манере «Блудного сына», но с некоторым дальнейшим смягчением и углублением». Работа шла с непривычными для Сергея Сергеевича творческими муками. Уж очень нелегко было писать музыкальные портреты неведомых, никак не ощущаемых персонажей. «Восемь номеров из двенадцати для балета написал, — сообщал он Мясковскому, — но дальше дело пошло хуже и кажется, натянув еще один, придется приняться за оркестровку, а остальные сочинить после»².

Когда, наконец, были сочинены все двенадцать музыкальных эпизодов, Лифарь неожиданно приладил к готовой музыке наивное лирико-бытовое повествование «на украинские темы». (Принцип традиционной сюжетности все же взял верх над дивертисментной схемой.) Русскому балетмейстеру хотелось — вновь после дягилевского «Стального скака» — воскресить перед парижанами образ «загадочной России». «Балет передает атмосферу бесконечных степей, широких живых красок и особого лиризма, присущего только нашему народу, — сообщал Лифарь в одном из печатных выступлений. — В этом балете я старался проявить несколько «гоголевских» черт Малороссии... Все здесь: народный пляс, грусть, ссора, любовь, — все происходит и меняется с быстротой разворачивающегося фильма»³.

Хореографическая повесть о красноармейце Сергее, вернувшемся с войны в родное приднепровское село, была сочинена по привычным капо-

¹ Из письма к Н. Мясковскому от 19 сентября 1931 г.

² Из письма от 25 сентября 1930 г.

³ Газета «Последние новости» от 10 декабря 1932 г.

нам любовного «треугольника»¹. Конечно же, здесь не было и намека на атмосферу «новой России», а национально-бытовые «гоголевские» мотивы лишь декларировались не слишком скромным балетмейстером. Придуманность сценария, лишенного живых характеров и реалистических примет времени и места действия, не предвещала успеха балету.

Новое произведение наименовали «На Днепре» или по-французски «Sur le Borysthene» (слово Dniępr, трудно произносимое французами, пришлось заменить древнегреческим названием Днепра — «Борисфен»).

Нужно было обладать неистощимой фантазией Прокофьева, чтобы достичь свежести музыкального решения при столь сомнительном сценарном замысле. Музыка «Борисфена» действительно продолжает линию изысканного лиризма, намеченную в «Блудном сыне». Здесь та же акварельная манера звукописи с задумчиво тихими соло флейты, кларнета или скрипки, то же двухголосие, порой сменяющееся грубовато резкой аккордикой, та же контрастная смена эпизодов — проникновенно-певучих, либо динамически упругих. Лучшее в партитуре представлено чисто лирическими фрагментами, выражающими поэзию юношеских томлений и любовных встреч (вступление и начальные сцены первой картины, эпизод помолвки, танец Невесты и заключительные сцены второй). Как типичны для композитора эти распевные диатонические мелодии, тонко изукрашенные скупыми подголосками и внутренней модуляционной расцветкой:



Рядом с чистой лирикой — мотивы полусказочные, шаловливо танцевальные, отмеченные пикантностью ритмики и легкостью тембров, — веселая стихия шуток Меркуцио и героев «Золушки».

Тем резче воспринимаются действенные сцены балета, играющие роль грубо-агрессивных кульминаций; в основном, это музыка мужских воинственно-прыжковых танцев, в которых так блистал молодой Лифарь (вари-

¹ Сергей разлюбил свою прежнюю нареченную — Наташу и воспылил страстью к красавице Ольге. Родители Ольги, однако, решают ее выдать за другого. В кульминации (середина второй картины) происходит ее помолвка с нелюбимым парнем. Вспыхивает потасовка между друзьями Сергея и сторонниками Жениха. Солдат терпит поражение, но в финале самоотверженная Наталья помогает влюбленным Сергею и Ольге бежать из села.

ации Сергея в конце первой картины, танец Жениха, танец парней и драка — во второй). Здесь — знакомые черты прокофьевского атлетического динамизма; упругие скачки и пассажные взлеты, жестковатая токатность, обостренная диссонантными созвучиями, мир смертельных схваток и поединков Рупрехта, Ромео и Тибальда.

Типична для балетных партитур Прокофьева манера «блочного» конструирования формы из кратких мотивов-фраз, сменяющихся подобно кинокадрам. При этом композитор не отказывается от симфонической цельности композиции: сошлемся на репризные реминисценции основных любовных тем в финале балета, на ряд сквозных лейттем, пронизывающих лирические сцены обеих картин.

Многое в музыке «Борисфена» казалось неподходящим для балета: ритмическая свобода, относительная «недансантность» медленных фрагментов и нарочитая неквадратность, прихотливая смена размеров в эпизодах подвижных. Последнее вызвало даже раздраженные выпады со стороны самого Лифаря¹. И уж совсем непривычной для знатоков балетного жанра была мягко-угасающая концовка: тихое *Andante amoroso*, рисующее счастливое воссоединение и уход влюбленных. Даже такой поклонник прокофьевского новаторства, как Б. Асафьев, остался неудовлетворенным эмоциональной аскетичностью финала². Между тем в этих исканиях автора сказывалось то естественное тяготение к обогащению жанра, которое привело вскоре к шекспировской многогранности «Ромео».

Самым уязвимым в партитуре балета оказался ее национальный строй. Некая отвлеченность музыкального стиля, уместная при воплощении «вечного» сюжета евангельской притчи, пришла в противоречие с «гоголевским» колоритом, предложенным С. Лифарем. В музыке «Борисфена» — при всей ее трогательной прелести — нисколько не отражены ни днепровские пейзажи, ни тем более — портреты людей современной украинской деревни. Последнее удастся Прокофьеву лишь восемь лет спустя, в бытовых зарисовках «Семена Котко»³.

Трудность сочинения музыки вне ярких сюжетных стимулов отрицательно сказалась на тех страницах партитуры, где ощущается некая интонационная нейтральность и недостаток четко осязаемой образности.

¹ «Трудно следить за частыми сменами ритма, — отмечал С. Лифарь в газете «Paris-Midi». — Прокофьев создает ненужные затруднения для хореографа. Наше тело не может выражать технически быстроту с такой же легкостью, как пальцы пианиста».

² «Меня удивило, что конец тебя не удовлетворил, — писал Сергей Сергеевич Асафьеву. — Вероятно это оттого, что ты ждал апофеозности Блудного, тогда как здесь лаконическая развязка».

³ Кстати, по странной случайности сюжет балета «На Днестре» предвосхитил некоторые сюжетные мотивы «Котко»: возвращение солдата, сватовство, умыкание невесты от нелюбимого жениха и т. п.

Законченный в срок к концу 1930 года балет «На Днепре» не вызвал энтузиазма у руководителей «Grand Opéra». Пришлось дожидаться постановки еще два года.

Четвертая симфония

Наиболее капитальной работой Прокофьева в 1930 году следует считать лиро-эпическую Четвертую симфонию, начатую еще прошедшей осенью и впервые сыгранную Бостонским оркестром под управлением С. Кузевицкого (14 ноября 1930 г.). В том же сезоне (18 декабря) симфонию слушали парижане — в одной из прокофьевских программ маститого Пьера Монте. Однако оба исполнения — и бостонское и парижское — были встречены холодно, что немало огорчило композитора. Часть французской критики упрекала его в упрощенности стиля и измене музыкальному прогрессу. Среди противников новой симфонии оказались виднейшие музыканты, ранее симпатизировавшие нашему автору: Флоран Шмитт («Сочинение сухое и лишенное той великолепной дикости, которую мы знаем по «Шуту» и фантастическим варваризмам «Скифской»), Альбер Руссель («Больше не ощущаешь яркой оригинальности автора»), Анри Прюньер («За исключением Скерцо — впечатление поспешной и небрежной работы»), Клод Дельвенкур («Не всякую сюиту следует именовать симфонией»). Только Анри Сеге — молодой композитор «Аркейской школы» — обнаружил в новом сочинении черты особой скромности и естественности выражения, «без внешней живописности, без схоластического развития, без стремлений к моде или какому-либо эстетизму»¹.

Спустя несколько лет Четвертую симфонию резко критиковала и московская печать, упрекавшая ее в «формальной рассудочности и холодности», в «недостатке человечности» и даже в прямых воздействиях «формализма»².

Сергея Сергеевича удивляло недоверие к его обновленной лирике и новым интонационным опытам. Он издевался над шаблонными суждениями критиков, ожидавших от него обязательных «буйств». «По-видимому публике полюбились получать по физиономии; когда же композитор идет вглубь, то они теряют из виду его движение, — жаловался он в письме к Мясковскому. — Немало и в прессе было высказано сожалений — и даже: какой пример для молодежи, если Прокофьев и Стравинский упорствуют в бледной простоте! Нашлись и горячие поклонники [...] Я лично хочу отретушировать немного финал, остальное же, по-моему, настолько просто и ясно, что сомнения моих клиентов удивили меня до невозможности»³.

¹ Из газеты «Europe nouvelle» от 28 декабря 1930 г. Цит. по книге Клода Самюэля, стр. 113.

² См., например, газету «Музыка» от 26 ноября 1937 г., № 29; газету «Советское искусство» от 23 ноября 1937 г.

³ Из письма от 6 января 1931 г.

И все же некоторые претензии критиков были справедливыми — первая редакция Четвертой симфонии страдала конструктивными недочетами. «Ее можно назвать скорее симфонией-сюитой, в которой нет сложной музыкальной концепции», — отмечал уже в конце шестидесятых годов исследователь прокофьевского симфонизма М. Тараканов¹. Спустя семнадцать лет после премьеры Прокофьев вернулся к высоко ценимой им партитуре и капитально переработал ее, сохранив основной тематический материал².

Вновь, как и в Третьей симфонии, композитор применил своеобразный метод симфонической композиции, основанной на ранее сочиненной им театральной музыке. В основу Четвертой положены фрагменты из «Блудного сына» — с добавлением заново сочиненных тем. Сергей Сергеевич особо оговаривал свое стремление к симфоничности развития и полную независимость нового произведения от образности «Блудного сына»: «Автор стремился к манере более симфоничной, чем та, которую допускала форма балета, — читаем мы в авторизованном комментарии к французской программе. — В музыкальной литературе можно сослаться на пример Третьей симфонии Бетховена, в которой встречается тема из его же балета «Прометей».

Действительно, степень переосмысления театрального тематизма в Четвертой симфонии более высокая, нежели в Третьей. Только третья часть — изящно танцевальное лирическое *Moderato* (портрет Соблазнительницы) — целиком заимствована из «Блудного сына»; в остальных частях важная роль принадлежит новому материалу, а эпизоды из балета («Уход», «Встреча с товарищами», «Мужской танец», «Возвращение») подвергаются более активной симфонизации. В письме к Мясковскому композитор подробно обрисовал характер тематических связей между симфонией и балетом: «Вступление и сонатное аллегро совсем новые, за исключением главной партии, см. [82] в балете. Вторая часть построена на темах [210], [197] и на той же теме, что вступление к симфонии. Третья часть — целиком «Красавица». Финал построен на музыке, с которой начинается балет (от начала до [2]) и на темах [30] и [41], особенно на [30], которая развивается во многих комбинациях, не нашедших применения в балете»³.

Если Третья симфония, несмотря на свою внешнюю непрограммность, насквозь проникнута стихийно драматической атмосферой «Огненного ангела», — то в Четвертой автор далеко уходит от преобладающей

¹ См. его книгу «Стиль симфоний Прокофьева». М., «Музыка», 1968, стр. 202.

² Не считая возможным давать здесь подробный разбор симфонии, вновь позволю себе отослать читателей к исследованиям С. Слонимского и М. Тараканова, анализирующим ее вторую улучшенную редакцию.

³ Из письма от 30 мая 1929 г.

в «Блудном сыне» лирической созерцательности. Здесь на первом плане образы, исполненные героического действия (тематизм первой части) либо богатырской эпичности (вступление к первой части, кода финала).

В отличие от скромной миниатюрности «Блудного сына», Четвертая симфония величава, монументальна¹; ее просторные масштабные формы, ее щедрая многотемность словно предваряют особенности прокофьевского эпического симфонизма сороковых годов. Из четырех частей цикла (*Allegro* с медленным вступлением, *Andante*, скерцо и финал) три части (первая, вторая и четвертая) написаны в любимом автором *C-dur*^е, обогащенном сложным модуляционным развитием. Светлая мажорная окраска — то ликующе звонкая, то скуповато сдержанная — естественно выражает эмоциональную гамму сочинения.

Ярче всего впечатляют те разделы симфонии, в которых ощутима чисто театральная образность: такова токкатно-маршевая главная тема первой части, захватывающая неукротимым динамизмом; таковы возвышенно певучая начальная мелодия *Andante*, чуть ироническое танцевальное скерцо, таков ослепительно звончатый «благовест» вступления, повторяемый затем в последних тактах финала (вторая редакция).

Есть в музыке симфонии и некоторые уязвимые стороны (непреодоленные и во второй редакции): преобладание сюитно-монтажного принципа над органичностью развития, кое-где следы интонационной экспериментальности и темброво-полифонических излишеств.

Правы те, кто отмечает рубежное, «пограничное» место Четвертой симфонии в эволюции Прокофьева — между сложными интонационными поисками начала тридцатых годов и последующими стилистическими завоеваниями. В танцевально-игровых и динамически действенных ее страницах нащупывался путь к театральности «Ромео», а фрагменты эпического плана как бы подготавливали великолепную масштабность поздних симфоний. Впрочем, все это обнаружилось много позднее, когда прозвучала ее новая усовершенствованная версия.

«Портреты»

Малоуспешным для Сергея Сергеевича был 1931 год: ни одной мало-мальски заметной премьеры (за исключением Струнного квартета, сыгранного 25 апреля на фестивале в Вашингтоне); единственная новая работа — Четвертый фортепианный концерт — забракована заказчиком и надолго упрятана в архив. С превеликим трудом рождался очередной симфонический опус из материалов оперной музыки. Это была пятичастная сюита из «Игрока», получившая название «Портреты». Решено было посвятить первые четыре части характеристикам главных персонажей — Алексея, Бабуленьки, Генерала и Полины; заключительная пятая часть, «Развязка»,

¹ Вторая редакция симфонии длится почти 40 минут, то есть на пять минут больше, чем вся партитура балета.

основывалась на возбужденно-азартной музыке двух симфонических антрактов последнего акта («Игорный дом»). Так как в «Игроке» преобладает декламационный мелос и очень немного самостоятельных оркестровых фрагментов, автору пришлось собирать «Портреты» из сжатых тематических зерен, разбросанных в разных частях партитуры. Метод был своеобразный: Сергей Сергеевич расплел клавир «Игрока», разложил перед собой отдельные страницы и стал выбирать нужные мелодические крупы из партий главных персонажей. Отдельные интонации стали «притягиваться» друг к другу, возникли «сгустки» симфонической музыки. Автор писал о том, что работа над «Портретами» отняла у него массу времени и сил: «Было нелегко скомбинировать и кое-что пришлось присочинить для связи, но, в общем, кажется, удалось и от конденсации характеристика персонажей даже уярилась. Однако все куски пришлось переоркестровать...»¹

Премьера «Портретов» (Париж, 12 марта 1932 года, дирижер Ф. Рульман) вполне удовлетворила Сергея Сергеевича. «Кажется, вещь удалась, — писал он Мясковскому. — Метод собирания характеристики отдельного лица со всего протяжения оперы и затем использования этого материала для постройки самостоятельных симфонических морсеах оказался удачным»². Но радость оказалась преждевременной: сюита «Портреты» с трудом воспринималась слушателями и не вошла в постоянный репертуар, хотя музыка её отличается мощью темперамента и яркой изобразительной рельефностью.

Не стали репертуарными и Шесть пьес для фортепиано ор. 52, — цикл переложений из ранее написанных опусов. Помимо трех фрагментов «Блудного сына» (Интермеццо — из первой сцены балета, Рондо — портрет Красавицы и Этюд — эпизод «Грабежа»), в него вошли Скерцино (из Песен без слов ор. 35), Анданте из Струнного квартета и Скерцо из Симфонии. «Ну разумеется, лучше было бы написать шесть новых, — признавался Сергей Сергеевич в письме к Мясковскому. — Но мое оправдание в том, что сделал их между делом»³. Не желая следовать традиции виртуозно-романтических транскрипций, он отказался называть эти пьесы «переложениями» («дабы не вызывать образов листо-вагнеровских Тангейзеров»). По его словам «это совсем другая техника»: ему хотелось дать пианистам выигрышные пьесы, избежав внешне виртуозного щегольства. По сути дела, это — клавирные варианты оркестровой (или камерной) музыки, удобно изложенные для концертной эстрады. Автор посвятил шесть транскрипций известнейшим виртуозам — Арт. Рубинштейну, Вл. Горовицу, А. Боровскому, Н. Орлову и др.; кроме того, разослал экземпляры видным пианистам СССР — С. Фейнбергу, Л. Оборину, Г. Нейгаузу,

¹ Из письма к Б. Асафьеву от 14 сентября 1931 г.

² Из письма к Н. Мясковскому от 19 марта 1932 г. Морсеах (фр.) — отрывки.

³ Из письма от 7 июля 1931 г.

В. Софроницкому. «В этот период обмеления симпатий ко мне будет не лишним подогреть отношения удобоиграемыми пьесами»,— объяснял он свой замысел¹. И все же, пьесы, несмотря на их бесспорные музыкальные достоинства, почти никого не заинтересовали. Вероятно потому, что музыка их звучала много богаче в оригиналах. Убеденный поклонник прокофьевского пианизма Франсис Пуленк, отдавая должное «искусной технике» автора Шести пьес, утверждал, что музыка Этюда гораздо эффективнее звучит в оркестре («чарующая игра кларнетов»), а *Andante* несравненно выигрывает в певучем *legato* струнного квартета.

На осень 1931 года была намечена премьера «Любви к трем апельсинам» в парижской «Grand Opéra». В качестве режиссера намечали Сержа Лифаря, декорации заказывались московскому художнику И. Рабиновичу. По желанию дирекции — видимо, не без влияния С. Лифаря — предполагалось сделать из «Трех апельсинов» синтетическую оперу-балет². Но материальные затруднения, переживаемые театром, помешали осуществить этот замысел.

Весной 1931 года Прокофьев получил заказ от австрийского пианиста Пауля Витгенштейна, потерявшего правую руку на фронте мировой войны. Речь шла о фортепианном концерте для одной левой руки. Витгенштейн славился своей инициативой и не жалел средств на создание для себя специального репертуара: по его заказу сочинили леворучные концерты Рихард Штраус и Морис Равель (как известно, превосходный концерт Равеля стал вскоре исполняться крупнейшими пианистами). В Прокофьеве проснулся своего рода спортивный азарт: можно ли разработать блестяще виртуозную фактуру сольной партии, ограничившись лишь пятью пальцами левой руки? После «антивиртуозных» пьес ор. 52 и несколько анемичных по фактуре «Вещей в себе» ему вновь захотелось испытать себя в изобретении сверхсложных эффектов фортепианной игры.

Четвертый концерт, так же как и балет «На Днепре», сочинялся не без внутренних сомнений. «У меня у самого не установилась точка зрения на него: иногда он мне нравится, иногда нет»,— признавался автор. Но судьба нового концерта оказалась неудачливой: Витгенштейн был напуган «сложностями» прокофьевской пьесы и отказался ее играть («Благодарю Вас, но я... не понимаю ни одной ноты»). Сергей Сергеевич тогда же задумал двухручную версию концерта, но, по условиям договора, рукопись в течение четырех лет считалась собственностью заказчика. В результате леворучный Концерт вообще ни разу не прозвучал при жизни автора, хотя музыка его отличается увлекательной виртуозностью и светлым обаянием

¹ Из того же письма от 7 июля 1931 г.

² «...Второй или третий план сцены будет поднят и в то время, как там будет происходить оперное действие, внизу, на переднем плане будет происходить балетное»,— сообщал композитор в письме к И. М. Рабиновичу от 15 мая 1931 г.

лирических страниц¹. Лишь немногие парижские друзья, например, Пуленк, смогли высоко оценить столь скоропалительно забракованный концерт: «Прокофьев играл мне его несколько раз, и это, конечно, одно из самых лучших его сочинений... Почему его не публикуют?» — писал Пуленк двадцать лет спустя².

В конце лета, завершив срочные работы, Прокофьев вновь сел за руль и «для выветривания мозгов» отправился в двухнедельное автомобильное путешествие. Маршрут пролегал «по линии Париж, Женева, Савойя, Центральный массив, Тулуза, кусочек Пиринеев, Биарриц — здесь, в углу, образуемом океаном и испанской границей, я задержался на кончик лета, — писал композитор в Москву. — ...Франция красива и нежна, а в Центральных горах встречаются колоссальные пещеры, глубоко уходящие под землю, со сталактитовыми и сталагмитовыми залами»³.

В пути были любопытные встречи: в одном городке случайно встретился тучный, постаревший А. К. Глазунов, искренне обрадовавшийся своему бывшему воспитаннику; маститый композитор затащил его к себе и показал свое последнее сочинение, Виолончельный концерт-балладу, созданный во Франции.

Наконец семья Прокофьевых поселилась в семи километрах от испанской границы, на теплом берегу Атлантики. Посетив близлежащий городок Сибур, родину Мориса Равеля, Сергей Сергеевич был очень обрадован, когда узнал, что именем Равеля названа одна из главных улиц городка. Рядом на побережье отдыхали Ф. И. Шаляпин, Чарли Чаплин, скрипачи Жак Тибо и М. Эльман. По вечерам устраивались дружеские встречи: актеры разыгрывали комические импровизации, Эльман и Тибо исполняли баховские сонаты для двух скрипок. (Это яркое впечатление, возможно, натолкнуло Прокофьева на создание в 1932 году его замечательной Сонаты для двух скрипок ор. 56.) Свободные часы посвящались спорту: «Я научился плавать и нырять», — с детской восторженностью общал Сергей Сергеевич Асафьеву⁴.

Недолгий отдых вскоре сменился бурной концертной деятельностью: «В новом сезоне буду играть в Лондоне, Брюсселе, Берлине, Праге, Париже. Последний объявил даже две программы из моих сочинений»⁵. Предстояло исполнение «Портретов» из «Игрока», сюиты из «Стального скака», новой версии Симфонетты, оркестрового переложения *Andante* из струн-

¹ Ряд успешных исполнений Четвертого концерта состоялся лишь после смерти Прокофьева: в ГДР (Зигфрид Рапп), в Соединенных Штатах (Рудольф Серкин) и в СССР (17 ноября 1959 года, Анатолий Ведерников).

² Из статьи «Его фортепианная музыка». Клавир Четвертого концерта был издан в СССР в 1963 году.

³ Из письма к А. Дянову от 3 октября 1931 г.

⁴ Письмо от 14 сентября 1931 г.

⁵ Из письма к Н. Мясковскому от 11 сентября 1931 г.

ного квартета. Но авторские выступления не слишком радовали композитора: случайные дирижеры, равнодушные к его музыке, усталые и озлобленные оркестранты. «Неделю назад в Париже был симфонический концерт из моих сочинений, — сообщал он в Москву. — Играли довольно мерзко, кроме «Стального скака». Оркестр только что вернулся из турне и был флегматичен на речетициях»¹.

Постоянная квартира близ площади Бретей, где Прокофьевы поселились с 1929 года, стала центром притяжения для многих добрых друзей — русских и французов. Стены комнат украсились работами русских живописцев, подаренными хозяину: панно Н. Гончаровой, натюрморт К. Петрова-Водкина, акварель А. Бенуа, работы Шихаева и Остроумовой-Лебедевой. В дни новоселья дом Прокофьевых посетило около ста человек. Здесь можно было встретить дирижера Стоковского и шахматиста Алехина, композитора Пуленка и критика Сержа Морё. Часто звучали грамзаписи музыки Дебюсси или хорошие джазовые пластинки. Вечерами иногда устраивались многочасовые партии в бридж (любимая Сергеем Сергеевичем карточная игра). «Мне приходилось наблюдать... как Прокофьев по 14 часов в день трудился в своей маленькой рабочей комнате... — вспоминал Серж Морё, — ел он при этом лишь кое-как и что-нибудь, в полном молчании. В такие времена он появлялся из своей рабочей комнаты лишь для того, чтобы передать своему секретарю страницы рукописи, испещренные изящными каллиграфическими знаками...»²

В эти дни композитор не прекращал своих тесных связей с Советской Россией: внимательно следил за новыми сочинениями Мясковского («Очень обрадован, что Мясковский вновь вспыхнул буйным творчеством»³), изучал музыку Французской революции, собирая материалы для балета Асафьева «Пламя Парижа». Его радовало каждое новое сообщение об исполнении его музыки в Москве и Ленинграде, интересовали советские музыкальные журналы, книги, ноты. Среди книг, с увлечением прочитанных им — роман А. Фадеева «Последний из Удее». В письме к Держановскому он требовал новых советских книг: «Может пришлете мне «Соть» Леонова и еще какой-нибудь романчик по выбору НЯМ'а»⁴. Изучая новую советскую литературу, Сергей Сергеевич, видимо, уже тогда искал подходящий сюжет для современной оперы. Устанавливались новые дружеские связи с деятелями советской культуры, приезжавшими за границу, — с драматургом А. Афиногеновым, кинорежиссером С. Эйзенштейном. Афиногенов соблазнял перспективами совместной работы над оперой, консультиро-

¹ Из письма к В. В. Держановскому от 5 декабря 1931 г.

² Серж Морё. Глазами друга. Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 373.

³ Из письма к В. Держановскому от 19 ноября 1931 г.

⁴ Письмо от 2 февраля 1931 г. «НЯМ» — Николай Яковлевич Мясковский.

вал статью, которую композитор писал для московского «Музыкального альманаха». «Жизнерадостность, душевная широта, присущие Афиногенову, очень нравились Сергею Сергеевичу»¹. (Спустя три года он напишет на стихи этого автора одну из лучших своих песен — «Растет страна».) Писатель познакомил его с С. М. Эйзенштейном. Сергей Михайлович сразу захватил своим остроумием, блестящей эрудицией, широтой художественного кругозора. «Вот бы поработать вместе!» — с надеждой говорил ему Прокофьев².

В ту же весну 1932 года композитор вел переговоры с Наркомпросом — через советское посольство в Париже — о предстоящей работе в Московской консерватории. Ему захотелось — по примеру Мясковского — поделиться своим богатейшим композиторским опытом с молодыми музыкантами Советской России. «Работа рисуется в виде просмотра сочинений теоретиков выпускного курса: для этого я приехал бы осенью на несколько недель и затем на такой же срок весной для просмотра новых работ... Думаю, что студенты могли бы извлечь пользу»³.

Последние из «заграничных» сочинений Прокофьева целиком относятся к инструментальному жанру. Это — Пятый фортепианный концерт, Соната для двух скрипок (1932), «Симфоническая песнь» для оркестра ор. 57 (1933), две легкие сонатины для фортепиано ор. 54 (1931—1932) и Первый виолончельный концерт ор. 58 (начат в 1933). Ни один из этихopusов не завоевал большой популярности.

В начале 1932 года композитор информировал Б. Асафьева: «Среди разъездов по разным городам я почти закончил черновые наброски нового фортепианного концерта, который, впрочем, хочу назвать «Музыкой для ф-п. с оркестром» — какое твое об этом мнение? Кроме того родились две сонатины...»⁴. Замысел концерта, однако, перерос первоначальные планы: «Музыка для ф-п. с оркестром... к сожалению, выходит труднодоступной для пианиста, а я-то надеялся отделаться вещью легкой, хоть и эффектной»⁵.

Работу над Пятым концертом Сергей Сергеевич завершал летом 1932 года на юге Франции, близ местечка Сен-Максим, на даче Жака Садюля. Здесь в застекленном кабинете, с прекрасным видом на Средиземное море, композитор усердно зубрил «страшнейше трудную» сольную партию нового концерта, уже включенного в программу Вильгельма Фуртвенглера с прославленным оркестром Берлинской филармонии. «Это значит, что предстоит подтянуться», — признавался композитор.

¹ Из воспоминаний Л. И. Любберы-Прокофьевой. Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 217.

² Из беседы с автором этой книги 11 марта 1941 г.

³ Из письма к Н. Мясковскому от 12 мая 1932 г.

⁴ Из письма к Б. Асафьеву от 6 февраля 1932 г.

⁵ К нему же от 9 апреля 1932 г.

В конце октября Пятый концерт был впервые сыгран в Берлине. То был последний визит Прокофьева в не очень любимую им Германию. Вечер 31 октября в Берлинской филармонии выглядел чрезвычайно парадно. В зале присутствовали Игорь Стравинский, Арнольд Шёнберг, Эрих Клейбер. В качестве солиста — наряду с Прокофьевым — выступал Пауль Хиндемит, игравший партию альты в берлиновском «Гарольде в Италии». Пояснения к программе написал видный музыковед Генрих Штробель (впоследствии — редактор журнала «Melos» и многолетний президент SIMC — Международного Общества современной музыки).

Вся берлинская пресса широко откликнулась на прокофьевскую премьеру. Критики-прогрессисты И. Руфер, Г. Штробель, Г. Штуккеншmidt высказались сочувственно; зато правые националистические газеты злобно клеймили «эту искусственно-аффектированную и холодную музыку». Рецензент из фашиствующей «Deutsche Zeitung» уверял, что новый концерт знаменует «крах музыки» и что подобные опусы способны лишь помешать «культурному подъему германской нации».

Спустя три с лишним месяца в Германии произошел гитлеровский перелом, на долгое время прервавший прогресс немецкого искусства. «Музыка Прокофьева и многих других композиторов была запрещена как... «большевистская»¹.

Однако репертуарная жизнь Пятого концерта, столь шумно начавшаяся в Берлине, была вскоре продолжена в Москве, Париже, Нью-Йорке. Сам автор играл его с несравненным совершенством. Парижская премьера в Зале Гаво (10 декабря 1932 г.) вызвала горячие одобрения.

«Пятый концерт имел в Париже успех, пожалуй, более горячий, чем в Москве», — сообщал Сергей Сергеевич в письме к Держановскому². Влиятельный Эмиль Вийермоз, оценивая новый опус, писал о Прокофьеве: «Вот человек, который действительно таит в себе неисчерпаемый источник блестящей и свежей музыки. Он выражает бьющую через край радость молодой России»³.

Новые ф.-п. концерты

Два фортепианных концерта — Четвертый и Пятый — возникли почти одновременно (1931—1932), как когда-то (в 1911—1912) — Первый и Второй. Они ознаменовали возвращение Прокофьева к области виртуозного пианизма. Заказ Пауля Витгенштейна неожиданно воскресил угасший было интерес к атлетическому фортепианному техницизму, рассчитанному на исполнителей высочайшего класса. Увлечение оказалось столь жарким, что автор, словно раззадоренный обидным фиаско леворучного

¹ Э. Реблинг. О Прокофьеве. Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 363.

² От 16 декабря 1932 г.

³ Газета «Excelsior» от 10 декабря 1932 г.

концерта, тотчас же завершил еще один виртуозный опус, обогативший его собственный репертуар.

Оба новых концерта в чем-то родственны. В обоих господствует техника мужественного *martellato*, чеканных акцентов, цепких «клеваний» и головокружительных скачков через две-три-четыре октавы. Здесь множество технических новаций: сильные броски, резкие удары наотмашь, игра регистровыми контрастами. Изобретательность Прокофьева-пианиста, переживавшего в то время кульминацию исполнительской карьеры, не знает границ. Любопытны, например, эффектные соединения *glissando* с пассажами «на черных клавишах» (в Пятом концерте) или сложная подголосочная фактура, призванная замаскировать неполноту леворучной техники — в Четвертом.

В обоих концертах неистовый наскок и тяжеловесная ударность сочетаются с металлической жесткостью диссонантных комплексов и модуляционной резкостью¹. Это обстоятельство, видимо, и отпугнуло от данной музыки многих современников.

К сожалению, долгое время оставались незамеченными иные качества разбираемой музыки, ставшие более очевидными лишь много лет спустя. Речь идет о хрупком лиризме, упорно пробивавшемся сквозь броню урбанистической токкатности. В поэтических страницах Четвертого концерта (вторая часть, побочная партия первой), в четных, интермедийных разделах Пятого ощущаешь немало общего с лирикой «Блудного сына» и «Борисфена».

Оба концерта отличаются сжатостью (каждый длится немногим более двадцати минут) — при некоторой калейдоскопичности, сюитности тематического развертывания. Особенно характерно в этом отношении многотемное сонатное аллегро в центральной третьей части леворучного Концерта. Но автор компенсирует пестроту и разномастность материала очень точными приемами скрепляющих повторов: так, в Четвертом концерте финал, подобно сжатой репризе, повторяет начальный тематизм первой части; в Пятом концерте объединяющую функцию выполняет динамичнейшая Токката (третья часть), построенная на тематизме первой части. Заметную роль в обоих концертах играет метод варьирования — орнаментально-фактурного и колористически красочного (особенно в медленных частях, сконструированных по принципу двойных вариаций).

Заражающим динамизмом, театрально-живописной многосоставностью тем-образов увлекает четырехчастный Концерт для левой руки. Токкатное *perpetuum mobile*, основанное на безостановочной и сложной пассажности, охватывает всю музыку концерта, определяя основную его настройку. Упругой моторике противостоит череда картинно-жанровых образов-«кад-

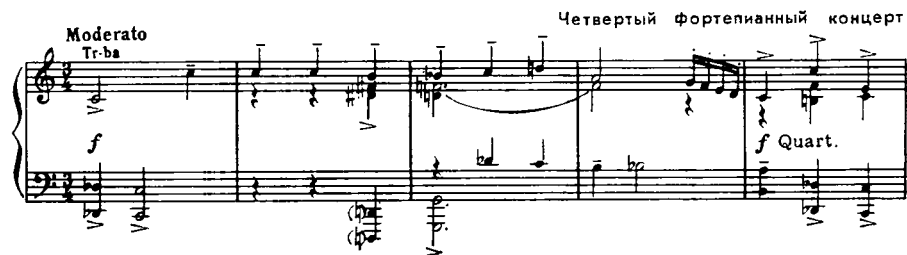
¹ Здесь невольно возникают образные ассоциации с фортепианными концертами Бартока (Первый и Второй).

ров»: элегантный танец, инструментальный распев, русский задорный наигрыш, фрагмент лирической балетной сцены. Резко диссонантные кульминации (в среднем разделе первой части, в разработке третьей) воспринимаются как неизбежные драматические обострения, не нарушая задорно-жизнерадостного строя всей пьесы¹. На этот раз четырехчастный цикл трактован Прокофьевым весьма своеобразно: драматургическим центром цикла служит энергически действенная третья часть — многотемное сонатное аллегро; ему предшествует очаровательное As-dur'ное Andante, исполненное покоя и светлой безмятежности. Обе крайние части, сходные по тематическому материалу, воспринимаются как пролог и эпилог.

Впрочем и в заглавной первой части очевидны контуры сонатного аллегро: двум подчеркнуто динамическим элементам главной партии (напористый, чуть спотыкающийся бег и комически скачущий пляс) противопоставлен изящный рисунок побочной, выдержанной в церемонном гавотном движении.

Красивы и возвышенны обе темы Andante, подвергаемые вариационному орнаментированию; их романтически распевный мелос вызывает в памяти умудренный лиризм Andante из Четвертой сонаты, а в еще большей степени — музыку медленной части из Шестой сонаты op. 82. Эта часть концерта могла бы отлично прозвучать в качестве балетного адажио.

Черты балетной драматургии — с частой сменой контрастных танцевальных движений — вырисовываются и в третьей части; русской удалью, дразнящим лукавством проникнута вступительная фраза трубы — повелительно-броский лейтмотив всей части:



Сочетанием энергического марша с причудливо акцентированной трехдольностью отмечена главная партия, украшенная острыми форшлагами. Обоим мужественным темам противопоставлены нежный распев побочной и тихий наигрыш E-dur'ной темы-эпизода, напоминающий звучание поч-

¹ B-dur'ная окраска крайних частей (как и в «американской» Увертюре op. 42) открывает путь к жизнеутверждающей B-dur'ности Седьмой, Восьмой сонат и Пятой симфонии.

ной серенады. Театральная фрагментарность образов приводит к своеобразной сюжетности внутри сонатной схемы; экзотический серенадный эпизод в начале разработки, труднейшая каденция (в центре разработки), зеркальная реприза с «увеличенной» побочной партией. Виртуозность леворучной фактуры достигает в этой части максимальной сложности. Сжатый финал, повторяя гаммообразно-пассажный тематизм первой части, вновь утверждает господствующую в пьесе динамически моторную стихию.

Приходится сожалеть, что Прокофьеву не удалось вернуться к Четвертому концерту для создания новой улучшенной версии. Сам он был не совсем доволен сложившимся тематизмом: «вместо удовлетворения испытал чувство досады от целого ряда мест, которые предстоит еще сгладить», — писал он в июле 1931 года¹. «Интересно, но суховато», — отметил в своем дневнике Н. Я. Мясковский. Возможно, это впечатление было вызвано недостаточной отточенностью формы концерта и неотшлифованностью отдельных тем.

В Пятом концерте обнаруживали сходные достоинства и сходные просчеты. Его виртуозность казалась гипертрофированной, сверхсложной, а целомудренно-чистый лиризм воспринимался как прохладный и «суховатый». Об этом говорили даже искренние поклонники Прокофьева². Генрих Штробель, представляя новый опус немецкой публике, обнаруживал в нем «воздействие неоклассицизма», ссылаясь на сравнительно скупое применение оркестра. Сложилось почти неоспоримое мнение, что Концерт «провалился и не имеет нигде успеха»³. Тем значительнее оказалась заслуга Святослава Рихтера, отважившегося еще в 1940 году (а позднее в 1956) «реабилитировать» недооцененную пьесу (вслед за ним Пятый концерт успешно играли Татьяна Николаева, Самсон Франсуа и другие пианисты).

Пять частей Концерта скомпонованы с присущими Прокофьеву лаконизмом и резкой контрастностью образов-состояний: энергичное *Allegro con brio*



¹ Из письма к Н. Мясковскому от 7 июля 1931 г.

² Так, немецкий критик Э. Реблинг находил в Пятом концерте «сухой академизм» (сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 363), а Г. Нейгауз охарактеризовал его технику как «предельное, почти гротескное выражение» фортепианного стиля Скарлатти.

³ Из воспоминаний С. Рихтера (МДВ, стр. 462).



сменяется танцевально-лирическим Moderato; «сногшибательная» по трудности Токката (на темах первой части) уступает место убаюкивающим ритмам Larghetto и задорным причудам финала. Примечательна редкая для Прокофьева пятичастная схема (в свое время испробованная в юношеской Симфониетте). В нечетных частях, действительно, преобладает яростный динамический натиск — с труднейшими скачками, тяжелыми ударами басов и оглушающими финальными нарастаниями. Моментами ударный характер фактуры дополняется жесткими политональными эффектами (кульминация первой части, некоторые страницы Токкаты и финала).

Тем более отраднее встретиться вновь с Прокофьевым-лириком и веселым лицедеем; нежно-меланхолическая вальсовость середины первого аллегро, гавотное изящество второй части, русская наивно-патриархальная колыбельность четвертой (мир «Сказок старой бабушки»), наконец, моцартовская прозрачность C-dur'ной темы финала легко опровергают упреки в сухости и механичности этого опуса. В концерте заметна пытливость новатора, ищущего необычных выразительных решений: укажем на капризную игру ритмических структур в первой части¹, на оригинальную форму финала (новая тема перед кодой, сочетающаяся в конце с «увеличенным» вариантом главной партии).

И все же кое в чем автор, действительно, переусложнил фактуру и язык своего произведения — вопреки собственному первоначальному замыслу («К величайшей моей досаде вышло трудным...»). Порой тяготение к «новой интонации» оказывается несколько искусственным, неорганичным. Отсюда и относительная непопулярность двух последних фортепианных концертов в сравнении с первыми тремя.

Между тем 1932 год был богат важными, переломными событиями в музыкальной жизни Советского Союза. 23 апреля появилось памятное ре-

¹ «Ваша похвала «преодолению предвзятой аритмии» в Пятом концерте мне очень приятна, — писал Прокофьев Мясковскому. — Главная тема, к которой я часто в нем возвращаюсь, вышла восьмитаптной, но она переслоена неквадратными элементами» (МДВ, стр. 627).

шение ЦК Коммунистической партии «О перестройке литературно-художественных организаций». Кончилась кратковременная гегемония шумных и нетерпимых догматиков, препятствовавших нормальному развитию советской литературы и искусства. Пресловутая «Ассоциация пролетарских музыкантов» была распущена. Вместо РАПМ, АСМ (еще ранее распавшейся) и других враждовавших групп организовался единый Союз советских композиторов. Началась полоса решительного пересмотра вульгарно-социологических ограничений и крикливых псевдореволюционных догм. Б. В. Асафьев охарактеризовал эти оздоровляющие тенденции как «раскрепощение композиторского сознания»¹. Начинался бурный расцвет музыкального творчества.

Сергей Сергеевич с жадностью ловил каждую новую весточку из Москвы, радуясь наступившим переменам: «Сейчас такое интересное время на музыкальном фронте — не хотелось бы пропустить, что говорит советская пресса»². «С интересом слежу за всеми переменами на музыкальном фронте»³. «Очень пикантно Ваше сообщение о перемене настроений «пролетарских музыкантов» по отношению ко мне и о надеждах на благотворность моего приезда», — писал Сергей Сергеевич тому же адресату⁴. Ободряющие известия от друзей приближали возвращение композитора на Родину.

В августе 1932 года он с радостью принял приглашение, подписанное руководителем Московского горкома композиторов Л. Т. Атовмяном. Речь пока шла лишь о предстоящем кратковременном приезде в СССР с серией авторских концертов. Но этот приезд должен был стать решающим. 21 ноября на советской границе в Негорелом Прокофьева встречали В. В. Держаповский и Л. Т. Атовмян. Двухнедельное пребывание в Москве и Ленинграде было снова до краев заполнено авторскими концертами и деловыми встречами.

Автор тщательно обдумывал содержание концертов, стремясь эффективнее представить свои достижения последних лет. Намечались: «Портреты» из «Игрока», Пятый концерт, сюита из «Стального скока», Струнный квартет, Соната для двух скрипок. Предвидя трудность восприятия сложных новинок, Сергей Сергеевич добивался разумного построения программ: «Портреты» и «Стальной скок», находясь рядом, произведут взаимно уничтожающее впечатление», — писал он Атовмяну⁵. «Сначала я думал вместо «Портретов» поставить Третью симфонию, но «Портреты» легче и, вероят-

¹ См. его статью в ленинградском сборнике к первой годовщине Постановления от 23 апреля.

² Из письма к А. Дианову от 24 мая 1932 г.

³ Из письма к Н. Я. Мясковскому от 12 мая 1932 г.

⁴ Письмо от 27 июля 1932 г.

⁵ Письмо от 7 ноября 1932 г.

но, нужнее в смысле пропаганды оперы на предмет будущих постановок»¹. Особенно настаивал он на сюжете из «Стального скока», рассчитывая, что музыка ее произведет должное впечатление — вопреки «нелепой рапмовской кампании» 1929 года.

Памятным событием в этот кратковременный приезд была плодотворная встреча Сергея Сергеевича с А. М. Горьким. Они интересно беседовали о проблемах современной музыки: «Мне хотелось знать, что он думает о ее путях на новом этапе социалистического строительства». «Вы сами должны знать это», — улыбнулся Алексей Максимович. Я сказал: «Все говорят, что сообразно с нашей новой жизнью нужно писать музыку прежде всего бодрую и энергичную». Алексей Максимович прибавил: «А также сердечную и нежную»².

Уезжая из Москвы в начале декабря, Прокофьев увозил с собой первый советский заказ — на музыку к кинофильму «Поручик Киже», запланированному студией Белгоскино в Ленинграде. Он искренне радовался предстоящей «пробе пера» в новом для него жанре, рассчитанном на самую широкую аудиторию. Намечались новые гастрольные поездки по СССР, а также — курс практической композиции в аспирантуре Московской консерватории (по этому поводу была личная договоренность с наркомом просвещения А. С. Бубновым). Уже тогда, в 1932 году композитора всерьез привлекала современная советская тематика. Критикуя В. Дукельского за его «упадочническую идею» оратории об умирающем Петербурге, Сергей Сергеевич утверждал: «Уж если писать, то «Ленинград» или «Днепро-строй»!» Эмигрант Дукельский тогда был крайне поражен этим «первым полупризнанием Прокофьева» в его симпатиях к обновленной России³.

К весне 1933 года Сергея Сергеевича вновь ждали на Родине: «С удовольствием думаю о Москве в апреле», — с надеждой писал он Держановскому⁴. «Я уже начинаю мечтать о второй поездке в апреле, когда можно будет ко всему присмотреться и прислушаться поспокойней, — читаем мы в другом письме. — Вообще надо почаще ездить и подольше оставаться».

Ему не терпелось поскорее развязаться с массой зарубежных обязательств и глубже окунуться в новую для него атмосферу советской художественной жизни. Из морозной заснеженной Москвы композитор торопился в Париж, где заканчивались репетиции балета «На Днепре».

Годы экономического кризиса привели к печальному упадку музыкального хозяйства Франции. Резко пошатнулись дела оперных театров и издательств. Руководитель издательства Кусевицких — Г. Г. Пайчадзе с

¹ Письмо к В. Держановскому от 24 августа 1932 г.

² Из выступления Прокофьева на Всесоюзном радио 19 июня 1936 г., МДВ, стр. 218.

³ См. статью «Об одной прерванной дружбе». Упомянутая оратория («Конiec Санкт-Петербурга») была все же написана Дукельским и исполнена в 1938 г.

⁴ Письмо от 12 января 1933 г.

тревогой писал: «Старушка Европа трещит по всем швам и того гляди рассыплется. Музыка никому не нужна, притока денег никакого, и нам приходится сократить свою деятельность до минимума»¹. В сезон 1931/32 года ставился даже вопрос о закрытии «Grand Opéra» — ведущего оперного театра Франции. «С моим Днепром я сижу вот уже целый год, но парижской «Grand Opéra» было не до новых постановок, — сообщал композитор, — французское правительство выдавало недостаточную субсидию, а директору надоело докладывать из собственного кармана, он и подал в отставку. А т. к. оказалось, что все контракты он заключал от собственного имени, а не от имени театра (т. е. государства), то переполох среди работавших на «Grand Opéra» был порядочный». Немало огорчений доставили Сергею Сергеевичу более чем двухлетняя оттяжка постановки балета, как и безрезультатные переговоры о новой постановке «Любви к трем апельсинам».

Лишь в самом конце 1932 года на сцене «Grand Opéra», наконец, состоялась премьера «На Днепре» (в один вечер с двумя классическими описами — «Триумфом любви» Люлли и «Взятием Трои» Берлиоза). В главных ролях выступили русские танцовщики во главе с С. Лифарем, а также французы, наряженные в условно украинские одежды. В хореографии отмечали не очень органичное соединение «классики и модерна», но оценили выразительность мужских групп. Русско-украинские мотивы в декорациях М. Ларионова и в отдельных танцах выглядели чуть искусственно. Сенсацию вызвало появление в балете... советского солдата в качестве главного героя. Газета «Quotidien» крикливо озаглавила рецензию: «Красная армия в «Grand Opéra»»; тут же впрочем критик поспешил успокоить читателей, оговорив, что «никакая большевистская опасность не угрожает нашей музыкальной национальной академии»².

Французская критика почти единодушно бранила автора за «рассудочность» и «тематическую неизобретательность»: «От композитора «Скифов» можно было ждать что-нибудь более яркое и оригинальное», — раздраженно утверждал рецензент эмигрантской газеты»³.

Спектакль сошел с репертуара после шести-семи представлений. Сергей Сергеевич сетовал на равнодушие парижан, не оценивших в этой партитуре обновления стиля и творческой изобретательности. Не все нравилось ему в танцевальных решениях С. Лифаря и в декоративном оформлении («Хореография и декорации, на мой взгляд, не вполне в соответствии с музыкой»⁴). По поводу спектакля он с огорчением писал Мясковскому: «Борисфен» в Париже успеха не имел, хотя ряд музыкантов (Мийо, Стра-

¹ Цит. по статье В. Дукельского «Об одной прерванной дружбе», стр. 272.

² См. об этом в заметке «Вечерней Москвы» от 22 декабря 1932 г.

³ См. статью В. Светлова в газете «Возрождение» от 18 декабря 1932 г. См. также рецензию Сергея Волконского в «Последних новостях» от 20 декабря 1932 г.

⁴ Из письма к В. Держановскому от 16 декабря 1932 г.

винский, Риети, Ферру) за него заступились. Сделал сюиту, которую постараюсь сыграть для реабилитации безвинно оплеванного опуса»¹.

Мясковский — вразрез со сложившимся мнением — безоговорочно поддержал непризнанную музыку «Днепра». «Мне этот балет нравится, пожалуй, больше, чем «Блудный сын», хотя в нем есть и что-то повторяющее последний, не говоря уже о фактуре. Он как-то теплее и даже глубже»².

Соната для двух скрипок

Неуспех балета отчасти компенсировался горячим приемом новой камерной пьесы — четырехчастной Сонаты для двух скрипок, впервые исполненной Робертом Сетансом и Самуилом Душкиным. В тот вечер — 16 декабря 1932 года — неожиданно совпали две прокофьевские премьеры — «На Днепре» и Соната для двух скрипок: «после Сонаты целая стая музыкантов, критиков, а с ними автор кинулись с концерта в «Гранд-Опера». Новая соната была сочинена к открытию вновь организованного общества «Тритон», ставшего своей целью пропаганду современной камерной музыки. Прокофьев активно участвовал в работе Общества в качестве постоянного члена жюри, охотно встречался с его вдохновителями (Мийо, Пуленк, Онеггер, Ферру, дирижер Дезормьер), прослушивал вместе с ними музыкальные новинки, неизменно отстаивая интересы французской молодежи.

Музыка Сонаты, продолжающая русскую лирико-эпическую тенденцию Струнного квартета ор. 50, вновь продемонстрировала неисчерпаемость творческих возможностей автора, а также высокое мастерство в использовании двух смычковых инструментов без участия фортепиано. Он с гордостью сообщал, что «Соната для двух скрипок пожинает лавры»³.

Подобно Первому квартету, Соната ор. 56 представляет собой сравнительно миниатюрный опус (длительностью в 15 минут), таящий в себе, однако, новые для автора стилистические искания. Его увлекла, казалось бы, чисто техническая проблема: «можно ли задержать внимание слушателя в течение 10 минут двухголосной музыкой»⁴. При том новое сочинение заключало в себе и важные художественные находки: оригинальность полифонических эффектов, своеобразную трактовку цикла, а главное — очарование русской лирики, особенно пленяющее в распевающей третьей части, с ее серебристо-нежными тембрами и тонкостью ладовой расцветки.

Четыре сжатых части — приглушенно-мягкое, прелюдийное *Andante cantabile*, динамичное *Allegro*, поэтический ноктюрн (*Commodo*) и

¹ Из письма от 16 февраля 1933 г. Речь идет о шестичастной симфонической сюите «На Днепре», законченной в начале 1933 г. и впервые исполненной в Париже год спустя.

² Из письма Мяковского к Асафьеву от 5 октября 1931 г. См. сб. «Н. Я. Мяковский», т. 2, стр. 386.

³ Из цит. выше письма от 16 февраля 1933 г.

⁴ Из интервью, напечатанного в Ленинграде 29 ноября 1932 г.

зажигательное *Allegro con brio* — как бы намечают циклическую схему будущей Сонаты для скрипки и фортепиано ор. 80. То же контрастное чередование возвышенных раздумий и мужественной моторики.

Особую прелесть Сонаты составляет прихотливость и кажущаяся импровизационность переплетения мелодических линий в сочетании с изобретательной орнаментальностью рисунка.

Французские критики приняли Сонату благосклонно. Говорили о неожиданности впечатления («Автор «Скифской» вновь обнаружил заражающее вдохновение и выразил его в классических формах и приемах, не потеряв, однако, своей смелости и жизненной мощи», — писал Поль Дамбли). Встречались и более скептические оценки: «Несколько схоластическая забава великого музыканта»¹.

Сразу же после двух памятных премьер 16 декабря — Прокофьев отправился в шестое концертное турне по Америке. Он играл там Третий и Пятый концерты с Бруно Вальтером и Фредериком Стоком, дирижировал сюитой из «Шута», посетил Нью-Йорк, Бостон, Чикаго. Новый для американских слушателей Пятый концерт прозвучал в пяти различных программах. В общей сложности состоялось двенадцать его авторских вечеров. «Кажется, американцы... начинают вникать в серьезность моих намерений», — писал композитор². В этом турне он чувствовал уже себя посланцем советской культуры: в Бостоне появилось его обширное интервью о новой музыке в СССР. В ряде городов он вел переговоры об исполнении в Америке новых сочинений Д. Шостаковича, Гавриила Попова. В концерте Л. Стоковского слышал третью, «Первомайскую» симфонию Шостаковича (которая несколько разочаровала своей «угловатостью», «неукучестью», нехваткой яркой мелодики).

В Нью-Йорке Сергей Сергеевич согласился выступить с недавно организованным оркестром безработных (в зале «Метрополитен-Опера»): оркестр был «совершенно несыгранный», но он считал своим долгом поддержать нуждающихся музыкантов. «Народу в огромном «Метрополитене» было много, при моем выходе оркестр приветствовал вставанием; после исполнения был порядочный успех (но не чрезвычайный)»³.

Кое в чем он все же перехвалил американскую публику: новые сочинения оказались для нее слишком трудными и, несмотря на превосходное исполнение, прошли без успеха. Так было, например, с «Портретами», отлично сыгранными в Нью-Йорке под управлением Бруно Вальтера. Пос-

¹ В СССР Сонату впервые играли в 1932 году Д. Цыганов и В. Ширинский, но настоящее признание ее пришло лишь много позже, в пятидесятые годы, после отличного исполнения Давида и Игоря Ойстрахов.

² Из письма к Б. Асафьеву от 4 марта 1933 г.

³ Из письма к В. Держановскому от 12 января 1933 г.

ле исполнения сюиты один цветущий американец, сидевший в ложе рядом с автором, громогласно заявил по его адресу: «Желал бы я повстречаться с этим типом. Уж я бы сказал ему пару теплых слов...» «Я поспешил удалиться...» — с грустной улыбкой вспоминал композитор.

О трудностях творческой эволюции Прокофьева на рубеже тридцатых годов в особой степени свидетельствует серия его новых фортепианных миниатюр: «Вещи в себе» ор. 45 (1928), две сонатины ор. 54 — e-moll (1931) и G-dur (1932), три пьесы ор. 59 — «Прогулка» (1934), «Пейзаж» (1933), «Сонатина-пастораль» (1934). Серия завершилась тремя пьесами под названием «Мысли» (1933—1934). Многое в этих внешне простых и невыигрышных миниатюрах казалось непривычным для автора «Наваждения», Токкаты, Третьего концерта: куда девались его бывшая импульсивность, виртуозный задор, парадоксальность образных контрастов. Пианистический стиль стал намеренно аскетическим, бурная эмоциональность и упругость ритмов сменились тихими раздумьями, холодноватым лиризмом. Исчезла тембровая многокрасочность, уступив место скупой графике. В значительной мере ослабла связь с жанровой основой — с задорным танцем, увлекательным театральным действием. Если в крупных его фортепианных опусах — Четвертом и Пятом концертах сохраняются и виртуозный блеск и жанрово-образная контрастность, то оставаясь «наедине с самим собой», в рамках сольно-камерного жанра, Прокофьев погружается в несвойственный ему мир субъективных умозрений. Здесь не обошлось, вероятно, без влияния Стравинского двадцатых годов с его проповедью звукового аскетизма и пуристической скупости¹.

Эти стилистические перемены с тревогой отмечались даже самыми верными поклонниками прокофьевского таланта — как в России, так и во Франции. Примечательны, например, оценки Франсиса Пуленка — наиболее преданного ему из всех французских друзей: «Начиная с ор. 45 «Вещи в себе» — пьес более холодных, чем мрамор, — фортепианное творчество Прокофьева вступает в неблагоприятную полосу», — отмечал Пуленк. К «неудачному периоду» он причислил: Две сонатины, три пьесы ор. 59, «Мысли» ор. 62 и даже Шесть пьес-транскрипций ор. 52. Одна из причин неудач виделась ему в утере бывшего интереса к фортепианной специфике («то, что превосходно звучит в оркестре, не всегда пригодно для фортепиано»).

Более пропицательно объяснял причуды эволюции Прокофьева его постоянный консультант и друг Мясковский. «Если суммировать, я бы сказал, что стиль Вашей музыки стал более интеллектуальным. ...В Вашем

¹ Известно, что Сергей Сергеевич находил «тému интересного» в тогдашних инструментальных опусах Стравинского («Персефона», Скрипичный концерт, Концерт для двух фортепиано), хотя и упрекал их в жесткости, поверхностности или стилистической неразборчивости.

творчестве словно появился элемент оглядки, что особенно бросается в глаза в концовках новейших Ваших сочинений, в частности, в сонатинах, где я иногда чувствую нарочитость». В подобных пьесах Мясковский обнаруживал стремление во что бы то ни стало «удивить, заинтересовать», но это неизбежно вело к утере непосредственности¹.

Сам композитор долгое время недоумевал, — почему «новые черточки» его фортепианного лиризма не доходят до многих слушателей. Среди «непонимающих» были и Асафьев, и Держановский, и Дукельский, и Нейгауз.

В. Дукельский неоднократно честил С. С. за «суховатость» его последних вещей, отсутствие характерного для композитора разбега, «музыки нарастающую»². Г. Нейгауз отмечал, что в пьесах данного периода «интеллектуальный момент настолько преобладает, что музыка становится почти аэмоциональной»...³

Сергей Сергеевич с нескрываемой обидой реагировал на критику его новых интонационных исканий. Он подчеркивал свое желание двигаться против течения, ломая шаблонные представления о «современности» стиля: «Я польщен, что некоторые мои сочинения Вы нашли «вне времени», — писал он В. Дукельскому, — может быть, это как раз и есть одна из причин, по которой люди, находящиеся слишком во времени, часто не понимают моего языка»⁴.

«Почему не понимают новой лирики? В чем причина противления?» — с беспокойством спрашивал Прокофьев у Мясковского. Его целью было проникнуть вглубь сокровенно-личных эмоций, ставших много глубже и умудреннее, чем в годы бурной юности, проложить пути к новой простоте, освежить интонационный словарь, освободив его от шаблонно-романтических формул. В новом прокофьевском пианизме, как и в лирике «Блудного сына», сказывались поиски большей серьезности, попытки самоуглубления, отказа от внешних эффектов.

И все-таки сам композитор порой с досадой убеждался в том, что на этом пути его подстерегали опасности «сухости и вычуры». Тут сказывалась, вероятно, и длительная оторванность от национальной почвы, от благотворных внешних стимулов, питавших его искусство прежних лет. Он ясно ощущал, что обновление мелодического строя и подлинный ренессанс его громадной художественной продуктивности может возникнуть лишь в родной ему национальной стихии, по возвращении на Родину.

По-прежнему далекий от политики и не очень глубоко разбиравшийся в событиях, происходивших в мире, композитор ясно ощущал симпатии

¹ См. об этом в цит. ранее статье Д. Кабалевского «Чудесная дружба», стр. 26.

² Из статьи «Об одной прерванной дружбе».

³ МДВ, стр. 440.

⁴ Из письма от 29 сентября 1935 г.

к великим преобразованиям, осуществляемым в Советском Союзе. Ему хотелось возобновить непосредственные контакты со старыми друзьями и соратниками по искусству, которым он безгранично доверял. Наконец, чувство справедливой обиды вызывал неуспех его последних сочинений: было ясно, что дальнейшее пребывание на чужбине грозило углублением творческой депрессии. Он мог бы с успехом повторить слова, сказанные в 1935 году И. Г. Эренбургу художником Р. Р. Фальком: «Франция обречена. Трудно работать, не хватает воздуха. Пора домой».

Из воспоминаний Сержа Морё мы узнали о его интересной беседе с Сергеем Сергеевичем, происходившей в Париже в июне 1933 года. Речь шла о принятом композитором решении окончательно вернуться на Родину. «...Воздух чужбины не идет впрок моему вдохновению... Самое неподходящее для такого человека, как я,— это жить в изгнании, оставаться в духовном климате, который не соответствует моей нации,— сказал Прокофьев парижскому другу.—...Я должен снова вжиться в атмосферу родной земли. Я должен снова видеть настоящие зимы и весну, вспыхивающую мгновенно. В ушах моих должна звучать русская речь, я должен говорить с людьми моей плоти и крови, чтобы они вернули мне то, чего мне здесь недостает: свои песни, мои песни. Здесь я лишаюсь сил. Мне грозит опасность погибнуть от академизма. Да, мой друг, я возвращаюсь...»¹.

Громадная и сложная полоса пролегла между 1918 годом, когда нетерпеливый и наивный искатель приключений покидал революционный Петроград — и 1933—1934 годами, когда на Родину возвращался зрелый и уверенный в себе художник, прошедший долгий путь борьбы и творческого самоутверждения.

Материалы, изложенные в трех предшествующих главах показывают, насколько интересен и значителен был вклад Прокофьева 1918—1933 годов в современную русскую музыку, несмотря на его территориальную отдаленность от России. Вместе с тем длительный отрыв от родной страны — в годы ее революционного обновления — бесспорно сковывал его идейно-эстетическое развитие. Конечно же, Прокофьеву следовало быть в одном ряду с самыми сильными художниками социалистической революции: лишь своего рода «иронией истории» было то, что этого не случилось. Недаром внутренние идейно-творческие тяготения так явственно роднили его с Маяковским, Мейерхольдом, Эйзенштейном, то есть с теми, кто составлял тогда истинный революционный авангард советского и мирового искусства.

Нет сомнения в том, что музыкально-театральные идеи Прокофьева способны были уже в двадцатые годы обогатить новую оперную и балет-

¹ Из статьи С. Морё «Глазами друга», сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 377—378.

ную культуру нашей страны, а широко масштабные симфонические его концепции (Вторая, Третья, Четвертая симфонии) могли составить украшение зарождавшегося советского симфонизма. Разве не обидно, что многообещающие опыты Прокофьева в сфере балета («Стальной скок») были столь легкомысленно отвергнуты и что не удалось осуществить ни одну из намечавшихся совместных работ Прокофьева и Мейерхольда, а такие яркие партитуры, как «Огненный ангел» и «Игрок» ни разу не прозвучали на русской сцене?

Потери были отчасти восполнены много позже, когда советские слушатели все-таки узнали и полюбили музыку «Игрока», ближе познакомившись со Второй, Третьей, Четвертой симфониями. Словом, наша музыкальная культура первых лет революции во многом проиграла, временно лишившись такого выдающегося мастера, как Прокофьев.

Но не меньшие потери понес и сам композитор, упустивший богатую возможность стать «запевалой и барабанщиком» великой революции. Ему несомненно угрожала та горечь творческого оскудения, о которой так резко говорил А. В. Луначарский в связи с отъездом за рубеж замечательного актера Михаила Чехова: «Променять на западную чечевичную похлебку гигантское право быть участником ведущей части человечества... это значит для подлинного дарования подписать собственный приговор медленного, а быть может и быстрого увядания». Отдаленность от революционной России помешала нашему композитору непосредственно услышать изумительную «музыку революции», лишила его неоценимых жизненных впечатлений и конкретного интонационно-слухового опыта для выражения величайших трагедий и героических подвигов, свершенных людьми его поколения.

Конечно, бурные ветры эпохи то и дело врываются в музыку Прокофьева, рождая ошеломляющую экспрессию «Семеро их» и «Огненного ангела», Второй и Третьей симфоний. Но внутренняя сущность этих захватывающих сочинений была все же далека от реальной героики революционных лет, с такой силой запечатленной в шедеврах советской поэзии, в «Матери» Пудовкина и «Броненосце «Потемкин» Эйзенштейна. И лишь интуиция гения позволила ему чудом проникнуть в сущность тех исторических событий, от которых так несвоевременно увела его судьба. Так искреннее стремление к воплощению пафоса Революции, пройдя через несколько схематичную плакатность «Стального скока», реализовалось в конце концов в монументальных кульминациях «Октябрьской кантаты» и «Семена Котко».

Зарубежное окружение не способно было по-настоящему обогащать и стимулировать творческую фантазию Прокофьева. Это особенно сказывалось в любимой им сфере музыкального театра. «Огненный ангел» так и не нашел своей сцены. Постановки «Любви к трем апельсинам» и «Игрока» оказались эпизодическими, недолговечными. Также не удержались в репер-

туаре его ранние балеты¹. Фатально, кстати говоря, и то, что хореография всех четырех его балетов, поставленных за рубежом, не соответствовала музыкальным замыслам автора, шла вразрез с его внутренним образным видением. Чуждая ему действительность не выдвигала новых оперных сюжетов, увлекательных программных стимулов: «Очень часто кажется,— писал он,— что один сюжет так же не нужен, как и другой».

Характерно и почти полное исчезновение интереса к вокальной музыке (не считая опер): после бальмонтского цикла 1921 года — в течение почти 15 лет — ни одного романса, ни одной песни, хора, кантаты. Петь было не о чем; любимые с детства вокальные жанры, основанные на реальных интонациях русского говора, не могли больше привлечь его внимания, ибо вокруг говорили на чужих языках.

Многokrатно сталкиваясь с современной развлекательной музыкой Запада, Сергей Сергеевич решительно отвергает ее коммерческий дух и художественную низкопробность². Беспринципных композиторов, занимающихся дешевыми легкожанровыми поделками, он сурово обвиняет в «музыкальной проституции». Его письма к В. Дукельскому полны язвительных упреков в постыдном пристрастии к «репертуару тру-ля-ля» и «постоянном хождении по нью-йоркским подонкам».

В условиях Запада Прокофьев продолжает исповедовать эстетические принципы, воспринятые им еще в дореволюционном петербургском окружении. Он по-прежнему считает, что искусство не должно иметь ничего общего с политическими движениями современности: «В моем представлении музыка и политика взаимно отталкиваются», — замечает он, допуская, что могут существовать на свете «чистые музыканты», интересующиеся искусством «как вещью в себе»³. Он объявляет пороком стремление композиторов к широкой популярности и даже корит за этот «грех» Чайковского. Искание нового, изобретение оригинальных звуковых эффектов и интересных приемов порой кажется ему чуть ли не главной целью современного творца музыки. И как бы поддразнивая читателей, он заявляет в одном из интервью: «Классический композитор — это безумец, который сочиняет вещи, непонятные для своего поколения».

¹ Исключение составляет лишь «Блудный сын», который возобновлялся в тех же декорациях Руо — в Австралии (Сидней, 1938), в Бразилии (Рио-де-Жанейро, труппа Базиля, 1942), а позднее в США (Нью-Йорк-сити балет, Дж. Баланчин).

² Некоторое исключение было допущено лишь в отношении американца Гершвина. Об этом рассказывает В. Дукельский: «29 мая 1928 г. я потащил Прокофьева и Дягилева слушать ф-п. концерт Джорджа Гершвина... Дягилев качал головой, менял монокль в глазу... и пробормотал что-то о «хорошем джазе и плохом Листе». Прокофьев нашел, что в концерте Джорджа... много «приятных жирных мелодий», но что по технике вещь беспомощна — сплошь 32-тактные рефрены песенок, коряво сплетенные».

³ Письмо к В. Держановскому от 12 сентября 1929 г.

Но при этом Сергея Сергеевича немало огорчает то, что широкая публика и даже музыканты-профессионалы, особенно в СССР, не принимают некоторых его новых произведений, начиная от Квинтета и Увертюры ор. 42. Он объясняет это непривычностью «новых интонаций», не всегда отвечавших внутренней слуховой настройке слушателей, воспитанных на музыке прошлых эпох.

Показателем «левых» вкусов Прокофьева в годы зарубежных скитаний является отрицательное отношение к творчеству Чайковского, Рахманинова, Метнера. В одном из писем он корит советский журнал за излишнее пристрастие к музыке Скрябина и Метнера («На то Москва, ничего не поделаешь. Может, неправ именно я с моим налетом заграничщины, где я привык, что ими никто не интересуется»), в другом упрекает Мясковского в том, что он «никак не отвертится от глазунизмов»¹. Показательны его упреки в адрес Пятой симфонии Мясковского — за излишнюю традиционность и «пренебрежение к инструментровке»; он критикует своего друга за якобы опасное стремление «равняться по опростившейся России».

Жизнь за рубежом несомненно ограничивала круг идейных интересов композитора. «Нет идей», — восклицал Прокофьев в одном из писем. «Предков моих не ведаю и куда иду не интересуюсь», — признавался он в другом. Отсюда, видимо, и его метания — от преувеличенно бурных бушеваний Второй симфонии к несколько малокровной камерности новых фортепианных миниатюр.

И все-таки неверно оценивать громадный период зарубежного творчества Прокофьева только в мрачных осуждающих тонах². Живя вне Родины, он оставался глубоко русским художником и незримо участвовал в развитии молодой советской культуры, оказывая влияние на многих композиторов и помогая вытеснению отмиравшего эпигонского «скрябинизма».

Две очень важные параллельные линии непрерывно развивались в зарубежном творчестве Прокофьева, порой переплетаясь и подспудно подготавливая стилистические открытия советского периода: речь идет, во-первых, о русском национальном стиле, постепенно оттачивавшемся в целой серии сочинений от Третьего концерта до Струнного квартета ор. 50 и, во-вторых, — о формировании новой лирики, лишь намечавшейся в произведениях дореволюционных лет.

¹ Из писем к В. Держановскому от 29 августа 1923 г. и от 12 сентября 1924 г.

² Автор считает преувеличенно критическими свои прежние оценки «заграничного периода», изложенные в первой версии книги. Исполнение многих опусов двадцатых годов советскими музыкантами, появление нот и грамзаписей создали основу для более объективного освещения этого периода.

Интуитивная тяга к русскому была естественной для художника, непрестанно испытывавшего тоску по России. Нечто подобное можно было наблюдать и в зарубежных опусах Рахманинова, пронизанных реминисценциями о прошлом, отголосками былинных и знаменных распеов; можно сослаться также на стихи Марины Цветаевой или живопись Натальи Гончаровой. Но Прокофьев — в отличие от Рахманинова — смело о современности в русский музыкальный стиль: это было заметно и в «Шуте», и во Второй симфонии (особенно в колоритнейших вариациях второй части), и в Квинтете с духовыми, и в Четвертом концерте, и в замечательном Квартете и, конечно, в «Стальном скоке». В некоторых из названных сочинений не обошлось без влияний Стравинского — периода «Прибауток» и «Свадебки»; отсюда — ощущаемые порой отголоски интонационной замысловатости, изощренного «баловства». Но уже в «Стальном скоке» композитор всецело устремлен к будущему, его привлекают поиски обновленного русского стиля — энергичного и импульсивного, рожденного великой эрой революционных преобразований. Без названных опытов не было бы, вероятно, ни Кантаты к 20-летию Октября, ни «Александра Невского» и Пятой симфонии.

С наименьшей увлеченностью бился Прокофьев над формированием новых интонационных средств для воплощения современной лирики. Это была особенно трудная задача, ибо новая музыка Запада как правило страдала болезненной идиосинкразией к лирическому мелосу, выражающему чистоту и возвышенность человеческих переживаний. Композитору приходилось идти по целине, быть первооткрывателем. Боязнь впасть в чувствительность, повторить стертые позднеромантические стереотипы порой приводила его к другой крайности — к холодноватой умозрительности, нарочитому пуризму. И тем не менее лирика Песен без слов ор. 35 и Пятой сонаты, «Блудного сына» и Первого квартета, Сонаты для двух скрипок и балета «На Днепре» составляет непреходящую художественную ценность, открывая новые важные грани в богатом даровании Прокофьева. Это была неоценимая интонационная лаборатория, в которой выковывался его новый мелос — сдержанно-целомудренный, утонченно колорированный; в этой лаборатории кристаллизовались черты трогательно-лирической мелодики «Ромео» и «Золушки», «Семена Котко» и «Войны и мира».

Западные наблюдатели не раз оплакивали судьбу Прокофьева, уверяя, будто возвращение в Советскую Россию стало губительным для его творчества, якобы лишило его былой оригинальности. Эту идею отстаивали в своих работах и русский эмигрант В. Серов и западный немец Фред Приберг¹; последний пытался даже доказать, будто Прокофьев всецело принадлежит Западу и вообще не имеет отношения к советской культуре. Аме-

¹ Fred Prieberg. Musik in der Sowjetunion. Köln, 1965.

риконец Роберт Крафт в своих «Беседах со Стравинским», с присущей ему тенденциозностью, изложил мнение своего шефа, будто возвращение Прокофьева в Россию было связано с падением его славы в США и Европе: «Он был политически наивен и ничему не научился на примере своего друга Мясковского. Он вернулся в Россию и, когда в конце концов осознал свое положение, уже было поздно»¹. Та же тенденция — принизить советский период творчества Сергея Сергеевича и представить его в роли несчастной жертвы своей политической наивности дала о себе знать в грубо антисоветской книге эмигранта Виктора Серова, вышедшей в США под характерным названием: «Прокофьев. Советская трагедия»².

Подобные лживые версии нетрудно опровергнуть, обратившись к изучению продуктивнейшего периода творческой жизни Прокофьева после его возвращения на Родину.

1933—1934 годы составляют резкую грань в биографии Сергея Сергеевича: это завершение трудного и противоречивого парижского периода и — одновременно — начало нового блистательного расцвета.

¹ Цит. по швейцарскому изданию: Igor Stravinsky. Gespräche mit Robert Craft. Atlantis Verlag. Zürich, 1961, S. 40.

² Victor Serov. Serge Prokofiev. A Soviet Tragedy. Funk and Wagnalls. New York, 1968.

Глава IX

Возвращение

«О том надобно было радоваться и веселиться, что брат сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся».

Притча о блудном сыне

«Я с величайшей радостью возвращаюсь восвояси на советскую землю»,— сказал Прокофьев московским журналистам в конце ноября 1932 года. Третья его поездка в СССР, как уже отмечалось, была решающей: в беседах с руководителями Наркомпроса и Союза советских композиторов он выразил твердое желание окончательно переселиться на Родину и включиться в строительство отечественной музыкальной культуры.

С жадным интересом наблюдал Прокофьев жизнь советской страны, так не похожую на привычную обстановку буржуазной Европы с ее холодной деловитостью и всепокоряющей властью денег. «Гигантские успехи на фронте строительства и культуры в СССР произвели на меня потрясающее впечатление,— заявил он в своем интервью.— Энтузиазм и подъем этого строительства я надеюсь отразить в одном из своих будущих симфонических произведений»¹.

Советский Союз успешно, в четыре года завершал первую пятилетку. Зримые контуры социалистического строя вырисовывались в лесах новостроек, в просторах колхозных полей, в растущем благосостоянии людей труда. Облик молодой страны не мог не взволновать Прокофьева, уставшего от заграничных скитаний. Композитор мечтал поскорее покончить с

¹ «Советское искусство» от 3 декабря 1932 г.

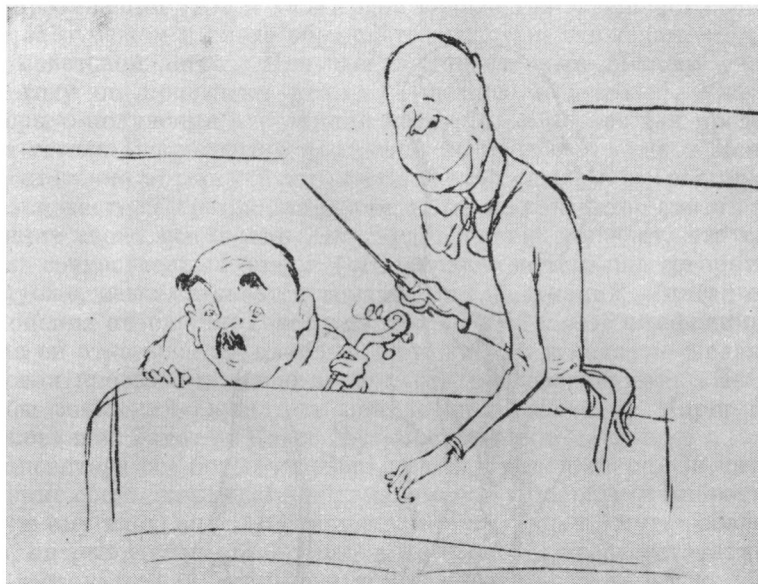
концертными обязательствами, чтобы посвятить свободное время путешествиям по СССР, знакомству с новыми городами и стройками, а главное — творчеству. Он собирался побывать на Днепрострое, планировал большую поездку в Закавказье.

Радующие перемены намечались в то время и в литературно-художественной жизни Советского Союза. Ликвидация РАПМ и создание единого Союза композиторов способствовали успехам музыкального творчества. Партия вооружила художников четкой эстетической программой, выдвинув и обосновав метод социалистического реализма. Важную роль в определении принципов социалистического искусства сыграл Первый Всесоюзный съезд советских писателей, состоявшийся летом 1934 года. Более зрелой и научно обоснованной становилась и музыкальная эстетика, освобождавшаяся от убогих схем вульгарной социологии. Жизнь решительно отменяла недавние утилитаристские нормы, ограничивавшие музыкальное творчество рамками плакатно-агитационной песенности или наивно-назидательной программности. Опровергались и асмовские идеи коренного формально-технического «перевооружения» как единственного условия для революционного прогресса музыки.

Прокофьев не могли не радовать успехи его друзей — Мясковского и Асафьева, постепенно преодолевавших трудную полосу идейных метаний. В 1932 году впервые прозвучали Двенадцатая симфония Мясковского («Колхозная») и балет Асафьева «Пламя Парижа». Обе эти работы Сергей Сергеевич с симпатией упоминал в печатных выступлениях за рубежом¹. Тенденции приближения к жизни, к современности, к советской тематике по-разному проявились в таких произведениях 1932—1934 годов, как Третья, «Первомайская» симфония Д. Шостаковича, его же музыка к фильму «Встречный», симфония В. Шебалина «Ленин», симфония М. Штейнберга «Турксиб», Третья и Четвертая симфонии Л. Книппера, Вторая симфония Д. Кабалевского. Выдвигались новые яркие таланты, подобные молодому А. Хачатуряну. Большим событием в области музыкального театра явилась постановка «Катерины Измайловой» Шостаковича, ознаменовавшая большую победу нового оперного реализма.

Прокофьев постепенно вживается в непривычную для него музыкальную атмосферу, становится участником большого и дружного коллектива советских музыкантов. Возникают проекты советских опер и кинофильмов с его музыкой. Несмотря на занятость концертными выступлениями, Сергей Сергеевич встречается с композиторами Москвы и Ленинграда, устанавливает новые контакты. «На товарищеской встрече с ленинградскими композиторами, — сообщает газета «Советское искусство», — он поделился своими впечатлениями о состоянии западноевропейского музыкального творчества.

¹ См. его интервью во французской газете «Comœdia», в январе 1933 г.



Л. Цейтлин и С. Прокофьев, фрагмент из композиции Кукрыниксов

Европейский композитор, по словам Прокофьева, пишет сейчас на любую заказываемую ему тему, в силу чего его творчество лишается какой бы то ни было принципиальности и направленности. Далее Прокофьев подчеркивает явление непрерывного роста музыкального творчества в СССР и свое активное желание не только пропагандировать его на Западе, но и самому сработаться с ним»¹.

Нелегко было композитору восстановить контакты с отечественной аудиторией. Его концерты в декабре 1932 года не привлекли горячих симпатий. Пятый фортепианный концерт, с блеском исполнявшийся самим автором, «Портреты» из «Игрока» (дирижер Н. Голованов), новые камерные произведения (Сонатина, Соната для двух скрипок, Струнный квартет ор. 50) были приняты сдержанно, без былых восторгов. Критики отмечали «известную экспериментальность» исканий Прокофьева и «насквозь деловой» характер его пианизма. Даже такой поклонник творчества Сергея Сергеевича, как Мясковский, встречал новинки парижского периода с некоторой долей скептицизма, не находя в них прежней жизненной силы. «Прокофьев прислал сонату для двух скрипок — странновато», —

¹ «Советское искусство» от 2 января 1933 г., № 1.



С. Прокофьев, шарж С. Радлова

отмечал он в своем дневнике (3 октября 1933 года). О Четвертом фортепианном концерте он писал: «Интересно, но суховато», о Пятом концерте: «Сочинение малопривлекательное в I—III частях и очень хорошее в IV и V»¹.

¹ Из записей в дневнике Н. Я. Мясковского 22 марта 1935 г. и 9 марта 1941 г.

На протяжении 1933 и 1934 годов Прокофьев завершает свои работы, начатые за рубежом и смело обращается к новым замыслам, «пуская корни» на советской почве. Приезды композитора в Москву учащаются. В 1933 году он приезжает дважды — весной и осенью¹. Уже ведутся переговоры о получении постоянной квартиры в Москве для предстоящего переезда семьи. В программе авторских вечеров в Москве и Ленинграде, кроме достаточно апробированных «Скифской сюиты» и Третьего концерта, — малоизвестная Третья симфония, которую сам автор считал одним из труднейших своих сочинений. Он с удивлением отмечает, что симфония встретила сочувственный прием. («Как только начинаешь говорить серьезней и глубже, язык становится труднее для понимания, — писал он. — Тем более я оценил отношение советских слушателей к этой симфонии»².) В то же время он отказывается от легко достижимого успеха, не желая ограничивать свои программы давно знакомыми произведениями: «Не хотелось бы, чтобы советский слушатель ценил меня только за Марш из «Трех апельсин» и за Гавот из Классической симфонии.

Композитора все более увлекает мысль о новой опере. Он читает множество книг советских писателей, знакомится с оперными либретто. Предложенную ему идею оперы, обличающей буржуазную «муть» современного Парижа, он решительно отвергает: «Это была бы пьеса негативных положений, деструктивная. Меня же тянет к советской тематике. Я ищу и хотел бы возможно скорее найти крепкий и цельный сюжет из советской жизни»³. В другом случае он уточняет свою мысль: «Какой сюжет я ищу? Не карикатуру на недостатки, высмеивающую отрицательные черты нашей действительности. В данную минуту меня это не прельщает. Привлекает сюжет, утверждающий положительное начало. Героика строительства. Новый человек. Борьба и преодоление препятствий. Такими настроениями, такими эмоциями хочется насытить большие музыкальные полотна»⁴.

Видимо, уже тогда намечался — пока еще в неясной форме — замысел грандиозной вокально-симфонической фрески, воскрешающей картины Октябрьской революции. Сергей Сергеевич задумал непосредственно положить на музыку тексты политических выступлений В. И. Ленина. Из этих идей, по словам композитора, «позднее постепенно родилась Кантата к 20-летию Октября»⁵. Предстояли трудные поиски музыкального языка,

¹ «В СССР, по обыкновению, было очень интересно, — сообщает он В. Дукельскому в письме от 14 августа 1933 г. — не только в Москве и Ленинграде, но и в Закавказье — вплоть до горы Арарат, у подножья которой я дал концерт в Эривани».

² «Советская музыка», 1933, № 3, стр. 99.

³ «Советское искусство» от 27 ноября 1932 г., № 54.

⁴ «Вечерняя Москва» от 6 декабря 1932 г.

⁵ МДВ, стр. 190.

способного выразить новые для него образы социалистической действительности.

В 1933 году Сергей Сергеевич всерьез захвачен двумя новыми заказами: музыкой к фильму «Поручик Киже» и к спектаклю Московского Камерного театра «Египетские ночи». Ему сразу же посчастливилось встретиться с выдающимися художниками, чьи увлекательные идеи вдохновили его фантазию, вызвали к жизни свежие музыкальные образы. Это были — талантливый ленинградский писатель и ученый Юрий Тынянов, автор сценария «Поручика Киже» и руководитель Камерного театра Александр Таиров, один из лидеров новаторского театрального движения в СССР.

Нелегко было уговорить Прокофьева принять непривычное для него приглашение ленинградских кинематографистов. Когда директор картины впервые обратился к нему со своим заказом, композитор был непреклонен: «Киномузыку я никогда не писал и не знаю, с чем это едят». Но сатирический сценарий Тынянова, блестящий по форме, остроумно обличающий бюрократизм и произвол императорской России, вскоре увлек его. Состоялась шестичасовая беседа между композитором и участниками съемочной группы (режиссер А. Файнциммер, консультант Г. Козинцев). Собеседники разожгли композиторское вдохновение, и вскоре уже сам Сергей Сергеевич стал диктовать соавторам свои условия. Он предупреждал, чтобы «иллюстраций» от него не ждали: «Мне важна эпоха, внутренний смысл каждого события, характер каждого героя»¹.

Летний отпуск композитора на средиземноморском побережье Франции проходил уже под знаком новых увлекательных замыслов, родившихся в Ленинграде и Москве. Сергей Сергеевич усердно трудился над музыкой к «Киже», над ранее задуманной «Симфонической песнью» для большого оркестра и эскизами Виолончельного концерта ор. 58. Осенью началась также сложная работа над партитурой для «Египетских ночей». «Вожусь с музыкой для таировского спектакля — уходит масса времени»².

Теперь уже «российские» интересы вновь преобладают у Прокофьева над заграничными. В начале нового сезона он спешит в СССР, чтобы начать давно запланированные занятия с консерваторской молодежью и продолжить взаимоотношения с фабрикой Белгоскино и Камерным театром. По дороге в Москву он дает ряд концертов в городах Латвии, Литвы и Польши.

Еще год назад Сергей Сергеевич обещал руководителям Наркомпроса приступить к педагогической работе в Школе высшего мастерства при Московской консерватории. «Я хочу принести посильную помощь советской молодежи», — заявил он в одном из писем. В 1933/34 учебном году Н. Я. Мясковский охотно вводит своего друга в эту новую для него область.

¹ О работе над фильмом «Поручик Киже» см. воспоминания директора картины И. Румеля. «Советская музыка», 1964, № 11, стр. 67.

² Письмо из Парижа Н. Я. Мясковскому от 30 сентября 1933 г.

Надо ли объяснять, сколь заманчивой была для советской молодежи возможность общения с прославленным мастером? Еще в двадцатые годы поколение молодых композиторов горячо увлекалось Прокофьевым; повсеместное подражание гармоническим утонченностям и капризно-полетной фактуре Скрябина стало сменяться лапидарной ритмикой и грубовато-гротескной гармонизацией в духе молодого Прокофьева. Его влияния не избежал и юный Шостакович: известно, что он выступал в Ленинграде с исполнением прокофьевского Первого концерта и даже внес некоторые изменения в авторскую оркестровку. Отражение прокофьевских воздействий отмечалось в скерцо Первой симфонии Шостаковича, в его популярных «Фантастических танцах» и некоторых фортепианных прелюдиях. Увлечение Прокофьевым сказалось в ранних сочинениях В. Дешеева (например, в его Марше ор. 1, 1919 года, посвященном Сергею Сергеевичу).

И вот осенью 1933 года сам Прокофьев появился в классах Московской консерватории. «Нетрудно представить себе наше волнение, — вспоминает Арам Хачатурян. — ...Точно в назначенный час в кабинете директора МГК показалась высокая фигура Прокофьева. Он вошел быстрой походкой, продолжая оживленный разговор с Мясковским и едва замечая наши взгляды, полные жгучего любопытства и едва сдерживаемого волнения...» Прокофьеву показали сочинения Т. Хренникова, К. Макарова-Ракитина, Е. Голубева, Ю. Бирюкова, Н. Макаровой. Было исполнено и Трио для скрипки, кларнета и фортепиано А. Хачатуряна. «Помню, что все его замечания были благожелательны, очень конкретны и точны, — рассказывает Хачатурян. — Он одобрил мое Трио и даже попросил ноты для посылки во Францию».

На протяжении последующих двух-трех лет Прокофьев вел занятия по сочинению, консультируя молодых композиторов у себя на дому. Эти занятия в разное время посещали А. Спадавеккиа, Н. Макарова и др. Интересны его замечания, направленные к развитию творческой фантазии, художественной смелости. Когда А. Хачатурян показал эскиз второй части своего фортепианного концерта, он едко заметил: «Здесь у вас пианист будет мух ловить», — намекая на слишком упрощенное изложение сольной партии. Тогда же он сказал Хачатуряну: «Концерт написать — это очень нелегко, нужно, чтобы обязательно была выдумка. Советую вам записывать все фактурные находки, не дожидаясь созревания всего замысла. Записывайте отдельные пассажи, интересные куски, не обязательно подряд. Потом из этих «кирпичей» вы сложите целое...»

Однако увлеченность собственными замыслами заставила Прокофьева вскоре отказаться от педагогической работы.

Обучая молодежь, композитор и сам учится. В 1933 и 1934 годах он знакомится с сочинениями В. И. Ленина. В одном из писем к Л. Т. Атозяну содержится просьба поскорее выслать шеститомник избранных ленинских трудов. Постепенно вырисовывается замысел кантаты, основанной на

подлинных текстах Ленина; Сергей Сергеевич советуется на эту тему со своими парижскими знакомыми.

Интересно в связи с этим напомнить о необыкновенно колоритной личности журналиста и адвоката Жака Садуля, постоянного корреспондента «Известий» во Франции. На даче Садуля у местечка Сеп-Максим (на берегу Средиземного моря) Прокофьевы проводили три летних сезона 1932, 1933 и 1934 годов. Здесь, на старой вилле, перестроенной из деревенской харчевни, Сергей Сергеевич плодотворно работал, оглядывая морские дали из своей огромной террасы-студии. Садуль, живший в маленьком домике неподалеку, часто заходил к композитору, иногда ездил вместе с ним в город. Россия была необычайно дорога этому удивительному человеку, когда-то близко общавшемуся с В. И. Лениным. Бывший участник французской военной миссии в Советской России, капитан Садуль был настолько захвачен революционной атмосферой в нашей стране, что в 1918 году решил разорвать свои прежние связи и вступить в Российскую Коммунистическую партию. Во время иностранной интервенции он вел пропагандистскую работу среди французских солдат и моряков на юге Украины. В дни первых конгрессов Коминтерна выполнял ряд личных заданий Владимира Ильича. В 1920 году, в дни III Конгресса однажды сопровождал Ленина во время посещения им спектакля «Дядя Ваня» в Московском Художественном театре¹. Французское правительство заочно приговорило Садуля к расстрелу как «дезертира и изменника», но под нажимом общественности он был в 1924 году помилован и вернулся на родину. Все последующие годы (он умер в 1959 году) был активным деятелем французского коммунистического движения и другом Советского Союза.

И вот этот человек поистине романтической судьбы часто встречается с Прокофьевым. Старый коммунист, хорошо помнивший Москву 1919—1920 годов и женившийся в те годы на русской женщине, конечно же был горд тем, что приютил у себя большого русского музыканта. Прокофьев же, пожалуй, впервые в жизни, видел перед собой представителя легендарной ленинской гвардии, закалявшейся в огне революции. Нетрудно представить себе, что Садуль мог делиться с композитором своими впечатлениями о России революционных лет и о встречах с Лениным, которого он хорошо помнил не только как вождя Партии, но и как живого, обаятельного человека. Возможно, что именно Садуль подсказал некоторые ленинские тексты, позднее вошедшие в кантату. По просьбе Прокофьева его давний петербургский друг Петр Петрович Сувчинский тогда же подготовил литера-

¹ Подробности этого посещения см. в статье С. Дрейдена «Спустя полвека». «Литературная газета» от 14 мая 1969 г., № 20. О Жаке Садуле см. также в примечаниях к 41 тому соч. В. И. Ленина (5 изд.). См. также статью автора этих строк «О Ленинской кантате», «Советская музыка», 1970, № 4, а также статью В. Голанта в журнале «Звезда», 1970, № 4.

турную основу первоначальной версии кантаты, целиком составленную из подлинных работ Владимира Ильича.

Неустанное повседневное творчество — вот главная цель, которую ставит себе Сергей Сергеевич по возвращении на Родину. Он резко сокращает число концертов: «Условия непрерывных выступлений,— утверждает он,— вряд ли являются благоприятными для углубленной творческой работы. Ее я надеюсь начать уже по приезду в СССР».

Впервые в жизни Прокофьев с юношеским увлечением окунается в беспокойный мир кинематографа. Осенью 1933 года его часто встречают на ленинградской фабрике Белгоскино, на съемках «Поручика Кижеского». Всегда склонный к предельной конкретности творческих заданий, композитор охотно «подгоняет» хронометраж отдельных музыкальных кусков к соответствующим фрагментам фильма. Здесь не обходилось без жестоких споров, но если договоренность была достигнута он «писал с точностью до секунды»¹.

Кинематографисты поражались профессиональному чутью Сергея Сергеевича и меткости его тембровых находок: запомнился, например, остро шаржированный эпизод «Бить плетьюми!», порученный четырем флейтам-пикколо в сопровождении нескольких малых барабанов; в песенке «Сонет сизый голубочек», которую поет фаворитка царя, композитор предложил подключить сиплый тембр подпевающего Павла I, дабы «дискредитировать» сентиментальность напева. Прокофьев присутствовал на репетициях и записях, по-хозяйски вникая в различные детали. За дирижерским пультом кинооркестра стоял малоизвестный в то время молодой композитор Исаак Дунаевский, будущий лидер песенного движения тридцатых годов.

Динамичное искусство кино с его зримостью и стремительностью действия как нельзя больше соответствовало характеру прокофьевского дарования, издавна тяготевшего к реальным, зримым образам. Теряя связь с патурой, его фантазия подчас хирела, замыкаясь в раковине умозрительных «вещей в себе». А здесь его музыкальное воображение подогревалось не только увлекательным сюжетом, но и зрительным впечатлением от готовых кинокадров. Более подходящего стимула для композиторской фантазии нельзя было, кажется, и придумать.

В последующие годы Сергей Сергеевич горячо полюбил работу в кино, рассматривая ее как подлинно новаторскую: «Я продолжаю считать кино самым современным искусством»,— утверждал он в письме к С. Эйзенштейну. Со свойственной ему прямотой Прокофьев отстаивал права композитора в кино, осуждая антимузыкальность малокультурных режиссеров: «Именно, из-за его новизны (кино) у нас еще не приучились расцени-

¹ См. цит. воспоминания И. Руммеля.

вать составные части, и считают музыку чем-то с боку припеку, особого внимания не заслуживающим».

«Поручик Кijke»

Сюжет «Кijke», казалось, специально создан для Прокофьева, с его давним умением выражать в музыке мотивы иронии и насмешки¹. В фильме изображена казарменная обстановка Петербурга начала XIX века, саркастически обрисованы полусумасшедший солдафон Павел I и его окружение. Блестяще играли исполнители главных ролей: М. Яншин (Павел I), С. Магарилл (фаворитка царя), Э. Гарин (адъютант), Б. Горин-Горяинов (граф Пален).

Впервые, после Классической симфонии Прокофьев обратился к оригинальному воспроизведению старинного стиля — на этот раз не венского классицизма, а петербургского «раннего ампира». С этой увлекательной задачей он справился блестяще. Хотя повесть Тынянова давала повод для гротескных преувеличений, Сергей Сергеевич избрал иной путь, обратившись к тонкому юмору и чуткому воспроизведению духа времени. В небольших звуковых фрагментах запечатлены картинки павловского Петербурга с его казенными, на прусский лад, парадами и гусарскими забавами. Русский снежный пейзаж сменяется тупым церемониалом марша, сентиментальный романс (с оттенком пародии) — забубенной ямщицкой песней и звоном лихо мчащейся тройки.

Спустя полгода Прокофьев скомпоновал из фрагментов киномузыки пятичастную симфоническую сюиту «Поручик Кijke» ор. 60 (окончена 8 июля 1934 года). Пришлось для этого переработать оркестровку и форму отдельных эпизодов; так, в финальной части («Похороны Кijke») возник мастерски сделанный контрапункт двух тем. Оркестровка сюиты прозрачная — двойной состав с добавлением специфических тембров: корнет-а-пистон («военный» элемент), теноровый саксофон (пародийное начало) и ударный инструмент *sonagli* (хомут с бубенцами, имитирующий звучание тройки). Два вокальных номера — Романс и «Тройка» могут быть заменены их оркестровыми вариантами.

Первая часть — «Рождение Кijke» — дает тон всей сюите: в ней преобладают тонко пародированные мотивы маршевой шагистики. Фанфарная заставка корнет-а-пистона, доносящаяся издалека, словно внушает мысль о призрачности, полуфантастичности повествования. Следует забавный, марионеточный марш (флейта-пикколо в сочетании с механизированной дробью военного барабана); элемент лидийского лада подчеркивает фальшь ситуации и легкую ироничность музыки:

¹ Какой-то непутевый чиновник, допустив ошибку, записывает в реестр вместо слов «поручики-же» — несуществующее имя «поручика Кijke». Благодаря всемогущей бюрократической машине мифический «поручик Кijke» обретает иллюзорную жизнь: он получает новое назначение, счастливо женится и, наконец, умирает.

Doppio movimento

solo

„Поручик Кижэ“

Picc.

p

Fl. I solo

p

Tamb. mil.

pp

Туповатой мелодии марша отвечает задушевная русская попевка — лейтмотив поручика Кижэ.

Совсем иной колорит придан второй части; это чуть пародийная стилизация старинной городской песни «Стонет сизый голубочек» (на слова И. Дмитриева). Отказавшись от цитирования подлинной мелодии XVIII века, композитор сочинил свою мелодию, выдержанную в духе чувствительного романса (натуральный минор и меланхолический «гитарный» перебор, имитируемый арфами).

В отличие от более шаржированных стилизаций Стравинского, построенных на фальшивых гармонических смещениях («Мавра»), Прокофьев воспроизвел старинный бытовой жанр, не прибегая к гротескным обострениям. По существу, это тот же принцип полуиронического воскрешения старины, что и в Классической симфонии.

В третьей части — «Свадьба Кижэ» — звучит тяжеловато-помпезный приветственный кант. Его сменяет пританцовывающий наигрыш свадебной песенки: резковатый тембр корнет-а-пистона и пикантные акценты придают ей слегка насмешливый оттенок. В среднем разделе возвращается знакомый лейтмотив Кижэ, приобретающий «чувственный» оттенок благодаря переливчатому звучанию саксофона.

Разгульная гусарская песня — основной образ четвертой части («Тройка»): звукопись оркестрового сопровождения напоминает о лихо мчащейся тройке со звоном бубенцов и цокотом копыт. В качестве отыгрыша между куплетами звучит вариация на знакомую «тему Кижэ».

Наконец, в симфонически развитом финале («Похороны Киже») переплетаются основные образы всей сюиты: эпическая заставка из первой части, лейтмотив Киже, сопровождаемый похоронными ритмами, опечаленная и отяжеленная мелодия романа «Стонет сизый голубочек». Наигранная печаль нарушается забавнейшим контрапунктом темы «Сизого голубочка»... свадебным наигрышем, обостренным комическими внезапными модуляциями. Юмор музыкальных ситуаций всюду доходит без слов.

Флоран Шмитт, восхищавшийся музыкой «Киже», особенно выделял финал: «...остроумные контрапунктические леса, на которых сходятся, словно на свидание, все темы, чтобы взгромоздиться друг на друга в невероятно комичной политональности»¹.

Оформляя сюиту «Поручик Киже», Прокофьев тщательно отделял инструментовку: «Киже — дьявольская работа,— замечает он в письме к друзьям.— Зато, что за веселая музыка!»².

Едва успев завершить дела на ленинградской киностудии, Сергей Сергеевич уже снова — в разъездах. Из Москвы он отправляется в Рим для участия в авторском концерте (Третья симфония). Затем — краткий визит на Ривьеру, где жил у родных жены младший сын, пятилетний Олег. Зимние месяцы в Париже заполнены срочной работой: «Больше сижу дома и спешу закончить музыку для таировских «Египетских ночей»³. Спешка оказалась напрасной: премьера в Камерном театре состоялась лишь полтора года спустя, в апреле 1935 года.

1934 год Сергей Сергеевич все еще проводит «между Москвою и Парижем». Завершая свои заграничные обязательства, он все глубже врастает в музыкальную жизнь родной страны. В апреле снова — СССР: предстоят концерты на Украине и в Закавказье, возобновление «Трех апельсинов» в Ленинграде, премьера «Симфонической песни» в Москве, занятия с молодежью, новые заказы на радио, путешествия по стране. Примечательна программная статья композитора «Советская публика и мое творчество», написанная уже в СССР для зарубежной печати; в ней изложены важные мысли о советской музыкальной практике. Музыка в Советском Союзе является, по его словам, «чем-то абсолютно необходимым, неразрывной частью жизни общества». «Советская революция открыла двери концертных залов массам, которые раньше и не мечтали о серьезной музыке... Контакты с этой новой, развивающейся аудиторией стимулируют мое творчество, заставляют думать о том, какой сорт музыки я должен писать»⁴.

¹ Флоран Шмитт. В дни «Поручика Киже», сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 382.

² Письмо к В. Держановскому от 22 августа 1934 г.

³ Из письма к Б. Асафьеву от 28 декабря 1933 г.

⁴ Автограф статьи, написанной для бюллетеня «Soviet Travel reders» (апрель 1934 г.). Хранится в ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 328.

Продолжение этих мыслей мы находим в статье «Пути советской музыки», опубликованной в том же году в «Известиях»¹. В ней композитор ссылаясь на различие эстетического уровня разных слоев советской публики, разделяет свое творчество на две основные группы: во-первых, «б о л ь ш у ю музыку», способную ставить задачи даже передовым музыкантам и, во-вторых, музыку «легко-серьезную», рассчитанную на миллионные массы неподготовленных слушателей. К первой группе он относит симфонии, балет «На Днепре», «Симфоническую песнь» и др., ко второй — музыку к «Поручику Киже», «Египетским ночам», а также «Колхозные песни», сочиняемые им для радио. В этом несколько наивном делении на «большую музыку» и «музыку для масс» нетрудно усмотреть черты схематизма, не раз встречавшиеся в советской музыкальной практике двадцатых годов. Жизнь требовала от композиторов подлинно художественной музыки, написанной без скидок на бедность и способной в конце концов завоевать любовь и признание большой аудитории, непрерывно совершенствующей свой вкус. Сам Прокофьев в последующие годы блистательно доказал справедливость этой единственно верной позиции, создав шедевры советской классики, привлекательные как для знатоков, так и для широкого слушателя. И, наоборот, в тех немногих случаях, когда он стремился к особому «легко-серьезному» стилю, обращенному к непосвященным, его ожидали досадные неудачи. Не очень повезло и тем новым сочинениям, которые сам композитор причислял к разряду «большой музыки»: ее интонационная природа порой оказывалась трудно доступной и успеха она не имела. Это относилось не только к фортепианным миниатюрам парижского периода, но и к последнему крупному оркестровому опусу той поры — «Симфонической песне» ор. 57, впервые исполненной в его авторском вечере в Москве 14 апреля 1934 года под управлением А. В. Гаука (в одной программе с «Портретами» и Первым концертом). В этом сочинении, так же как и в фортепианных «Мыслях» ор. 62 (1933—1934) и сюите из балета «На Днепре» (1933), автор как бы подводил итоги трудным исканиям парижского периода.

«Симфоническая песнь»

«Симфоническую песнь» Сергей Сергеевич задумал как сложную лирико-философскую пьесу, выражающую смену трех состояний: мрак — борьба — достижение. Соответственно этому замыслу строятся три части, идущие без перерыва (*Andante assai*, *Allegro* и *Andante*). Автор отнесся к новому сочинению с большой серьезностью, продолжая в нем поиски изысканного мелодизма, начатые в фортепианных опусах начала тридцатых годов. Результат оказался мало эффективным: пьеса «не дошла» ни в Москве, ни в Париже. Премьера в одном из воскресных концертов Паделу

¹ От 16 ноября 1934 г.

в июне 1933 года (дирижер Альбер Вольф) встретила весьма сдержанные отзывы критики: «...Музыка ваша слишком лирична», — сказал композитору один из его доброжелателей¹. Достоинства пьесы не признал даже такой энтузиаст прокофьевского искусства, как Сергей Кусевицкий. Московская премьера пьесы прошла бледно («в зале раздалось, буквально, три хлопка», — вспоминал Н. Я. Мясковский). Журнал «Советская музыка» подверг произведение суровой малоаргументированной критике, отметив в нем высокое мастерство оркестровки, но и — «гнетущее преобладание бесплотных меланхолических арабесок»².

С тех пор «Симфоническая песнь» больше не исполнялась и осталась неизданной. Сохранились сочувственные отзывы о ней в дневниках Н. Я. Мясковского: «Изучал «Симфоническую песнь» — замечательно!»³ Судить окончательно о достоинствах пьесы можно будет, видимо, лишь после ее концертного возобновления.

Новый лиризм Прокофьева, вообще, с трудом пробивал себе путь. Как это ни парадоксально, но самыми недоступными для аудитории оказывались не драматически импульсивные и не танцевально-гротескные фрагменты его музыки, а именно лирико-созерцательные, мелодически распевные, казавшиеся непривычно строгими, странно-холодными. И это касалось не только чисто «экспериментальных» опусов, в которых Прокофьев лишь нащупывал новые интонационные средства, но и более бесспорных сочинений, где его обновленный лиризм предстал вполне оформившимся, эстетически совершенным. Не странно ли, что даже такие корифеи балета, как Галина Уланова, на первых порах не воспринимали изумительную лирику «Ромео и Джульетты»: «Мы не привыкли к такой музыке, даже побаивались ее, — вспоминает она. — Нам казалось, что репетируя *Adagio* первого акта, мы сами «внутри» потихоньку напеваем другие мотивы, выдумываем какую-то свою, не прокофьевскую «неудобную», а более нам подходящую мелодическую канву»⁴.

Должно было пройти еще немало времени, чтобы новый интонационный строй прокофьевской лирики вошел в сознание слушателей и вызвал ответный отклик. Пока этого не произошло, композитору не раз приходилось наталкиваться на обидные проявления равнодушия и глухоты; отсюда — трудности в сценической судьбе «Ромео и Джульетты», «Семена Котко», «Войны и мира». «Не понимаю, почему «лиризация» всей музыки

¹ См. Серж Морё. Глазами друга. Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 377.

² См. рецензию А. Острцова. «Советская музыка», 1934, № 6.

³ Запись от 17 апреля 1934 г.

⁴ МДВ, стр. 432. См. также неоправданные выводы А. Афиногенова, отметившего в своих дневниках 1935 года, что лирике Прокофьева присущи «сухость и деревянность». (А. Афиногенов. Дневники и записные книжки. М., «Советский писатель», 1960, стр. 255.)

может быть неубедительна для советских музыкантов,— писал он Б. В. Асафьеву.— Ведь мелодия — основной элемент, наиболее приемлемый и наиболее желательный. Тех, кто не понимает этого, надо учить»¹.

«Экспериментальные» опусы конца двадцатых — начала тридцатых годов почти не сохранились в репертуаре. Но сам композитор продолжал их высоко ценить до конца своих дней, ибо вложил в них искренность чувств и творческую пылкость. Так, за несколько месяцев до смерти он настаивал на переиздании фортепианных «Мыслей» ор. 62; тогда же были задуманы новые редакции двух сонатин ор. 54, которые предполагалось выпустить в свет в виде Десятой и Одиннадцатой сонат. Известно, что «Мысли» включались в программы таких выдающихся пианистов, как С. Рихтер и М. Юдина.

В Москве и Ленинграде Сергей Сергеевич с радостью встречает старых и новых друзей, истинных поклонников его дарования. Возобновляются тесные контакты с Мясковским и Держановским; при посещении Ленинграда он общается с Б. Демчинским (былым соавтором по «Игроку»), с консерваторскими друзьями Верой Алперс, Элеонорой Дамской-Тонтегоде. Видные живописцы П. П. Кончаловский, И. Э. Грабарь, увлеченные жизнерадостным обликом знаменитого музыканта, задумывают писать его портреты. Игорь Грабарь позднее рассказывал о визите Прокофьева в его мастерскую в июне 1934 года: «У него был тот же цветущий юный вид, такое же, как всегда, возбужденное состояние и охота побеседовать, излить свою душу и поделиться музыкальными перспективами. Он выглядел стопроцентным иностранцем, особенно своим табачного цвета плюшевым жилетом с невиданной у нас до того заграничной новинкой — застежкой «молнией»².

«Стопроцентный иностранец» меж тем с наслаждением использовал каждый свободный день, чтобы полюбоваться родной природой, глубже надышаться воздухом России. В мае 1934 года он с радостью принял приглашение давнего друга, Петра Петровича Кончаловского, погостить на его даче в Буграх под Малоярославцем. Это было первое знакомство композитора с чарующими весенними пейзажами Подмосковья: «Провел неделю на даче у Кончаловского, в трех часах от Москвы,— сообщал он в письме к Асафьеву.— У него чудно, я ведь по подмосковным лесам никогда не гулял. Он написал с меня отличный портрет во весь рост в саду, в кресле, а я тем временем оркестровал Еврейскую увертюру и делал сюиту из «Киж»³.

Дочь художника, поэтесса Наталья Кончаловская, вспоминает о том, как счастливо гармонировали русские мотивы «Киж» с березня-

¹ Письмо от 31 июля 1932 г.

² МДВ, стр. 494—495.

³ Письмо от 5 июня 1934 г.

ками на Протве, с лужайками и лесными тропами Бугров... «Часто бывало так, что, позируя, Сергей Сергеевич внезапно срывался с места, избегал по ступенькам на террасу и скрывался в столовой, откуда вскоре доносились его фортепианные импровизации»¹.

Портрет, сделанный Кончаловским, стал знаменитым: художник запечатлел Сергея Сергеевича молодым, порывистым, в летнем спортивном костюме, на фоне свежей зелени. В те июньские дни композитор охотно чередовал сидение над партитурами с дальними пешеходными маршрутами: «Утром вставал очень рано и делал большую прогулку, километра три-четыре, — рассказывает Кончаловский. — ...Он тотчас записывал на нотной бумаге то, что являлось ему во время прогулок»². С охотой бывал Прокофьев и в подмосковном писательском поселке Переделкино, где его радушно принимали на своей даче драматург А. Афиногенов и его супруга, американка Джинни.

В том же июне 1934 года Сергей Сергеевич предпринял речное путешествие на Урал по Каме и Белой, на пароходе «Жорес». Предполагаемые спутники А. Афиногенов и Б. Гусман его «надули», и он отправился один: «В том-то и прелесть, что пароход отходит от самой Москвы... Можете спокойно наслаждаться берегами, видами, воздухом и останками, а также базарами на остановках, которые дальше, на Каме и Белой становятся совсем живописными, с башкирками, ни слова не говорящими по-русски»³.

Можно представить себе, какое вдохновляющее воздействие на композитора должно было оказать счастливое общение с Россией, о котором он так долго мечтал.

В конце лета 1934 года Сергей Сергеевич снова во Франции, на парижской квартире — последнее заграничное лето! Здесь завершаются некоторые прежние замыслы. «На целые полтора месяца застрял в городе, — сообщает он в письме. — ...Париж в августе имеет свои прелести: он совершенно пустеет, в то же время не жарко, в городе много зелени, — словом, отличное место для работы. Это я использовал, порядочно посочиняв, в том числе пять новых пьес для фортепиано, три из них («Мысли») более серьезные, а две другие более простые, в том числе одночастная сонатина»⁴. После отдыха он планирует новую поездку в Советский Союз: «На сентябрь думаю закрыть лавочку и поехать к Средиземному морю на несколько недель. В октябре начнутся концерты, а в ноябре вновь в СССР, о чем думаю с удовольствием».

¹ См.: Н. Кончаловская. Непридуманные рассказы. Журнал «Москва», 1969, № 11, стр. 184.

² МДВ, стр. 497.

³ Из письма к В. В. Алперс от 30 августа 1934 г.

⁴ Речь идет об опусе 59, который в конце концов стал трехчастным — «Прогулка», «Пейзаж» и «Сонатина-пастораль».

Передовые музыканты Запада продолжают оказывать Прокофьеву глубокое уважение, внимательно следят за его эволюцией. В начале 1934 года он удостоился высокого звания почетного члена музыкальной академии имени св. Цецилии в Риме: «Меня тут Римская академия выбрала в почетные члены, так что — увы мне, увы! — цикл закончен, когда-то опрокидывал основы, а теперь записан в академики», — с улыбкой рапортовал он московским товарищам¹.

Однако реакционные круги уже видели в Прокофьеве своего идейного противника, спеша причислить его к вредоносным сторонникам «культур-большевизма». «Ему, по-видимому, не могли «простить», что он поступил не так, как Стравинский.., что он вернулся на Родину и начал в Советском Союзе новую жизнь»². В нацистской Германии прокофьевская музыка подверглась официальному запрету (наряду с произведениями других, по выражению нацистской пропаганды, «дегенеративных» композиторов-новаторов); лишь некоторые фортепианные его пьесы изредка звучали — в виде протеста — в закрытых домашних концертах. Тогда же руководители германского общества по охране авторских прав, демонстративно отказались защищать права Прокофьева как «советского» («Черт бы их драл!» — воскликнул он в письме к Мясковскому³). Против исполнения советской музыки — в том числе и Прокофьева — протестовали также... деятели русской эмигрантской консерватории в Париже: их возмущало соседство «разрушителей культуры» с благородными сочинениями А. К. Глазунова⁴. Наконец, бывший соавтор Серж Лифарь, пользуясь создавшейся ситуацией, вдруг отказался оплачивать Сергею Сергеевичу значительную часть гонорара за партитуру балета «На Днепре». Аргументом служило смехотворное заявление Лифаря о том, что «качество музыки не соответствовало его ожиданиям» (!). Тогда Прокофьев вынужден был обратиться в Парижский суд, и дело было им выиграно⁵.

После двух лет постепенного приобщения к советской музыкальной жизни Сергей Сергеевич прочно обосновался в СССР. Заграничные гастроли теперь уже все более утомляли и раздражали его, отвлекая от творчества (так он с досадой отзывался о «затяжном характере» европейского турне зимою 1934/35 года по маршруту Польша — Венгрия — Чехослова-

¹ Письмо к В. Держановскому от 8 февраля 1934 г.

² См. статью Э. Реблинга в сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 363.

³ Из письма от 23 августа 1933 г.

⁴ См. об этом в том же письме.

⁵ См. заметку «На берегах Борисфена», газета «Последние новости» от 6 января 1936 г. Любопытна мотивировка судебного решения: «Лицо, приобретающее музыкальное произведение, доверяет таланту композитора. С другой стороны, не существует точного критерия для определения качества художественного произведения, которое каждый понимает сообразно своему темпераменту. История учит нас, что публика часто ошибалась в своей оценке».

кия — Югославия — Швейцария — Бельгия). Весною состоялись семь концертов в городах Урала. К лету 1935 года в Москву перебралась уже вся семья (пока еще в гостиницу «Националь», в ожидании квартиры).

Имя Прокофьева все чаще встречается на страницах советской печати. В начале 1935 года он — член жюри конкурса на лучшее произведение, посвященное X съезду ВЛКСМ. В том же году он и сам участвует в творческих конкурсах — на лучший марш к Всесоюзной спартакиаде и на лучшую массовую песню.

Сезон 1934/35 года полон новых замыслов, встреч и путешествий: концертная поездка по Украине и Армении, осмотр древних храмов в Эчмиадзине и высокогорного озера Севан, автомобильный маршрут по Военно-Грузинской дороге. В Москве — репетиции «Египетских ночей», новые опыты в области массовых жанров (марш, песни, пьесы для детей), поиски сюжета для балета или оперы.

Впервые в жизни Прокофьев выступил в новой для него роли автора спортивного марша для духового оркестра. Область спорта была близка ему еще со времен юношеских занятий гимнастикой в обществе «Сокол». О «спортивном» характере Первого фортепианного концерта, не переставая, твердили петербургские критики десятых годов. И вот, перед композитором встала конкретная задача — создать выходной марш для массовых физкультурных парадов. Задача эта ему вполне удалась. Марш получился упругий, «молодежный»; основной рефрен — ликующий, задорно подхлестывающий — сопоставляется с напевными русскими темами. Оригинальна форма марша — сложная трехчастность, в которой каждый раздел построен по принципу рондо.

Сергею Сергеевичу было лестно услышать музыку своего марша на открытии летней Спартакиады 1935 года в Центральном парке культуры и отдыха. Приглашенный в правительственную ложу, он с интересом наблюдал красочное шествие физкультурников под его музыку. «Захваченный волнующей солнечной картиной молодости и силы, красотой юношей и девушек, участников парада, движением спортивных лодок на воде, он неотрывно следит за всем происходящим...»¹

Никогда прежде не приходилось Прокофьеву сочинять музыку «прикладного» характера — школьно-педагогическую, массово-пропагандистскую; теперь он охотно принимает разнообразные предложения советских организаций, пробуя силы в необычных для него жанрах. Еще весной 1934 года один из руководителей Всесоюзного радио Б. Гусман привлек его к созданию нового песенного репертуара. Сперва возникла идея «Колхозных песен» — популярного цикла на темы из русского фольклора. От народной певицы, солистки радио О. В. Ковалевой композитор получил не-

¹ Из статьи Г. Шнейерсона «Встречи с Прокофьевым», сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 254.

сколько песенных текстов: «Меж крутых бережков», «При долине куст калины», «Дударь», старые и новые волжские частушки¹. Но ни мелодии, ни тексты этих песен не увлекли Сергея Сергеевича: видимо, они показались ему слишком общеизвестными («Меж крутых бережков»), либо наивно-доморощенными (частушки «Безбожница», «Не ленись»). Идея «Колхозных песен» так и не удалась, но зато годом позже были сочинены четыре массовые песни, составившие первый вклад Прокофьева в эту популярнейшую область советской музыки.

Известно, что середина тридцатых годов ознаменовалась у нас пышным цветением песенного творчества. В быт входили широко известные песни И. Дунаевского, Ал. Александрова, В. Захарова, Дм. и Дан. Покрасс. К песне стали обращаться и композиторы-симфонисты — Н. Мясковский, Д. Шостакович, Л. Книппер. И хотя не все из их песен завоевали популярность, для каждого из них это была хорошая школа овладения современным мелодическим стилем. Так произошло и с Прокофьевым. Попытка написать массовую песню «Партизан Железняк» — через год после нескольких рафинированных «Мыслей» — свидетельствовала о его стремлении круто повернуться лицом к новым задачам.

Четыре массовые песни

В течение лета 1935 года Сергей Сергеевич написал для Всесоюзного конкурса «Правды» четыре массовые песни: две из них — «Растет страна» и «Сквозь снега и туманы» — на стихи А. Афиногенова, одну на опубликованный в «Правде» текст М. Голодного — «Партизан Железняк» и одну на слова народной частушки «Анютка»². Труд композитора был высоко оценен: песне «Анютка» присуждена вторая премия (первой премии не удостоился никто), песня «Растет страна» отмечена похвальным отзывом.

Все четыре песни Прокофьева — каждая по-своему — интересны. Наиболее жизнеспособной из них оказалась песня-романс «Растет страна» — трогательное размышление человека, расстающегося с юностью:

Прощай, товарищ молодости!
На этом перекресточке
Расстанемся, любимая,
По-дружески с тобой.
Друзья мои, товарищи,
Еще мы очень молоды,
Еще мы будем счастливы,
Хоть и висок седой.

¹ См. об этом в письме Б. Е. Гусмана от 29 мая 1934 г. См. также договоры с Сектором искусств Радиокомитета на «Колхозные песни» (от четырех до шести номеров) и Танцевальную сюиту. ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 806.

² Песенный конкурс 1935 года — под председательством Демьяна Бедного — вызвал широкую волну творчества. Помимо ста двадцати профессиональных композиторов, в нем участвовали тысячи самодельных авторов; на конкурс поступило около 4500 литературных и свыше 2000 музыкальных произведений; только на текст «Партизана Железняк» было представлено около 400 вариантов музыки.

Прокофьев построил песню на чередовании двух контрастных тем: задорный наигрыш в русском полуплясовом характере и тихий, чуть грустный напев, очень тонко гармонизованный. В мелодическом рисунке верно воплощен смысл каждой строчки стиха — отсюда убедительные повторы слов и фраз, тонкие динамические и темповые изменения.

«Партизан Железняк» и «Сквозь леса и туманы» близки к жанру героико-повествовательной песни-марша. В «Партизане» проглядывают обороты маршевой минорной песни с выразительной сменой сильных акцентов и пауз; но красочный ладо-гармонический оборот (сопоставление с минорной VI ступенью) выдает почерк автора. «Сквозь снега и туманы» — сжатая драматическая баллада о дальневосточных партизанах; форма — необычная для массовой песни трехчастность с драматизированной серединой. К песенному циклу ор. 66 относятся также хор «За горю» на текст, взятый из белорусского фольклора, и «Песнь о Ворошилове» на стихи Т. Сикорской.

Своеобразие прокофьевской манеры, пожалуй, ярче всего проявилось в частушечной песенке «Анютка», юмор которой подчеркнут характерными акцентами, забавными восклицаниями и повторами.

Названные произведения Прокофьева, как и его песни последующих лет, не вошли в бытующий репертуар миллионов, но сам автор извлек из этих песенных проб ценный опыт.

Приезжая в Ленинград, Сергей Сергеевич встречался с бывлой соученицей по консерватории, пианисткой Верой Владимировной Алперс. Его растрогали сохранившиеся у нее мемуары юношеских лет: чтение этих искренних и немного наивных записей взволновало композитора, воскресило вереницу воспоминаний. Перед его взором будто вновь возникли классы консерватории, строгая А. Н. Есипова, оперная студия, премьера «Снов»...

«Не обижайтесь: в Ваших чертах я нашел и некоторые свои... — писал он Вере Владимировне. — А по некоторым обмолвкам, без внимания оброненным... восстанавливалась моя собственная параллельная жизнь»¹. Вероятно, знакомство с этими записями помогло Сергею Сергеевичу — спустя два-три года — взяться за написание собственной книги мемуаров.

В. В. Алперс, многие годы преподававшая в музыкальных школах Ленинграда, подала Прокофьеву мысль — сочинить легкие фортепианные пьесы для детей. Это было в одну из встреч 1934 года. «Насколько мне помнится, я Вам предложила эту идею, которую Вы почему-то сразу отвергли, — писала В. Алперс, — а через год сборник был все-таки написан». Речь идет о замечательном цикле «Детская музыка» ор. 65.

¹ Из письма от 5 декабря 1934 г.

Но главный интерес Прокофьева в те годы сосредоточен на театре. В апреле 1935 года прозвучал, наконец, его первый театральный опус, рожденный в СССР. То была премьера «Египетских ночей» в Камерном театре. А. Я. Таиров задумал спектакль как многоплановое синтетическое представление, богато насыщенное музыкой. В чем-то он приближался к опере или балету: наличие сквозных тем, развитых симфонических фрагментов (увертюра, антракты), музыкальных монологов и пантомим, песен и танцев. По замыслу Таирова, именно музыка должна была объединять разнохарактерные драматические эпизоды, заимствованные из трех источников: из поэмы Пушкина «Египетские ночи», из трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» и пьесы Бернарда Шоу «Цезарь и Клеопатра». В обращении к актерскому коллективу режиссер предлагал «прежде всего прослушать музыку», — своеобразный ключ к пониманию атмосферы спектакля¹.

Прокофьев написал сорок четыре фрагмента, различных по длительности: от военного сигнала до сжатой вокально-симфонической поэмы (мелодекламация «Чертог сиял» на стихи Пушкина). Особое его внимание привлекли центральные персонажи спектакля — веселый воин и пылкий любовник Антоний и чувственная египтянка Клеопатра². Не менее важное место в партитуре заняла характеристика грубого милитаризма римских завоевателей. Сопоставление злой агрессии Рима с национальной трагедией покоренного Египта составляет основу музыкально-драматического конфликта. Сергей Сергеевич, давно стосковавшийся по театру, сочинил сложную партитуру, богатую тембровыми изобретениями. Примечательно, в частности, разнообразие средств музыкальной декламации: здесь и монологи под музыку — с соблюдением ритмических контуров, и чтение в промежутках между фразами оркестра... Сохранились примечания композитора, обращенные к исполнителям: они напоминают о «жестокой, злой» поступи римских легионеров, о «сдержанной неге» в характеристике Клеопатры.

Во время репетиций Прокофьев рад был встретиться с дирижером А. К. Метнером (братом композитора), который в давние времена, летом 1911 года, был первым исполнителем его юношеской пьесы «Осеннее».

Постановка «Египетских ночей» была превосходно оформлена художником В. Рындиным. В роли Клеопатры блистала высокоодаренная Алиса Коонен. Несмотря на сочетание оригинальнейшей музыки, драматически выразительных декораций и прекрасной актерской игры, спектакль все же удержался недолго: сказалось прежде всего отсутствие цельной драматур-

¹ См. об этом в статье Е. Даттель «Египетские ночи». «Советская музыка», 1963, № 8, стр. 36.

² Он пишет об этом в заметке «Египетские ночи» в Камерном театре». «Известия» от 30 марта 1934 г.

гии (смена коротких фрагментов, взятых из стилистически разнородных источников). Но музыка Прокофьева пережила таировский спектакль: еще до премьеры он скомпоновал из нее семичастную оркестровую сюиту, не теряющую и поныне своей великолепной свежести. В отличие от прозрачной партитуры «Киж», она окрашена мрачными ночными тонами. Оркестр сравнительно скромнен, но краски в нем положены густо и плотно. Музыкальный стиль более изощренный, чем в «Киж», гармонии суровы, порой диковато архаичны, мелодии более фрагментарны.

Четыре эпизода сюиты рисуют основные противоборствующие силы драмы — свирепую мощь Рима, тревожную атмосферу Египта накануне вражеского нашествия. Таковы первая часть, «Ночь в Египте», пропикнутая скрытым драматизмом, третья часть, «Тревога», — для одних ударных, четвертая, «Танцы», — в утонченном, условно ориентальном стиле и, наконец, седьмая, «Roma militaris» (Воинственный Рим), исполненная жестокости силы. Три остальные части (№ 2 — «Цезарь, сфинкс и Клеопатра», № 5 — «Антоний» и № 6 — «Закат Клеопатры») передают сложные переживания действующих лиц — решимость и благородство Антония, страсть и смятение Клеопатры. Характерна своеобразная терпкость восточного колорита в «Танцах» (№ 4) — вне традиционной ориентальной слащавости. Драматургия последних двух фрагментов более активна: эпизод «Закат Клеопатры» завершается мрачными сумеречными звучаниями (перед самым концом проходит реминисценция из первой части — картина тяжелой, душевной ночи); грозно звучит нарастающая музыка финала, олицетворяющая грубую агрессивность победившего Рима. Сам автор признавал наиболее удавшейся предпоследнюю часть — «Закат Клеопатры».

Обогащенный опытом театральной музыки, Прокофьев упорно искал новый сюжет для оперы. Он обращался за содействием к Мейерхольду, Асафьеву, Афиногенову. Перечитывал множество книг — классических и современных. В ноябре 1934 года пришло письмо от Асафьева, который интригуяще сообщал о двух интересных оперных идеях. Сергей Сергеевич помчался в Ленинград, где при содействии Асафьева познакомился с высококультурным литератором и театральным деятелем Адрианом Пиотровским, в то время заведующим литературной частью б. Марининского театра. Пиотровский предложил два сюжета, оба из Пушкина: «Капитанскую дочку» и «Арап Петра Великого». Тогда же в дирекции театра возобновились «блистательные проекты» поставить «Игрока» и «Огненного ангела». В узком кругу работников театра (Пиотровский, Асафьев, дирижер Дранишников) автор охотно продемонстрировал полузабытую музыку «Игрока».

После посещения Ленинграда Прокофьев стал обдумывать идею балета по повести «Арап Петра Великого». Однако было ясно, что в ней «слишком мало материала» для большого балета. А его влекла идея — впервые в жизни — написать, вместо сжатых «одноактовок», принятых в Париже, многочастную балетную композицию, рассчитанную на весь вечер.

Только что с успехом прошла премьера «Бахчисарайского фонтана» Асафьева (в постановке Р. Захарова), и Сергей Сергеевич твердо решил, по примеру своего друга, создать трехактный балет по мотивам классической литературы.

В конце декабря он снова отправился в Ленинград, чтобы вместе с Пиотровским и Асафьевым выбрать сюжет для лирического балета: Пиотровский называл «Пеллеаса и Мелизанду», «Тристана и Изольду», «Ромео и Джульетту». Победителем оказался Шекспир: композитор, по его словам, «сразу вцепился» в предложенный сюжет «Ромео», наилучшим образом отвечавший его тогдашним устремлениям¹: вот где в полной мере сможет воплотиться новая лирическая образность, упорно искавшая выхода во многих опусах последних лет! А недавний опыт «Египетских ночей» доказал исключительную плодотворность обращения к Шекспиру.

Фантазия Прокофьева воспламенилась, как в лучшие годы юности. Весной 1935 года он просиживал часами с А. Пиотровским и С. Радловым, обдумывая вместе с ними сценарий будущего балета. Предполагалось привлечь в качестве постановщика молодого Ростислава Захарова, с которым композитор обсуждал характер хореографических сцен. Уже рождались наброски музыкальных тем, в конце мая он показывал их Н. Я. Мясковскому. С нетерпением ждал Сергей Сергеевич наступления лета, чтобы отдаться сочинению «Ромео».

Почти одновременно был начат Второй концерт для скрипки с оркестром. Еще в Париже группа французских музыкантов, друзей скрипача Роберта Сетанса, заказала Прокофьеву концертное произведение для скрипки; по договору Р. Сетанс получал монополию на его исполнение в течение года со дня премьеры. Первоначальный замысел концертной сонаты для скрипки с оркестром разросся, и композитор быстро сочинил трехчастный Концерт ор. 63. Его главная партия была заготовлена еще раньше в Париже, но большая часть музыки сочинялась уже в СССР в 1935 году, в перерывах между концертными выступлениями.

Между тем, театральная судьба «Ромео» складывалась трудно. Дирекция Ленинградского театра уклонилась от заключения договора, видимо, опасаясь неизбежного риска. Тогда Прокофьев заключил договор с Московским Большим театром, возглавлявшимся Н. С. Головановым. Тотчас же автору предоставили отдельный флигель в доме отдыха Большого театра в Поленове, чтобы за лето сочинить музыку балета.

Время, проведенное в живописном уголке близ Тарусы, в приокских лесах, воспетых К. Паустовским, было счастливейшим в жизни Прокофьева. Скромная среднерусская природа располагала к вдохновенной работе. Здесь, в Поленове, были написаны фрагменты Второго скрипичного

¹ См. об этом в воспоминаниях М. Мендельсон-Прокофьевой. «Советская музыка», 1963, № 3, стр. 53.

концерта, здесь создавались «Ромео и Джульетта» и «Детская музыка». «Вот уже две недели я тут,— пишет он друзьям,— пользуюсь вовсю тишиной, протекающей от одинокого положения моего домишки, и работаю вовсю. Хочется поскорее додупить и Джульетту и концерт»¹.

Работа двигалась с завидной быстротой. За короткий срок предстояло написать 58 номеров — согласно подробной разметке, составленной вместе с ленинградскими соавторами. «И нет для меня большего удовольствия, как ставить крест против сочиненного номера,— признавался композитор в письме к В. Алперс.— ...У меня совсем отдельная избушка с террасой у берега Оки — и я наслаждаюсь тишиной и спокойствием, будучи на расстоянии «граммофонного выстрела» от остальных.купаюсь в Оке, играю в теннис и шахматы, хожу гулять в лес с нашими балеринами и часов пять в день сижу за работой»².

Темпы сочинения «Ромео» поистине поразительны: второй акт в clavire был закончен 22 июля, третий акт — 29 августа, весь clavir — 8 сентября. Такая быстрота была обусловлена тщательным продумыванием всех деталей и предварительной подготовкой музыкальных эскизов. Теперь Сергею Сергеевичу кажутся «формальными» прежние методы сочинения балетной музыки, примененные когда-то в работе над «Трапедией» или «На Днепре». Театральная музыка должна сочиняться на основе реальных жизненно-образных стимулов, а не абстрактных «эмоциональных планов»: «Когда мне предлагают написать музыку к драматическому спектаклю или кинофильму, я почти никогда не даю немедленного согласия, даже если знаю текст пьесы, а беру пять-десять дней для того, чтобы «увидеть» этот спектакль, т. е. чтобы увидеть характеристику персонажей, иллюстрацию их эмоций... Одновременно с обдумыванием обыкновенно возникают главнейшие темы»³. Так было и в работе над «Ромео и Джульеттой». На этот раз Прокофьев выступал как подлинный музыкант-драматург, а не как конструктор музыкального оформления к условному балетному представлению.

Первоначально Радлов и Пиотровский предполагали завершить спектакль счастливым концом — пробуждением Джульетты и радостным дуэтом влюбленных. Считалось, что балету положено завершаться эффектным апофеозом, и, следовательно, смерть двух ведущих героев противоречила бы законам жанра.

В начале октября 1935 года в Большом театре состоялось первое прослушивание только что завершенной музыки нового балета⁴. К сожалению

¹ Из письма к В. Держановскому от 14 июля 1935 г.

² Из письма к В. В. Алперс от 8 июля 1935 г.

³ Из беседы с Прокофьевым, журнал «Театр и драматургия», 1936, № 8.

⁴ Это был первоначальный вариант балета из 58 номеров; спустя четыре года автор дополнил его еще несколькими фрагментами, дописанными по настоянию балетмейстера Л. М. Лавровского.

нию, обсуждение шло в отсутствие Н. С. Голованова и мнения складывались не в пользу автора. «Почти вся балетная труппа собралась в темном Бетховенском зале,— вспоминал дирижер Ю. Файер.— Прокофьев был бледен, но внешне спокоен... По мере того, как он играл, число слушателей редело. Большинство из них не поняло прокофьевской музыки. Говорили, что под такую музыку невозможно танцевать...»¹ Подобное отношение к балету разделяли многие работники театра².

Впрочем, тогда же возникали и иные, более справедливые оценки великолепной музыки. Так, сразу же после злополучного обсуждения в «Известиях» появилась хвалебная заметка Бориса Гусмана, резко противоречащая настроениям балетной труппы театра: «Реалистический язык, найденный Прокофьевым в работе над Шекспиром,— писал критик,— пригодится ему для создания его новых вещей и, особенно, для задуманной им большой оратории к 20-летию Октября»³.

Интересная дискуссия о новом балете развернулась в январе 1936 года в редакции газеты «Советское искусство». Автор на этот раз познакомил с новой музыкой большую группу московских музыкантов, литераторов, критиков. Многие были восхищены богатством и зрелостью творческих решений; пресса сообщила, что «в оценке музыкальной стороны балета среди присутствующих не было разногласий»⁴. Однако и здесь не обошлось без критических выпадов, в большинстве мало обоснованных. Среди критиков, отметивших «суховатость, рационалистичность» музыки, «схематизм в трактовке образов» были редактор газеты О. Литовский, музыковед А. Острцов. Знатоки Шекспира литературовед С. Динамов, журналист Д. Заславский, к удивлению собравшихся, ратовали за «счастливый финал», предложенный либреттистами («Балет есть балет. Надо, чтобы люди уходили после балета с радостью!»).

Все же Сергей Сергеевич внял замечаниям большинства оппонентов и после нескольких консультаций с хореографами, дописал новый вариант финала — соответственно Шекспиру.

«Детская музыка»

В памятное поленовское лето 1935 года Прокофьев, отдыхая от психологических сложностей балета, вспомнил о просьбе В. В. Алперс и быстро, единым духом сочинил двенадцать фортепианных миниатюр для детей. По примеру детских пьес Шумана и Чайковского, все они имеют программные заголовки, связанные с миром ребячьих впечатлений. Это —

¹ См.: Ю. Файер. Записки балетного дирижера. «Советская музыка», 1960, № 10, стр. 71.

² См.: Г. У л а н о в а. Школа балерины. «Новый мир», 1954, № 3.

³ «Известия» от 6 октября 1935 г. Кантата к 20-летию Октября в то время уже была заказана Прокофьеву Всесоюзным радио (см. договор от 26 июня 1935 г., хранящийся в ЦГАЛИ).

⁴ См. заметку А. Кут. «Советское искусство» от 29 января 1936 г.

летние пейзажи («Утро», «Дождь и радуга», «Вечер», «Ходит месяц над лугами»), фантастические картинки («Сказочка», «Шествие кузнециков»), сценки из детского быта («Прогулка», «Пятнашки», «Раскаяние»), наконец, жанрово-танцевальные пьесы («Вальс», «Марш», «Тарантелла»). «Во мне проснулась старая любовь к сонатинному стилю», — вспоминал автор.

Цикл «Детская музыка» отличается классической ясностью и выразительностью мелодий. Слушая мечтательный напев «Утра» (второй раздел пьесы) или овеянный русским светлым лиризмом «Вечер», или трогательно-печальные фразы «Раскаяния», убеждаешься, что Прокофьев достиг здесь той органичности мелодического мышления, которая доступна лишь самым большим талантам. В пьесах проявляется и типичная для Прокофьева изобретательность фактуры: скачки и перекрещивания (начало «Утра», «Прогулка», «Сказочка»), колористические созвучия-пятна («Дождь и радуга»), скупые остинатные фоны — все это представлено в доступной детям форме, способствуя меткости изображения. Сергей Сергеевич рассказывал, что последняя пьеска «Ходит месяц над лугами» — в духе русской хороводной песни — была им сочинена под впечатлением летнего ночного пейзажа в Поленове.

Двенадцать пьес ор. 65 открыли целую полосу превосходных сочинений Прокофьева, предназначенных для детей. Во многих музыкальных школах вскоре зазвучали прокофьевские «Марш», «Вальс», «Сказочка». Композитор не раз возвращался к этим очень удавшимся пьесам. В 1941 году он сделал из них семичастную сюиту для оркестра, а в 1948 году включил музыку «Вальса» и «Вечера» в партитуру балета «Сказ о каменном цветке» (последняя из тем стала одним из основных его лирических лейтмотивов).

Почти одновременно с балетом «Ромео и Джульетта» был закончен Второй скрипичный концерт. В распевных страницах Концерта много общего с лирикой «Ромео». Еще в мае 1935 года Мясковский, прослушав наброски концерта, записал в своем дневнике: «Превосходно!» Отдельные фрагменты концерта создавались в самых разных местах: в Париже, Поленове, Воронеже, Баку. Закончив партитуру, автор отправился в Париж, чтобы вручить ее Роберту Сетансу. Предстояли совместные с ним концерты в Швейцарии, Испании, Северной Африке. Надо было, наконец, организовать перевозку имущества из Парижа в Москву.

Зимой 1935/36 года Прокофьев и Сетанс многократно исполняли новый скрипичный Концерт в городах Испании, Португалии, Марокко, Алжира, Туниса. Помимо симфонических, они выступали также и в камерных вечерах, исполняя сонаты Бетховена и Дебюсси.

Сильное впечатление на Сергея Сергеевича произвело путешествие по Испании, охваченной мощным революционным подъемом (это был канун победы республиканского Народного фронта). Композитора радовали музыкальность жителей Мадрида, Барселоны, Сен-Себастьяна, их горячий ин-

терес к СССР: «Где бы я ни выступал, всегда после концерта в кафе или за ужином в ресторане мне задавали тысячи вопросов о Советском Союзе, о советской музыке. Испанцев особенно интересовали мои рассказы о наших творческих союзах, о контрактации композиторов, о централизации наших концертных учреждений и филармоний»¹. Примечательна встреча Сергея Сергеевича с художником Пабло Пикассо, с которым ему когда-то приходилось общаться на дягилевских спектаклях (в 1924 году в одной программе с «Сказкой о шуте» шел балет М. Фальи «Треуголка» в его декорациях). Теперь знаменитый художник-коммунист стал директором всех музеев республиканской Испании. «Приход Пикассо к общественной деятельности,— писал Прокофьев,— указывает на стремление испанского правительства Народного фронта привлечь к культурному возрождению страны лучших и наиболее передовых представителей искусства и науки».

Концерты Прокофьева в Мадриде вызвали дружественные манифестации в честь Советского Союза. «При моем выходе на эстраду оркестр и весь зал встали и стоя приветствовали меня, как советского артиста, посетившего Испанию». В революционном Мадриде 1 декабря 1935 года состоялось первое исполнение Второго скрипичного концерта. Испанцы были горды тем, что премьера происходит в их столице; группа видных музыкантов выразила автору дружескую благодарность.

За Испанией последовали города Северной Африки, поразившие красотой быта и тропической природой. «Здесь тепло, пальто только вечером, и то не всегда,— писал он из Касабланки.— Много арабов в фесках, бурнуссах и пр... Касабланка — город совсем французский, зато по соседству — ряд старинных арабских городов с узкими улицами, минаретами, ослами и т. д.»². Восточная экзотика, впрочем, скорее забавляла Сергея Сергеевича, не затрагивая глубоко сферу его художественных интересов. Мысли его были всецело заняты судьбой «Ромео»: «Кончаю мой двадцатый африканский концерт. Сажусь на верблюда и пулею несусь в Москву ставить «Ромео и Джульетту»,— писал он руководителям Большого театра³.

Итак, два наиболее значительных опуса представляют новую линию в творческой эволюции Прокофьева середины тридцатых годов: балет «Ромео и Джульетта» и Второй скрипичный концерт. О них далее и пойдет речь.

Второй скрипичный концерт

Во Втором скрипичном концерте, по мнению самого автора, выражены новые эстетические устремления, окончательно определившиеся после

¹ Из статьи С. Прокофьева «В стране друзей». «Советское искусство» от 29 сентября 1936 г., № 45.

² Из письма к В. Алперс от 6 декабря 1935 г.

³ Цит. по статье Г. Добровольской в сб. «Музыка советского балета». М., Музгиз, 1962.

возвращения в Советскую Россию: высокая простота и ясность музыки, обращенной к большой аудитории. «Я постарался быть в скрипичном концерте столь простым, как только возможно,— утверждал он в одном из зарубежных выступлений.— Это необходимо для композитора, работающего в Москве. Ибо у нас сейчас большие новые массы пришли к музыке»¹. Показательно также обращение композитора после долгого перерыва к специфически кантиленной природе солирующей скрипки.

Второй скрипичный концерт серьезнее, философичнее в сравнении с Первым, написанным двадцать лет назад. Здесь уже нет тех гротескных эффектов, которые поражали в разработке первой части и особенно в скерцо Первого концерта: меньше тембровых и гармонических резкостей, больше мудрой сдержанности, мягкой игры тональных красок. Стиль Второго концерта более экономный, камерный (недаром автор задумывал его как сонату); виртуозная фактура скромнее, в ней меньше технических новшеств, хотя и на этот раз автор применил сложную фигурационную технику с колючей акцентировкой.

Первый концерт был построен по принципу замкнутой трехчастности (мечтательно-лирическое начало, скерцозная середина и лирический финал); во Втором — смена образов иная: от углубленных размышлений и романтических порывов первых двух частей — к вакхической танцевальности финала.

Во Втором концерте яснее ощущим русский национальный склад (особенно в главной теме первой части) и более заметны связи с музыкальным классицизмом (бетховенско-брамсовские тона в созерцательном *Andante*). Характерны для «классических» тенденций автора и красивые имитационные переключки соло и оркестра.

Обе темы первой части привлекают возвышенностью чувства и широтой мелодического дыхания. Но образный склад их различен. Главная тема (появляющаяся сперва в виде одинокого напева скрипки без сопровождения) напоминает русскую протяжную песню: об этом говорит не только характер интонаций, но и принцип внутреннего варьирования мелодии путем перемещения сильных долей. Музыка эта напоминает о степных русских даях; возникают параллели с темами Мусоргского, Чайковского, (симфония «Зимние грезы»). Но свобода тональных смен и тонкие модуляционные переливы легко выдают руку Прокофьева. Иной образ создается в В-dur'ной побочной партии: широта интервалики, сменяющаяся хроматическими оборотами, изящество модуляций придают ей черты романтической восторженности в духе любовных тем «Ромео и Джульетты». Это одно из наиболее счастливых мелодических откровений зрелого Прокофьева:

¹ Из вступительного слова к авторскому концерту по Брюссельскому радио 2 декабря 1936 г. Цит. по книге: Ю. К р е м л е в. Эстетические взгляды С. С. Прокофьева. М.—Л., 1966, стр. 111.



Непривычной для молодого Прокофьева показалась бы вторая часть, с ее мудрым спокойствием, чувством счастливого слияния с природой. Певучая тема скрипки, возникающая на фоне мерных, как в бетховенской «Лунной сонате», триольных фигураций, напоминает о возвышенных созерцаниях классических *Andante*. От классицизма идут и принципы развития — строгая вариационность, красивый орнамент, полифоническое сплетение параллельно текущих мелодических линий. Прелестен средний раздел в духе ранней прокофьевской лирики.

И только в ритмически упругой музыке финала (*Allegro ben marcato*) вырывается наружу долго сдерживавшаяся танцевальная энергия. Огневое движение грубовато акцентированного трехдольного танца не прекращается на протяжении почти всей части; главной теме контрастируют певучий образ побочной партии и тревожно печальная тема среднего эпизода, прослаиваемая подвижными скерцозными пассажами. В репризе знакомая плясовая тема как бы приправлена изрядной дозой гармонического перца (в виде жестких аккордовых наложений и пятен). Это придает заключительным звучаниям черты буйного веселья и дерзости.

Спустя год после мадридской премьеры, Второй скрипичный концерт был сыгран в Москве (солист Б. Фишман), а в 1937 году зазвучал в США в исполнении Я. Хейфеца, записавшего его на пластинки. Горячим пропагандистом концерта стал и Д. Ойстрах.

«Ромео и Джульетта»

Еще более знаменательной вехой в композиторской биографии Прокофьева оказалась партитура «Ромео и Джульетты». 44-летний автор как бы подвел здесь итог пытливым исканиям предшествующей поры: от «Блудного сына» и «Борисфена», от Струнного квартета оп. 50 и Второго скрипичного концерта шло постепенное созревание новой лирической мелодики, столь блистательно зазвучавшей в «Ромео». И вот, наконец, достигнут классически совершенный образец прокофьевского реализма — своего рода диалектический скачок к новому зрелому стилю.

В музыкальном театре Прокофьева балет «Ромео» занимает особо примечательное место, подобно «Онегину» у Чайковского или «Богеме» у Пуччини: именно здесь раскрываются самые счастливые и общезначимые черты его дарования, черты, ставшие особенно дорогими множеству слушателей разных стран.

Следует говорить и об этапном значении «Ромео» в истории русской и мировой хореографии: едва ли не впервые балетный театр, почти всегда ограничивавший себя рамками феерического зрелища, отважился на столь глубокое воплощение реальных трагических коллизий. Музыка и пластика сплелись в нерасторжимом и впечатляющем единстве ради изображения живых человеческих характеров — вне декоративно-сказочной или кукольной условности.

Знаменателен поворот Прокофьева — после серии одноактных балетов-миниатюр, принятых в Париже, — к многоплановому трехактному представлению с детальной сюжетной мотивировкой музыкального развития. По существу это был возврат на более высоком уровне драматургии к принципам большого симфонизированного балета, созданного Делибом и Чайковским. Богатый опыт, накопленный в сфере оперной и инструментальной музыки, позволил композитору достичь особой рельефности образов-характеристик и захватывающего драматизма. В контрастной смене дерзкой насмешки и печальной отрешенности, беззаботных уличных плясок и тихих любовных сцен запечатлена атмосфера жизни во всем богатстве ее страстей и движений.

Великая трагедия Шекспира — на балетной сцене! Многим эта идея казалась кощунством. Можно ли передать богатейшее психологическое содержание трагедии только средствами пластики, без участия слова?

Многочисленные опыты балетных инсценировок Шекспира в прошлом были малосостоятельны. В начале XIX века в Милане шел балет «Отелло» в постановке Сальваторе Вигано (вызвавший сочувственный отклик Стендаля). Еще раньше в Венеции ставились балеты на темы «Гамлета», «Сна в летнюю ночь», «Макбета». Во всех этих представлениях музыка оказывалась шаблонно-дивертисментной, а связь с Шекспиром ограничивалась условным соблюдением фабулы. В копенгагенском спектакле балета «Ромео и Джульетта» с музыкой Шалля (1811 год) авторы настолько «упростили» сюжет, что полностью отбросили мотив вражды Монтекки и Капулетти. И уж совсем бесплодной оказалась идея современного балета «Ромео и Джульетта», поставленного в 1926 году труппой Дягилева с музыкой англичанина К. Ламберта: в нем изображалась закулисная жизнь английских актеров, разыгрывающих спектакль «Ромео». Музыка Ламберта, по словам Б. Асафьева, «жиденькая и представляет собой места подражание «Пульчинелле» Стравинского, но весьма неудачное»¹.

¹ Б. В. Асафьев. Письма о музыке (рукопись 1928 г.).

С неизмеримо большим успехом шекспировские образы воплощались в симфоническом жанре и в опере. Достаточно назвать увертюру-фантазию Чайковского «Ромео и Джульетта» или драматическую симфонию с хором Берлиоза на тот же сюжет. Историки музыки называют 14 опер на сюжет «Ромео и Джульетты», в том числе известные произведения Беллини и Гуно.

Таким образом, у Прокофьева в его обращении к «Ромео» были очень серьезные соперники. Но он нашел собственный путь к решению трудной задачи, выразив новое, современное отношение к Шекспиру. В либретто бережно сохранена канва шекспировской трагедии, но сокращены побочные эпизоды, например, тема любви Ромео к Розалинде, сцена поединка Ромео с Парисом на кладбище и т. п. При том, авторы либретто расширили, развили, исходя из возможностей хореографии, другие моменты. Так, большая часть второго акта происходит на фоне народного праздника; этот момент, отсутствующий у Шекспира, обостряет контраст между веселыми плясками толпы и последующими кровавыми событиями. Остроумно решен эпизод после принятия Джульеттой снотворного напитка; сценаристы ввели здесь прозрачносветлую «Утреннюю серенаду» и изящный «Танец с лилиями» как разрядку после психологически углубленной сольной сцены. С редкостным чувством театральности разработана кульминация второго акта — смерть Меркуцио и траурное шествие с телом убитого Тибальда.

Авторский план музыкальной драматургии «Ромео», сохранившийся в архиве Прокофьева, служит интересным доказательством того, как внимательно композитор читал Шекспира и как глубоко продумывал каждое движение души своих героев. Вот описание сцены бала у Капулетти: «Джульетта танцует с Парисом церемонно и равнодушно. Ромео любитесь... Мадригал. Ромео — любовно, Джульетта — шаловливо. Ромео — горячее, чем раньше. Джульетта снова шаловливо. Вместе ласково. Джульетта освобождается и шаловливо убегает». Героиня приходит к патеру Лоренцо: «Лоренцо впускает Джульетту, чистую, в белом, олицетворение девственности». Встреча Тибальда с Меркуцио: «...смотрят друг на друга быками, кровь кипит». Бой Ромео и Тибальда: «...в отличие от драки Тибальда с Меркуцио, где противники не отдавали себе отчета в серьезности положения и дрались из задора, здесь Ромео и Тибальд бьются яростно, на смерть». Спальня Джульетты, прощание влюбленных: «Дабы избежать скользкости положения, автор старался дать музыку чистую, светлую». Вступление к третьему акту: «Музыка, напоминающая о власти Герцога над судьбой Ромео».

По поводу оркестрового замысла третьего акта композитор пишет: «В отличие от предыдущего акта, происходившего на площади, третий акт протекает в комнатах. В связи с этим, оркестровка музыки более камерная».

Прокофьев глубоко вдумывался во все перипетии шекспировской трагедии обнаруживая превосходное чутье сцены.

Пытливая мысль драматурга ярко проявилась в оригинальных музыкальных портретах главных действующих лиц. Как бы дорисовывая портрет, созданный Шекспиром. Прокофьев с особым обаянием показал совсем юную Джульетту — шалунью, «козочку», как называют ее в семье, тонко отобразил первые предчувствия любви, пробуждающиеся в душе 14-летней итальянки — все это еще более оттеняет драматизм последующих сцен.

Так же верно понят и раскрыт образ патера Лоренцо — ученого, гуманиста, покровителя влюбленных. В его характеристике нет ни церковной святости, ни мистической отрешенности: музыка подчеркивает мудрость, величие духа, доброту Лоренцо, его любовь к людям.

В соответствии с шекспировским замыслом дан музыкальный портрет Ромео, вначале охваченного романтическими томлениями, затем проявляющего пылкость любовника и отвагу бойца.

Верно почувствовал Прокофьев и то, что «Ромео и Джульетта», более чем какая-либо другая трагедия Шекспира, соприкасается с комическим жанром. Рядом с событиями трагической любви в пьесе представлены чудачества Меркуцио, фривольные шутки Кормилицы, площадные пляски шутов. Пожалуй, никто из музыкантов, интерпретировавших сюжет «Ромео», не выявил в такой степени эту «скерцозную» линию трагедии, придающую ей особую резкость светотени.

Блеском прокофьевского юмора пронизаны первые два акта — картины веселящейся веронской улицы, скомороший танец Масок, шалости хохотуньи-Джульетты, смешная, словно переваливающаяся тема Кормилицы. Наиболее же типичным выразителем этой линии оказался весельчак Меркуцио: его портрет, состоящий из двух-трех развернутых тем-эпизодов, богат и многогранен — от озорной насмешки до воинственного задора. Основная *As-dur'*ная тема Меркуцио вся в движении, в веселой смене акцентов и скачков: слушаая музыку, вы ясно представляете себе облик забияки и насмешника, слышите его звонкий хохот.

Резкий контраст к миру юношеских шалостей составляет вторая важнейшая линия в драматургии балета — линия слепой вражды между феодальными родами Вероны, стихия средневековой косности, послужившая причиной гибели влюбленных. Тема распрей Монтекки и Капулетти представлена и в резко очерченном «мотиве вражды», выступающем в грозном унисоне басов, и в подчеркнуто истовом Танце рыцарей, и в портрете Тибальда — олицетворении злобы, надменности и сословной спеси, и в напряженнейших эпизодах драк и поединков (первый и третий акты), и в грозном, как голос слепого рока, проклятии Герцога, построенном на жестких, безжизненных аккордах меди.

Незабываемы кульминационные сцены спектакля — поединок Меркуцио с Тибальдом и смерть Меркуцио: здесь одна из насмешливых тем (та-

нед Масок) вдруг приобретает скорбный, надломленный оттенок, словно последние горькие шутки слетают с уст умирающего.

Но доминирующую роль во всем многослойном действии балета заняла лирическая тема, тема любви, побеждающей смерть. Именно здесь расцвели во всем богатстве нюансов образы романтических порывов, которых порой так стеснялся молодой Прокофьев. Более десяти тем — в большинстве развернутых, мелодически полнокровных — передают различные оттенки переживаний Ромео и Джульетты: неясные предчувствия и пламенную страсть, улыбку первого свидания и печаль разлуки.

Наиболее многогранно охарактеризована Джульетта, постепенно превращающаяся из беззаботной резвухи в сильную, беззаветно любящую женщину.

В эпизоде «Джульетта-девочка» сменяются три лейттемы: первые две — подчеркнуто танцевальные, полные шаловливого движения, третья — мечтательно-робкая, рисующая пробуждение чувства. Третья из тем — в диатоническом ладу и в высоком, «небесном» регистре флейты, при очень скупом мелодическом подголоске.

Иной характер носят темы, воплощающие зрелое, вспыхнувшее ярким пламенем чувство влюбленных: чистая диатоника уступает место сложному чередованию хроматически утонченного движения с широкими певучими оборотами; эти темы обогащены красивыми сдвигами в отдаленные строи, тонким применением задержаний и проходящих звуков. Достаточно напомнить сложно колорированную тему страсти Ромео или основную тему любви с ее чувственными хроматическими оборотами:



В подобных темах и ритмика более порывиста, возбуждена (такова одна из любовных тем Ромео, построенная на нервных биениях ритма) и тембры гуще, темнее.

В балете почти отсутствуют вставные танцевально-иллюстративные эпизоды. Массовые танцы, изображающие народное веселье на улицах Вероны (первый и второй акты), танцы в старинном стиле на балу у Капулетти (первый акт), изящно-скорбный танец девушек с лилиями в последнем акте — вот, собственно, почти все завершённые «номера» в балете, образующие бытовой фон. Но каждый из них запоминается своей самобытностью: Народный танец в духе тарантеллы, улично-задорный Танец с мандолинами, медлительно-утонченный Танец девушек с лилиями, тяжеловесный, подчеркнута старомодный Менуэт. В конце второго акта композитор цитирует, украшая новыми деталями, D-dur'ный гавот из Классической симфонии, словно декларируя этим возврат к своему раннему «классицизму».

Развивая опыт корифеев балетной музыки, автор умело чередует мимическое действие с элементами драматически выразительного танца. В подобной смене пантомимы и танца есть нечто общее с техникой зрелых прокофьевских опер, где вокальная декламация так же свободно сменяется мелодически завершённой ариозностью.

В балете широко применены лейтмотивы. Это не краткие мотивы-зерна, а чаще всего — развернутые эпизоды, иногда составляющие самостоятельную часть музыкальной формы. Такова широконапевная, полная света и волевого устремления тема любви Ромео и Джульетты. Такова тяжёлая и зловещая тема смерти, мрачно интонируемая тубой и контрабасами или печально поникшая тема обречённости...

Лейттемы трактуются свободно, то как портрет героя, то как выражение эмоций или драматической идеи. Взаимосвязь и единство лейттем помогают ощутить связь явлений и общность музыкального целого. В ряде кульминационных сцен лейттемы подвергаются резким изменениям. Так широко разрабатываются, драматизируясь и обостряясь, тема Джульетты-девочки, тема рыцарей, тема Меркуцио и т. п.¹

Композитор почти полностью отказался от локальных и историко-стилизаторских элементов в обрисовке итальянского быта эпохи Возрождения. В этом самоограничении проявилась мудрость художника, для которого главной целью была передача основных идей трагедии, а не любование старинной или экзотической нарядностью быта.

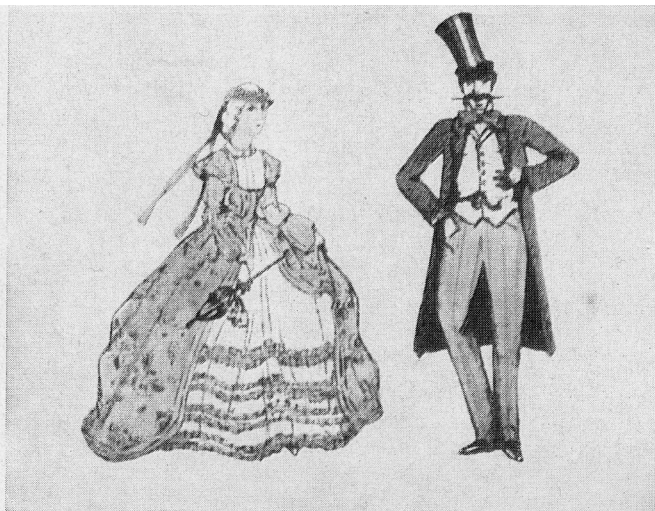
Мог бы быть избран и иной, казалось бы, более соблазнительный путь:

¹ Детальный разбор музыки «Ромео» дан в статье Г. Орджоникидзе, опубликованной в сб. «Музыка советского балета». М., 1962.

дивертисментное нанизывание итальянских народных плясок, либо документальное воскрешение старинных аристократических танцев. Такой метод, распространенный в балетной драматургии, увел бы этот высокопоэтический замысел в область внешней изобразительности. Лишь в тарантелльных ритмах Народного танца (начало второго акта) есть отзвуки итальянской танцевальности. В остальном Прокофьев исходит из собственного, обобщенного восприятия шекспировской пьесы. Что же касается картинного изображения быта старой Вероны, то эту задачу он предоставил режиссеру и художнику. Интересно, что в отдельных эпизодах музыки здесь, как и в «Блудном сыне», ощущаются скорее русские интонации. И это естественно, — большой русский художник по-своему воспринял и прочувствовал образы мировой драматургии.



С. Прокофьев и Л. Любера-Прокофьева



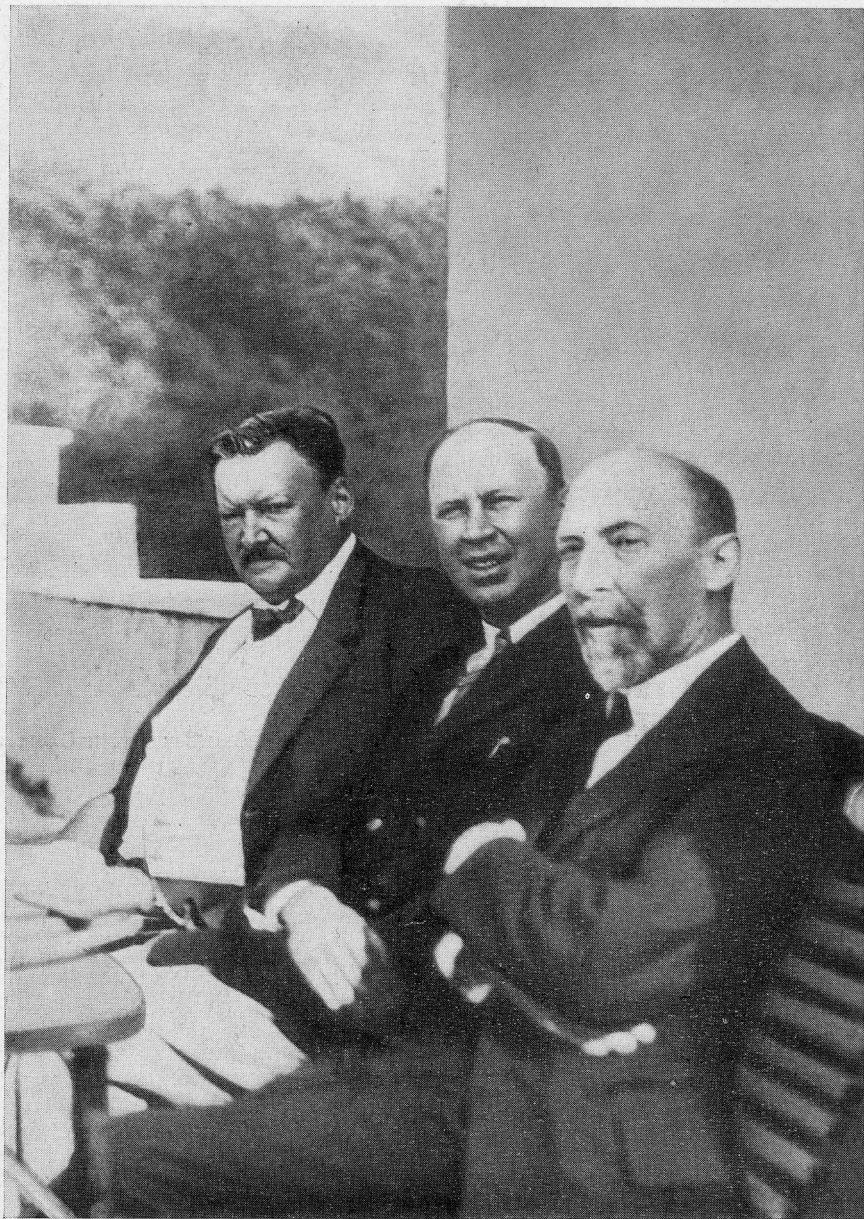
Персонажи из оперы «Игрок» в постановке Брюссельского театра
с зарисовки Фр. Конинга (журнал «Eventual Bruxelles» 18 июня
1929 г.)



В. Мейерхольд и С. Прокофьев, 1929 г.



С. Прокофьев и Л. Любера-Прокофьева с сыновьями Святославом и Олегом



С. Прокофьев с А. Глазуновым и А. Винклером



С. Прокофьев, с портрета И. Грабаря



С. Прокофьев в Центральном детском театре, справа — режиссер Н. Сац



Сцена из балета «Ромео и Джульетта». В роли Джульетты — Г. Уланова



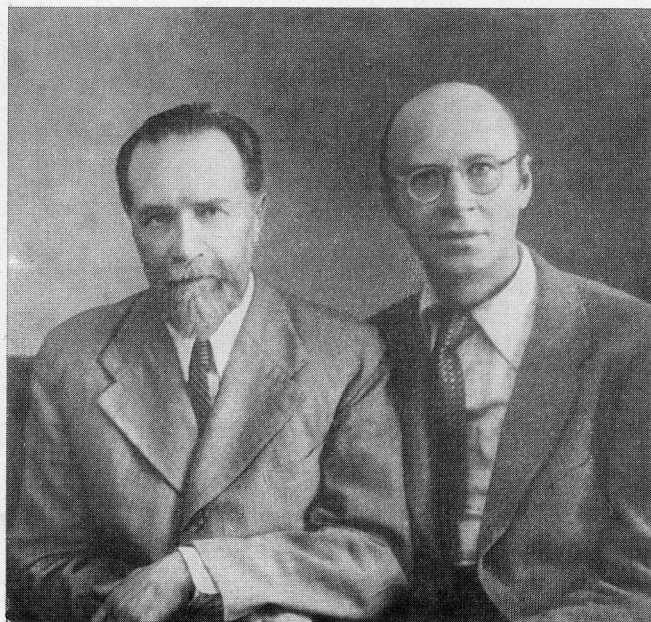
Сцена из оперы «Семен Котко» в постановке театра им. К. С. Станиславского, 1940 г.



Кадр из кинофильма «Александр Невский», 1938 г.

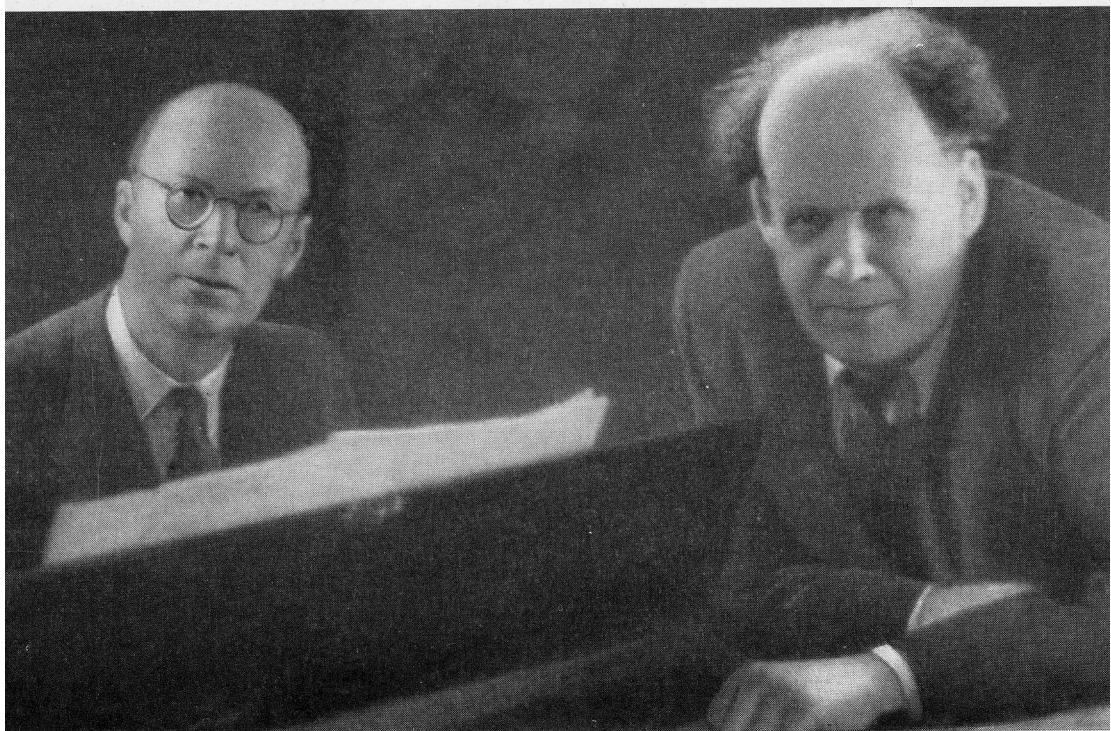


С. Самосуд, М. Мендельсон-
Прокофьева и С. Прокофьев,
1946 г.



Н. Мясковский и С. Прокофьев,
начало 1941 г.

С. Прокофьев и С. Эйзенштейн
в студии Мосфильм, 1938 г.

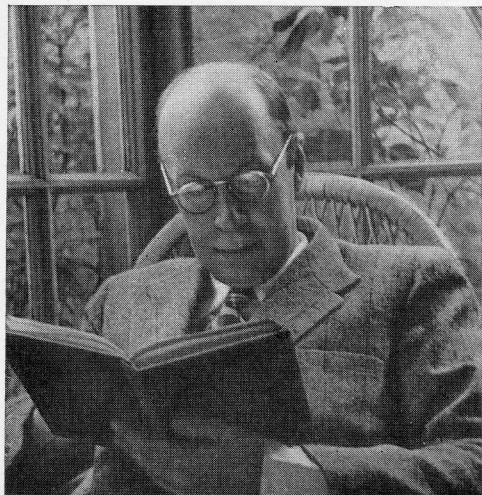




Кадр из кинофильма «Иван Грозный»



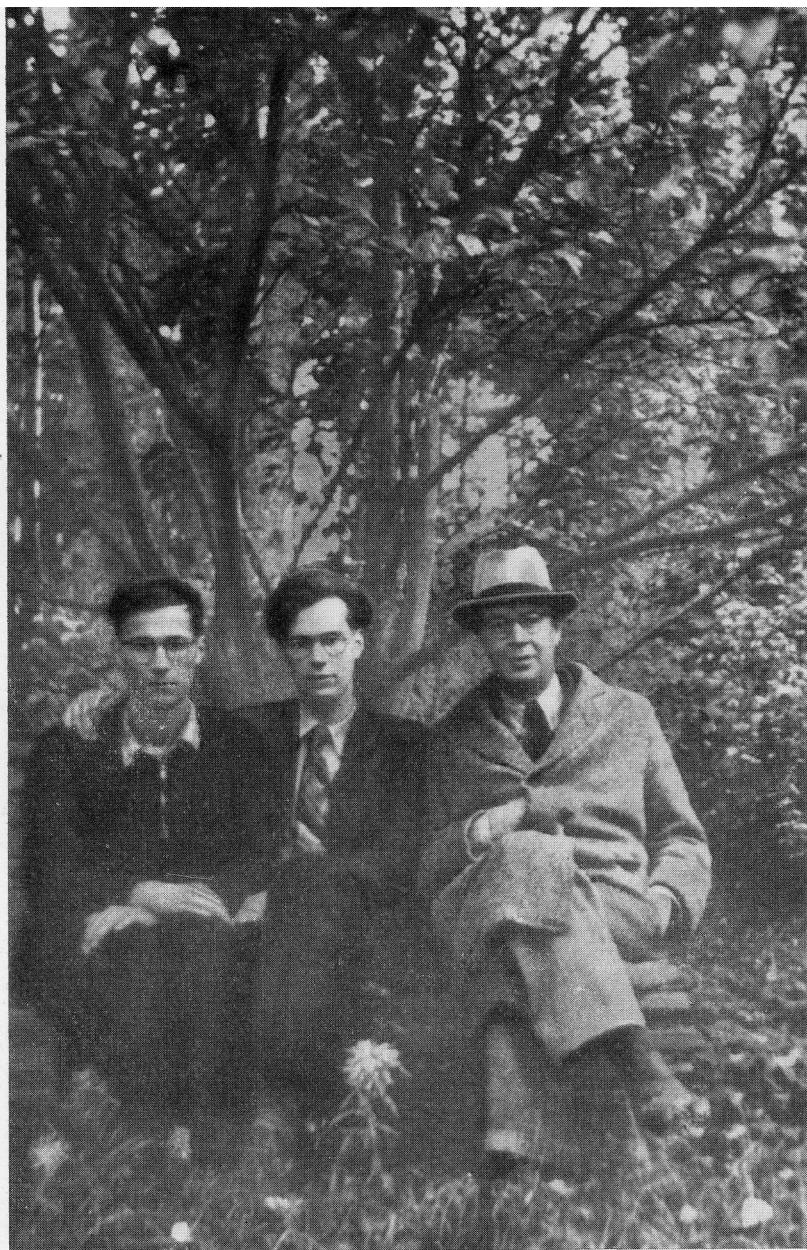
Сцена из балета «Золушка»



С. Прокофьев, начало 1950-х гг.



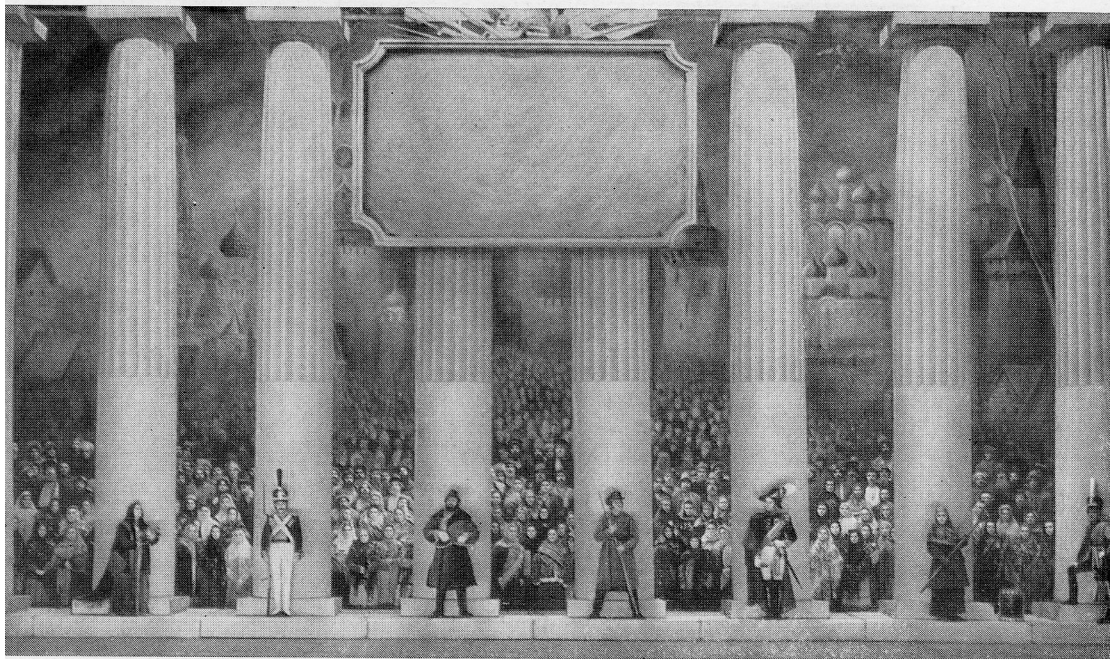
М. Ростропович и С. Прокофьев



С. Прокофьев с сыновьями Святославом и Олегом в саду
на Николиной горе, 1952 г.



С. Прокофьев, с рисунка сына композитора, О. Прокофьева, 1948 г.



Сцена из оперы «Война и мир» в постановке Большого театра СССР



На отдыхе в санатории Подлипки (фото В. Власова)



Последний портрет С. Прокофьева, 1952 г.



В ЭТОМ ДОМЕ
В 1947-1953 ГОДАХ
ЖИЛ И РАБОТАЛ
ВЫДАЮЩИЙСЯ СОВЕТСКИЙ
КОМПОЗИТОР
СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ
ПРОКОФЬЕВ

Мемориальная доска на доме в проезде Художественного театра,
где скончался композитор

Глава X

Темы новой жизни

«Четыре года воевал
И вот мой дом родной».

В. Катаев. «Семен Котко»

Предвоенные годы — с 1936-го по 1941-й — одна из самых плодотворных вершин в творческой эволюции Прокофьева. Его бурная активность в эту пору напоминает лучшие периоды юности. Композитор вновь обретает ту вдохновляющую среду, которой так нехватало ему в последние годы пребывания за рубежом. Он становится одним из признанных корифеев советской музыкальной культуры: его все чаще встречают в Союзе композиторов на дискуссиях и творческих вечерах. Впервые, после многих лет фатальных неудач, он радуется триумфальному успеху своих новых творений: достаточно вспомнить премьеру «Ромео и Джульетты» в Ленинградском театре имени Кирова, авторское исполнение кантаты «Александр Невский» в Московской филармонии, первый показ «Здравицы»... Эстетические позиции композитора становятся четче и целеустремленнее, испытывая живые воздействия социалистического уклада жизни.

Предвоенное пятилетие в истории советской музыки было исключительно ярким и урожайным. Со времени ликвидации РАПМа творчество композиторов становилось все богаче и разностороннее, обнаруживая их растущее мастерство, глубину постижения современной действительности.

Высокого уровня достиг советский симфонизм, по праву завоевавший международное признание: среди высших достижений этих лет — Пятая и Шестая симфонии Д. Шостаковича, Шестнадцатая и Двадцать первая Н. Мясковского, Фортепианный и Скрипичный концерты А. Хачатуряна.

Много ценных произведений было создано в области музыкального театра, в кантатно-ораториальном и камерном жанрах. Вся страна с радостью узнавала о победах наших молодых исполнителей на международных музыкальных конкурсах.

Было бы, однако, неправильно идеализировать это время, замалчивать трудные и трагические процессы в жизни советского общества. То были годы приближения страшной мировой войны, годы неотвратимого усложнения международной обстановки, связанного с нарастанием фашистской агрессии (Германия, Италия, Испания). Внутри страны обозначились сложные противоречия общественного развития: героический труд народных масс, гигантские стройки, преобразующие облик бывшей России, стремительная техническая революция, и с другой стороны — усиление культа личности Сталина, незаконные репрессии, факты грубого администрирования в руководстве культурой и искусством.

Некоторые отрицательные воздействия трудного времени испытал на себе и Прокофьев. Он не раз сталкивался в эти годы с подозрительностью, непониманием со стороны руководителей художественных учреждений, с неповоротливостью театров, глухой критикой. Его огорчали досадные проволочки с постановкой «Ромео и Джульетты», неудачная судьба трех «пушкинских партитур», несправедливая оценка Октябрьской кантаты. Укоренившаяся за ним слава ниспровергателя, недавнего «парижанина» долгое время продолжала тревожить кое-каких заказчиков и директоров...

И тем не менее, во взаимоотношениях Прокофьева с советской Родиной несомненно доминировала большая правда истории, которая оказывалась много выше и действеннее «маленьких правд», связанных с отдельными неудачами и обидами. Мы погрешили бы против истории, посчитав, что эти временные и частные конфликты сыграли сколько-нибудь заметную роль в тогдашнем творческом самочувствии композитора. Определяющим и господствующим было мощное воздействие советской современности с ее духом созидания, смелого устремления вперед и выше. В этой атмосфере роста и обновления была бы немислимой тенденция отчуждения, трагической изоляции или духовно ограниченного «дэндизма». «СССР — новый мир, — записал Сергей Сергеевич в конспекте своей программной речи 1937 года, —...политически мы не только современны, но мы — страна-будущее»¹. Он чувствовал себя участником гигантского трудового коллектива, с гордостью наблюдая рост молодой страны и великие дела народа, которому вскоре предстояло спасти человечество от коричневой чумы нацизма. Композитора глубоко увлекали вести о подвигах летчиков и ученых — покорителей Севера, о рождении новых марок автомобилей. Он любил осматривать новые города и промышленные стройки. Его

¹ Из конспекта речи на собрании актива Союза композиторов в апреле 1937 года (по рукописи, хранящейся в ЦГАЛИ).

радовал возросший интерес массовой аудитории к вершинам искусства («Советский режим сделал большое дело, впуслав массы в ворота музыки», — читаем мы в упомянутом конспекте). Невозможно представить себе, чтобы столь чуткий и духовно здоровый художник не заметил этих вдохновляющих процессов, ограничившись сферой личных тревог и обид. Даже в тех случаях, когда горестные воздействия времени или потеря друзей создавали почву для мрачных рефлексий, он неизменно стремился преодолеть эти чувства максимальным усилением творческой активности. Вдохновение его было настолько неисчерпаемо, что он мог позволить себе переходить к новым и новым замыслам, откладывая до лучших времен непринятые партитуры. Примечательно свидетельство И. Г. Эренбурга о встрече с композитором в Московском клубе писателей зимой 1937 года: «Однажды в клубе я встретил С. С. Прокофьева — он исполнял на рояле свои вещи. Он был печален, даже суров, сказал мне: «Теперь нужно работать, только работать! В этом спасение!»¹.

Отрадным для композитора была достигнутая на Родине возможность отказаться от утомительной концертной деятельности с тем, чтобы всецело посвятить себя любимому творчеству. Об этом он с уверенностью говорил Вл. Дукельскому в одной из американских встреч 1937 года: «Я доволен Правительством, которое позволяет мне спокойно работать, печатает все, что выходит из-под моего пера... В Европе мы мечемся в погоне за исполнениями, ублажаем дирижеров и директоров оперы (в Америке дело обстоит еще хуже. — В. Д.); в России эти люди приходят ко мне — я с трудом успеваю выполнять заказы»². «Он прибавил, — пишет мемуарист, — что это позволило ему отказаться от вздорных концертных поездок».

Именно во второй половине тридцатых годов устанавливается плодотворное сотрудничество Прокофьева со многими талантливейшими деятелями советского театра, кино, литературы. Среди мастеров, содействовавших его выдающимся успехам, режиссеры: С. Эйзенштейн, В. Мейерхольд, А. Таиров, С. Радлов, драматурги: В. Катаев, Н. Волков, мастера балета: Г. Уланова, Л. Лавровский, поэты: В. Луговской, Агния Барто.

Постоянные контакты с интеллектуально растущей аудиторией, неустанная забота о новом слушателе, об удовлетворении запросов живой художественной практики активизировали, подогревали его музыкальную мысль, предохраняя от духовной замкнутости. Именно в те годы закрепляется важный стилистический перелом в эволюции Прокофьева, еще ранее обозначившийся в музыке «Ромео» и Второго скрипичного концерта. Пафос истории, эпос великих общенародных движений с громадной художественной силой воплотились в Октябрьской кантате, «Александре Нев-

¹ И. Эренбург. Люди, годы, события. Соч., т. IX, стр. 187.

² См. книгу Вл. Дукельского «Passport to Paris». Little, Brown and Co, New York, 1955.

ском», «Семене Котко». Как бы наверстывая то, что было упущено в прошлые годы, композитор смело обращался к темам революции и гражданской войны. Новые и трудные для него опыты в массово-песенном жанре содействовали формированию ясной, национально-самобытной мелодики широкого дыхания; так в революционной патетике кантаты «К 20-летию Октября» (Октябрьское восстание и Клятва), в хоровых кульминациях «Семена Котко» (партизанский Реквием) воплотились сложнейшие творческие идеи, когда-то лишь намеченные в несколько наивном опыте «Стального скока»... Плодотворными итогами предвоенных лет было и успешное обращение к жанрам оперы и балета, и уверенное овладение русским эпическим тематизмом, и воскрешение монументального пианизма.

В начале 1936 года в советской печати появились известные редакционные статьи, критикующие произведения Д. Шостаковича, в частности, оперу «Леди Макбет Мценского уезда». Критика была неоправданно резкой и необоснованной. Но затронутые в этих статьях общеэстетические проблемы послужили основой для длительной дискуссии о формализме, охватившей все сферы художественной жизни. В спорах столкнулись различные позиции. Кое-кто из недалёковидных людей пытался свести идею борьбы с формализмом к очередному отрицанию современных сложных средств выразительности, к неумеренному восхвалению наивно-упрощённых или парадно-официозных сочинений. Однако, наиболее вдумчивые и серьёзно мыслящие художники сумели сделать верные выводы из дискуссии: борьба с формализмом означала для них стремление к более углублённому изучению жизни, более активному участию в преобразовании действительности, ко всемерному повышению мастерства и отказу от внешнего оригинальничания. «...Если мы вчитаемся повнимательнее в громадное количество статей, появляющихся в ...газетах, — говорил В. Мейерхольд, — ...то мы увидим, что во всех них есть, во-первых, пафос высоких требований к нашему искусству, а во-вторых, призыв к поднятию нашего вкуса...»¹ Другой выдающийся режиссер С. М. Михоэлс объяснял болезнь формализма как «уход от действительности», неспособность участвовать в преобразовании мира, как ограниченное мышление художника, «влюбленного только в свой прием»². Эти мысли, несомненно, разделял и Прокофьев. В 1936 году он внимательно перечитывал статьи и речи, посвященные проблемам музыкального формализма, изучал партитуру оперы «Леди Макбет Мценского уезда», стремясь уяснить сущность критики, направленной в адрес Шостаковича. Требования ясности, содержательности, красоты искусства все более прочно утверждались в сознании Сергея

¹ Из доклада «Мейерхольд против мейерхольдовщины» (14 марта 1936 г.), см. сб. «В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речь. Беседы», часть вторая, стр. 331.

² См. «Речь о формализме» С. М. Михоэлса в книге: С. М. Михоэлс. Статьи, беседы, речи. М., 1960.

Сергеевича, напоминая о благородных идеалах, завещанных его учителями.

Мысль о том, какой должна быть музыка социалистического мира, непрерывно волновала Прокофьева. В статьях и устных выступлениях 1936—1938 годов он честно стремился определить свое отношение к сложным проблемам, выдвинутой дискуссией о формализме. Суждения его и сейчас поражают проницательностью. Композитор решительно отрекается от всяческой музыкальной «зауми», от искусственной сложности языка, часто скрывающей за собой нищету мысли или техническую беспомощность. «Новаторство может быть тогда плодотворно, когда оно опирается на техническое мастерство, иначе грозит опасность замещения его неплототворным, я бы сказал, «темным» оригинальничанием»,— пишет Сергей Сергеевич в одной из статей 1938 года¹. Вместе с тем он резко возражает против лени мысли, против творческой безынициативности, бездумного применения омертвевших ремесленных штампов. Его раздражает поверхностно-упрощенческая трактовка сложных проблем современного искусства, встречающаяся в музыкальной среде («У нас иногда называют формализмом то, чего не понимают с первого прослушивания»²).

Примечателен конспект программной речи, подготовленной Сергеем Сергеевичем к собранию актива московских композиторов в апреле 1937 года. В этом содержательном документе дан своеобразный концентрат его тогдашних эстетических раздумий. «Борьба с формализмом не есть борьба против совершенствования и улучшения техники,— утверждал Прокофьев.— Во всех областях советского хозяйства мы стремимся вперед... Почему же товарищи музыканты воображают, что только они могут питаться вчерашним хлебом и тухлой говядиной? И нет ли тут опасности быть выброшенным за борт?»³.

Проблему музыкального новаторства Прокофьев связывает с непрерывным ростом духовных запросов советских людей. «Музыка в нашей стране стала достоянием огромных масс,— пишет он.— Их художественный вкус, их требования, предъявляемые к искусству, растут с быстротой, поистине необычайной. И необходимую «поправку» на этот рост советский композитор должен предусматривать в каждой новой своей работе. В этом есть своеобразное сходство со стрельбой по движущимся мишеням: только взяв прицел вперед, в завтрашний день, вы не останетесь позади, на уровне вчерашних требований. Вот почему всякое стремление композитора к упрощенчеству я считаю ошибкой»⁴.

¹ См. набросок новогодней статьи для «Известий» — рукопись в ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 4, ед. хр. 109.

² Из беседы с автором этих строк.

³ См. конспект выступления на собрании актива ССК о состоянии и путях развития советской музыки (черновой автограф в ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 107).

⁴ «Правда» от 31 декабря 1937 г., статья «Расцвет искусства».

Постыдным и общественно вредным кажется ему сознательное «подлаживание» композиторов под якобы отсталые и элементарные вкусы масс. «Нельзя отделяться музыкой, т. к. массы якобы малокультурны. Это вред! — читаем мы в конспекте той же речи. — Музыка для масс должна писаться с тем же творческим напряжением, как и симфония. Лучше писать чуть труднее, чем что полегче».

Поражает мудрость великого музыканта, сумевшего во многих конкретных решениях проявить верное понимание сущности социалистического реализма — вне хрестоматийных трюизмов и официозной трескотни. Такова, например, главенствующая тенденция его Октябрьской кантаты ор. 74, с преобладанием гармонически светлых, оптимистических образов над стихией деструктивного и трагического. Композитор сознательно удалялся от изображения жестокого, бесчеловечного, злого начала в жизни общества, стремясь к утверждению прекрасной человечности.

Повороту композитора от яростных бушеваний и злой иронии к эмоциональному «очищению и просветлению», к утверждению высоких идеалов красоты и человечности, несомненно, содействовали крепнущие связи с окружавшей его социалистической действительностью.

В середине мая 1936 года семья Прокофьевых окончательно обосновалась в Москве со всем парижским имуществом. В конце июня Сергею Сергеевичу предоставили квартиру в новом доме на Земляном валу (позднее улица Чкалова, дом № 14/16). В этом доме поселились также многие видные ученые, летчики, деятели искусств (В. Чкалов, С. Маршак, Кукрыниксы, Г. Нейгауз, Д. Ойстрах и др.). Скромную квартиру композитора стали посещать друзья из артистического мира. Здесь можно было встретить Мясковского, Эйзенштейна, Шебалина, Нейгауза, Демчинского и других.

Вместе с Мясковским Сергей Сергеевич бывал на музыкальных вечерах у П. А. Ламма или в «салоне» В. В. и Е. В. Держановских, где три раза в месяц (7-го, 17-го и 27-го числа) устраивались дружеские встречи для прослушивания новых сочинений. Казалось, что вновь возвратились памятные времена журнала «Музыка», так самоотверженно поддерживавшего когда-то молодых русских композиторов. И Мясковский, и Прокофьев, давно ставшие маститами, охотно появлялись в старом домике на площади Восстания, чтобы показать свои сочинения добрым друзьям. Сергей Сергеевич не раз играл здесь только что написанные сочинения¹.

В течение весны 1936 года стало ясно, что руководство Большого театра во главе с директором В. Мутных не собирается ставить «Ромео и Джульетту», считая музыку Прокофьева «нетанцевальной». Равнодушие

¹ О вечерах у Держановских см. в воспоминаниях А. Спадавекиа. «Советская музыка», 1958, № 3, стр. 60. См. также в статье Д. Кабалецкого. МДВ, стр. 411.

хореографов обидело и огорчило композитора. Когда в мае к нему обратились с просьбой отдать «освободившееся» произведение Ленинградскому хореографическому училищу, он ответил отказом: «Хватит! Никаких балетов! Сделаю из «Ромео» сюиты, и их будут играть»¹.

Рабочее время Сергея Сергеевича как всегда расписано по часам — встречи с соавторами, концерты, репетиции, общественные дела. В марте он выступает в Театре народного творчества, аккомпанируя самодеятельному хору, поющему его песню «Партизан Железняк». В скорбный день 18 июня — стоит в почетном карауле у гроба А. М. Горького. В дни весенней экзаменационной сессии — появляется на выпускных экзаменах в Московской консерватории. Здесь он слушает сочинения оканчивающих композиторов и откровенно высказывает свои замечания.

В течение весны 1936 года на письменном столе Сергея Сергеевича накопилась пачка новых договоров: предстояло написать «Русскую увертюру» для Московской филармонии, Кантату к 20-летию Октября для Всесоюзного радио, музыку к пушкинскому «Борису Годунову» для театра Вс. Мейерхольда, ряд партитур для радио, кино, драматических театров.

В марте 1936 года Прокофьев с интересом принял предложение дирекции Центрального Детского театра написать симфоническое произведение для детей. Режиссер Наталья Сац, дочь известного композитора, когда-то сотрудничавшего с Художественным театром, сумела увлечь Сергея Сергеевича необычностью задания. Сперва шла речь о «детской симфонии». Затем была приглашена поэтесса Н. Саконская, сочинившая некий рифмованный текст, который был немедленно забракован композитором². Загоревшись увлекательной задачей, он сам быстро набросал текст сказки об отважном пионере Пете, взявшем в плен кровожадного зверя. Первоначально она называлась «Как Петя перехитрил волка». Сразу же была изобретена оригинальная форма: не пение, и не мелодекламация, а свободное чередование музыки с краткими фрагментами текста, как бы заполняющими паузы.

«Петя и волк»

Музыка симфонической сказки «Петя и волк» была написана в течение одной недели. 15 апреля 1936 года был готов клавир, спустя несколько дней, 24 апреля, завершена оркестровка. В дневном первомайском концерте для детей, устроенном Московской филармонией (2 мая 1936 года), состоялось первое исполнение сказки; дирижировал автор, текст читала ведущая — Татьяна Боброва. Спустя три дня сказка вновь прозвучала со сцены Центрального Детского театра в присутствии громадной ребячей

¹ См.: Ю. Слонимский. Встречи с Прокофьевым. «Музыкальная жизнь», 1960, № 5.

² История симфонической сказки «Петя и волк» подробно рассказана в воспоминаниях Н. И. Сац. См. МДВ, стр. 505.

аудитории. Читала Наталья Сац. «Сказка удивительно легко дошла до детей,— вспоминает супруга композитора.— Мы пришли всей семьей, и наши сыновья, которым было двенадцать и семь лет, были в полном восторге»¹. Репертуарная судьба сказки складывалась не без обидных трений. Критики на первых порах высказывались скептически, упрекая музыку в излишней иллюстративности. Автор был немало раздосадован: «Петю» мариновали четыре года, прежде чем вновь вспомнили о нем после первых двух исполнений»,— отмечал он позднее². И тем не менее, сказка уже в предвоенные годы завоевала широчайшее признание, став одной из самых популярных партитур Прокофьева. Впоследствии она зазвучала на многих языках мира — в концертных залах и театрах, в грамзаписях и телепередачах; текст ее читали Вера Марецкая, Жерар Филипп, Элеонора Рузвельт; сказка обретала различные трансформации, превращаясь то в балет, то в мультипликационный фильм Уолта Диснея.

В «Пете и волке» Прокофьев впервые поставил перед собой особую художественно-педагогическую задачу: дать увлекательный урок инструментоведения, познакомить детей с тембрами симфонического оркестра. В предисловии к «Пете и волку» автор указывает: «Каждое действующее лицо этой сказки изображено в оркестре своим инструментом: птичка флейтой, утка гобоем, кошка кларнетом стаккато в низком регистре, дедушка фаготом, волк тремя валторнами аккордами, Петя струнным квартетом, выстрелы охотников литаврами и большим барабаном. Перед оркестровым исполнением желательно показать эти инструменты детям и сыграть на них лейтмотивы. Таким образом, во время исполнения дети без всякого усилия выучиваются распознавать целый ряд оркестровых инструментов».

Спустя двадцать два года после «Гадкого утенка» Прокофьев вновь дал меткие зарисовки животного царства, словно списанные с натуры кистью художника-анималиста. Музыка изображает беззаботное щебетание птички, томное мурлыканье и вкрадчивые прыжки кошки, рычание волка, ленивое побрякивание утки. Вместе с животными в сказке действуют — храбрый пионер Петя, его ворчливый дедушка, охотники.

Обращаясь к детской аудитории, композитор применил самые традиционные звукоизобразительные приемы: звонкие форшлагги и фигурации флейты (птичка), удары литавр и барабана (стрельба охотников) и т. п. Но при этом музыка нигде не снижается до натурализма, благодаря выразительным мелодическим обобщениям.

В отличие от «Гадкого утенка», где решающую роль играла вокальная декламация, здесь главенствуют распевные темы, каждая из которых могла бы стать основой фортепианной пьесы или балетной сцены. Такова основная тема Пети, повторяющаяся в качестве варьированного рефрена:

¹ Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 219.

² Из замечаний к первому варианту данной книги.



Текст «Пети и волка», с его пленительной наивностью, предназначен скорее для пятилетних дошколят, чем для пионеров: смельчак Петя, которого дедушка уводит за руку, предостерегая от опасности, напоминает крошечных героев К. Чуковского или Агнии Барто...

Музыка сказки сокомпонована в виде трех частей оркестровой пьесы с элементами разработки в среднем разделе и динамизированной репризой. В рондообразной экспозиции представлены основные герои — на фоне идиллической атмосферы деревенского лета; рефренная тема Пети чередуется с темами птички, утки, кошки, дедушки. Средний раздел — «разработку» пьесы составляют наиболее драматические эпизоды: появление волка, его погоня за уткой, гибель утки в пасти у злого зверя, геройство Пети, который с помощью охотников побеждает врага. Мотивы Пети, птички, кошки подвергаются здесь вариационным изменениям, чередуясь с двумя новыми темами (волк, охотники).

Наконец, в краткой репризе-коде обрисовано победное шествие Пети и его друзей-охотников, захвативших связанного волка. Лейттема Пети из легкого, безмятежного напева превращается в триумфальный марш.

Автор сказки счастливо избежал разработочных шаблонов: развитие осуществляется с помощью тонких сочетаний или контрапунктов основных тем (напомним о сплаве лейттемы Пети с фактурой и тембром темы птички или о соединении темы дедушки с темой кошки). Прокофьевская звукопись всюду остроумна, пластична, зрима, ее образность доступна самым маленьким слушателям всех рас и национальностей.

Много интересного представил бы разбор музыкального языка сказки; укажем на свежо звучащий круг тональных отклонений внутри до-мажорной темы Пети, на красочные модуляционные сдвиги или применение гармонических «эффектов ужаса» (аккорд C — Fis). Стиль зрелого Прокофьева представлен в классически ясном и словно отшлифованном виде.

Увлечение Прокофьева музыкой для детей не ограничилось «Петей и волком». В концерте 11 апреля 1936 года он впервые играл перед детской аудиторией легкие пьесы для фортепиано ор. 65. А в один день с симфонической сказкой в Детском театре прозвучала вокальная сценка из быта советской детворы — «Болтуня» на стихи Агнии Барто. Сценка построена в виде комического ариозо болтливой первоклассницы Лиды по поводу ее неисчислимых школьных «нагрузок». Вся пьеса выдержана в духе буф-

фонной скороговорки, чередующейся с очаровательно распевным рефреном. Кажется, что автор добродушно посмеивается над наивными тревожными маленькой болтуньи.

Позднее к «Болтунье» прибавились еще две песни для детей — «Сладкая песенка» на стихи Н. Саконской (реклама для шоколадок, написанная по заказу наркома пищевой промышленности А. И. Микояна) и «Поросята» на стихи Л. Квитки. Сочиняя песенку для шоколадной обертки, Сергей Сергеевич нисколько не стеснялся прозаичности задания: он с уважением ссылаясь на Маяковского, писавшего свои знаменитые рекламы для Моссельпрома...

Прелестный цикл пьес для детей вновь обнаружил присущее Прокофьеву очарование детскости. Продолжая традицию чудесной сказки о гадком утенке, он снова продемонстрировал юношескую ясность восприятия мира, способность рисовать звуками картины жизни столь реально, «словно все это произошло впервые на земле» (Асафьев). Так мог писать художник, обладающий зоркостью учителя и чистой душой ребенка.

Пушкина на

С начала июля 1936 года Сергей Сергеевич вновь поселяется в уединенной дачке Поленовского Дома отдыха, рассчитывая хорошо поработать в тиши приокских лесов. «Теперь здесь хуже, — пишет он В. Алперс. — Жарко, луга выгорели, от торфяного болота тянет гарью». Воображение композитора на этот раз всецело захвачено серией пушкинских сюжетов. «Что я пишу? — сообщает он в письме от 25 июля, — «Пиковую даму», «Евгения Онегина», «Бориса Годунова» и «Моцарта и Сальери». Не правда ли, точно бред сумасшедшего? Но это так — и виной тому пушкинское столетие. «Пиковую даму» для фильма я уже сделал. «Евгения Онегина» кончаю — это для Камерного театра, где пойдет пьеса по Пушкину с акцентом на сцены, не вошедшие в оперу Чайковского. «Бориса Годунова» буду делать для Мейерхольда (там музыки сравнительно немного), а «Моцарта» — для Завадского»¹.

Поэзия Пушкина с детских лет пленяла фантазию Прокофьева. Как уже отмечалось, среди первых, совсем еще незрелых его замыслов была опера по пушкинскому «Пиру во время чумы». «Пушкин был близок и дорог Сергею Сергеевичу мудростью, солнечностью, ясностью»². Среди любимейших его произведений — роман в стихах «Евгений Онегин» и стихотворение «Памятник». Одно время он даже обдумывал идею оперы о Пушкине, предполагая использовать сюжет пьесы М. А. Булгакова «Последние годы». Помимо «Пира во время чумы» (к которому композитор обращался трижды!), был написан двадцатиминутный монолог-мелодеклама-

¹ Из письма к В. В. Алперс. Замысел музыки к трагедии «Моцарт и Сальери» (для театра-студии под руководством Ю. А. Завадского) остался неосуществленным.

² Из воспоминаний М. А. Мендельсон-Прокофьевой. МДВ, стр. 387.

ция на стихи Пушкина для спектакля «Египетские ночи». И вот, накануне 100-летия со дня гибели великого поэта, возникают новые интереснейшие замыслы: кинокартина «Пиковая дама», подготавливаемая на Мосфильме режиссером М. И. Роммом, инсценировка «Евгения Онегина», сделанная С. Д. Кржижановским для Камерного театра, мейерхольдовский «Борис Годунов».

В овладении вершинами реализма не могло быть для Прокофьева более верного союзника и вдохновителя, чем бессмертный Пушкин. С волнением вчитывался он в пушкинские строки, находя в них много созвучного собственным переживаниям. Уже первый его романс на стихи Пушкина — «Сосны» — приобрел автобиографический смысл; в нем нашли отклик личные думы композитора, охваченного радостью возвращения в родные края:

Уж десять лет ушло с тех пор — и много
Переменилось в жизни для меня,
И сам, покорный общему закону,
Переменился я — но здесь опять
Минувшее меня объемлет живо...

Обращение к пушкинским темам, когда-то гениально претворенным Чайковским и Мусоргским, вновь обнаружило исключительную смелость, даже дерзость Прокофьева. Не сразу решился он на «спор» с высшими достижениями русской классики. Когда П. Кончаловский в дружеской беседе уговаривал его сочинить новую оперу на сюжет «Евгения Онегина», он счел эту идею неосуществимой¹. Впрочем, известно, что много лет назад, еще обучаясь в классе Н. Черепнина, юный консерватор мечтал положить на музыку любимые им эпизоды пушкинского романа, не вошедшие в оперу Чайковского (например, сцену посещения Татьяной покинутого дома Евгения²). И вот, спустя три десятилетия, он все же отважился на этот смелый шаг: «Думаю, будет необычайно любопытно увидеть на сцене Ленского, оживленно спорящего за бутылкой аи с Онегиным, Татьяну, навещающую его опустевший дом, или Онегина на берегах Невы,— сообщал Сергей Сергеевич в печати.— Я ставлю своей целью, как можно ближе держаться поэтического оригинала»³.

В беседах с театроведом Осафом Литовским, тогдашним редактором «Советского искусства», композитор делился своими мыслями о «пушкинских музыках».

— Можно написать новую и, быть может, более верную музыку и на «Онегина» и на «Пиковую даму» — создать новые оперы, а не только музыку к драматическим спектаклям,— говорил Прокофьев.

¹ См. МДВ, стр. 498.

² См. об этом в Автобиографии. «Советская музыка», 1972, № 6, стр. 64.

³ «Вечерняя Москва» от 22 июня 1936 г.

— Почему же Вы не напишете?

— Что Вы! Соревноваться с Чайковским?!»

Касаясь музыкальной интерпретации пушкинского «Онегина», Сергей Сергеевич не обошелся без парадоксов:

«Музыка Чайковского гениальна, но она написана не к пушкинскому «Онегину». Ну вот — бал у Лариных — откуда такая «шикарная» столичная музыка на провинциальной помещицкой вечеринке? На таких вечерах, вернее всего, танцевали под фортепиано, возможно, немного разбитое, дребезжащее, — говорил Прокофьев. — По-моему, на балу у Лариных обязательно играли польку «трам-блям»...¹ Вскоре бытовые аксессуары «ларинского бала» были оригинально воплощены им в его собственной музыке к «Онегину».

Лето в Поленове проходило, в основном, под знаком пушкинской тематики. «Работал с удовольствием, мне удалось найти ряд верных образов», — рассказывал композитор об этих днях. Особенно увлекла его музыка к «Евгению Онегину», содержащая характеристики главных героев и поэтические картины усадебного быта. В трех лирических темах Татьяны выражено нарастание ее любовного чувства. Несколько тем предназначено для характеристики Онегина. Особенно удавшимися автор считал эпизоды, рисующие деревенскую тишь ларинской усадьбы и танцы на балу у Лариных (Менуэт, Мазурка, Полька, исполняемая на двух клавесинах). Много созвучного для себя нашел Прокофьев и в сюжете «Пиковой дамы», в особенности, в трагически экспрессивной линии Германа (здесь вспоминалась и атмосфера «Игрока» с его безумной «рулеткой» — воплощением бездушного рока).

Мейерхольд, готовивший спектакль «Бориса Годунова», возлагал большие надежды на музыку Прокофьева, которой предстояло воплотить «кипящий фон» Смутного времени. Были придуманы интересные звуковые эффекты: например, в эпизоде боя Самозванца с царскими войсками — полпритмическое соединение европейского военного оркестра с русскими и азиатскими наигрышами («как на Красной площади, когда мимо Мавзолея проходят колонны и каждая играет свой марш»²); в заключительной сцене — разноголосый гул толпы за сценой с «говорящим» хором и шумовыми эффектами ударных. В музыкальных эпизодах изображались застольные излияния Варлаама и Мисаила, песни пьяных бояр на пиру у Шуйского, пышный бал у Мнишека — с полонезом и мазуркой, духовный стих нищих-слепцов. Особое внимание композитор уделил лирическим ампорго Самозванца (в сцене у фонтана) и русским народно-жанровым

¹ См.: О. Литовский. Так и было. Очерки. Воспоминания. Встречи. М., 1958.

² Из стенограммы выступления С. Прокофьева на репетиции в театре Мейерхольда (цит. по статье А. Февральского, сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 113).

сценам (плач Ксении, старинная скоморошина «Чернечище-клобучище» в эпизоде боярского гульбища).

На одной из репетиций — в середине ноября — Сергей Сергеевич сыграл коллективу театра сочиненные фрагменты, сопровождая их своими пояснениями. «После окончания Мейерхольд с Прокофьевым обнялись под овации присутствовавших»¹.

К величайшему сожалению, постановки «Бориса Годунова» и «Евгения Онегина» по разным причинам не состоялись. Не был выпущен и фильм «Пиковая дама». Выступая на страницах «Правды», композитор сетовал на то, что «по вине театров осталась неиспользованной вся музыка к ряду пушкинских постановок»². В воспоминаниях О. Литовского грустно говорится о том, что «Таирову так и не удалось поставить великолепную инсценировку поэмы Пушкина «Евгений Онегин», сделанную С. Кржижановским; не удалось потому, что председателю Комитета по делам искусств П. М. Керженцеву затея эта показалась формалистической...»

Все три «пушкинские музыки» Прокофьева оказались надолго упрятыми в его архив, и автор удовлетворился тем, что включил их в список опусов (под номерами 70 и 71). Однако великолепный творческий заряд, вложенный им в этот труд, не пропал даром. Пушкинские партитуры, подобно несостоявшемуся квартету 1918 года, оказались «волшебной шкатулкой» со множеством свежих мелодий. Их хватило потом на целое десятилетие. Лучшие темы из этих партитур перекочевали в другие произведения тридцатых и сороковых годов. Их можно было услышать в «Воине и мире» и «Золушке», в «Семене Котко» и Восьмой сонате, в Пятой и Седьмой симфониях. Так, лирическая тема Лизы из «Пиковой дамы» вошла в медленную часть Пятой симфонии. Один из лейтмотивов Татьяны («Евгений Онегин») превратился в тему любви Золушки и Принца, другой был включен в Седьмую симфонию (медленная часть). Из музыки к «Евгению Онегину» возникли и фрагменты вальса на балу Элен (четвертая картина «Войны и мира») и начальный материал второй части Восьмой сонаты. Военственный эпизод, характеризующий агрессивное войско Самозванца, перекочевал в оперу «Семен Котко» в качестве темы нашествия немцев. Многие прекрасные страницы из трех пушкинских партитур были в 1960 году воскрешены дирижером Г. Н. Рождественским, скомпоновавшим из них симфоническую сюиту «Пушкиниана»³.

К серии пушкинских опусов Прокофьева относятся и три романса —

¹ Из той же статьи А. Февральского, сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 114.

² См. «Правду» от 31 декабря 1937 г.

³ Премьера — в январе 1961 года. О сюите «Пушкиниана» см. в статье Г. Рождественского. «Советская музыка», 1961, № 4, стр. 127.

«Сосны», «Румяной зарею покрылся восток» и «В твою светлицу», сочиненные в том же 1936 году. Они очень различны по настроению: «Сосны» — элегическое размышление, «Румяной зарею» — изящная пастораль, «В твою светлицу» — любовное ариозо с легким оттенком печали. Многие в этой музыке казалось непривычным для Прокофьева: Н. Я. Мясковский, прослушав романсы, отметил их «неожиданную чувствительность»¹. Во всех романах богато представлена тонкая модуляционная техника Прокофьева, передающая все оттенки эмоциональной светотени; мелодический рисунок всюду по-прокофьевски самобытен.

Встречи с Пушкиным вызвали к жизни множество изумительных музыкальных перлов зрелого Прокофьева. Они бесспорно содействовали этическому возвышению его искусства и совершенствованию его русской национальной манеры.

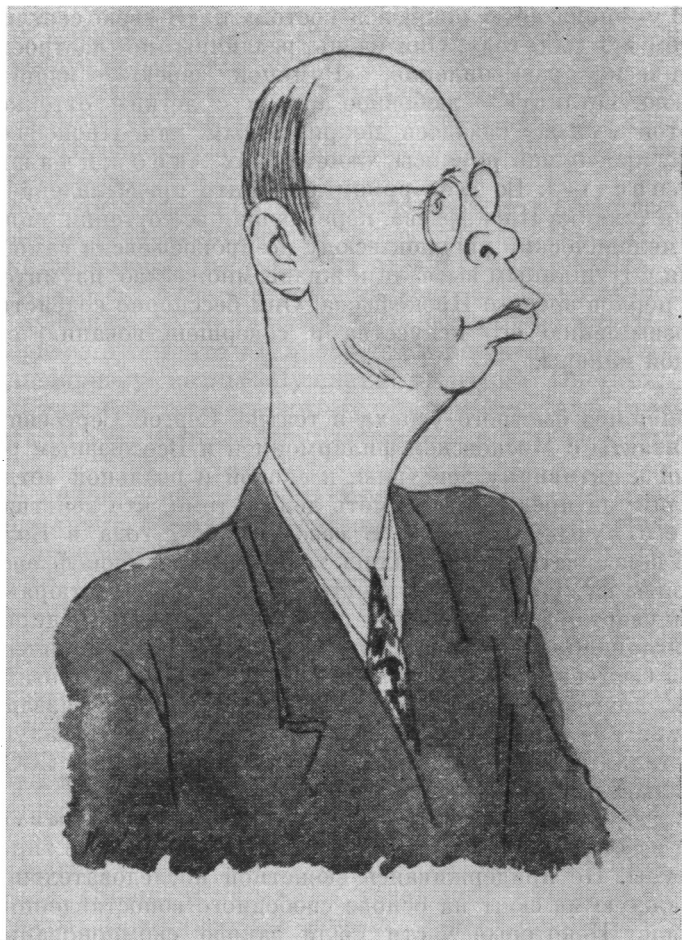
Не добившись быстрого успеха в театре, Сергей Сергеевич усиливал деловые контакты с Московской филармонией и Всесоюзным радио. Всегда склонный к активному действию, к скорой и реальной «отдаче» творческих усилий, он предпочитал иметь дело с теми, кто действительно готов нести его музыку в массы. В сезон 1936/37 года в Большом зале Московской консерватории состоялись три памятные прокофьевские премьеры: две сюиты из «Ромео и Джульетты» и «Русская увертюра» ор. 72. Исполнителем увертюры и второй из сюит был венгерский дирижер Эуген Сенкар, приглашенный в качестве руководителя филармонического оркестра. Сергей Сергеевич был несказанно рад встретиться с этим отличным музыкантом, другом и соратником Бартока, десять лет назад поставившим в Кёльне «Любовь к трем апельсинам». Композитор радушно принимал у себя талантливого венгра, нашедшего прибежище в СССР, и по-хозяйски показывал ему новую Москву.

Сюиты из «Ромео»

Сюиты из «Ромео» вобрали наиболее цельные и яркие эпизоды балетной партитуры. Не придерживаясь сюжетной последовательности, автор построил каждую из сюит на основе свободного сопоставления контрастных эпизодов. Некоторые части были заново скомпонованы из фрагментов балетной музыки. Годом позже возник и цикл фортепианных транскрипций из «Ромео», сделанный скромно, без виртуозных усложнений, но с тонким ощущением выразительных возможностей фортепиано.

С первых же исполнений сюиты из «Ромео» потрясли аудитории Москвы и Ленинграда. Каждая из сюит давала впечатляющий сгусток ярко театральных образов: в первой сюите жанрово-танцевальные эпизоды (Народный танец, Менуэт, «Маски») сопоставляются с лирическими пор-

¹ Запись в дневнике от 12 июня 1936 г.



С. Прокофьев, шарж Кукрыниксов

третами героев и драматичнейшей сценой «Гибели Тибальда»; во второй, наиболее репертуарной, представлены острые шекспировские контрасты: истовое шествие рыцарей («Монтекки и Капулетти»), юношеские шалости и улыбки («Джульетта-девочка», «Танец»), возвышенная мудрость («Патер Лоренцо»), горечь трагической развязки («Ромео у могилы Джульетты»). Многие слушатели, захваченные музыкой «Ромео», заговорили о коренном повороте Прокофьева к реализму. «Свежо, светло, звон-

ко, выразительно», — отметил в своем дневнике Н. Я. Мясковский. «Бурный успех, музыка высочайшего стиля»¹.

Давняя поклонница прокофьевского таланта В. Алперс, услышав фортепианный цикл в исполнении М. В. Юдиной, писала автору: «Эта музыка гениальна, и после нее «Ромео» Чайковского кажется устаревшим и наивным»².

Успех «Ромео и Джульетты» в концертных залах служил горьким укором тем, кто легкомысленно уклонился от постановки балета. Постепенно приближалось сценическое рождение этого удивительного шедевра.

«Русская увертюра»

Идею «Русской увертюры» Прокофьев вынашивал весной и летом 1936 года, параллельно с музыкой к пушкинским спектаклям. Ему хотелось написать популярную пьесу в ярко выраженном русском духе. В письме из Поленова он просил своих заказчиков прислать записи народных песен в качестве материала для будущей увертюры³. В авторском плане, приложенном к договору, указывалось, что увертюра будет основана на подлинных русских песнях или на темах в народном стиле: «Пьеса должна быть написана серьезным языком симфонического произведения, в то же время достаточно простым для восприятия»⁴. Увертюра сочинялась быстро, несмотря на сложность оркестровки («четверной» состав), и уже в конце октября впервые исполнена в Москве (на торжественном открытии филармонического сезона, в один вечер с Шестнадцатой симфонией Мясковского и фортепианным концертом Кабалевского). Особого эффекта пьеса не произвела: критики, признавая «растущее мастерство» автора, кисло брюзжали, отмечая «нарочитую беспредметность и поверхностность»⁵.

В основе этой красочной жанровой пьесы — традиционное сопоставление двух стихий русской народной музыки — жизнерадостного пляса и раздольно лирической песни. Почти все темы близки к народным образцам, а две плясовые мелодии в главной партии непосредственно заимствованы из фольклора. В то же время русские темы, сочиненные автором, всюду звучат «по-прокофьевски»; это сказывается то в интервальных расширениях, то в характерных модуляционных сдвигах, то в ритмических переборах. К лучшим темам увертюры, на наш взгляд, относятся одна из плясовых тем главной партии (brusco) с ее ритмической упругостью и молодецкой удалью, а в особенности привольная мелодия побочной партии, родственная жизнерадостным женским песням типа «Во пиру была»;

¹ Записи от 17 и 24 ноября.

² Из письма В. В. Алперс от 30 мая 1938 г.

³ Письмо Б. Е. Гусману от 12 июля 1936 г.

⁴ Из хранящегося в ЦГАЛИ плана, датированного 10 августа 1936 г.

⁵ См. заметку в «Рабочей Москве» от 8 октября 1936 г.

очарование женственности передано здесь сменой широких восходящих интервалов — утонченными хроматическими сползаниями:



Увертюра построена в форме рондо-сонаты, без разработочных усложнений. В экспозиционном разделе сменяются три жанровые картины: пляс — песня — пляс; средний раздел — лирическое интермеццо; в репризе снова та же смена картин: пляс — песня — пляс. Внутри разделов преобладает метод сюитного панизывания тем, как в балетной сцене, без особых вариационных изменений (они заменены частыми тональными сдвигами). Отсутствие разработки восполняется вторжениями новых контрастирующих фраз: веселое торжество несколько раз прерывается резкими восклицаниями медных инструментов. В большой стремительно-вихревой коде происходит пестрая смена знакомых образов, словно кружащихся в буйном круговороте.

Музыка увертюры радуется национальной почвенностью мелоса, задорностью плясового движения, сверкающей звончатостью. Игра тембровых пятен порой напоминает о «мирискуснических» традициях — о цветистых полотнах Малявина, картинах пестрых балаганов и неистовых гульбищ. Не обошлось, вероятно, и без воздействий «Петрушки» Стравинского. Кое-что в тембровом решении было преувеличенным; год спустя композитор отказался от оркестровых излишеств и сделал вариант партитуры для более скромного состава.

Все новые работы Прокофьев, как и в прежние годы, демонстрирует Н. Я. Мясковскому: оба товарища часто встречаются у рояля, чтобы показать друг другу эскизы новых сочинений. Мясковский советуется с Сергеем Сергеевичем о фактуре новых фортепианных пьес, вносит по его рекомендации исправления в партитуру Шестнадцатой симфонии. Прокофьев консультируется по поводу Второго скрипичного концерта, эскизов «Ромео» и Октябрьской кантаты.

В знак уважения к старому товарищу Сергей Сергеевич пишет очень теплую рецензию на Шестнадцатую симфонию, восхищаясь глубиной и строгостью ее стиля: «Это настоящее большое искусство, без поисков внешних эффектов и без перемигивания с публикой. Тут не было ни слащавых наивностей, ни залезания в гробы умерших композиторов за вчерашним материалом». Рецензент ставит в заслугу Мясковскому близость к русской классической традиции, указывая, в частности, что в лирической теме второй части «скользит улыбка Глинки»¹.

Захваченный трудными композиторскими задачами (Кантата к 20-летию Октября, песни для радио, поиски оперного сюжета), Прокофьев вынужден, однако, временно оторваться от письменного стола, чтобы отправиться в очередной заграничный вояж. В самом конце 1936 года началась его предпоследняя гастрольная поездка в Западную Европу и США. Снова посещает он ряд европейских стран, где особенно интересуются его творчеством: Бельгию, Францию, Швейцарию, Чехословакию. В Бельгии и Франции устраиваются «фестивали Прокофьева». По инициативе фламандского музыковеда Дени Дилле (известного специалиста по Бартоку) Брюссельское радио включает прокофьевскую программу в концертный цикл, посвященный шести мастерам современной музыки (Равель, Стравинский, Барток, Прокофьев, Онеггер, Мийо); сам композитор предваряет авторскую программу кратким вступительным словом, декларируя свое нынешнее кредо². В Париже в концертах Паделу с успехом исполняются Второй скрипичный концерт и первая сюита из «Ромео». Пресса откликается на эти новинки множеством рецензий; среди музыкантов, приветствующих новый курс Прокофьева, крупнейшие авторитеты, например, Дариус Мийо и Жорж Орик, бывшие участники французской «Шестерки». Но сторонники «авангардных» новаций — напротив, крайне разочарованы. Критик эмигрантской газеты Борис де Шлецер (брат жены А. Н. Скрябина) уверяет, что музыка «Ромео и Джульетты» произвела на него «безотрадное впечатление»: «Гладкая и весьма «дансанта» музыка, какую мог написать лет 30—40 назад молодой знающий свое дело композитор», — пишет Шлецер. Он сетует на то, что в «Ромео» нет и

¹ Газета «Советское искусство» от 29 октября 1936 г., № 50.

² Изложение этой речи, произнесенной 2 декабря 1936 года см. в книге Ю. Кремлева «Эстетические взгляды С. С. Прокофьева», стр. 110—111.

следа той гармонической остроты, которая поражала в «Шуте» и «Сарказмах». «Художник на глазах наших не зреет, а «остепенивается» и все более тяготеет к благонамеренному академизму».

Так приверженцы «модерна» оценили одну из самых прекрасных партитур зрелого Прокофьева.

Официальные круги Франции принимают Сергея Сергеевича как крупнейшего деятеля Советской России. На приеме в его честь, устроенном в Париже 17 февраля, присутствуют руководители государства — Шотан, Лебрен, Поль Бонкур, Зей.

В Америке композитор посещает Чикаго — город, когда-то пригравший его в трудные времена 1919 года¹, дирижирует симфоническим оркестром города Сен-Луи, славящимся современными программами, с огромным успехом демонстрирует сюиты из «Ромео». В Бостоне состоялась новая встреча с С. А. Кусевицким. После исполнения с ним Третьего концерта Сергей Сергеевич удостоился невиданных оваций. Американская пресса публикует статьи, рецензии, интервью, с удивлением констатируя «новый поворот» в стиле Прокофьева. После чикагского исполнения первой сюиты из «Ромео», журнал «Modern music» с удовлетворением отмечает: «Прокофьев написал музыку для масс и в то же время достиг особого благородства в выражении мысли».

Запад не радуется композитору ни новизной музыкальных идей, ни интенсивностью художественной жизни. Возвратившись на Родину, он делится своими впечатлениями с читателями «Известий»: «Даже в такой стране, как США, в стране, которая славится музыкальной организацией, музыка целиком строится на благосклонном отношении миллионеров к исполнителям и композиторам. Как счастливы наши музыканты, что они избавлены от всего этого!»².

Между тем приближалось время завершения Кантаты к 20-летию Октября, заказанной еще в июне 1935 года³. Мысль об этом трудном и ответственном заказе не давала покоя композитору. Сперва он задумывал «Ленинскую кантату», основанную на подлинных текстах В. И. Ленина, посвященных Октябрьской революции, с небольшим эпиграфом из К. Маркса. Но после Чрезвычайного VIII съезда Советов (ноябрь 1936 года), принявшего новую Конституцию СССР, возник более развернутый план кантаты со включением фрагментов из доклада И. В. Сталина.

Стремление воплотить в музыке пафос революционного обновления России не впервые увлекало Сергея Сергеевича. Не являясь художником

¹ «Чикаго встретило меня мило. Оркестр был внимателен и играл хорошо, и даже во время дневного концерта старухи хлопали исправно, рискуя белыми перчатками», — сообщает он в письме к В. Дукельскому (от 24 января 1937 г.).

² «Известия» от 3 апреля 1937 г.

³ См. договор с Радиокomiteетом от 26 июня 1935 г. ЦГАЛИ, ф. 1929.

откровенно выраженной политической тенденции, он тем не менее давно мечтал внести свой вклад в искусство социалистического мира. К этому обязывали его и беспокойный дух новатора, неутомимого открывателя новых «музыкальных земель», и живой пример лучших его друзей и соавторов.

Еще в двадцатые годы композитор говорил о своем желании «выразить в музыке новый дух Советской России»¹. Однако в те времена образы новой России, наблюдавшиеся им издалека, из «парижского окна», не могли быть переданы вне неизбежной доли схематизма. Да и в последующие годы он ясно ощущал, что современная тематика требует особых интонационных средств, которыми ему еще предстояло овладеть. Нужно было самому пожить в Советской России, накопить необходимый запас жизненных и музыкальных впечатлений, пообщаться с новой народной аудиторией, чтобы приняться, наконец, во всеоружии за осуществление давно задуманных планов. Некоторый опыт, накопленный в работе над песнями и маршами 1935—1936 годов, мог несомненно пригодиться при обращении к этим масштабным замыслам.

1937 год — год двадцатилетия Октябрьской революции — стал для Прокофьева этапным годом ответственных испытаний. Почти весь этот год он посвящает произведениям о советской современности: Октябрьской кантате ор. 74, хоровому циклу «Песни наших дней»; тогда же подыскивается сюжет для современной оперы и задумывается кантата о покорителях Северного полюса.

Всю весну он с головой погружен в работу над Октябрьской кантатой. Из многообразных текстов Ленина нужно было смонтировать цельную композицию, повествующую о подготовке и свершении Великой революции. Первоначальный план, составленный во Франции, был несовершенным, и Сергей Сергеевич вновь обратился за помощью к Борису Николаевичу Демчинскому. Между друзьями возникли споры: Демчинский осудил «официальную протокольность» замысла и предложил дать в качестве эпилога хор на поэтические строки Пушкина «Товарищ, верь, взойдет она, зоря пленительного счастья». Прокофьев же продолжал настаивать на тексте, целиком составленном из ленинских документов: «Ленин писал таким образным, ярким и убедительным языком, что мне не хотелось прибегать к стихотворному изложению его мыслей. Я хотел подойти прямо к первоисточникам и взять подлинные слова вождя», — заявил композитор.

Демчинский уже тогда высоко оценил центральный раздел кантаты, изображающий Октябрьское восстание: «Вам очевидно удался тот кусок кантаты, где поднимается «девятый вал» революции. Как бы ни строить кантату, это место всегда будет необходимым...»² Но, опасаясь хронич-

¹ См. «Пролетарский музыкант», 1929, № 6.

² Из письма к Прокофьеву от 7 июня 1937 г. ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 413.

кальной сухости повествования, он рекомендовал завершить кантату симфоническим обобщением, напоминающим о величии побед за годы советской власти: «Музыка давала Вам право уйти... в величественные и торжественные созвучия, синтезируя частности в героической симфонии».

В конце концов Сергей Сергеевич закончил всю работу самостоятельно, хотя и прислушался к некоторым рекомендациям своего друга. Уже в конце мая он сообщал Демчинскому: «Пришлось мне... собственными силами вылезать из положения, что я, худо ли, хорошо ли, сделал, доведя основной эскиз кантаты до занавеса»¹.

Летом, поселившись в подмосковном поселке Николина гора, композитор трудился над кантатой, спеша закончить ее к юбилейному сезону.

В августе огромная партитура (около двухсот пятидесяти страниц) была сдана Комитету по делам искусств, после чего автор отправился на отдых в Кисловодск. Многие в кантате представлялось дерзостно новаторским, и Сергей Сергеевич заранее предвидел трудности с ее продвижением: «Я просидел два месяца на Николиной горе... строка Кантату к 20-летию, которая уже вызывает больше негодования, чем восторгов. Что же это будет, когда ее сыграют?»²

Опасения оказались не напрасными: прослушивание кантаты в Комитете по делам искусств закончилось полным фиаско. Главным судьей был председатель Комитета П. М. Керженцев, старый партийный деятель, литератор-марксист, человек большой культуры, не обладавший, однако, особой музыкальной эрудицией. К тому же он был, видимо, немало напуган недавней кампанией вокруг оперы Шостаковича и явно опасался нового рискованного эксперимента. Вот что рассказывает об этом прослушивании один из его участников: «Я помню, как Платон Михайлович сказал: «Что же Вы, Сергей Сергеевич, взяли тексты, ставшие народными и положили их на такую непонятную музыку?» Нужно сказать, что Прокофьев пел очень скверно, хотя великолепно играл на рояле. Возле него сидели А. В. Гаук и Б. Е. Гусман. Никаких нотных дубликатов материала у нас на руках не было. Очевидно, критика была полностью принята автором»...³

Кантата к 20-летию Октября

Кантата к 20-летию Октября долгое время оставалась белым пятном в наследии Прокофьева. Существовало мнение, что метод омузыкаления текстов, заимствованных из партийной публицистики, ошибочен и бесперспективен⁴. Не надеясь на исполнение отвергнутой партитуры, компози-

¹ Из письма к Демчинскому от 31 мая 1937 г.

² Из письма к В. В. Алперс от 26 августа 1937 г. «Музыкальное наследство», том I, М., 1962.

³ Из выступления М. А. Гринберга на обсуждении итогов Смотра советской музыки 1967 года («Советская музыка», 1968, № 1).

⁴ Не избежал этого априорного мнения и автор настоящих строк в своей книге «Прокофьев», 1957, стр. 306—307.

тор, спустя восемь лет, перенес некоторые ее фрагменты в оркестровую «Оду на окончание войны». Лишь в апреле 1966 года, спустя двадцать девять лет после памятного обсуждения у Керженцева, Октябрьская кантата впервые прозвучала с эстрады (исполнялись восемь эпизодов из десяти)¹. Только тогда общественность оценила по достоинству несправедливо забытую партитуру. Стало ясным, что Прокофьеву посчастливилось создать одну из ярчайших страниц музыкальной Ленинианы.

Казалось, никогда еще Сергей Сергеевич не ставил перед собой столь сложной художественно-публицистической цели. Как далеко ушел он в этом сочинении от туманной символики «халдейского заклинания», от наивной условности «Стального скока» — первой пробы сил в освоении советской темы. Лишь теперь ему удалось, выражаясь словами К. С. Станиславского, не только описать «как ходят с красными флагами», но и «заглянуть в революционную душу страны»².

Многое поражает в этой величественной звуковой фреске: оригинальность жанрового решения, смелый метод омузыкаления публицистической прозы, сочетание политической страстности и возвышенного лиризма, симфонической обобщенности и плакатно зримого, почти оперного действия. Истинным чудом было постижение победного шествия Революции художником, только недавно возвратившимся в социалистическую Россию. Интуиция во многом восполнила недостаток личных наблюдений и живого интонационного опыта революционных лет.

Многоплановая конструкция кантаты складывается из десяти неравных по длительности эпизодов, следующих без перерыва³. Они образуют сложную контрастную форму с мощными кульминациями в пестрой и восьмой частях. Решающая роль — и по идейной нагрузке и по временной протяженности — принадлежит оркестрово-хоровым разделам, в особенности трем центральным («Революция», «Победа», «Клятва»). Напротив, первые три оркестровых раздела задуманы в виде сжатых фрагментов, напоминающих оперные антракты. Музыка их, отмеченная мрачноватой жест-

¹ Исполнители: Республиканская русская хоровая капелла под управлением А. Юрлова и оркестр Московской филармонии (К. Кондрашин).

² К. С. Станиславский. Собр. соч. в восьми томах, т. 6. М., 1959, стр. 249.

³ 1. Оркестровое вступление (с эпиграфом из «Коммунистического манифеста»: «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма»). 2. Хор «Философы» — на текст из К. Маркса: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его». 3. Интерлюдия. 4. Хор «Мы идем тесной кучкой по обрывистому и трудному пути» (на слова из книги Ленина «Что делать?». 5. Интерлюдия. 6. Оркестрово-хоровой эпизод «Революция» (из статей и писем В. И. Ленина 1917 года). 7. Хор «Победа» (из речей Ленина, произнесенных в 1920 году). 8. Хор «Клятва» (на слова из речи И. В. Сталина на траурном заседании памяти В. И. Ленина в январе 1924 года). 9. Оркестровый эпизод «Симфония». 10. Хор «Конституция» (на слова из доклада И. В. Сталина на VIII Чрезвычайном съезде Советов в ноябре 1936 года).

костью, вызывает в памяти фуриозность «Семеро их» и Второй симфонии.

Цельность композиции достигнута несколькими сквозными темами, пронизывающими оркестровую ткань, а также четкостью тонального плана — с преобладанием ладово обогащенного *C-dur*'а. Применение рефренных прослоек объединяет и цементирует большие разделы формы.

Монументализм кантаты сказывается в исключительной масштабности звуковых ресурсов. Предполагавшийся состав исполнителей — около 500 человек: два хора — академический и самодеятельный, четыре оркестра — симфонический, военно-духовой, оркестр баянов и особый шумовой ансамбль для батальных сцен. Стремление к демократизации жанра привело к использованию общедоступных, «плернерных» красок духового оркестра и ансамбля баянов. В вокальных эпизодах автор отказался от участия солистов, ограничившись богато дифференцированной партией хора. Именно хору, очень разнообразно трактованному от пластичной кантилены до действенной вокальной декламации, поручено произнесение подлинных слов Ленина, будто набранных «крупным шрифтом». Временами хор олицетворяет и реальную народную массу, охваченную бурным революционным порывом. Приемы динамических переключек, контрапунктических наложений, контрастного сопоставления высоких и низких тембров активизируют хоровую партию. Здесь неоднократно возникают аналогии с народно-хоровыми сценами музыкальных драм Мусоргского.

Самым новаторским, дерзновенно-смелым был последовательно примененный автором принцип «документализма»: тексты всех шести вокальных фрагментов целиком взяты из подлинных политических документов, прежде всего из книг, статей и речей Ленина. Эти драгоценные строки, родившиеся в пламени революции, по-настоящему взволновали композитора, показались ему более впечатляющими и жизненно-достоверными, нежели самые талантливые стихи. В бессмертных ленинских строках он услышал внутреннюю музыку огромной взрывчатой силы.

Нетрудно усмотреть в прокофьевском «документализме» черты общности с литературной «теорией факта», увлекавшей в конце двадцатых годов группу поэтов ЛЕФа (С. Третьяков, О. Брик), а также с идеями советских кинодокументалистов, отказавшихся от постановочных приемов художественного кино. Известно утверждение В. В. Маяковского о том, что конкретный факт или документ, заимствованный из революционной практики, «во много раз интереснее любой напыщенной беллетристики литературных белоручек». Однако, в отличие от деловой «фактографии» лефовцев, Прокофьев привнес в музыку кантаты богатство фантазии и широту художественного обобщения. Он сумел обойти опасность излишней прозаичности, умело применив два важных принципа: во-первых, возвышая прозаическую декламацию хора до уровня пластической рас-

певности, во-вторых, создавая оркестровые прослойки, выражающие поэтическую атмосферу времени.

Октябрьская революция предстает в кантате Прокофьева не только как гигантский социальный взрыв, потрясший мир, но и как счастливое освобождение масс от чудовищного и злого ига. Отсюда — эмоциональная заостренность, «вздыбленность» начальных симфонических фрагментов (первый, третий, пятый), сменяющаяся победным жизнеутверждением центральных оркестрово-хоровых разделов.

Уже начальные такты Вступления — с нервно-экспрессивным рисунком блуждающей мелодии и ревушим тембром тромбонов — воплощают стихию злой бесчеловечности, грозного бушевания. Тремолирующие тембры струнных *sul ponticello* рождают эффект нервной дрожи, жуткой призрачности. Здесь автор, видимо, отталкивался от известных строк из «Коммунистического манифеста» о черных силах реакции, напуганных «призраком коммунизма»: «Все силы старой Европы объединились для священной травли этого призрака: папа и царь, Меттерних и Гизо, французские радикалы и немецкие полицейские»¹.

Постепенно преодолевая господство негативных образов (они повторяются и дальше), автор уверенно накапливает мотивы революционного действия, борьбы, созидания, противостоящие «враждебным вихрям» старого мира. Особенно впечатляют вокальные фрагменты на слова Маркса и Ленина (второй, четвертый, шестой, седьмой). Позитивное, возвышенно человеческое начало неуклонно нарастает от эпизода к эпизоду; светлые мечтания о преобразовании мира («Философы», «Мы идем») сменяются картинами революционного действия («Революция»), а затем — восторженным ликованием («Победа», «Симфония»). Поражает умение Прокофьева всякий раз находить путь к музыкальному прочтению публицистических текстов, то строя четкие трехчастные структуры («Мы идем»), то применяя принцип рондовости («Революция», «Победа»). Еще более удивительна способность композитора создавать пластически распевные мелодии на самые, казалось бы, «безнадежные» в музыкальном отношении, прозаические тексты. Показателен в этом отношении свободный и гордый распев второй части, обогащенный свежестью модуляционных перекрасок:



¹ Сюжетный замысел Вступления-эпиграфа в какой-то мере предвосхищает начальный образ оркестрово-хорового эпиграфа к опере «Война и мир» («Силы двенадцати языков Европы ворвались в Россию...»).



Не менее выразительна рефренная тема четвертой части, близкая к уверенно энергичному строю русской походной песни. Отказавшись от заимствования мелодий и интонаций из революционного фольклора, автор нашел свой убедительный метод интонационной характеристики: в кантате широко применены русские песенно-плясовые или маршевые обороты, претворенные в ярко индивидуальной манере. При этом нигде не ощущаешь ни мелодраматической псевдозадушевности, ни парадного словословия, столь чуждого ленинской публицистике.

Наиболее впечатляет кульминационная шестая часть — динамичнейшая картина Октябрьского восстания. Автор цитирует здесь статьи и письма Ленина, написанные памятной осенью 1917 года¹. Сжатые, императивно-волевые фразы из ленинских документов исполнены высокого напряжения: «Мы победим безусловно и несомненно. Нельзя ждать. Можно потерять все. Взять власть сразу в Москве и Питере, неважно, кто начнет!..» Прокофьев, дерзнувший дать собственный литературный монтаж из различных статей и документов Октября 1917 года, верно ощутил в облике Ленина то, что сравнительно редко воплощалось творцами художественной Ленинианы: революционный размах, всепобеждающую волю полководца, отважившегося поднять массы на смертный бой с миром насилия и гнета. Музыка усиливает и художественно преобразует это впечатление: в кульминациях шестой части — с неудержимыми оstinatными движениями, рождается образ гигантского «локомотива революции», мчащегося на всех парах. Именно здесь применены ярко изобразительные звуковые эффекты (шумы канонады, треск пулеметов, призывная речь оратора, усиленная репродуктором); здесь же господствует энергичный рефрен, соединяющий в себе русское плясовое начало с тревожной возбужденностью:

¹ См. его статьи «Кризис назрел», «Советы постороннего», «Марксизм и восстание», «Письмо членам ЦК», «Письмо к товарищам», «Большевики должны взять власть», «Из дневника публициста» и др. Полное собрание соч., изд. 5, том 34.

Precipitato
Хор (басы)

Кантата к 20-летию Октября

45 ⁶

Мы дол-жны не те-ря-я ни ми-ну-ты

ор-га-ни-зо-вать штаб пов-стан-чес-ких от-ря-дов.

Чутье драматурга сказалось на этот раз в конфликтных коллизиях, близких русской опере народно-эпического плана. Таков, например, диалог-переключка между двумя группами участников революции. Более умеренные и «благоразумные» выражают сомнение («Но против нас все, мы недостаточно сильны, чтобы взять власть»). Им отвечают сторонники Ленина, требующие немедленных действий: «Не взять власти теперь, значит погубить революцию!» Конфликт двух лагерей подчеркнут тембровыми контрастами (высокие и низкие голоса хора). Характерна и празднично-плясовая разрядка — в середине большого рондообразного построения: после взволнованных восклицаний хора, усиленных нервно подхлестывающими ритмами, неожиданно возникает веселый гармошечный наигрыш — выражение торжествующей народно-бунтарской стихии¹. Два хора, расположенные по обе стороны эстрады, словно представляют наэлектризованную толпу, запрудившую улицы и площади Петрограда. С кинематографической наглядностью сменяются пестрыми страницами повествования — от беспокойного ожидания («Кризис назрел») через яростные споры и конфликты, митинговые речи и уличные баталии — к катастрофической кульминации, символизирующей крах старого мира.

¹ Сюжетным стимулом для этой «разрядки» послужили ленинские фразы из статьи «Марксизм и восстание»: «Мы отнимем весь хлеб и все сапоги у капиталистов. Мы оставим им корки, мы оденем их в лапти. Мы дадим весь хлеб и всю обувь на фронт».

Замечателен и резко контрастный переход от кипуче напряженного шестого раздела к умиротворенному *Andante*, выражающему радость достигнутой Победы. Слова Ленина, произнесенные зимою 1920 года, после разгрома белогвардейщины¹, нашли естественный эмоциональный отклик в музыке: певучая мелодия засурдиненных струнных украшена нежными хроматическими переливами. (Этот чудесный напев, используемый как рефрен пятичастного рондо, далее возвращается вновь в качестве второй побочной темы в эпизоде «Симфония».)

За траурно-героической восьмой частью, вновь решенной в характере оперно-хоровой сцены (народный Реквием памяти Ленина), следует оркестровый фрагмент, воплощающий, по замыслу автора, величие созидательного труда. Здесь вновь сопоставляются динамическая устремленность полуплясового движения с восторженной лирикой напевных тем.

Первоначальный замысел кантаты предусматривал репризный принцип заключения — с возвратом к экспозиционному хору «Философы». К этому принципу и обратились первые исполнители, заменив несколько пеструю и многотемную финальную часть повторным проведением первого хора. Подобное концентрическое решение — с репризным утверждением начальной темы-тезиса — способствует единству и цельности впечатления.

Нет сомнения в том, что Октябрьская кантата была одной из кульминаций в творческом развитии Прокофьева тридцатых годов, доминантой его новаторских исканий в русле современной тематики. И то обстоятельство, что эта партитура, подобно трем сочинениям на сюжеты Пушкина, оставалась неисполненной, безусловно мешало правильно оценить процесс идейной эволюции композитора. Сейчас, после восстановления этих белых пятен, картина стала полнее и богаче. Если «Ромео и Джульетта» и Второй скрипичный концерт конденсировали в себе достижения новой прокофьевской лирики, то Октябрьская кантата — вместе с Пушкинианой — прокладывала пути к новой эпике, к зрелому национальному стилю художника-монументалиста, автора «Александра Невского» и «Войны и мира».

«Песни наших дней»

Помимо кантаты ор. 74, в списке прокофьевских работ 1937 года значатся несколько массовых песен. В них заметно стремление автора к ясности и мелодичности языка. «...В то же время я никоим образом не старался отделяться общеизвестными оборотами гармонии и мелодии,—

¹ «Товарищи, мы подходим к весне, пережив небывало трудную зиму холода, голода, сыпняка и железнодорожной разрухи. Сегодня мы можем праздновать нашу победу». (Из речи на беспартийной конференции Благущее-Лефортовского района г. Москвы 9 апреля 1920 г., т. 40, стр. 127). См. еще фрагменты из работ Ленина в томе 42, стр. 1 и в томе 36, стр. 208.

отмечает он. — В том-то и трудность сочинения ясной музыки: эта ясность должна быть не старая, а новая»¹.

В поисках стихов для массовых песен Сергей Сергеевич обратился к современному народному творчеству — русскому, белорусскому и украинскому. Еще при жизни А. М. Горького было начато по его инициативе собирание современного фольклора: этнографические экспедиции записали множество песен и сказов о Родине, о партии, о социалистическом труде. Лучшие из них вошли в сборник «Народное творчество», посвященный 20-летию Октября (издание «Правды», 1937). Среди песен, первоначально опубликованных в «Правде», были украинская «Два сокола», русская «От края до края», белорусские «Будьте здоровы», «За горою у криницы». Именно эти тексты (часть из них давалась в переводе М. Исаковского) заинтересовали многих советских композиторов, в том числе и Прокофьева. Так появились его варианты песен «От края до края», «Будьте здоровы», «За горою у криницы», «Золотая Украина». «Я пользовался здесь собственными мелодиями, но приближался к народному стилю. Надеюсь, что они будут легко восприниматься и запоминаться», — писал композитор. К песням на народные тексты вскоре прибавился ряд массовых песен на стихи советских поэтов: «Брат за брата» и «Колыбельная» (В. Лебедев-Кумач), «Через мостик» и «Девушки» (А. Пришелец) и «Двадцатилетний» (С. Маршак). Из восьми названных произведений сложилась сюита «Песни наших дней» для солистов, хора и оркестра с симфоническим вступлением².

Это — разнообразные картины современной советской жизни: быт колхозников, героизм пограничников, трудовой энтузиазм девушек, едущих на Дальний Восток, самоотверженность комсомольца, спасающего детей от пожара. Некоторые из песен впечатляют своим драматизмом, как, например, баллада «Брат за брата», повествующая о гибели бойца на границе. Задушевность интонаций отличает «Колыбельную» — как бы начальный эскиз к вдохновенной «Колыбельной» в оратории «На страже мира». Оригинально, в духе захватывающего рассказа-скачки, репена песня-сценка «Двадцатилетний» (первая встреча Прокофьева с С. Маршаком), хотя здесь и ощущается некоторая искусственная простоватость.

Видимо, поиски «новой простоты», о которой мечтал композитор, оказались делом не легким: в новых песнях, особенно лирических, порой сказывалась интонационная нейтральность, а то и упрощенность мелодического рисунка и гармонии; это помешало таким песням, как «Золотая Ук-

¹ Из статьи «Расцвет искусства». «Правда» от 31 декабря 1937 г.

² Сюита была впервые исполнена силами Всесоюзного радио (оркестр и хор, солисты Ф. Петрова, Г. Абрамов и В. Захаров, дирижер А. Гаук) 5 января 1938 г.

раина», «За горою», «Будьте здоровы», стать действительно массовыми¹. Сергей Сергеевич с большой серьезностью относился к своим песенным опытам и не соглашался с критиками, упрекавшими их в интонационной отвлеченности: «А у кого массовые песни на большем уровне? — спрашивал он. — Надо сравнивать с этим же жанром у других авторов»².

Единственная несовременная тема, привлекавшая Прокофьева в течение сезона 1937/38 года, связана с драматургией Шекспира. В третий раз, после «Антония и Клеопатры» и «Ромео и Джульетты», обратился он к шекспировской теме: это была музыка к «Гамлету», сочиненная для ленинградского Театра-студии под руководством С. Э. Радлова. Вновь Сергей Эрнестович Радлов, давний его партнер по шахматам и превосходный знаток Шекспира, увлек композитора интересным заданием: «В довольно подробном письме [он] изложил мне свои пожелания и эти пожелания настолько совпали с моими собственными, что оставалось уладить только некоторые детали и затем писать музыку»³. Блестящее театральное чутье Прокофьева вновь в полной мере проявилось в десяти фрагментах музыки к «Гамлету»: наивно-трагательный лиризм песен Офелии, импозантные и драматические марши-шествия (выход Клавдия, торжество Фортинбраса) и в центре — полусутливый, полужловещий Гавот, сопровождающий знаменитую сцену «Мышеловки» (через год после премьеры этот Гавот вышел отдельным изданием у Кузевникова под оп. 77 bis).

Некоторое время Прокофьев обдумывал замысел небольшой кантаты о покорителях Северного полюса; идея эта была предложена еще весной 1937 года дирекцией Московской консерватории. «Какая благодарная тема: полет на край земли, на Северный полюс, — писал композитор в газете «Известия». — ...Я с волнением следил за феерическими полетами наших храбрецов В. Чкалова, Г. Байдукова и А. Белякова, и меня не покидает мысль взять это темой для следующего музыкального сочинения»⁴. Уже вырисовывались контуры будущей кантаты, о чем автор делился с Б. Демчинским: «Хотя я не люблю писать на темы «к случаю», но тут, надо сказать, событие исключительное и вдобавок очень поддающееся музыкальному выражению... Так как в данном случае требуется для учеников консерватории музыка простая и для сравнительно небольшого состава исполнителей, мне нетрудно было бы сочинить вторую «малую» кантату, которая по средствам выражения была бы в совсем другом стиле, чем первая». В качестве литературной основы автор снова предполагал использо-

¹ Список сочинений Прокофьева в 1937 году пополнился также маршами для духового оркестра («Лирический марш», «Походный марш», «Кавалерийский марш» с хором).

² Из замечаний к первоначальному варианту настоящей книги.

³ Из статьи Прокофьева о музыке к «Гамлету» Шекспира. МДВ, стр. 227.

⁴ «Известия» от 27 июля 1937 г.

вать — помимо стихов — подлинные документальные тексты. «Центральным материалом я хочу взять выписки из газет об открытии полюса. Неважно, что это малолитературный материал, важно, что это первые горячие вести о событии»¹. Замысел новой кантаты не осуществился, но эстетические идеи, возникшие при ее обдумывании, примечательны.

Во второй половине ноября в Москве проходила первая Декада советской музыки. Были с успехом сыграны Пятая симфония Шостаковича, Шестнадцатая и Восемнадцатая Мясковского, фортепианный концерт Хачатуряна и другие новинки. Специальный авторский концерт был посвящен Прокофьеву: в программу вошли Четвертая симфония, советская премьера Второго скрипичного концерта (солист Б. Фишман) и вторая сюита «Ромео и Джульетта». Четвертая симфония была принята холодно (кто-то из критиков поспешил даже обнаружить в ней «печать формализма»²), зато сюита из «Ромео» вновь вызвала бурю восторга; «настоящую глубокую радость» по поводу этой музыки выразил видный музыковед В. А. Цуккерман в своей обширной статье, посвященной Прокофьеву³.

Несмотря на серьезную неудачу с Октябрьской кантатой и холодноватый прием «Песен наших дней», Сергей Сергеевич был удовлетворен итогами прожитого года, назвав его в предновогоднем номере «Правды» «хорошим творческим годом»⁴. На очереди были давно привлекавшая его совместная работа с С. М. Эйзенштейном и первая опера на советский сюжет.

Уезжая в начале января 1938 года в последнее концертное турне за границу, Сергей Сергеевич решил побывать в Голливуде, чтобы освоить американский опыт музыкального оформления фильмов. Вместе с ним гастролировала и Лина Ивановна. Путешествие было длительным и интересным: Франция, Чехословакия, Англия, США. В Праге композитор встречался с прогрессивным чешским балетмейстером Иво Ваней-Псота, предложившим поставить «Ромео и Джульетту» на сцене Брненского городского театра. Автор охотно согласился, рассчитывая, что премьера балета раньше пройдет в Ленинграде.

Громадное впечатление произвела поездка через Атлантику на французском лайнере «Нормандия», одном из крупнейших в мире. Концерты в Бостоне, в городах Калифорнии проходили с бурным успехом. Американцы впервые познакомились с музыкой «Пети и волка», сразу завоевавшей горячее признание. Композитор был особенно польщен, узнав, что группа американских поклонников его музыки организовала Общество

¹ Из письма к Б. Н. Демчинскому от 31 мая 1937 года. Несколько ранее (1935) композитор обдумывал также идею несложной симфонии о Челюскинской эпопее.

² «Рабочая Москва» от 26 ноября 1937 г.

³ «Советское искусство» от 23 ноября 1937 г.

⁴ «Правда» от 31 декабря 1937 г.

имени Прокофьева. «В Лос-Анджелесе, городе кинозвезд, режиссер Р. Мамулян устроил банкет в нашу честь. На нем присутствовали крупнейшие кинозвезды — Мери Пикфорд, Марлен Дитрих, Глория Свенсон, Фербенкс и многие другие»¹.

На одном из приемов в Лос-Анджелесе Сергей Сергеевич встретился с лидером додекафонного движения, 64-летним Арнольдом Шенбергом, эмигрировавшим из нацистской Германии. Два крупнейших музыканта, представлявшие диаметрально противоположные тенденции современного искусства, отнеслись друг к другу без особого интереса. Тогда же Прокофьев оставил примечательную запись в мемориальном альбоме бостонского музыковеда Н. Л. Слонимского: на соседней странице красовался автограф додекафониста Эрнста Кшенека — созвучие из двенадцати звуков хроматической гаммы (с обозначением «Großmutterakkord», что означает «аккорд-бабушка»); Сергей Сергеевич, чуждый всякого рода умозрительным «системам», оставил рядом издевательскую реплику: «К черту бабушек, давайте писать музыку!»² Невольно вспомнились разящие сарказмы молодого Маяковского...

«Вот уже 10 дней как я в Калифорнии, — сообщал Прокофьев в письме к сыновьям. — Здесь очень тепло, — я забыл что такое пальто, деревья покрыты апельсинами и пампелмусами. В Голливуде делается большинство американских фильмов, для чего они строят целые дома, замки и даже города из картона. Сегодня я был на съемке. В огромном высоком сарае была построена целая площадь старинного города и люди скакали на лошадях через эту площадь. Был я также chez le papa de Mickey Mouse, т. е. у того, кто первый придумал ее рисовать»...³

Одна из крупнейших голливудских фирм предложила Сергею Сергеевичу заказ на киномузыку на очень выгодных условиях (10000 долларов в месяц). Но он сразу ответил отказом, ссылаясь на московские дела, чем немало удивил В. Дукельского, служившего посредником: «Прокофьев повертел голливудскую телеграмму в руках, что-то блеснуло в глазах его, но через секунду он надул губы и сказал недовольным тоном: «Приманка недурная, но я ее не проглочу. Вернусь в Москву к моей музыке, к моим детям...»⁴

¹ Из воспоминаний Л. И. Люберы-Прокофьевой, сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 221.

² Оба автографа были любезно продемонстрированы автору этих строк Н. Л. Слонимским во время пребывания в Бостоне в марте 1961 года.

³ Из письма от 7 марта 1938 года (сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 223). «Chez le papa de Mickey Mouse» (*фр.*) — «у папы Микки Мауса», то есть у кинорежиссера Уолта Диснея, создателя всемирно известных мультипликационных фильмов («Микки Маус» — забавный мышонок, один из популярнейших персонажей в картинах Диснея).

⁴ Из статьи «Об одной прерванной дружбе».

Встречи с кинорежиссерами (Мамулян, Дисней), живые впечатления от голливудских киностудий расширили представление композитора о возможностях звукового кино. Ему не терпелось вернуться на Родину, чтобы применить накопленный опыт в кинематографическом содружестве с Сергеем Эйзенштейном.

Три сложных задачи привлекли внимание Сергея Сергеевича после возвращения из Америки: кинокартина «Александр Невский», запланированная С. Эйзенштейном на студии «Мосфильм», Виолончельный концерт ор. 58, начатый в эскизах еще в 1933 году, и новая опера, замысел которой вырисовывался все яснее.

В ту весну В. Э. Мейерхольд, оставшись не у дел после закрытия его театра, перешел в Музыкальный театр имени Станиславского. Сам К. С. Станиславский (за несколько месяцев до смерти) пригласил своего бывшего ученика для постановки новых оперных спектаклей. Конечно, Мейерхольд тотчас же обратил свои взоры к Прокофьеву, давно мечтавшему о совместной с ним работе. По рекомендации Алексея Толстого композитор нашел, наконец, подходящий оперный сюжет: это была повесть Валентина Катаева «Я — сын трудового народа», напечатанная в «Красной нови» в ноябре 1937 года. Мейерхольд полностью одобрил выбор и взял на себя постановку будущей оперы. Либретто взялся писать сам Катаев, обработанный содружеством с замечательным русским музыкантом.

Уже в июле 1938 года Сергей Сергеевич сообщал в письме к В. Алперс: «Трудового народа» писать собираюсь; мы много говорили с Катаевым, т. к. я хочу иначе, чем у него, без агитки, которая быстро теряет моду. Он сейчас делает мне либретто»¹.

Не оставляя мысли об опере, Прокофьев с головой окунулся в заинтересовавшую его работу над фильмом. Наконец-то, осуществилась его давняя мечта о сотрудничестве с талантливейшим кинематографистом современности. «Будучи давнишним поклонником режиссерского таланта С. М. Эйзенштейна, — рассказывает он, — я с удовольствием принял его предложение».

Тема «Александра Невского» потребовала тщательного изучения исторических материалов, знакомства с древнерусской музыкой и католическими гимнами Средневековья. «Увлекательность темы, богатство образов, высокое мастерство Эйзенштейна и нерушимость творческого содружества всего съемочного коллектива, — вспоминал Сергей Сергеевич, — дали хорошую зарядку моему воображению». Композитор решительно отверг возможный метод музыкально-исторической реставрации: «...Представлялось более «выгодным» дать [музыку крестоносцев] не в том виде, в котором

¹ Из письма от 12 июля 1938 г.

она действительно звучала во времена Ледового побоища, а в том, в каком мы сейчас ее воображаем. Точно так же и с русской песней; ее надо было дать в современном складе, оставляя в стороне вопрос о том, как ее пели 700 лет назад»¹.

Сразу же установилось крепкое душевное единение между Прокофьевым и Эйзенштейном: они бывали друг у друга в гостях, много спорили, «шутили и остроумно каламбурили не только по-русски, но и по-английски и по-французски»². Целые дни композитор проводил на Потылихе, где студия Мосфильм приступала к съемкам. «Эйзенштейн великолепен и работать с ним одно удовольствие»³. С юношеским увлечением наблюдал Сергей Сергеевич волшебную кухню кинопроизводства: «Половину фильма занимает Ледовое побоище, которое снимается летом, делая ледовое поле из крашеного в белое асфальта, стекла и белого песка (снежок); выходит здорово, я был несколько раз на съемках»⁴.

Работа на Мосфильме, близкое знакомство с техникой звукозаписи открыли перед Прокофьевым возможности новых плодотворных исканий. В нем проснулась давняя страсть экспериментатора. Он, например, подметил, что слишком сильный звук, направленный прямо в микрофон, травмирует пленку и дает при воспроизведении резкий трескучий тембр. Возникла мысль: нельзя ли использовать это несовершенство аппаратуры для создания особых изобразительных эффектов. Идея оказалась удачной; при записи музыки, рисующей лагерь крестоносцев, композитор заставлял оркестрантов играть фанфарные темы у самого микрофона; этим достигалось резкое, «рычащее» звучание, усиливавшее отрицательную характеристику псов-рыцарей.

Сергей Сергеевич продлевал своеобразные опыты с «перевернутой» оркестровкой; мощно звучащие инструменты, например, тромбоны, отводились в дальний конец студии, а более тихие, например, фагот, перемещались к самому микрофону. Так достигались оригинальные эффекты, недостижимые в обычном оркестре.

Увлеченный техникой звукового кино, Прокофьев лично участвовал в записи своей музыки. Кинематографисты с уважением отзывались о его удивительном мастерстве и высочайшем профессионализме. Об этом вспоминал в одной из статей С. Эйзенштейн: «Мы выходим из маленького просмотрового зала. И хотя сейчас 12 часов ночи, я совершенно спокоен. Ровно в 11 часов 55 минут утра в ворота киностудии въедет маленькая темносиняя машина. Из нее выйдет Сергей Прокофьев. В руках у него будет оче-

¹ Из статьи С. Прокофьева «Музыка к «Александру Невскому». МДВ, стр. 228.

² Из воспоминаний Л. И. Люберы-Прокофьевой, сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 226.

³ Из письма к В. Алперс от 26 октября 1938 г.

⁴ Ей же, письмо от 13 июля 1938 г.

редной музыкальный номер к «Александру Невскому». Новый кусок фильма мы посмотрим ночью. Утром будет готов к нему новый кусок музыки».

Фрагменты будущего фильма, показываемые Эйзенштейном, служили богатым стимулом для фантазии Прокофьева. Скульптурная выразительность кадров и динамизм действия как бы подсказывали ему характер музыкальных образов. Как только очередной фрагмент музыки был отрепетирован, его слушал режиссер и тут же высказывал свои замечания.

С. Эйзенштейн был настолько захвачен ярко талантливой музыкой Прокофьева, что некоторые куски фильма монтировал, подчиняя ритм кинематографического монтажа ритму и композиции музыкальных фрагментов. Это позволяло сохранить нетронутыми крупные музыкальные построения и достичь естественного слияния музыки и кинодействия¹.

Поселившись в июле в высокогорном районе Северного Кавказа, в живописной Теберде, Сергей Сергеевич, вместо отдыха, сидел над партитурой «Александра Невского»; здесь же готовились к печати массовые песни, обдумывались эскизы оперы. Осенью, вернувшись в Москву, он успешно завершил работу над фильмом и 1 декабря 1938 года «Александр Невский» был выпущен на экраны. Благодаря высокому мастерству С. Эйзенштейна и оператора Э. Тиссе, прекрасной игре актеров (Н. Черкасов, Н. Охлопков, А. Абрикосов, Д. Орлов, В. Массалитинова), фильм завоевал большой и долговременный успех.

«Эта лента дышит музыкой», — писал об «Александре Невском» киноматург Виктор Шкловский. Действительно, фильм на редкость музыкален: партитура Прокофьева — не просто «оформление», а активнейший элемент драмы. Былинному разворачиванию начальных эпизодов (монгольское иго, быт новгородцев) соответствует протяжная музыка вступления и первого хора; под величавую песню об Александре Невском проплывают пейзажи Севера с деревянной резной архитектурой, спокойно движутся рыбаки в холщовых рубахах... Действие активизируется в зловещей сцене вражеских насилий над обездоленным народом Пскова. На экране — дым пожаров, хищные взгляды рыцарей-захватчиков; крикливо звучат трубы тевтонских горнистов, призывая к войне; им сопутствуют благостные звучания католических хоралов. Вот уходят на битву с чужеземцами новгородские крестьяне, сжимая в руках топоры; эта сцена сопровождается призывной песней «Вставайте, люди русские».

В картине Ледового побоища каждая страница повествования находит отклик в музыке: и утренний мгlistый пейзаж, полный тревожного ожидания, и механический шаг псов-рыцарей, и шуточные наигрыши гудонников, и удал новгородских силачей, лихо рубящих ненавистных тевтонов. После кульминационного эпизода — катастрофы на льду Чудского озера —

¹ Подробнее о сочинении музыки к «Александру Невскому» см. в статье звукооператора Б. А. Вольского. МДВ, стр. 525.

трагическая ночная сцена: русская девушка с факелом в руке обходит поле битвы, отыскивая среди павших своего суженого. Ее скорбная песнь сменяется въездом новгородских дружин в освобожденный Псков под праздничный колокольный звон. Гордо шагают воины-победители; за ними, озираясь как пойманные волки, плетутся пленные крестоносцы; горестным молчанием провожают новгородцы траурную процессию — тела сраженных героев. Заключительная картина народного веселья проходит на уже знакомой музыке эпических русских распевов.

Музыкальная выразительность фильма достигнута исключительно бережным отношением режиссера к партитуре Прокофьева; многие фрагменты музыки завершаются синхронно с соответствующими киноэпизодами. В иных же случаях возникают контрапункты звуковых и зрительных образов: например, на экране — притихшие русские воины ожидают нападения, а в музыке уже разворачивается «тема нашествия», напоминая о приближающейся опасности; другой пример: тевтонские главари в панике мечутся по своему лагерю, предчувствуя близкое поражение, а в музыке уже ликует победная тема русских всадников. Так зрительные и звуковые образы, контрапунктируя, дополняют и усиливают друг друга.

Фильм «Александр Невский» интересен не только своим художественным новаторством. Сила фильма в его политической злободневности: в образах псов-рыцарей зрители угадывали страшный лик современных поджигателей войны, угрожавших человечеству. Фильм напоминал о героизме русских патриотов, о преступной сущности фашизма, этого «тевтонского ордена» наших дней.

Виолончельный концерт

Освободившись от фильма, Сергей Сергеевич быстро завершает работу над Виолончельным концертом, начатым в Париже пять лет назад. «Первые эскизы меня не удовлетворили, — рассказывает он. — Явственно я ощущал «швы» между отдельными эпизодами и не вся музыка была равноценна. После долгого перерыва я совершенно заново переработал концерт, прибавив ряд новых музыкальных кусков»¹.

Три части концерта расположены не совсем обычно: первая часть — *Andante*, вторая — *Allegro risoluto* токкатного характера (наиболее важная в смысловом отношении часть) и третья — тема с вариациями. Автор стремился обогатить технику виолончельной игры сложными виртуозными приемами (скорее характерными для скрипки) и непривычно высокими регистрами.

По мнению Мясковского, концерт был основан на прекрасном тематическом материале, но страдал некоторым несовершенством формы; в нем не сразу обнаруживалась и привычная для виолончели открытость эмо-

¹ «Литературная газета» от 20 сентября 1938 г., № 52.

ций. В качестве первого исполнителя был привлечен солист Филармонического оркестра Л. Березовский, музыкант, склонный к сентиментальности и не слишком ощущавший скрытое очарование прокофьевской лирики. Об этом вспоминает Святослав Рихтер, в то время студент Московской консерватории, приглашенный в качестве репетитора для разучивания новой пьесы. «Когда мы впервые показали концерт в накуренной комнате Союза композиторов...— рассказывает Рихтер,— он вызвал восторженный прием... Был оживленный положительный диспут. Высказывались благожелательные напутствия Березовскому»¹. Однако ожидания друзей не оправдались. Концерт был исполнен в дни второй Декады советской музыки (ноябрь 1938 года) без всякого успеха. По мнению Рихтера, в этом «провале» были повинны исполнители и прежде всего дирижер А. Мелик-Пашаев, бравший «не те темпы» и не сумевший внутренне прочесть содержание партитуры. Иного мнения придерживался Мясковский, отметивший в новом сочинении существенные дефекты формы.

Автор, уверенный в своей правоте, возмущался равнодушием исполнителей и критиков, не услышавших сдержанной эмоциональности Виолончельного концерта. «Остались равнодушными сдуру: концерт очень близок ко 2-му скрипичному»,— отмечал он с раздражением². И все-таки впоследствии концерт пришлось дорабатывать: композитор многое пересочинил во второй части, переработал вариации третьей части и добавил каденцию виолончели. В 1940 году концерт был исполнен в США Григорием Пятигорским. Десятилетием позже автор перенес его основной тематический материал в переработанном виде в Симфонию-концерт для виолончели с оркестром оп. 125.

Неуспех Виолончельного концерта и «Песен наших дней» на декаде 1938 года был компенсирован горячим приемом Второго фортепианного концерта. Мощная апассионатность первой части, неудержимый динамизм скерцо, темпераментное исполнение пианистки М. В. Юдиной глубоко захватили столичную аудиторию.

¹ См. МДВ, стр. 457—458. Высокая оценка нового концерта была выражена еще накануне премьеры в статье В. Беркова (газ. «Советское искусство»), вызвавшей впоследствии резкую отповедь в журнале «Советская музыка» (статья Г. Хубова «Сумбур вместо критики», 1939, № 3).

² Из замечаний к первому варианту настоящей книги.

Глава XI

Перед бурей

Вставайте, люди русские,
На славный бой, на смертный бой.
В. Луговской. Хор из «Александра
Невского»

К концу тридцатых годов голоса надвигающейся войны все явственнее врываются в жизнь советского общества. 1938 год был годом Мюнхенской трагедии, австрийского аншлюсса, военных событий на озере Хасан. Гитлеровская Германия вкупе с японскими и итальянскими союзниками открыто готовилась начать вторую мировую войну. Летом 1939 года последовало сражение на Халхин-голе, а в начале сентября нацистская машина уничтожения ринулась в свой кровавый поход. Запылали разбомбленные города Польши. «Зимняя война» в Финляндии была драматической прелюдией к предстоящим тяжелейшим испытаниям Красной Армии. С горечью узнавали советские люди о падении Бельгии, Норвегии, Франции... «На Западе шла война, неторопливо набирая скорость, и завтрашний день был туманен, но в его тумане ясно предчувствовались неслыханные беды», — читаем мы в воспоминаниях современника¹.

Слух Прокофьева вновь, как четверть века назад, чутко воспринимал беспокойную обстановку кануна войны. Газетные сводки о боях на линии Мажино и на Карельском перешейке, впечатления от притихшего затемненного Ленинграда (январь 1940 г.), вести о падении Парижа тревожили душу музыканта. Отзвуки приближающейся бури слышались в батальных картинах «Александра Невского», в трагически взбудораженных сценах

¹ Из статьи Н. К. Чуковского в сб. «Тынянов». М., 1966, стр. 147.

«Семена Котко», выражающих стихию народного горя. Сходная эмоциональная атмосфера запечатлена и в драматических кульминациях Шестой фортепианной сонаты.

Работа над фильмом «Александр Невский» усилила национальные тяготения Прокофьева: захваченный величавыми образами киноэпопеи Эйзенштейна, он жадно тянулся к новым национально-эпическим замыслам.

Прежде всего родилась идея патриотической кантаты на темы из «Александра Невского». Тогда же (в конце 1938 г.) была задумана монументальная соната для скрипки и фортепиано f-moll op. 80; в течение нескольких дней возникли начало первой части, экспозиция второй и основные темы третьей. В темах ясно слышался строгий народно-эпический строй: поэзия русской старины, завладевшая воображением композитора, искала выхода в сфере инструментальной музыки. Однако эскизы новой сонаты пришлось отложить, так как 1939 год выдвигал иные крупные замыслы.

Большого труда потребовала кантата «Александр Невский» — нужно было отобрать куски киномузыки, расположить их в стройной вокально-симфонической композиции; оркестровое вступление и вокальные эпизоды («Песня об Александре Невском», хор «Вставайте, люди русские!» и ария «Мертвое поле») остались неизменными. Зато развернутые оркестровые фрагменты, особенно центральную часть — «Ледовое побоище» и финал — «Въезд Александра во Псков», пришлось существенно реконструировать. В четвертой и седьмой частях, как и в финале «Поручика Киже», автор применил принцип контрапунктического соединения тем. Некоторые образительные фрагменты были вовсе отброшены (например, музыка, иллюстрирующая поединок Александра с тевтонским магистром, или эпизод похорон павших воинов). Кроме того, пришлось заново оркестровать всю кантату, ибо кинопартитура, с ее экспериментальными эффектами, не прозвучала бы в концертном зале. Уже в феврале 1939 года композитор сообщал в печати: «Я очень рад, что закончил накануне XVIII съезда партии это сочинение, посвященное одному из самых ярких эпизодов в истории русского народа»¹.

«Александр Невский»

В музыкальной классике XX века не найти другого, столь же значительного произведения, родившегося из «прикладной» киномузыки. Строгое чувство формы сказалось в цельности семичастной структуры с очень точной логикой внутренних связей. В общей композиции кантаты проглядывают черты сонатности: в первых четырех частях дана экспозиция основных тем, в центральной — пятой части — своеобразная разработка (со-

¹ «Советская музыка», 1939, № 3, стр. 44.

поставление контрастирующих тем и их контрапунктическое сочетание) и, наконец, после лирико-драматического интермеццо (шестая часть) следует финал-реприза, где вновь утверждаются основные темы второй и четвертой частей. Так, избежав сонатных схем, автор применил конструктивные принципы сонатности: сопоставление и борьбу конфликтных образов, возвращение и вторичное утверждение основных тем.

В драматургии «Александра Невского» резко выражен антагонизм двух интонационных сфер: захватчиков-крестоносцев характеризуют автоматически тупые ритмы, политональные созвучия, суровые тембры (тяжелая медь, ударные, мертвенная звучность католического хора); русские дружины охарактеризованы светлой диатоникой певучих мелодий, мягкими красками струнных и хора.

Во многом оригинален жанр кантаты, сочетающий черты программного симфонизма с песенно-хоровыми «спенами» оперного склада. Здесь, вероятно, был продолжен плодотворный опыт недавно сочиненной Кантаты к 20-летию Октября. Но — в отличие от Октябрьской кантаты — в «Александре Невском» заметно воздействие кинодраматургии с ее стремительным монтажным развитием. Автор пользуется «натуральными» эффектами звукописи, изображая то зловещее карканье ворона, то веселое ржание коней, то отдаленные сигналы военных рогов, то гул ледяного поля, треснувшего под ногами разгромленных тевтонов. Техники киномонтажа, видимо, обусловлены и сюжетно оправданные контрапункты тем; таковы в пятой части соединения темы русской атаки с поверженными мотивами тевтонских фанфар, таковы же контрапункты величальных и шуточно-плясовых русских мелодий в финале.

Единство симфонического замысла подчеркивается строгой продуманностью тонального плана: ведущей мажорной тональности B-dur (первый эпический хор и праздничный финал) противопоставлена мрачно-зловещая сфера cis-moll (картины вражеского нашествия в третьей и пятой частях); побочную роль играют c-moll (горестные темы первой и пятой частей) и D-dur (темы русского воинства в середине четвертой части и в батальных страницах «Ледового побоища»). Так достигается четкость и выразительность в соотношении ладотональных красок.

Из семи частей кантаты первая — «Русь под игом монгольским» — самая сжатая и неразвита; это симфонический пролог, вступление к циклу. Секундовая попевка с диковато звучащим форшлагом и скорбная фраза повествовательного склада напоминают о далекой старине. Ощущение пустынного пространства подчеркивается фоническим эффектом: сочетанием очень высоких и очень низких звуков, движущихся в унисон на расстоянии четырех октав с незаполненной серединой.

«Песня об Александре Невском» — вторая часть — служит в кантате «темой России», выражением ее непобедимой мощи. Мелодия хора близка русским былинам с их скупым диапазоном и неторопливостью разверты-

вания. Но у Прокофьева былинный напев динамизирован: в нем господствует скрытая энергия, усиленная резкими, словно срезанными кадансами.

Атмосферой ужаса, горестного бедствия пронизан эпизод «Крестonosцы во Пскове». Как и в предыдущем фрагменте, автор применяет здесь четкую трехчастную структуру: крайние части воплощают образы вражеских насилий, средний контрастный раздел — страдания побежденных. Впервые выступают тембры тяжелой меди; соединение «открытых» и засурдиненных звучностей рождает зловещий хрипловатый оттенок. Резко диссонантные созвучия особенно впечатляют в зычных голосах медных. Прокофьев обостряет скорбную тональность *cis* чуждым звуком большой септимы (*his*), будто «застывшим» вводным тоном¹. Далее экспонируются три лейттемы крестonosцев: католический хорал (исполняемый смешанным хором на латинском языке), грубо рычащий мотив низких басов (построенный на интонации уменьшенной терции) и, наконец, грозный сигнал четырех валторн — тупой и квадратный, основанный на бездушных, обрубленных интонациях. «Божественность» елейного песнопения дискредитируется утрированно резкими контрапунктами.

В среднем эпизоде, изображающем горе псковичей, настроение резко меняется: умолкает медь, выключается хор; диссонантная жесткость сменяется ясностью русского распева, тонко хроматизированным звучанием оркестра. Образ народного плача усиливается сложным сплетением струнных *divisi* — с обилием всхлипывающих задержаний, стонущих полутоновых оборотов.

В хоре «Вставайте, люди русские!» (четвертая часть) представлен жанр героической дружинной песни-призыва. Ладовый строй хора (переменный лад с — Ес, плагальность), его интонационная структура рождены русской песенностью, которая, однако, резко активизирована чеканными акцентами медных. Зато середина хора — лирико-эпический D-dig'ный напев («На Руси родной не бывает врагу») — исполнена плавности и светлого покоя:



¹ Эта же «гармония горя» и на тех же звуках встречается в одной из тем оперы «Семен Котко» (скорбный наигрыш кобзаря в начале пятого акта).



Особая роль этой пленительной мелодии — едва ли не лучшей во всем цикле — подчеркивается ее последующими возвращениями в пятой и седьмой частях.

Главные события симфонической драмы сосредоточены в наиболее действенной пятой части («Ледовое побоище»). Перед нами уже не воспоминание и не призыв к действию, а само действие, выраженное рельефно, скульптурно. В мировой музыкальной литературе мало батальных картин подобной мощи и достоверности. Сквозной тип развертывания преобладает здесь над замкнутостью, структурным единством. Но и в подобной свободной форме, обусловленной сменой зрительных кинокадров, есть своя завершенность: она сказывается и в умиротворенно пейзажном окаймлении всей сцены, и в рондообразности общего строения (чередование тевтонских и русских тем).

После живописного вступления, рисующего утренний пейзаж Чудского озера, — возникает жуткий в своей механичности марш-токката; туго повторяющееся остинато басов передает неумолимую поступь вражеской когорты. На фоне «железного шага» раздаются свирепые сигналы тевтонской фанфары:



Оркеструя музыку крестоносцев, композитор, по его собственным словам, исходил из того, что «звуки их труб, несомненно, были неприятны для русского уха»; отсюда применение намеренно резких оркестровых и ладо-гармонических эффектов.

Эпизод нашествия сменяется картиной столкновения крестоносцев с русскими. Иступленное пение псов-рыцарей (мертвая латынь католической молитвы) чередуется с оркестровыми темами русских дружин: за богатырской фразой из песни «Вставайте, люди русские» следует потешный скомороший наигрыш на остинатном «гудошном» басу.

В качестве наиболее разительного контраста дан «эпизод контратаки» войск Александра Невского. Легко и стремительно звучит D-dur'ная тема русского воинства: предельная ясность рисунка и прозрачность мажорного лада в сочетании с подвижностью ритмики напоминают о классической мелодике Глинки.

Последний раздел батальной картины представляет собой синтезирующую репризу, в которой «тевтонская фанфара» контрапунктирует с темой русского воинства и темой из хора «Вставайте, люди русские». Прокофьев смело накладывает *cis-moll'*ную тему тевтонского клича на *D-dur'*ную (или *B-dur'*ную) тему русской атаки; эти политональные наложения воспринимаются как резкий, но убеждающий плакатный эффект. Тема тевтонского клича при этом заметно трансформируется, лишаясь заключительной восходящей интонации. Теперь это уже не кичливый призыв к агрессии, а панический сигнал бедствия, звериный вопль разгромленного врага.

Наконец, чисто-декоративная звукошумовая кульминация (катастрофа на льду) и прозрачно умиротворенная кода достойно завершают громадную батальную картину: в заключительной нежно утасяющей мелодии скрипок легко различаются очертания хора «На Руси родной не быть врагу»...

Женская песня-причет «Мертвое поле» (шестая часть) служит скорбно-лирической разрядкой после напряженной баталии. Фресковая звукопись вновь уступает место мягким акварельным тонам. Единственная во всей кантате сольная ария (меццо-сопрано) привносит оттенок личного индивидуального чувства. В песне много традиционно русских черт, типичных для музыки классиков — элементы натурального минора, тяготение к переменности лада и к распевности слогов¹. Однако черты авторской индивидуальности и здесь проглядывают то в подвижных басовых подголосках, то в деталях гармонизации.

Финал кантаты — «Въезд Александра во Псков» — почти целиком основан на знакомых русских темах из второй, четвертой и пятой частей. Мелодия «Песни об Александре Невском» проходит «в увеличении», в блестящем хоровом звучании — под торжественный звон колоколов. Ей сопутствует новая тема празднично-плясового характера («Веселися, пой, мать родная Русь»). В центре финала — тема гудошного наигрыша, мастерски соединяемая с темой хора «На Руси родной». Сочетание скоморошьего наигрыша с величавой патриотической песней создает многосоставный объемный образ.

Кантата «Александр Невский» многими нитями связана с традициями русской классики. Это сказывается и в направленности сюжета, и в почвенности русских тем, и в реалистическом применении средств пейзажной или театрально-иллюзорной звукописи. Образы русской природы сопровождают почти все сцены этой вокально-симфонической драмы: унылая панорама разоренной Руси в первой части, суриковские тона морозной предрассветной мглы в начале «Ледового побоища», темные ночные краски в

¹ «Как странно звучит! Музыка-то на Прокофьева совсем не похожа», — шутя заметил автор, услышав на киностудии первую запись этой арии.

сцене «Мертвого поля»... И рядом — страшные картины народных бедствий, словно сошедшие со средневековых фресок.

Партитура кантаты поражает изобретательностью и богатством оркестровой палитры. Автор мастерски применяет технику струнных *divisi*, остроумно использует громадную машинерию ударных (включая редко употребляемый кубинский маракас), привлекает дополнительные тембры (саксофон-тенор). Новизна оркестрового письма сказалась и в особых приемах звукописи, связанных то с эффектом пространства (*in distanza*), то со сложной системой применения сурдин и иных способов деформации тембра.

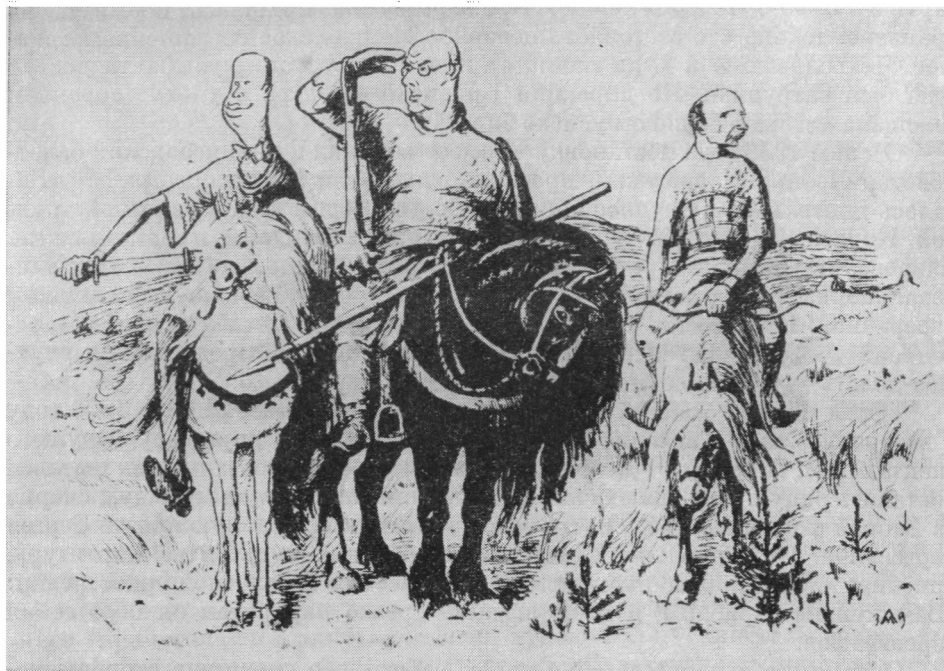
Много интересного заключает в себе хоровая партия кантаты, отмеченная исключительным разнообразием тембровых градаций (переключки высоких и низких регистровых групп, частое выдвижение суровых низких тембров).

Главное же, чем захватила кантата «Александр Невский», — удивительное чувство современности. Образы XIII столетия композитор воспринял сквозь призму событий конца тридцатых годов, ясно увидев «прошедшее в настоящем». В механизированном шаге псов-рыцарей угадывался железный марш гитлеровских танковых колонн, готовых вторгнуться на советскую землю. Патриотический клич «Вставайте, люди русские!» мог быть обращен к современным русским людям, готовившимся отразить злое нашествие.

17 мая 1939 года кантата «Александр Невский» впервые была исполнена в концерте Московской филармонии (дирижировал автор, сольную партию пела В. Гагарина). Новое произведение, повторенное осенью того же года на Третьей декаде советской музыки, справедливо было оценено как победа реалистического искусства.

Уже не раз отмечалось, что Прокофьев был истинным человеком театра: еще смолоду его очаровал тревожный и волшебный мир сценического лицедейства. С тех пор он не мог себя чувствовать по-настоящему счастливым, не слыша своей музыки с театральных подмостков. Долгое время театры не жаловали выдающегося драматурга своим вниманием. Редкие постановки его опер и балетов за рубежом не удерживались в репертуаре. На Родине, в сущности, не знали ни одного его балета, ни одной оперы (кроме веселой сказки по Гоцци). Попытки заинтересовать советские театры старыми работами — возобновить «Любовь к трем апельсинам» и поставить «Игрока» — не увенчались успехом. Лишь новые сочинения, созданные в сотрудничестве с советскими театрами, позволили бы композитору осуществить мечты о завоевании оперной и балетной сцены.

И вот, наконец, в 1939—1940 годах лед тронулся: Сергей Сергеевич получил долгожданную возможность сотрудничества с музыкальными театрами. Сценическое рождение «Ромео и Джульетты» и создание оперы



Три богатыря, шарж М. Алексича в связи с исполнением в Москве «Александра Невского» С. Прокофьева, «На поле Куликовом» Ю. Шапорина и «Емельяна Пугачева» М. Коваля, 1939 г.

«Семен Котко» оказались вершинными событиями в жизни Прокофьева предвоенных лет.

В декабре 1938 года пришло известие из Чехословакии о мировой премьере «Ромео и Джульетты» в городе Брно. Сергей Сергеевич был несколько удручен тем, что любимое его детище начало свой триумфальный путь вдали от России. Брно — центр Моравии и второй по величине город в республике — славится своей музыкальностью: здесь долгое время жил и работал неутомимый реформатор чешской оперы Леош Яначек (1854—1928), имя которого было присвоено городскому театру («Яначково дивadlo»). Видимо, от великого своего земляка брненский театр унаследовал и симпатии к русской культуре и жадный интерес к новому репертуару. Балетмейстер Иво Псота, воспитанный на традициях русской хореографии (отсюда, вероятно, и его псевдоним «Ваня-Псота»), был истинным вдохновителем и душой постановки; он же и танцевал заглавную

партию Ромео¹. К сожалению, Прокофьеву не пришлось побывать на премьере: только что состоялось позорное Мюнхенское соглашение, отдавшее Чехословакию в руки нацистов и для советского музыканта доступ туда был затруднен. Но дирекция Брненского театра с удовлетворением извещала автора о большом успехе балета.

Осенью 1938 года постановку «Ромео» задумал и ленинградский балетмейстер Леонид Лавровский, предложивший свой план хореографии. Началось длительное и трудное общение Сергея Сергеевича с балетной труппой Кировского театра, не раз нарушавшееся обидами и размолвками. Лавровский предлагал расширить экспозицию балета, добавить ряд танцевально-жанровых номеров, «усилить» оркестровку, казавшуюся слишком прозрачной. Композитор решительно отказывался что-либо изменять в законченной партитуре: «Почему вы считаете, что ваши предложения улучшат дело?» — раздраженно спрашивал он у Лавровского.

«Если хотите, ставьте, мной же эта работа закончена еще в 1936 году и возвращаться к ней я не собираюсь», — говорил он дирижеру будущего спектакля И. Шерману². Дело доходило до курьезов: постановщик пытался поставить одну из народных сцен («Утренний танец») под музыку... скерцо из Второй фортепианной сонаты, вызвав этим нескрываемую ярость Сергея Сергеевича. Особенно возмущали его требования «угрубить» партитуру, приблизить ее к привычным нормативам массивной балетной оркестровки: «Вам нужны барабаны, а не музыка!» — резко парировал он обращения хореографов.

Однако же в процессе совместной работы обе спорящие стороны постепенно сближались: артисты балета во главе с Галиной Улановой (Джульетта) и Константином Сергеевым (Ромео) все больше влюблялись в непривычную музыку, композитор же, сменив гнев на милость, шел на некоторые уступки. Так к осени 1939 года родилась расширенная редакция «Ромео и Джульетты», ставшая общепринятой: дополнительно были сочинены несколько новых номеров, включая «Утренний танец», Вариации Джульетты на балу, Вариации Ромео. По просьбе театра в сцене разъезда гостей из дворца Капулетти зазвучала музыка популярнейшего Гавота из Классической симфонии, по-новому развитая автором. Сергей Сергеевич полностью смирился со многими доводами Лавровского и даже счел нужным включить его имя в число авторов либретто.

Наконец, в начале января 1940 года в Кировском театре — в том же

¹ Партию Джульетты исполняла Зора Шемберова, дирижер К. Арнольди, художник В. Скрушный. Премьера состоялась 30 декабря 1938 года. В последующие пять месяцев состоялось 7 спектаклей.

² См. об этом в статье Г. Добровольской «Из истории создания «Ромео и Джульетты»» (сб. «Музыка советского балета». М., Музгиз, 1962, стр. 253); см. также воспоминания Л. Лавровского, Г. Улановой (МДВ, стр. 514, 431) и статью К. Сергеева «Высокое воздействие». «Советская музыка», 1966, № 4, стр. 59.

зале, где четверть века назад впервые гремели «варварские» созвучия «Скифской сюиты», — состоялась долгожданная премьера «Ромео». Сергей Сергеевич часто бывал на репетициях, по-хозяйски вникал во все детали. «Когда мы ездили в 1940 году в Ленинград на премьеру «Ромео», город был затемнен (шла война с Финляндией), — рассказывает Л. И. Льюбера. — За нами зашел Радлов в гостиницу «Астория». Мы пошли пешком вдоль канала, по темному городу и едва успели к началу. В постановке Сергею Сергеевичу не все понравилось»¹.

Спектакль был принят с единодушным восхищением, как одно из высших достижений советского балета. Неподражаемой была Уланова в роли Джульетты. «Станцевать Шекспира, и так, чтобы об этом говорили, что это действительно шекспировский образ, что такой Джульетты не было даже в драме, — это значит — открыть новую страницу балетного искусства. Это и сделала Уланова», — утверждал виднейший деятель театра².

Весной 1940 года спектакль был показан в Москве в дни декады ленинградских театров и восторженно принят публикой и прессой. Отмечалось на редкость счастливое слияние вдохновенной музыки Прокофьева с хореографией Лавровского и искусством танцовщиков. Говорилось о новаторском значении реалистической хореографии, свободно сочетающей черты классического танца и одухотворенной, жизненно оправданной пантомимы. Впрочем, сам Прокофьев не разделял восторгов: «Я не согласен с высокой оценкой Лавровского (часто поставлено против музыки) и Вильямса (причесанный и аккуратненький художник)», — писал он автору этих строк³. В его оценках сказалась строгая требовательность мастера, всегда ожидавшего от своих соавторов — хореографов и декораторов — исчерпывающе точного и чуткого постижения музыки.

Параллельно с новой версией «Ромео» Прокофьев, с присущей ему одержимостью, трудился над оперой «Семен Котко». «Работа его очень увлекает, он пишет с величайшим энтузиазмом», — сообщал В. Э. Мейерхольд, выступая весной перед труппой театра им. Станиславского. И Мейерхольд, и Мясковский поражались быстроте, с которой рождалась новая опера: первые три акта сочинены за 53 дня! Уже 26 марта была закончена сцена встречи Семена с односельчанами (вторая картина первого акта, с которой автор начал работу над оперой); 8 апреля был готов второй акт, 15 апреля — первая картина первого акта, 5 мая — наиболее капитальный, третий акт, 16 июня — четвертый акт и 28 июня — вся опера. Впервые композитор принялся за большую оперу на современный сюжет, отлично понимая трудность и ответственность этой задачи: «Одно дело, ко-

¹ Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 229.

² Из выступления С. М. Михоэлса в Комитете по Государственным премиям 24 ноября 1940 года. Сб. «Михоэлс. Статьи. Беседы. Речи», стр. 208.

³ Из замечаний к первой версии настоящей книги (июнь 1941 года).

гда заставляешь, скажем, петь оперные арии героев прошлых веков, людей, которые носят парики, бархатные камзолы, туфли с пряжками. Тогда все условности оперного стиля не представляют особых трудностей для современного композитора. Когда же изображаешь в опере героя сегодняшнего дня, нашего человека, говорящего современным языком, чего доброго пользующегося по ходу действия телефоном и т. д., — на оперной сцене легко поскользнуться и погрешить против художественной правды», — писал Сергей Сергеевич¹.

Сочинение оперы шло в тесном содружестве с режиссером и либреттистом. «Вчера Прокофьев сыграл два акта своей новой оперы в очень маленьком кружке — там присутствовали Мясковский, Катаев и я», — рассказывал Мейерхольд². На совместных встречах в доме у композитора Мейерхольд и Катаев продумывали вкупе с автором драматургические детали будущей оперы. Этим отчасти надо объяснить тот факт, что «Семен Котко» — в отличие от «Игрока», «Огненного ангела» или «Войны и мира» — сложился сразу в достаточно стабильной форме и больше не перерабатывался.

В повести В. Катаева композитора привлекли драматизм ситуаций, сочная «гоголевская» живописность, сочетание мягкой лирики и народного юмора, колоритный язык, густо уснащенный украинизмами. «Катаев проявил большое понимание оперного стиля», — отмечал Сергей Сергеевич в той же статье.

Однако между композитором и драматургом возникали и принципиальные споры. Катаев считал, что опера о Семене Котко могла бы быть решена в стиле народно-украинского музыкального спектакля — с несложными ариями, песнями и танцами. Он, в частности, представлял себе матроса Царёва, отплясывающего «Яблочко». Драматургу мало импонировало преобладание декламационного принципа: такая опера, по его мнению, не могла бы стать репертуарной. «Неужели Вам не хотелось бы, чтобы Ваша опера жила на сцене так же долго, как «Кармен» Бизе?», — спрашивал он у соавтора. Но Сергей Сергеевич был чрезвычайно авторитарен, твердо отстаивая принцип диалогической оперы, основанной на разговорной прозе — с минимальным использованием ариозных форм. «Мне не нужно никаких арий и стихов!», — решительно отвечал он Катаеву, указывая, какие именно куски из повести должны войти в текст либретто. В конце концов писатель вынужден был по его указаниям инсценировать сюжет повести, сохранив нетронутыми многие прозаические диалоги. Стихотворных текстов почти не понадобилось — кроме нескольких песенных стихов, подтекстованных к готовой музыке. Многие важные драматургические ре-

¹ «Литературная газета» от 20 сентября 1938 г.

² Из доклада 4 апреля 1939 года в театре им. К. С. Станиславского (цит. по сб. «В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы», часть вторая, стр. 477).

шения — например, прием разделения «сцены сватовства» на два параллельно развивающиеся действия, — были предложены самим композитором; он рисовал при этом свой план сценической диспозиции¹.

Авторами либретто, таким образом, были названы оба партнера — Прокофьев и Катаев.

Важно отметить, что композитор вовсе не отказался от народно-жанровых элементов, а лишь обновил метод их использования, стремясь к большей гибкости и динамичности. Он обратился к сборникам украинского фольклора и выписал несколько заинтересовавших его мелодий. Так, для ариозо юной Фроси был выбран напев лирической песни «Ой, не пугай пугаченьку» (та же мелодия, которую взял когда-то Чайковский для вставной арии Вакулы в опере «Черевички»). В либретто были включены, по совету В. Катаева, строки из «Заповіта» Тараса Шевченко. Сам композитор разыскал также тексты некоторых народных украинских песен («Ой вы, старосты», «И шумит и гудит», «Рано-раненько»), но сочинил к ним — как и к «Заповіту» — собственные мелодии, что немало напугало некоторых ортодоксов.

Украинский материал повести пробудил воспоминания о далеких днях детства, проведенных в Сонцовке, о деревенской детворе, о знакомых стариках и молодичах, о песнях сонцовских девчат. Музыкальные темы новой оперы рождались легко и естественно.

Когда уже шли репетиции, театр лишился Мейерхольда (ставшего жертвой необоснованной репрессии). Это произошло 20 июня, за неделю до окончания клавира оперы. Прокофьев сразу подумал об Эйзенштейне: «Первая мысль была кинуться к твоим стопам и просить взять на себя постановку», — сообщал он в письме к кинорежиссеру. Но Эйзенштейн был далеко от Москвы — и тогда решено было поручить постановку Серафиме Бирман, выдающейся актрисе мхатовской школы, работавшей в Театре имени Моссовета.

Живя летом 1939 года в Кисловодске, Сергей Сергеевич трудился над оркестровкой «Семена Котко» и попутно вводил в курс дела нового режиссера. Рассказывали, как сам автор, явившись к С. Г. Бирман, в маленькую палату санатория, в течение двух часов распевал всю музыку «Семена Котко», вызвав в конце концов строгие замечания дежурной сестры. «Чем больше увлекало меня то, что он играл и пел, — вспоминает С. Г. Бирман, — тем сильнее росла во мне радость сопричастности к будущему спектаклю, но рос и страх: смогу ли? вправе ли?»².

Закончив оркестровку очередной картины, Прокофьев посылал готовый «конспект» своим помощникам — П. А. Ламму и В. В. Держановскому, которые тотчас же расшифровывали авторские пометки, превращая

¹ Сведения почерпнуты из беседы автора книги с В. П. Катаевым (1954).

² Из статьи С. Г. Бирман, МДВ, стр. 502.

их в готовую партитуру. Вся инструментовка была сделана в двухмесячный срок и закончена к 10 сентября 1939 года.

Так родилась одна из самых увлекательных русских опер XX века — опера об украинском партизане Семене Котко. Горячие споры, вскоре разгоревшиеся вокруг этого сочинения, ныне трудно объяснимы. Ну кто же станет сегодня отрицать, что опера блистательно талантлива, что Прокофьев достиг в ней новой ступени овладения реалистическим методом?

«Семен Котко»

Сюжет «Семена Котко», в сущности, далек от жанра народно-революционной трагедии, которой ждали от композитора. Либретто повествует о рядовых людях украинской деревни, об их любовных увлечениях, разлуках и горестях, возникающих в трудную пору гражданской войны. События весны 1918 года — столкновение селян с немцами и гайдамаками и первые шаги партизанского движения — служат лишь фоном для показа лирически-бытовой истории бомбардира Котко и его невесты¹. Именно так объяснял свой замысел сам композитор: «Гражданская война в данном сюжете является не целью, а обстановкой, в которой происходят переживания новых советских людей»². Он беспокоился о том, чтобы в оперу не проникли элементы поверхностной плакатности, агитационного примитива.

Жанровая основа оперы, сочетала в себе черты бытовой комедии и любовной драмы, поэтичного пейзажа и социальной трагедии. Авторы показали многоцветный кусок жизни, оборачивающейся то смешными или трогательно-лирическими, то страшными сторонами. Мотивы революционной солидарности, народной борьбы даются ненавязчиво, вырастая из конкретных событий. Примечательна в этом отношении сурово ораториальная сцена партизанского Реквиема-клятвы над прахом замученных немцами селян (первая картина IV акта). В стремлении избежать псевдогероической ходульности Прокофьев, быть может, даже слишком ограничил себя, показав и Семена и партизанских героев Ременюка и Царёва совсем уж обыкновенными маленькими людьми...

Между тем сильнейшие драматические кульминации оперы (сцена пожара в финале III акта, партизанский Реквием) доказывали, что компо-

¹ В опере семь картин (пять актов). Молодой артиллерист Семен Котко возвращается с фронта в родное село. Советская власть дает ему землю и скот. Семен сватается к любимой девушке Софье Ткаченко, но отец ее, бывший фельдфебель, сельский богатей, препятствует их браку. Во время церемонии сватовства в селе появляется немецкий отряд. Оккупанты зверски расправляются с сельскими активистами. Опасность грозит и Семену, но он уходит в степь, к партизанам. Захватчики сжигают хату Котко, издеваются над его матерью и сестрой Фросей. И Семен становится красным партизаном. Узнав, что Ткаченко выдает замуж Софью за помещика Клембовского, Семен с оружием врывается в церковь и похищает невесту. Он попадает в руки врагов, но подоспевший отряд красных спасает его от расстрела.

² Из неопубликованной заметки, датированной 6 декабря 1939 г. (ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, № 10).

зителя волновали не только личные судьбы его героев, но и коллективные чувства масс в тяжелую годину исторических бедствий. Незабываема в этом отношении нервно взбудораженная картина горящего села, в чем-то продолжающая линию яростных экспрессий «Огненного ангела». Здесь вновь проявилась способность Прокофьева рисовать многоликую массу в самые напряженные моменты истории (вспоминаются еще эпизод Восстания из Октябрьской кантаты или «Ледовое побоище» из «Александра Невского»). Тревожный набат, монотонно повторяющиеся выкрики обезумевшей Любки, до предела взволнованные выкрики хора, непрерывно подхлестываемые ритмами оркестра, — все это сливается в многослойную симфонию пародного горя. За несколько месяцев до начала Великой Отечественной войны эта потрясающая сцена напоминала о чудовищной жестокости врагов и о горестных испытаниях, надвигающихся на нашу страну...

Стоило ли удивляться, что Прокофьев не пожелал решать драматургию «Котко» в духе жанрово-развлекательной «малороссийской» пьесы с хоровыми дивертисментами, плясками парубков и матросским «Яблочком»? Вновь, как в «Игроке» или «Огненном ангеле», — он всячески динамизировал оперную форму, приближая ее к жизненной достоверности драматического театра, но сохраняя ведущую роль музыки. Почти весь текст оперы состоит из прозаических диалогов, сжатых реплик, окрашенных своеобразием южноукраинского диалекта. Сценическая неподвижность длинных арий и дуэтов, напыщенная декоративность оперных хоров решительно отбрасываются. Возникающую при этом опасность растворения мелоса в потоке декламационной прозы автор избегает с поистине виртуозной изобретательностью. Так возникают остроумные мелодические рефрены, основанные на выразительных повторениях оркестровой темы или меткой вокальной реплики («И с тем до свиданьчика...», «Взаимно», «Тебе не видать...»). В иных случаях применяются хоровые или оркестровые фоны, на которые накладываются сжатые речитативы (например, свадебный хор во II акте). С блеском используются эффекты дупланового действия, естественных сценических контрапунктов или пульсирующие оркестровые остинато, поддерживающие то нервно тревожащую, то насмешливо-игровую атмосферу сцены. Все это помогает композитору преодолеть кажущуюся разорванность, текучесть декламационной ткани. Не менее остроумно применение вокальных микроструктур, то и дело вспыхивающих по ходу действия: крошечные динамические подвижные микродуэты или трио, сжатые монологи — порой из 16—20 тактов — несут необходимую эмоционально-смысловую нагрузку, позволяя избежать громоздких и статических фонов¹.

¹ Подробнее о строении оперы см. в книге М. Д. Сабининой «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева». М., 1963. См. также работу М. Арановского в сб. «С. Прокофьев. Статьи и исследования».

Подвижность, динамичность вокальных форм в сочетании с тематическим богатством оркестровой партии позволила композитору показать героев в непрерывном действии, в сложных взаимосвязях и столкновениях. Замечателен, например, эпизод сватовства (II акт), скомпонованный по принципу сценического контрапункта. На одной стороне сцены происходит церемония «замовин», на другой, в спальне, Софья и ее мать Хивря лихорадочно готовятся к встрече сватов. Оба действия даны в естественном сочетании: слушатель улавливает и возбужденные возгласы Софьи, и причитания растерянной Хиври, и окрики Ткаченко, и «галантные» рассуждения сватов.

Приемы двупланового действия встречаются также и в конце второго действия, когда под звуки ликующего свадебного хора происходит разоружение немецкого отряда, и в середине третьего акта, где причитания Любки служат фоном для верноподданических разговоров Ткаченко с начальством.

Жизненностью развития подкупает вторая картина (встреча Семена с односельчанами). Беглые диалоги, небольшие соло, ансамбли сменяются с кинематографической быстротой; таковы миниатюрные дуэты Фроси и 3-й бабы («Бежи до ткаченковой Соньки») или Семена и Фроси (разговор о сватовстве); скерцозность оркестровой партии мастерски сочетается в них с веселой скороговоркой.

В характеристиках отдельных персонажей заметную роль играют элементы комедийности, шутилой танцевальности: напомним беззаботно-приплясывающие темы Фроси, Миколы или гармошечный наигрыш матроса Царёва.

Но если драматургические принципы «Котко» были в достаточной мере привычными для Прокофьева, то иные качества оперы оказались для него новыми и необычными. Таковы некоторые воздействия советской «песенной оперы» тридцатых годов (заключительный хор V акта). Особенно же показательно для тогдашней его эволюции обращение к национально-фольклорным песенным истокам, вплоть до цитирования подлинных украинских мелодий.

После относительной нейтральности национального стиля «Трех апельсинов» или «Ромео» автор «Семена Котко» уделил особое внимание передаче украинского колорита. Это заметно во всем музыкальном облике оперы — в песнях и ариозо, в интонационном строе речитативов. Украинский тематизм всюду выдает руку Прокофьева — скуповато аскетическим строем диатоники, энергией ритмов, решительным избеганием какой-либо чувствительности.

Ярко национальны ариозно-песенные мелодии оперы, несомненно навеянные фольклорными образцами: тема грусти Семена, основная мелодия траурного хора, песенка Фроси, свадебный хор. Интонации украинской речи неизменно ощущаются в декламационных репликах Ткаченко, Фроси,

Ременюка, сельских стариков и баб. Привычная для Прокофьева меткость интонационных характеристик несомненно обусловлена его личным знакомством с речевой и пластической природой изображаемых типов. В опере больше удались образы лирические (Софья), лирико-комические (Фрося, Микола), сатирически заостренные (Ткаченко). Лучшие из музыкальных портретов представлены многогранно, в непрерывном развитии; достаточно напомнить Ткаченко, то меланхолически рассуждающего о превратностях судьбы, то деспотически грубого, то фальшиво льстивого; не менее разносторонне показана Фрося — вначале смешная шалунья, озорница, 14-летняя «кумушка», затем повзрослевшая, познавшая первое настояще горю...

Превосходны лирико-романтические темы, выражающие чувства Семена и Софьи, матроса Царёва и его невесты Любки; эти проникновенные мелодии по интонациям и модуляционным приемам продолжают лучшие достижения прокофьевской лирики. Стоит напомнить хотя бы вдохновенный любовный ноктюрн в начале третьего акта:



Нежно-чувственный характер этой темы подчеркнут колористической игрой светотени (As-dur — as-moll); примечательны ее интонационные связи со свадебными хорами второго акта.

Отзвуки украинского говора ощущаются в оперной декламации «Котко», почти всюду основанной на естественных речевых оборотах — не

без воздействия Мусоргского¹. Здесь встречается и напевная речитация, близкая к ариозности (раздумье Семена в начале первой картины, монолог Ткаченко в начале второго акта), и скороговорка полубуффонного или возбужденно-драматического характера, и суховатое *parlando*, вплоть до совсем уж немusыкальной ритмованной прозы. Композитор пытается омузыкалить самые прозаические тексты (например, приказ немецкого командования о поставке продовольствия или урок по изучению материальной части пушки).

В «Семене Котко» применена тонко продуманная система тематических реминисценций: порой они сводятся к повторению инструментальных формул и тем, но чаще возникают на основе вокально-речевых реплик; не забываемая, например, одна из любовных тем Семена и Софьи, родившаяся из речитативной «реплики прощания» («И с тем до свиданьчика...»). Грубой лапидарностью и ладовой утрированностью отличаются оркестровые характеристики врагов (тема немецкого нашествия, тема Клембовского, жесткие «аккорды гайдамаков»).

Есть в «Семене Котко» и несомненные просчеты, вызванные несовершенством драматургии последних трех картин: благополучная развязка выглядит слишком поспешной, а музыкальное решение финала — при всей его мелодической прелести — кажется слишком уж безмятежным, поверхностно-идиллическим.

И тем не менее «Котко» завоевал признание как одна из жемчужин советской оперной классики. Прямые отголоски лирических или скорбно-трагических тем оперы нетрудно услышать в последующих инструментальных опусах Прокофьева — например, в *Andante* Скрипичной сонаты *f-moll*, в некоторых страницах Шестой, Восьмой сонат и Шестой симфонии.

В разгар работы над «Котко» Прокофьев получил предложение от С. Эйзенштейна — написать музыку к фильму «Пески и воды», посвященному строительству Ферганского канала. «Без тебя я себе такого фильма не представляю», — писал он композитору, предлагая немедленно приехать в Узбекистан, чтобы полюбоваться Самаркандом и Бухарой и напиться узбекским *couleur locale*. Но несмотря на большой соблазн, Сергей Сергеевич вынужден был отказаться: «Я сейчас по уши в опере, которую уже начали разучивать», — писал он Эйзенштейну 30 июля 1939 года, — как кончу, начнутся репетиции, а параллельно постановка «Ромео и Джульетты» в

¹ Когда-то М. П. Мусоргский сетовал на трудности воспроизведения украинских речевых интонаций (в «Сорочинской ярмарке»). Но в отличие от Мусоргского, Римского-Корсакова и Чайковского — уроженцев северных губерний — Прокофьев, обращаясь к украинскому материалу, мог опираться на собственные впечатления детских и юношеских лет.

Ленинграде с приездом ленинградской труппы в Москву. Взять такую большую тему, как твою, невозможно: трудно раздвоиться, мысли не там».

Попутно Сергей Сергеевич несколько раз отвлекался сочинением новых массовых песен: по заказу различных организаций были созданы «Над Полярным морем» (стихи М. Светлова), «Стахановка» (стихи А. Благова). Две новые песни основывались на фольклорных текстах из сборника «Народное творчество», — «Гей, по дороге» и «Проводы» (последняя вскоре вошла в качестве центрального эпизода в кантату «Здравица»). Некоторые из песен 1939 года (включенных в ор. 79) страдали тем же недостатком, что и «Песни наших дней»; известной интонационной нейтральностью. Отображение современной темы в доходчивых формах массовой песни оказалось не столь простым делом.

Тогда же, в мае 1939 года композитор сочинил «Музыку для физкультурных упражнений» по заказу Ленинградского института физкультуры имени Лесгафта. Постановку этого спортивного действия должен был осуществить В. Мейерхольд. Летом того же года ленинградские спортсмены выступали под музыку Прокофьева на Всесоюзном параде физкультурников, на Красной площади.

Между тем, после нескольких монументальных опусов программного характера (две кантаты, балет и опера) Прокофьеву вновь захотелось вернуться к чистому инструментализму. Богатство его творческого мышления сказывалось в постоянном стремлении к многообразию жанров, к плодотворному «обмену веществ» между различными сферами его искусства. Фантазия композитора, обогащенная конкретной образностью кино и театра, непрерывно обновлялась, раскрывая незнакомые ранее грани таланта. Его записные книжки заполнялись новыми темами, искавшими применения в крупных инструментальных композициях.

Мелодии, приходившие ему в голову, он обычно записывал в часы прогулок, во время путешествий и даже лежа в постели в период болезней. «Темы легко ускользают, приходят, уходят и порой никогда уже не возвращаются, — утверждал он в одном из интервью. — Некоторые из моих критиков, — добавил он шутя, — без сомнения скажут (тут он подмигнул), что чем больше моих тем никогда не вернутся, тем лучше!»¹

Основные темы будущих сонат и наиболее важные разработочные куски автор заготовлял впрок, с тем чтобы позднее их окончательно доработать. Методом предварительных заготовок он пользовался не впервые; в архиве сохранились черновые тетради, в которых выписаны основные темы, отдельные гармонии, характерные контрапунктические соединения и концовки, а также планы построения частей будущих сочинений; эти заготовки специально нумеровались, чтобы впоследствии облегчить работу

¹ «Musical America» от 28 сентября 1918 г.

над окончательными версиями. В набросках Шестой сонаты мы читаем: «6-ю кончить — перемежая первую тему из IV части и первую из 1-й».

Многие темы второй половины тридцатых годов несли на себе заметный отпечаток новых тенденций, только что проявившихся в произведениях сюжетного плана: лирическое очарование «Ромео», русская эпичность «Невского», напряженный драматизм «Котко» явственно отражались в музыкальных обобщениях трех фортепианных сонат и двух симфоний военного периода.

Показательно возвращение Прокофьева к жанру фортепианной сонаты: после более чем пятнадцатилетнего перерыва он заносит в список своихopusов три новые сонаты — Шестую, Седьмую и Восьмую (под номерами 82, 83 и 84). Есть сведения, что этот капитальный замысел возник под впечатлением книги Ромена Роллана о Бетховене, прочитанной им летом 1939 года¹. Опыт гениального автора «Аппассионаты» действительно найдет свое отражение в художественном облике трех прокофьевских сонат — в их необыкновенной монументальности, в симфоничности мышления. Но задуманную триаду удастся завершить лишь много позднее.

Начатая работа над Шестой сонатой сразу же осложнилась, ибо первоначальный скромный замысел стал разрастаться, и автор, по его выражению, завяз в материале. Кроме того, в октябре 1939 года мысли о фортепианных сонатах были неожиданно прерваны предложением Всесоюзного радио написать кантату к предстоящему 60-летию И. В. Сталина.

Разумеется, великий музыкант, обладавший редкой душевной чистотой и высоким чувством ответственности за свой труд, был далек от унылых нормативов «культового» искусства, страдавшего внешней помпезностью и ходульным славословием. Для него заказ Радио означал еще один повод для создания массового вокально-симфонического сочинения, простого по языку и обращенного к миллионам. Быть может, подхлестывала его и упрямая мысль — взять реванш за несправедливо отвергнутую Октябрьскую кантату. Надо было обладать гением Прокофьева, чтобы взявшись за сочинение величальной кантаты, — на деле решительно опровергнуть штампы официального славения: в этом замысле его ублекла прежде всего — поэзия современной народной жизни, воплощенная в новом фольклоре. Текст кантаты был составлен из современных народных песен, давно привлекавших его внимание². Кантата «Здравица», сочиненная и оркестрованная в очень короткий срок, была своевременно вручена музыкальному руководству Всесоюзного радио. Основным ее заказчиком и первым интерпретатором был дирижер Н. С. Голованов — давний поклонник прокофьевского таланта.

¹ МДВ, стр. 393.

² Подбор текстов был осуществлен самим автором при содействии литературного редактора Всесоюзного радио Дины Ермиловой.

Поэтическую основу «Здравицы» составили стихи, взятые из народных песен семи различных национальностей (русской, украинской, белорусской, кумыкской, курдской, марийской и мордовской). Сопоставление разных поэтических пластов позволило композитору показать контрастные картины народного быта и при этом достичь известного ритмического разнообразия. Чувство любви к Родине сливается в этих стихах с возвышенными думами о новом социалистическом укладе жизни.

Основной тон всему произведению дают начальные строки, выражающие радость колхозного труда:

Никогда так не было поле зелено,
Небывалой радости все село полно.
Никогда нам не была жизнь так весела,
Никогда досель у нас рожь так не цвела.

Далее в тексте даны поэтические портреты современных людей колхозной деревни. Вот молодая украинская крестьянка, укачивающая младенца:

Ой, бела в садочках вишня, как туман бела,
Жизнь моя весенней вишней нынче расцвела!

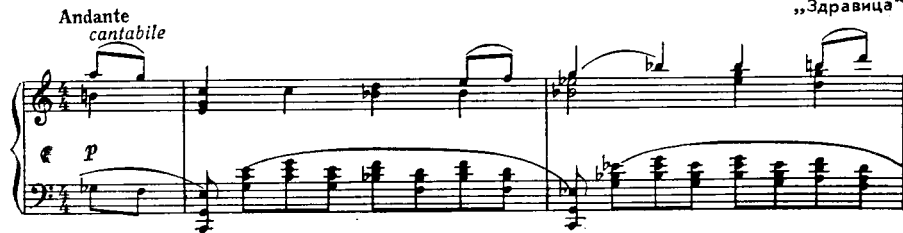
Мягкой грустью проникнуты чувства старой марийской крестьянки: сколько хороших дел она свершила бы, если бы была помоложе.

Вот, наконец, жанровая картинка современного быта: белорусские колхозники провожают в Москву знатную мастерицу урожаяев Аксиныю. Перед торжественной концовкой несколько строк текста посвящены воспоминаниям о старой подневольной жизни белорусского крестьянства.

Прокофьев избрал для своей одночастной кантаты гибкую форму рондо; часто сменяющиеся картины-эпизоды слиты в единое монолитное построение без длительных цезур.

Господствующую роль в этом семичастном рондо играет рефрен, выражающий основную музыкальную идею пьесы. Это — русская лирико-эпическая мелодия широкого диапазона в характерном для Прокофьева до-мажорном ладу, разукрашенном красивыми модуляционными сдвигами:

„Здравица“





Вся тема дышит светлым и уверенным покоем. Сложность внутриладового развития придает ей эмоциональную многокрасочность, богатство лирических нюансов. Это одна из самых выразительных тем Прокофьева, созданных в советские годы. Жизнерадостный образ достигнут без внешних эффектов и трескущей фанфарности.

На этом рефрене строится оркестровое вступление; он же дважды возвращается в средних частях и, наконец, торжественно проводится в конце (в ритмическом увеличении и в динамизированном оркестровом изложении).

Остальные темы, чередующиеся с рефреном, отличаются народнопесенным, в основном русским характером — в оригинальной прокофьевской трактовке. Такова ликующая мелодия первого хора, построенная на красочных тональных сопоставлениях (As — с и As — H); скромно и ласково, в духе украинских лирических песен звучит мелодия «Колыбельной»; раздольем и ширью отмечена песня на 6/8 о проводах Аксины; праздничный хор, окружающий эпизод «Проводы», напоминает напев русской частушки.

Лишь один момент в кантате лишен песенного начала — это связующий эпизод перед кодой, построенный на возбужденных гаммообразных взлетах; и мелодический рисунок этих «хоровых гамм», и прием полифонических «перехватов»-переключек между группами хора создают ощущение взволнованной напряженности.

В мелодическом богатстве и национальной почвенности основных тем «Здравицы», несомненно, сказалась предшествующая упорная работа Прокофьева в жанре песни. Вероятно, в памяти композитора запечатлелись и современные фольклорные мелодии, не раз слышанные им по радио и в Театре народного творчества.

В «Здравице» умело применены эффекты противопоставления хоровых групп, обыгрывания чистых тембров (запоминаются, например, смена женской и мужской групп в первом хоре, чередование групп женских голосов в «Колыбельной», чистая краска альтов в «монологе старухи»). Тщательно продуманный общий тональный план (господство C-dur в сопоставлении с As, с, Des и H) во многом способствует цельности формы.

Какую сложную эволюцию должна была пережить творческая мысль Прокофьева, чтобы прийти от условной России «Стального скака» к полнокрасочным, подлинно современным образам «Здравицы»!

Среди многих горячих поклонников кантаты был Святослав Рихтер, воспринявший ее как еще одно «чудо», сотворенное Прокофьевым! «Не забыть впечатления от одного из самых лучших его сочинений — коротенькой «Здравицы». Это озарение какое-то...» — отмечал он двадцать лет спустя¹.

Кантата с большим успехом была сыграна в Большом зале консерватории 21 декабря 1939 года. С тех пор она многократно звучала в популярных радиопередачах и не раз исполнялась в концертах (с несколько измененным текстом).

И вот, наконец, Сергей Сергеевич достиг того, о чем мечтал всю жизнь: его новая опера репетируется на сцене русского театра и сам он руководит постановкой, вмешиваясь в каждую мелочь. Почти двадцать лет назад он с увлечением распоряжался репетициями «Любви к трем апельсинам» в Чикаго, — но там звучал чужой язык и командовали чужие люди. Теперь он чувствует себя полноправным хозяином в театре, лично участвуя в рождении новой оперы.

Как только начались репетиции «Котко», будущий спектакль буквально захватил все мысли композитора. Он старался не пропускать ни одной репетиции. «Обычно Сергей Сергеевич сидел в зале, следя за каждым движением певцов, часто вскакивал с места, делал замечания артистам или режиссеру...»². Кое в чем он был «излишне придирчив» к С. Г. Бирман, старавшейся осуществить любое требование. Тем не менее она с удивлением вспоминала о меткости и проникновенности его сценических заданий, о скрупулезности предложенных им деталей.

Подготовка спектакля осложнилась памятными политическими событиями конца 1939 года. В связи с Договором о ненападении, заключенным с Германией, понадобилось убрать в тексте оперы все упоминания о немецкой оккупации 1918 года. «Вещь сейчас не во благо времени... Она может вызвать не совсем выгодный для нас резонанс», — утверждал представитель Наркоминдела на просмотре 17 апреля. «Акцент нужно сделать на интервенции в о о б щ е», — добавил товарищ из Комитета по делам искусств. Прокофьеву предлагали срочно ввести необходимые изменения: «Сергей Сергеевич, — ваше слово, на вас смотрит Европа». Композитор парировал: «Я ничего изменять не буду в музыке. Пусть Европа смотрит на товарища из НКВД»³.

Все же ряд сцен в спектакле был на ходу переделан: вместо немцев появились «русские белогвардейцы», что не слишком соответствовало му-

¹ МДВ, стр. 470.

² Из воспоминаний Л. И. Люберы-Прокофьевой. Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 232.

³ Из протокола обсуждения, хранящегося в ЦГАЛИ.

зыкальным характеристикам. На генеральной репетиции присутствовал заместитель наркома иностранных дел С. А. Лозовский, давший согласие на выпуск спектакля.

Наконец, 20 сентября 1940 года состоялась премьера. Спектаклем Театра имени К. С. Станиславского дирижировал М. Жуков. В основных ролях выступили: М. Воскресенский (Семен), Н. Панчехин (Ткаченко), К. Малькова (Софья), Н. Аверкиева (Фрося), М. Капинос (Люба). Художник А. Тышлер обстоятельно воспроизвел картины украинского села, окружив сцену оригинальным обрамлением в виде огромного соломенного плетня.

Опера сразу же вызвала разногласия. Часть музыкантов — в том числе Н. Я. Мясковский, Г. Г. Нейгауз, А. В. Гаук — расценили ее как крупное достижение реалистического искусства; другие говорили о модернистской усложненности, искажении жизненной правды. На обсуждении в театре (23 июня 1940 г.) выступали писатели, композиторы, артисты. Сочувственно высказывались А. Афиногенов, Маргарита Алигер. «Музыка потрясает. Буду слушать столько раз, сколько она пойдет», — сказал Антонио Спадавеккиа. Отдельные ораторы упрекали автора в «невнимании к украинскому национальному колориту» (оператор Э. Тиссэ) и в недоходчивости лирических страниц. Критик О. Литовский возмущался высказыванием некоего деятеля из Московского управления искусств, заявившего, что опера «никуда не годится»: «Я вспылил и... ответил, что перед последующими поколениями будет стыдно за такие суждения»¹.

В течение полугода продолжалась дискуссия о «Семене Котко» на страницах журнала «Советская музыка». Попутно обсуждались и другие оперы советских композиторов, в частности, только что поставленная опера Т. Хренникова «В бурю». Позднее дискуссия возобновилась на трибуне Всесоюзной оперной конференции (декабрь 1940 г.).

Вновь, как и во время юности, Прокофьев стал центром борьбы мнений. Горячим сторонником оперы был Н. Я. Мясковский, не пропустивший почти ни одного ее спектакля. «Впечатление все сильнее и сильнее. Необыкновенная музыка», — писал он в своем дневнике в день премьеры². В другой записи, отмечая неудовлетворенность постановкой и артистами, Мясковский назвал «потрясающими» третью и четвертую картины оперы.

Спектакль с жадностью посещали молодые музыканты, студенты консерватории, среди которых был юный С. Рихтер. «В тот вечер, когда я впервые услышал «Семена Котко», — вспоминал он, — я понял, что Прокофьев — великий композитор».

Сергей Сергеевич внимательно следил за ходом дискуссии, записывал

¹ См. краткую запись обсуждения, сделанную рукой самого Прокофьева (ЦГАЛИ, ф. 1929).

² Запись от 4 мая 1940 г.

мнения оппонентов. Его особо интересовала реакция широкой публики. После второго спектакля он с удовлетворением записал: «В пятом акте при появлении партизан галерка аплодировала». И это мнение массового слушателя было для него особенно дорого.

«Семен Котко» вскоре сошел с репертуара. Но в шестидесятые годы опера пережила свое второе сценическое рождение (Ленинград, Пермь, Брно, Тбилиси) и в 1970 году зазвучала на сцене Большого театра.

Еще в начале 1940 года, в разгар репетиций «Семена Котко», Сергей Сергеевич завершил работу над Шестой фортепианной сонатой (дата окончания — 11 февраля 1940 г.). 10 марта соната была исполнена им в Московском правлении Союза композиторов, а в начале апреля — по радио.

Обсуждение в Московском Союзе под председательством В. Я. Шебалина, было доброжелательным. С безоговорочным одобрением новой сонаты выступили Л. Половинкин, Б. Шехтер, Ан. Александров, Н. Чемберджи. «Соната поэтична, просветлена, обстоятельно развита, — утверждал Половинкин, — хотелось бы, чтобы Сергей Сергеевич поскорее закончил две другие сонаты». А. Абрамский с удовлетворением отметил «новый фортепианный стиль Прокофьева — почти полное отсутствие фигураций». В. Шебалин высказал мысль, что в Сонате «нащупываются пути развития нового советского стиля фортепианной музыки».

Автор, отвечая коллегам, рассказал о тогдашних своих стилистических исканиях: «Мне приятно, что Соната в большей своей части дошла, потому, что я выбрал здесь язык несколько более сложный и боялся, что это может оказаться менее доходчивым. Мне приятно замечание, что в Сонате отсутствуют фигурации. Я хотел бы избавиться от фигураций, заменив их контрапунктическим материалом или фактурой, построенной на других принципах»¹.

Иные критики и слушатели встретили Шестую сонату более настороженно, недоумевая по поводу неблагозвучных «бушеваний» в первой части и в коде финала. Сетовали на то, что натиск прокофьевской музыки слишком груб и что в кульминациях крайних частей допущена «излишняя жесткость». Исходя из ограничительных нормативов, утвердившихся во времена дискуссии 1936—1937 годов, пытались разграничить в Сонате различные сферы музыкальной образности: более приемлемыми оказывались две средние части и некоторые эпизоды финала, носящие лирико-созерцательный или скерцозно-интермедийный характер; зато в ведущих разделах пьесы усматривался «экспрессионистский» криминал.

Время резко изменило восприятие этой ярко впечатляющей пьесы: грозные фегосе, господствующие в крайних частях, сегодня не шокируют,

¹ Из записи С. Прокофьева, сделанной на заседании Правления МССК 10 марта 1940 г.

а воспринимаются как примеры чуткого постижения самой сущности переживаемого времени...

Первым исполнителем Шестой сонаты, после автора, был Святослав Рихтер, в то время студент Московской консерватории по классу Г. Нейгауза. Дебют феноменально одаренного пианиста — в одной программе с его прославленным учителем (14 октября 1940 г.) — сразу привлек к нему внимание столичной аудитории. Ради яркого исполнения многие даже смирились с непривычной сложностью драматических страниц Сонаты. «Публика была... абсолютно «за» и никаких «против» не имела, — вспоминает пианист. — Понравилась и соната и как я играл»¹. С тех пор Рихтер стал горячим энтузиастом прокофьевского искусства, создав непревзойденные образцы интерпретации Первого, Пятого концертов, Седьмой, Восьмой, Девятой сонат и других сочинений.

Премьеры «Ромео» и «Котко» открыли новые горизонты перед Прокофьевым-драматургом. Обнадеженный начавшимся содружеством с театрами, он стал жадно искать сюжеты для новых опер и балетов. Тревоги предвоенных лет не остановили его творческого запала. Особенно активными были искания в оперном жанре — наиболее любимом и привлекательном. Уже в январе 1940 года, тотчас после ленинградской премьеры «Ромео и Джульетты», Сергей Сергеевич осаждал своих друзей просьбами подсказать тему для новой оперы. Ему предлагали «Бесприданницу», Островского, «Венецианского купца» и «Короля Лира» Шекспира. Но бытовые сюжеты Островского казались неподходящими для оперы, а Шекспир только что прозвучал в его балете и двух драматических спектаклях.

По совету режиссера МХАТа Е. С. Телешовой (работавшей с исполнителями «Невского») Сергей Сергеевич загорелся было идеей написать музыкальную драму по мотивам пьесы Н. С. Лескова «Расточитель». Уже в феврале 1940 года им был составлен сценарий пятиактной психологической оперы, по материалу близкий «Катерине Измайловой» Шостаковича: здесь тоже изображается быт приволжского торгового города середины XIX века, а в качестве главного героя представлен пожилой купец Фрол Князев — вариант Бориса Тимофеевича Измайлова, еще одно олицетворение жадности, жестокости и буржуазного цинизма. Но, в отличие от «Леди Макбет Мценского уезда», в этом сюжете шире представлены силы, противостоящие купеческому произволу, ярче и многообразнее обрисованы эпизодические персонажи. Сергей Сергеевич был глубоко захвачен лесковской драмой, отмечая ее «прекрасный язык, ярко очерченные типы и ряд драматических положений, из которых можно вылупить сильную вещь»². Уже велись переговоры с Б. Н. Демчинским, которому предлагалось вклю-

¹ МДВ, стр. 462.

² Из письма к Б. Н. Демчинскому от 10 февраля 1940 г.

читься в подготовку оперного либретто. Однако идею «Расточителя» композитор решил отложить ради веселой оперы-буфф по комедии Шеридана «Дуэнья». Мысль об этой пьесе подсказала ему молодая поэтесса Мира Мендельсон, только что окончившая один из московских гуманитарных вузов (ИФЛИ).

М. Мендельсон вместе с подружкой по институту работала над переводом этой английской комедии, почти неизвестной в России. Когда она рассказала содержание пьесы Прокофьеву, он мгновенно загорелся: «Да ведь это — шампанское, из этого может выйти опера в стиле Моцарта, Россияни!»¹ Сразу же было решено писать по мотивам Шеридана новую лирико-комическую оперу. Сергей Сергеевич самостоятельно подготовил перевод пьесы — по английскому подлиннику, сам составил сценарный план (с некоторыми отклонениями от Шеридана) и полный текст либретто (завершен в конце мая 1940 г.)². Природный юмор, с детства присущий Прокофьеву, пробудился в нем с новой силой, воплотившись во множестве остроумных сценарных и музыкальных выдумок. В работе над либретто ему помогала Мира Мендельсон, написавшая — уже на готовую музыку — несколько стихотворных текстов для песен и арий. Так началась творческая дружба Сергея Сергеевича с Мирой Александровной Мендельсон, ставшей с 1941 года (после разрыва с Л. Любера) его женой и верной помощницей во всех дальнейших трудах.

«В моей жизни произошли большие перемены — я... женился вторично и счастлив во втором браке», — писал он несколько позднее своим ленинградским друзьям³. Можно предположить, что эти светлые чувства нашли свое отражение в возвышенной лирике «Дуэнья» и «Золушки» — вопреки тягостно сгущавшейся предвоенной атмосфере.

«Дуэнья» сочинялась с удивительной легкостью и вдохновением, как когда-то «Любовь к трем апельсинам» или «Шут». Уже в конце августа автор с радостью сообщал Б. Демчинскому: «Я строчу оперу (и даже скоро кончаю) на лирико-комический сюжет из XVIII века; место действия — Испания»⁴.

А к осени 1940 года новая опера, получившая название «Обручение в монастыре», была полностью сочинена и оркестрована. Сергей Сергеевич гордился тем, что уже после окончания оперы московский Камерный театр, идя по его стопам, поставил спектакль по той же пьесе (хотя и в другом переводе). Однако постановка Камерного театра, шедшая под названием «Обманутый обманщик», не понравилась композитору утрированной буффонностью.

¹ МДВ, стр. 390.

² Подробно об истории создания оперы «Дуэнья» см. в статье Л. Данько, сб. «Черты стиля Прокофьева». М., 1962, стр. 82.

³ Из письма к В. Алперс от 24 мая 1944 г.

⁴ Из письма от 27 августа 1940 г.

Сюжет старинной комедии легко укладывался в рамки оперного действия. Композитор сохранил почти нетронутыми шеридановские диалоги и характеристики основных персонажей. Лишь немногие эпизоды были решены, исходя из специфики оперного действия. Так, в конце первой картины появилась балетная сцена замирающего вдали карнавала, а шестая картина шла на комическом фоне музицирующего любительского трио.

В новой опере Прокофьев стремился отойти от принципа непрерывной декламации и дать больше завершенных вокальных эпизодов: «Построение пьесы Шеридана, включающей множество песенок,— писал он,— дало мне возможность, не останавливая действия, ввести целый ряд законченных номеров — серенад, ариетт, дуэтов, квартетов, больших ансамблей»¹.

Коллектив Музыкального театра имени К. С. Станиславского, успешный сблизиться с Прокофьевым в недавней работе над «Котко»,— быстро, с увлечением подготовил новый спектакль. В мае-июне 1941 года состоялось несколько закрытых прослушиваний на сцене театра и в репетиционном помещении в бывшей квартире К. С. Станиславского в Леонтьевском переулке. Но начавшаяся война помешала выпуску в свет постановки.

«Дуэнья» («Обручение в монастыре»)

Английский комедиограф Ричард Шеридан написал пьесу «Дуэнья» (1775) именно для оперного представления: комическая опера «Дуэнья» со вставными ариями на мотивы популярных бытовых песен шла в Лондоне с громадным успехом, выдержав подряд 75 постановок. Современники называли Шеридана «английским Бомарше», восхищаясь его искристым остроумием, мастерством интриги, блеском и отточенностью диалогов. «Тут ни перед чем не останавливаются, ничего не смягчают и сарказмы сыплются как оружейная перестрелка»,— писал о комедиях Шеридана Ипполит Тэн. А Дж. Байрон признавал его «Дуэнью» «Лучшей из опер»...

Немудрено, что из всех опер Прокофьева «Дуэнья» оказалась едва ли не самой сценичной; в основе ее либретто лежала не инсценировка романа (как в «Игроке», «Огненном ангеле», «Семене Котко» и «Войне и мире»), а мастерски сделанная пьеса, предназначенная для комической оперы. Для Прокофьева сюжет Шеридана означал не столько карикатуру на глупых и чванных испанских буржуа, сколько очаровательную лирическую нозму, воспевающую пылкость юношеской любви и веселую смекалку женщины из народа. «Я подумал, что я не ошибусь,— говорил он,— обратив особенное внимание на лиризм «Дуэньи», а не на утрировку комического элемента».

Используя с некоторыми изменениями текст Шеридана, композитор создал современный вариант оперы-буфф с традиционно комедийными

¹ Из статьи «Над чем я работаю». ВОКС, 1947.

масками: здесь и сварливый брюзга-отец, и влюбленный старик, обманутый ловкой субреткой, и перезрелая дева, добивающаяся богатого жениха, и две юные пары, соединяющие свою судьбу после многих жизненных передраг. Комизм положений, порою окрашенных сатирической злостью, обаяние лирических сцен и ослепительная праздничность финала — как нельзя более соответствовали особенностям прокофьевского дарования¹.

«Дуэнья» — вторая после «Любви к трем апельсинам» комическая опера Прокофьева. Но трактовка комедийного жанра здесь совсем иная. В «Трех апельсинах» действовали условно-гротескные маски, в «Дуэнье» — живые характеры; в «Трех апельсинах» — театральный эксцентризм, остроумная пародийность, в «Дуэнье» — реальность бытовой комедии. Много шире представлена в «Дуэнье» любовно-лирическая стихия, едва ощутимая в «Трех апельсинах». В этом «Дуэнья» близка балету «Ромео и Джульетта» с его ренессансной полнокровностью, гармоническим сочетанием юмора и лирики, обыденного и возвышенного, фриivolного и поэтически-проникновенного.

Острые музыкальной сатиры в «Дуэнье» направлено против старого плута и сластолюбца Мендозы и жадного сварливого Херома. Это корыстные люди, мечтающие о взаимно выгодной брачной сделке. Почти карикатурно обрисован чернобородый Мендоза, торговец гнилой рыбой, мнящий себя покорителем женских сердец. В его вокальной партии с блеском применены издевательски гротескные эффекты: запоминаются его самовлюбленная лейттема — «Мендоза очень хитрый мальчик», игривые восклицания — «Плутовочка!», задыхающаяся от радости скороговорка в дуэте с Херомом, глуповато-покорные фразы в сцене с дуэньей. Шаржированная декламация Мендозы сочетается с комически-гротескным характером оркестрового сопровождения.

Несколько мягче портрет Херома: он не столь отталкивающ, как Мендоза, а скорее смешон своим брюзжанием и старческой раздражительностью. Уморительны его жалобные ариозо «Если есть у вас дочь» и будто списанная с натуры ворчливая реплика «Пре-е-восходно»; забавны его приплясывания в финалах первой и второй картин, застольные песни в четвертой картине (с Мендозой) и в заключительной девятой (с хором).

¹ Сюжет оперы воскрешает типические ситуации буффонных опер XVIII—XIX веков. Севильский дворянин дон Хером хочет выдать свою дочь Луизу за старого купца-рыботорговца Мендозу. Но Луиза влюблена в юного Антонио. Планы Херома и Мендозы блестяще расстраивает няня и наперсница Луизы (по-испански дуэнья). В результате ловко подстроенных ею интриг богат Мендоза женится на пожилой дуэнье, приняв ее за красавицу Луизу, а настоящая Луиза, получив обманным путем отцовское благословение, венчается с любимым Антонио. Попутно решается судьба другой юной пары: брат Луизы, Фердинанд женится на прекрасной Кларе д'Альманца. Предпоследняя картина оперы происходит в мужском монастыре, где пьяная оргия монахов прерывается сценой обручения двух пар.

Восхитительна своей юмористической сочностью сцена домашнего музицирования в шестой картине: дон Хером и два его партнера с комической важностью исполняют галантный менуэт; вызывает улыбку уже самый состав любительского трио — кларнет, корнет-а-пистон и большой барабан. Музыканты то и дело вступают не в лад, все более раздражая Херома. Ироничная музыка трио повторяется как рефрен, вызывая неизменный смех аудитории.

Дух антицерковного обличения пронизывает остро насмешливую сцену в католическом мужском монастыре (восьмая картина). Бравурный хор кутищих монахов («Бутылка — солнце нашей жизни») сменяется благопристойно-аскетическим хоралом, прерываемым пьяными восклицаниями отца Елустафа (еще один пример остроумнейшего смыслового остinato).

Если сцена в мужском монастыре заставляет вспомнить колючую злость антиклерикальных новелл Боккаччо, то в празднично-карнавальных и застольных сценах оперы господствует веселье южной толпы. Картина ночного карнавала в конце первой картины, вакхические танцы и шалости масок, издевающихся над ворчливым Херомом, словно переключают действие в план балетного представления. Здесь много общего с карнавальными эпизодами «Ромео».

Тонкий юмор окрашивает партию дуэньи: ее сцены с Херомом, а затем с Мендозой, которого она ловко женит на себе, полны плутовства, задора; запоминается её «ария соблазна» в четвертой картине, сочетающая чувственную томность и жеманство с плутоватой улыбкой.

Нечистому миру сластолюбцев, торгашей и церковных надувал противостоит в опере возвышенная любовь двух юных пар. Этот контраст ярко выявлен в музыке: после слегка окарикатуренных сатирических эпизодов особенно впечатляют романтически приподнятые характеристики Луизы и Антонио, Фердинанда и Клары. Их инструментальные лейттемы — с типичным для Прокофьева красочным внутриладовым развитием — свободно включаются и в вокальные партии.

Гибкость вокальной декламации в «Дуэнье» соединена с заражающей динамикой и меткостью оркестровых характеристик: достаточно напомнить сцены дуэньи и Мендозы (четвертая картина), Луизы и Мендозы (пятая картина), уморительную сцену изгнания переодетой Луизы из родительского дома (вторая картина). Немаловажную роль играют и самостоятельные оркестровые фрагменты: короткая увертюра (построенная на теме свадебного хора из девятой картины), танцы масок в первой картине, любительское трио в шестой, эпизод любовных мечтаний Клары в седьмой картине, динамичный фрагмент, изображающий поединок Фердинанда и Антонио в восьмой¹.

¹ На основе оркестровых фрагментов оперы автор скомпонует в 1950 году пятичастную симфоническую сюиту «Летняя ночь», ор. 123.

Но решающее место в музыкальной ткани оперы, повторяем, принадлежит вокальной декламации, вырастающей из реальных интонаций человеческого голоса; мы слышим в ней то нотки гнева или раздражения, то дразнящую издевку, то чувственно-томные возгласы, то возбужденную скороговорку, то заикающийся лепет — вплоть до чисто звукоподражательных эффектов.

Совсем иные, напевно мечтательные интонации преобладают в речитативах Луизы и Клары. В различии вокальных характеристик ясно сказывается индивидуальность лирических героев, — плутовство и смелость Луизы, задумчивость и скромность Клары, насмешливость Фердинанда, пылкость Антонио. Фантазия Прокофьева в изобретении декламационных приемов буквально не знает границ, так же, впрочем, как и в применении свежих ладогармонических и оркестровых эффектов¹.

Особая же прелесть «Дуэнья» — в возросшей роли выпуклой вокальной мелодики, порой обретающей черты распеваемого речитатива или даже традиционной песенности. Здесь заметно усиливается функция завершенных песенно-аризозных эпизодов, основанных на поэтически возвышенной кантилене. Такова проникновенная серенада Антонио в первой картине, впоследствии повторяющаяся как один из мотивов любви Антонио и Луизы:

Adagio $\text{♩} = 48$ *p dolce* „Дуэнья“

К те - бе в ок - но гля - дит лу - на и ве -

- лит о - на со - рвать пос - ко -

¹ Напомним, к примеру, звучание отдельных групп струнных за кулисами в конце первой картины, комическое трио в шестой, игру на стаканах в финале.



Таковы две арии Клары, песня дуэньи, ариозо Херома, восторженно-лирический квартет в финале пятой картины (один из очень немногих примеров заверщенного и развитого ансамбля в операх Прокофьева). К ним можно добавить оркестровые фрагменты жанрово-танцевального склада. Все эти мелодически оформленные эпизоды обогащают музыку оперы, образуя чудесный сплав ариозности и декламационности.

Солнечный эпикуреизм «Дуэньи» мог показаться несвоевременным весной 1941 года, когда над страной сгустились тучи надвигающейся войны. Но композитор утверждал этим сочинением — как когда-то в Классической симфонии — свою немеркнущую жизнерадостность, счастливую способность сохранять чувства юмора и светлой надежды, невзирая на грозившие жизненные потрясения.

В нелегкое время привелось Сергею Сергеевичу праздновать свой полувековой юбилей: это событие пришлось на весну 1941 года, когда огненный вал войны подкатывался к советским рубежам.

Впрочем, ходульный церемониал юбилеев был абсолютно чужд темпераментному и живому музыканту, как всегда увлеченному творческими и общественными делами. Празднование прошло скромно. На одной неделе отмечались два юбилея — шестидесятилетие Мясковского (20 апреля) и пятидесятилетие Прокофьева (23 апреля). Журнал «Советская музыка» посвятил юбилярам специальный апрельский номер, для которого оба старых друга сообща сфотографировались.

Тогда же Сергей Сергеевич, по просьбе редактора журнала Д. Б. Кабалевского, написал краткую Автобиографию, ставшую впоследствии основным материалом для изучения его композиторской эволюции. Путь к написанию этой увлекательной мемуарной повести был, собственно, уже проложен начатой год назад повестью о детстве: немудрено, что «взрослые» свои мемуары композитор сочинял легко и быстро, проявив в них недюжинный литературный талант.

Первые главы Автобиографии были опубликованы в журнале «Советская музыка», вызвав громадный интерес читателей. Это один из наиболее ценных документов русской музыкальной мемуаристики.

С присущей ему добросовестностью Сергей Сергеевич выполняет в эти предвоенные годы свои общественные обязанности в Союзе композиторов. Он выступает на дискуссиях, помогает своим коллегам дружескими советами. В начале февраля 1940 года его избрали заместителем председателя правления Московской композиторской организации. Вместе с В. Шебалиным, Ю. Шапориним он часто появлялся в Консультационной комиссии, где прослушивались музыкальные новинки. Его высказывания отличались точностью, прямоотой и непримиримостью к дилетантизму. Несколько ранее, зимой 1939 года, Прокофьев стал председателем Музыкальной секции ВОКС, где немало содействовал расширению наших культурных связей с музыкантами Запада.

В Центральном доме композиторов Сергей Сергеевич был частым и желанным гостем: в феврале 1940 года он играл перед прославленными популярными летчиками (А. Ляпидевский и др.), в июне на вечере новинок исполнял Шестую сонату, в декабре принимал участие в дискуссии о фортепианном квинтете Д. Шостаковича. В июне 1940 года ездил в Клин в дом-музей Чайковского, где выступал с воспоминаниями о С. И. Танееве (в связи с 25-летием со дня его смерти).

Львиную долю неиссякаемой энергии Сергей Сергеевич отдавал композиторскому труду. Когда один из почитателей спросил, почему бы ему не устроить авторский клавирабенд, он ответил: «Не могу — это стоило бы половины сонаты!» Зимой 1940 года его ждали в США, где он должен был выступить с Нью-йоркским филармоническим оркестром. Но разгоравшаяся на Западе мировая война помешала этой поездке, навсегда прервав контакты Прокофьева с его зарубежными поклонниками.

Весна 1941 года принесла важные творческие идеи: величественный замысел оперы-эпопеи «Война и мир» и первые два акта балета по старой сказке о Золушке.

Известно, что Прокофьев имел обыкновение работать одновременно над несколькимиopusами. Так случилось и на этот раз. Два совершенно различных замысла — историко-патриотическая опера по Л. Толстому и сказочная феерия по мотивам Перро столкнулись почти рядом в самый канун тягчайшей военной страды. Но контрасты такого рода возникали в биографии композитора не впервые: высокая трагедия и легкая буффонада, бурное громогласие и скромная прозрачность не раз соседствовали у него, взаимно умеряя эстетические крайности; напомним о контрастах «Скифской» и Классической, «Трех апельсинов» и «Огненного ангела», «Пети и волка» и Октябрьской кантаты, «Котко» и «Дуэньи».

Примечательно стремление неутомимого новатора, столь упорно и дерзко штурмовавшего твердыни оперного и балетного академизма, не-

сколько поумерить свой пыл, обратившись накануне своего 50-летия к более традиционным формам. И в «Дуэнье», и в «Золушке» Сергей Сергеевич декларирует принципиальное возвращение к традициям «номерной» оперы (с серенадами, дуэтами, ансамблями) и классического балета (с вариациями, адажио, па-де-де и пр.). Стоит ли, однако, доказывать, что этот поворот к классике не имел ничего общего со спокойным уходом в ремесленно-академическое лоно: большие художники никогда не возвращаются вспять, хотя порою и движутся по своеобразной спирали. «Академизм» Прокофьева был кажущимся: обращаясь к испытанным «номерным» формам, он отнюдь не шел навстречу ремесленно-ретроградным требованиям и нисколько не поступался своими прежними принципами. И «Дуэнья», и «Золушка» изобилуют оригинальнейшими находками в сфере музыкальной образности, драматургии, интонационного, ладогармонического стиля. Возросший интерес к завершенным танцевальным и песенным формам не исключал и гибкости симфонического развития, и богатого применения вокальной декламации (в опере), реалистической пантомимы (в балете). При всем этом автор стремился приблизиться к запросам широкой музыкальной аудитории.

Идею «Золушки» предложил театральный критик и либреттист Николай Дмитриевич Волков, первый биограф Мейерхольда и соавтор Асафьева по «Бахчисарайскому фонтану». В качестве балетмейстера был приглашен молодой Вахтанг Чабукиани, танцевавший в то время на сцене Кировского театра в Ленинграде. Именно этот театр, завоевавший прочную славу первой постановке «Ромео», планировал создание нового балета с Прокофьевым. Исполнители мечтали о хореографической сказке и даже называли сюжет «Снегурочки» с Улановой в заглавной роли. В начале 1940 года велись переговоры о «Снегурочке» и балетный либреттист Ю. Слонимский вручил было Прокофьеву вариант сценария по «весенней сказке» Островского. Композитор тогда же возразил сценаристу: «Лирический балет, балет-сказка — это хорошо! Но в финале у Вас — после *pas de deux* торжествующей любви, люди гибнут. А я не хочу смертей — их достаточно у меня в «Ромео». Хочу в финале торжество любви...»

В той же беседе с Ю. Слонимским Сергей Сергеевич высказал важные соображения по поводу современной балетной драматургии. Он с раздражением говорил о претензиях хореографов, считающих, что в «Ромео» недостает танцев: «Это потому, что они привыкли считать танцами только галопы, польки, вальсы, мазурки, вариации». Он добавил, что вовсе не является противником традиционных балетных форм. «Думаете, я не могу их сочинять? Могу. Но не хочу! Сочинить легко по-старому. А нужно делать по-новому»¹.

¹ См.: Ю. Слонимский. Встречи с Прокофьевым. «Музыкальная жизнь», 1960, № 5.

Сюжет «Золушки» вскоре дал прекрасную возможность применить по-новому традиционные балетные формы. Уже в начале 1941 года композитор всецело захвачен новым замыслом. «...Спектакль ...задуман мною в форме классического балета, с вариациями, адажио, па д'аксьон и пр., — сообщал композитор в печати. — Самую Золушку я вижу не только как сказочный персонаж, но и как живого человека, чувствующего, переживающего и волнующего нас»¹. Для исполнения заглавной роли намечалась Галина Уланова. В марте-апреле 1941 года, поселившись в Сочи, Прокофьев заканчивал второй акт балета. Попутно он обдумывал восьмичастную симфоническую сюиту из оперы «Семен Котко».

Готовые фрагменты будущего балета не раз обсуждались вместе с балетмейстером и либреттистом. Вот, например, как происходила одна из таких рабочих встреч на квартире у Н. Д. Волкова: «Когда кончился обед, Прокофьев, подойдя к пианино, положил секундомер и сказал Чабукяни: «Теперь извольте протанцевать весь второй акт. И помните только одно — пока я не написал музыку, можете менять какие угодно хореографические рисунки, но когда я музыку напишу, то не переделаю ни одной ноты»². Все происходило так, как этого желал композитор: Чабукяни действительно «протанцевал» весь второй акт, дав возможность Сергею Сергеевичу тщательно прокорректировать намеченные им темпы, ритмы и размеры.

Предварительная работа над «Золушкой», постепенно все более конкретизировавшаяся, сочеталась с поисками нового сюжета для оперы. После «Дуэньи» композитор настойчиво тянулся к очередному оперному замыслу, на этот раз тесно связанному с грозными предвестиями войны. Сюжеты Льва Толстого не первый год привлекали его внимание. Была идея написать оперу на сюжет «Воскресенья» (в 1940 г.). Однако теперь, в канун неминуемых военных потрясений, интересы Сергея Сергеевича сосредоточились на горячо любимом с юных лет романе «Война и мир». По его просьбе Мира Александровна читала для него вслух главы любимого романа, и однажды, прослушав эпизод встречи раненого Андрея Болконского с Наташей, он сразу решил, что из этого материала получится выразительнейшая оперная сцена.

12 апреля 1941 года, после возвращения из Сочи, Прокофьев — при содействии Миры Александровны — набросал первоначальный план оперы на толстовский сюжет. Предполагалось начать инсценировку с визита Наташи Ростовой и ее отца к старику Болконскому; последняя, 11-я картина должна была изображать бегство французов и освобождение Пьера Безухова. Уже тогда композитор намечал дать в первых шести картинах

¹ «Курортная газета» (г. Сочи) от 29 марта 1941 г.

² Из книги Н. Д. Волкова «Театральные вечера». М., 1966, стр. 398.

своеобразный сюжетный лейтмотив — многократные упоминания о Наполеоне Бонапарте и приближающейся войне.

В мае 1941 года Сергей Сергеевич с М. А. Мендельсон обосновались в подмосковном поселке Кратово, неподалеку от дачи С. М. Эйзенштейна. Прекрасная природа, ясные теплые погоды благоприятствовали вдохновенному труду. Здесь продолжалась работа над «Золушкой» и сочинялась музыка к фильму «Лермонтов» — по сценарию К. Паустовского. Встречи с Эйзенштейном, как и прежде, радовали и увлекали композитора: выдающийся кинематографист делился своими планами двухсерийного исторического фильма «Иван Грозный» — по собственному сценарию. Конечно же, автором музыки намечался Прокофьев, с интересом ожидавший новых экскурсов вглубь отечественной истории.

Из Кратова композитор часто выезжал в Москву на последние репетиции «Обручения в монастыре». 7 июня музыка новой оперы впервые прозвучала по радио — в виде музыкально-литературного монтажа. Первые два акта «Золушки» — уже почти законченные — были отосланы для разучивания в Кировский театр и в конце июня Прокофьев с Н. Волковым собирались ехать в Ленинград, чтобы вместе с В. Чабукиани заняться третьим, заключительным актом.

Внезапно вспыхнувшая война опрокинула все планы.

«22 июня, теплым солнечным утром я сидел за письменным столом, — рассказывает композитор. — Вдруг появилась жена сторожа и с взволнованным видом спросила меня, правда ли, что «немец на нас напал, говорят, что бомбят города». Известие это ошеломило нас. Мы пошли к жившему неподалеку Сергею Эйзенштейну. Да, это оказалось правдой»...

Глава XII

Время всепобеждающего мужества

А сказка с ним шагает в ногу,
Она мужает в свой черед...

П. Антокольский. «Баллада
о мальчике, оставшемся неизвестным»

С первых же дней Великой Отечественной войны Прокофьев чувствует себя призванным и мобилизованным — вместе со всем многомиллионным народом — на борьбу против нацистского вторжения. Его продуктивность в это трудное четырехлетие кажется невероятной: опера, симфония, кантата, квартет, две фортепианные сонаты, музыка к «Ивану Грозному», флейтовая соната, окончание «Золушки», ряд песен, маршей, фортепианных миниатюр. И все это в беспокойных условиях эвакуации, многократных переездов, в обстановке бытовых неурядиц и продовольственных затруднений.

Уже опера «Война и мир», законченная (в первоначальной редакции) спустя девять месяцев после начала войны, была, подобно Седьмой симфонии Шостаковича, великолепным свидетельством духовной стойкости советской интеллигенции, не испугавшейся угроз вражеского порабощения. Вместе с Асафьевым, написавшим ряд книг и партитур в условиях ленинградской блокады, с Шостаковичем и Мясковским, создавшими целую серию крупных сочинений, со многими писателями, поэтами, живописцами и композиторами Прокофьев находился в боевом строю передовых художников страны социализма, участвуя своим трудом в сражении.

Тяжелые испытания, выпавшие на долю советского народа, усилили в композиторе сыновнюю любовь к России, заставили его еще сознательнее выявить национальную природу своего искусства.

Русское эпическое начало, ранее проявившееся в величавых страницах «Александра Невского» и Октябрьской кантаты, ныне раскрылось во всю ширь в «Войне и мире» и Пятой симфонии, в «Иване Грозном» и новых фортепианных сонатах.

Стремление к простоте и общительности, сказавшееся во многих работах тридцатых годов, вновь давало о себе знать не только в массовых песнях и маршах, но и в прямодушном и ясном мелосе Пятой симфонии, в чарующей классичности Флейтовой сонаты и «Золушки», в лирических и народно-батальных эпизодах толстовской оперы-эпопеи. Но вместе с тем, неслыханная трагедия войны вновь, как в памятные 1914—1917 годы, как бы ожесточила прокофьевскую музу, заставив отрешиться от всяческого прекраснотворения. Впечатления военных лет вновь вызвали к жизни суровые краски, яростные экспрессии. Сложные полиладовые комплексы, разящие резкости инструментальной палитры, стихийность динамически устремленных ритмов снова, как и в годы его юности, захватывали слушателей, пугая и шокируя одних, поражая и восхищая других. Дерзновенность прокофьевского новаторства с новой силой сказалась в музыке Кабардинского квартета и фортепианных сонат, во многих страницах оперы, в превосходных «поэмах о войне», завершенных в послевоенные годы (Шестая симфония, Скрипичная соната f-moll). Рухнули скороспелые выводы зарубежных наблюдателей, уверявших будто Прокофьев опростился и успокоился, смирившись перед диктатами «большевистской эстетики». Он и теперь продолжает быть беспокойно ищущим художником-первопроходцем, прокладывающим новые маршруты отечественному и мировому искусству.

В годы войны значительно изменилось отношение к Сергею Сергеевичу и в кругах, управлявших делами искусства. Теперь его безоговорочно признают как одного из самых выдающихся советских музыкантов, удостоивают почетных званий и правительственных наград.

А ведь еще недавно вокруг имени Прокофьева сохранялся холодок предубеждений, чуть скрытый дух бюрократической опаски: некоторые деятели не могли простить ему долголетнего пребывания за рубежом, усматривая в его новаторских поисках яд зарубежного модернизма. Известно, что в первом списке лауреатов Государственной премии, опубликованном в марте 1941 года, вовсе не оказалось имени Прокофьева (хотя, казалось бы, и «Ромео» и «Александр Невский», и «Котко», и Шестая соната давали достаточно поводов для высоких поощрений¹). У тогдашнего Комитета по делам искусств даже не обнаружилось стремления отметить 50-летие замечательного композитора; напротив, появление юбилейного «прокофьевского» номера «Советской музыки» и похвальных статей об

¹ Правда, Союз композиторов СССР выдвигал оперу «Семен Котко» на соискание Государственной премии (см. письмо Оргкомитета от 15 октября 1940 г.), но в Комитете по премиям эту идею не поддержали.

опере «Семен Котко» вызвало в мае 1941 года суровые нападки в адрес журнала.

Ныне Прокофьев повсеместно признан: начиная с 1943 года, почти каждый новый список лауреатов Государственной премии непременно включает его имя. В 1943 году его наградили Орденом Трудового Красного Знамени и удостоили звания заслуженного деятеля искусств. Произведения Прокофьева все чаще стали оцениваться в одном ряду с высшими достижениями социалистической культуры. Немалую роль в этом сыграло и международное признание его искусства, помогавшее укреплению наших культурных связей с союзными державами.

Сразу же после 22 июня Сергея Сергеевича можно было встретить в Союзе композиторов — глубоко взволнованного, готового немедленно откликнуться своим творчеством на потрясения первых дней войны. Грозные события мгновенно отодвинули на второй план мирные сюжеты «Золушки» и «Дуэньи». Жизнь предъявляла иные требования, выдвигала иные темы и сюжеты.

Как и все советские композиторы, Прокофьев прежде всего обратился к сочинению песен и маршей для Советской Армии. В июле 1941 года были написаны «Симфонический марш» ор. 88 и Марш для духового оркестра. Еще ранее, в конце июня появились «Красноармейская песня» на стихи В. Маяковского и «Песня смелых» на стихи А. Суркова. Показательно, что в поисках злободневного песенного текста Прокофьев первым делом обратился к стихотворению любимого им Маяковского; его старые стихи 1927 года оказались будто специально написанными для сегодняшней ситуации: «С первой тревогой с наших низов стомиллионные встанем на зов!» ...Песня, не обладавшая особыми музыкальными достоинствами, осталась незамеченной (ее тогда приняли на радио, но не исполнили), но о ней следует вспомнить как о единственном и, к сожалению, запоздалом опыте творческого содружества Прокофьева с Маяковским.

Сергей Сергеевич относился к своим песенным «агиткам» военного времени с исключительной серьезностью и заботился об их массовом распространении: «Я очень хотел бы: 1) чтоб эти песни пелись, 2) чтоб их напечатали...», — настойчиво писал он директору Музфонда СССР Л. Т. Атовмяну¹.

Уже в конце июля нацистские самолеты почти ежедневно пытались бомбить Москву и ночные картины воздушных налетов поражали воображение композитора, жившего в Кратове: «Хотя это дачное место не представляло собой объекта для атак, но вражеские самолеты часто по ночам с воем появлялись над нами и освещали местность осветительными ракетами для ориентации. Небо было залито яркими белыми полосами прожек-

¹ Из письма от 17 мая 1942 г.

торов. Эти прожекторы, зеленые трассирующие пули истребителей, желтые осветительные «лампы», которые спускали немцы, создавали жуткую в своей красоте картину».

Потрясения военного лета вновь направили мысль Прокофьева к сценарию оперы «Война и мир», начатому в апреле. В течение июля, отложив до будущих времен клавиш «Золушки», он вместе с М. А. Мендельсон упорно трудился над сценарием и либретто оперы. Сценарный план существенно менялся: были задуманы новые лирические сцены («Сад в Отрадном»), четче определились картины историко-эпического плана («На Бородинском поле», «В ставке Наполеона», «Горящая Москва», «Смоленская дорога») ¹. «Почему в годы Великой Отечественной войны вся страна кинулась читать «Войну и мир»? — спрашивал в одной из статей писатель В. Каверин. — Потому что в этой книге написано не только о том, как мы победили, но кто — мы, и почему мы снова непременно должны победить» ².

Именно так оценивал эпопею Толстого и Сергей Прокофьев. Наряду с личными судьбами Наташи, Андрея, Пьера Безухова его все более волновали судьбы народные, картины, повествующие о борьбе русского народа с полчищами Наполеона и об изгнании неприятеля. «По мере того, как я вглядывался в материал, сознавая всю трудность задачи, мне становилось ясно, — писал Прокофьев, — что в основу оперы должны лечь те события, которые близко примыкают к 1812 году, начало же придется опустить. Я стремился к тому, чтобы в опере нашли отражение центральные события и образы романа» ³. Авторы консультировались с работниками Комитета по делам искусств, предлагавшими усилить роль патриотических народных сцен. В основу либретто лег подлинный текст Толстого, с некоторыми дополнениями или стихотворными вставками. «Мой либреттист и я стремились полностью сохранить дух произведения Льва Толстого и его язык, — рассказывает композитор. — ...Кроме Толстого, мы обращались к запискам поэта-партизана Дениса Давыдова и к текстам песен, сложенных народом во время Отечественной войны 1812 года».

Уже в июле — августе были приняты срочные меры для эвакуации из Москвы театров, музеев, творческих союзов. Группа представителей «старой гвардии» русского искусства, в которую входил и Сергей Сергеевич, была в начале августа эвакуирована на Северный Кавказ, в Нальчик ⁴.

¹ История создания оперы «Война и мир» подробно прослежена в статье А. Утешева, сб. «Черты стиля С. Прокофьева», стр. 58.

² Из сб. «Юрий Тынянов», стр. 39.

³ Статья «Моя работа за время войны». ВОКС, 1945.

⁴ В числе эвакуированных были виднейшие деятели Художественного и Малого театров; писатель В. Вересаев, архитекторы братья Веснины, музыканты — Н. Мясковский, Ю. Шапорин, Ан. Александров, С. Фейнберг, А. Крейн, А. Гольденвейзер, П. Ламм и другие.

Начался более чем двухлетний период жизни Прокофьева в эвакуации. Временно покидая Москву, он увозил с собою эскизы Седьмой и Восьмой сонат, два акта «Золушки», партитуру «Дуэньи», почти готовое либретто «Войны и мира». «Будем надеяться, что возвращение в Москву не за далекими горами», — писал Сергей Сергеевич друзьям.

Три месяца в Нальчике были заполнены непрерывным трудом. В этом тихом городе многое благоприятствовало успешному творчеству. Гостиница «Нальчик», где жили Прокофьевы, и дачный поселок Долинское стали временным пристанищем многих прославленных актеров, музыкантов, художников. Сергей Сергеевич дружески общался с В. И. Немировичем-Данченко, с О. Л. Книппер-Чеховой — вдовой великого писателя, с И. Э. Грабарем. Немирович-Данченко дал некоторые ценные советы по драматургии «Войны и мира» и живо заинтересовался «Дуэньей». Грабарь, живший в смежном номере отеля, взялся писать портрет композитора и несколько дней упорно присматривался к нему в часы его работы. Художника поразила целеустремленность великого музыканта, казалось, не замечавшего ничего, кроме рождавшихся в его сознании звуковых образов: «Перед ним на пюпитре рояля стояла тетрадь нотной бумаги. В руке он держал карандаш и долго всматривался в даль, словно прислушиваясь к каким-то ему одному слышимым звукам»¹.

В то беспокойное лето Прокофьев сочинял симфоническую сюиту «1941 год», первые картины «Войны и мира», Второй струнный квартет. 15 августа были начаты первые страницы толстовской оперы («Отрадное»). «Не могу припомнить, чтобы за время нашей совместной жизни он отдавал еще какому-либо своему произведению столько времени, столько душевных сил», — свидетельствует его жена Мира Александровна². Работа двигалась с необычайной быстротой. Уже три месяца спустя первые шесть картин, изображающие картины «мира» — почти половина оперы — были закончены в клавире³. Среди счастливых, слышавших в авторском исполнении эти первые фрагменты, были Мясковский, Грабарь.

В столице Кабардино-Балкарии, Прокофьев находил время и для концертных выступлений — в городском театре или в военных госпиталях. В программы включались Гавоты, «Мимолетности», Этюд из ор. 2, «Сказки старой бабушки», Марш из «Трех апельсинов». Вместе с композитором нередко выступали мастера МХАТа и Малого театра: Качалов, Тарасова, Москвин, Книппер-Чехова, Климов, Рыжова, Массалитинова.

Казалось бы, ушедший с головой в гигантский замысел «Войны и мира» Сергей Сергеевич все же выкраивал время и для других сочинений.

¹ МДВ, стр. 495. Игорь Грабарь. Встречи и воспоминания.

² См.: «Советская музыка», 1961, № 4, стр. 94.

³ «Отрадное», «У старого Болконского», «Бал у Элен», «У Долохова», «У Ахросимовой» и «В кабинете у Пьера».

В Нальчике продолжалась работа над сценарным планом «Расточителя» — оперы по Лескову, начатой год назад. Обдумывался план третьей сюиты из «Ромео и Джульетты». В середине октября была завершена сюита «1941 год», которую автор показывал Мясковскому, Фейнбергу, Нечаеву и Ламму. Программа сюиты, навеянная событиями начавшейся войны, сводилась к трем сжатым зарисовкам: «В бою», «Ночью», «За братство народов». Вот что говорит о них сам автор: «Первая — картина горячего боя, воспринимаемого слушателями то как бы издалека, то словно на поле сражения; вторая — поэзия ночи, в которую врывается напряжение приближающихся боев; в третьей — торжественно-лирический гимн победе и братству народов».

Спустя полтора года сюита была впервые исполнена в Москве, но успеха не имела. В печати указывалось, что «музыкальный материал сюиты, подчас очень поэтичный, не затрагивает внутренней сущности явлений, неразрывно ассоциирующихся в нашем сознании с трагическим 1941 годом»¹. Сходную оценку сюите дал Д. Шостакович, отметивший ее «недоразвитость и недодуманность»². Впрочем, С. Рихтер, присутствовавший на премьере сюиты, с теплотой вспоминал ее «строгий рисунок, сжатую, но очень яркую и терпкую» музыку.

Прокофьев с интересом наблюдал природу предгорьев Эльбруса, любовался снежной панорамой Безенгийской стены, слушал выступления народных музыкантов. Его заинтересовал малоисследованный музыкальный фольклор Кабардино-Балкарии. С удовлетворением вспоминал он, что много лет назад в этих местах путешествовал С. И. Танеев, изучавший фольклор кабардинцев и горских татар и посвятивший ему специальное исследование.

Памятной для композитора была встреча с Хату Сагидовичем Темирхановым, возглавлявшим республиканское Управление по делам искусств³. Он обратил внимание московских композиторов на собранные в Нальчике фольклорные записи: «У нас прекрасный музыкальный материал, почти никем не использованный, — говорил Темирханов. — Если вы во время пребывания в Нальчике поработаете над этим материалом, вы тем положите начало кабардинской музыке». Предложение показалось заманчивым: фольклор горцев действительно поражал ладовой и ритмической своевольностью. Так вскоре появилась Двадцать третья симфония-сюита Н. Я. Мясковского, основанная на фольклорных мелодиях Кабардино-Балкарии. Ряд произведений на кабардинские темы написали Ан. Алек-

¹ Сб. «Советская музыка». М., 1946, № 5, стр. 58, статья С. Шлифштейна.

² В докладе «Творческие итоги 1943 г.» на пленуме Оргкомитета ССР СССР.

³ Спустя несколько месяцев Х. С. Темирханов ушел в партизаны и погиб в борьбе с нацистскими оккупантами близ селения Зарагж (см. об этом в газете «Кабардино-Балкарская правда» от 18 апреля 1965 г., заметка Я. Сорокер).

сандров, С. Фейнберг, А. Гольденвейзер. Тогда же Прокофьев сочинил свой Кабардинский квартет ор. 92 и несколько массовых песен. Две песни посвящались героям-кабардинцам, отличившимся на фронте — пехотинцу Таубекову и танкисту Хакиму Дегуеву («Сын Кабарды» и «Клятва танкиста» — на стихи Миры Мендельсон). Несколько позднее к ним были добавлены еще три песни на ее же стихи: две лирические — «Любовь война» и «Подруга бойца» и шуточно-сатирическая «Фриц». Семь массовых песен 1941—1942 годов, составившие опус 89, не принадлежали к числу удач и не получили массового распространения. Критики отмечали в них «излишнюю элементарность» стиля и отсутствие привлекательной для масс общительной интонации. Лучше других удалась «Подруга бойца» и особенно «Любовь война», окрашенные чистотой и строгостью чувства.

Кабардинский квартет

Если говорить о прямом воздействии музыки Северного Кавказа на творчество Прокофьева, следует особо остановиться на поразительном по свежести Втором струнном квартете F-dur. Это — наиболее значительный творческий результат его четырехмесячного пребывания в Нальчике¹. Можно поражаться редкостной чуткости композитора, сумевшего за столь короткий срок проникнуть в сущность малоисследованной музыки горцев. Свою задачу он определил как «соединение нового и нетронутого восточного фольклора с самой классичной из классических форм». Вспоминается Бела Барток, умевший с такой же смелостью и чувством стиля реконструировать малоизвестные народные примитивы, созданные гением «малых наций». Здесь опыт Прокофьева несомненно смыкается с характерным методом Бартока, представленным в таких его сочинениях, как Танцевальная сюита, Рапсодии, «Деревенские сцены», «Контрасты», фортепианные «Импровизации». Та же удивительная способность трактовать фольклорные темы как свои собственные, то же сочетание грубоватой первозданности, ладовой и ритмической неповторимости народного оригинала со свободой и колкостью гармонических эффектов и стройной классичностью композиции.

Почти все темы квартета заимствованы из песен и инструментальных наигрышей Кабарды: для первой части автор отобрал танец «Удж стариков» и песню «Сосруко», для второй части — «Удж хацаца» и популярную лезгинку «Исламей», для финала — песню-танец «Гетигежев Огурби». 2 ноября квартет был начат и месяц спустя, 3 декабря, закончен в клубе.

Отказываясь от шаблонов украшательского ориентализма, композитор всемерно акцентирует в музыке квартета черты стихийной мощи и не-

¹ Республиканские власти Кабардино-Балкарии впоследствии отметили плодотворную деятельность Прокофьева медалью «За оборону Кавказа».

тронутой архаики: вспоминается поэзия Кавказа, запечатленная в стихах Лермонтова.

Подобно Глинке или Балакиреву, также слышавшим музыку Кавказа «в натуре», Прокофьев по-своему претворял особенности фольклора, обновляя и осовременивая народную традицию средствами «нешаблонной гармонизации». В этом проявилось его собственное и вполне самобытное восприятие грозной романтики Кавказа.

Строго продуманная трехчастная композиция квартета основана на контрастах воинственной танцевальности и сдержанно меланхолической лирики.

Суровое величие слышится уже в начальных тактах первой части. Аккорды струнных звучат твердо, колюче, с металлической звонкостью. Упрямо повторяющаяся попевка в строго отчеканенном ритме кажется удивительно типичной для прокофьевского стиля. Но в действительности перед нами — народная мелодия, сопровождаемая диковатым диатоническим созвучием из нескольких наслаиваемых пустых квинт:



Такая жестко звучащая диатоника, в сочетании с резкими динамическими акцентами, особенно непривычна в исполнении струнного квартета. Этому образу противостоит «хороводный» напев побочной партии, родственной одному из эпизодов «Здравицы». Здесь диатонический лад трактован мягче, прозрачнее. В разработке сплетаются, видоизменяясь и сталкиваясь, основные образы первой части; они приобретают злобный характер, благодаря обилию тритоновых созвучий, полиладовых контрапунктических наложений. И тогда кажется, что во мраке горного пейзажа сверкают недобрый светом «очи злобного пайтана» (Лермонтов).

Иной мир звучаний рождает пейзажно-лирическая вторая часть (Adagio). В этом пленительном ноктюрне также выражен национальный колорит — в характере тем, в мягкой диатонике (элементы фригийского лада и натурального минора). Начальная тема виолончели оплетена едва слышными узорами. Ритм сопровождения превращен в прихотливый орнамент, словно имитирующий наигрыш кавказского смычкового инструмента¹. «Это была своеобразная хитрость — превратить мотив лезгинки в сопровождающую фиоритуру», — вспоминал автор. Он считал, что традиционная обработка плясового танца прозвучала бы как проявление «пассивности, даже пошлости»². И как неожиданно, словно контрастная балетная сцена, воспринимается средний эпизод второй части — грациозный приплясывающий напев, родственник начальной мелодии Adagio. Благодаря иной метроритмике и звенящей тембровой окраске — с гибким сочетанием pizzicato и arco — образ резко изменен: задумчиво нежная песня сменилась изящным танцем-серенадой.

В быстром финале (рондо-соната с двумя побочными темами и медленным эпизодом вместо разработки) доминирует жизнерадостная тема синкопированного горского танца; это — популярная в Кабарде танцевальная мелодия, использованная также Н. Я. Мясковским в 23-й симфонии (побочная партия первой части). Хотя тема эта давала повод для традиционной празднично-плясовой разрядки, автор предпочел усложнить структуру финала новыми драматическими коллизиями. Уже первая из побочных тем (es-moll) своим скорбным характером и возбужденной ритмикой напоминает взволнованные реплики из прокофьевских опер. Зато вторая из побочных тем звучит совсем по-иному — в духе остроумной частушки-скерцо. Наконец, медленный раздел финала, открывающийся драматической каденцией виолончели, построен на взволнованной песенной теме, снова, как в Adagio, сопровождаемой капризными фиоритурами.

Квартет отличается исключительной тембровой оригинальностью. Партии струнных тонко имитируют звучания народных инструментов Кавказа; таковы уже упоминавшиеся орнаментальные пассажи или стучащие приемы pizzicato и col legno, подражающие тембрам ударных. Здесь композитор выступает как новатор, обогащающий ресурсы струнного квартета. Об этом писал Б. В. Асафьев, отметивший в квартете Прокофьева блеск квартетной инструментовки, силу и свежесть экспрессии и новизну ритмического развития³.

¹ Здесь использован напев кабардинского танца «Исламей», разработанный также в третьей части 23-й симфонии Мясковского. Возможно, что это — вариант мелодии, звучавшей когда-то в «Исламее» Балакирева.

² Из беседы с автором этих строк.

³ «Очерки советского музыкального творчества», М., 1947, стр. 13.

Резкость, воинственность, жесткие тона, присущие музыке квартета, например, в разработке первой части, конечно же, не случайны: автор воспринимал романтику Кавказа в свете тревожных переживаний первого военного лета.

Поздней осенью 1941 года обстановка на фронтах резко ухудшилась. Враг подступал к воротам Кавказа. Группа эвакуированных артистов и музыкантов вынуждена была перебазироваться на юг, в столицу Грузии (23 ноября 1941 года). Древний Тбилиси восхитил Сергея Сергеевича своим южным очарованием. С интересом осматривал он новую набережную Куры и Ботанический сад на холме, вблизи старого кладбища.

Несмотря на трудности военного времени, музыкальная жизнь столицы Грузии не только не оскудела, но стала даже богаче, чем до войны. В концертах выступали К. Н. Игумнов, В. И. Качалов, А. В. Гаук, С. Е. Фейнберг, А. Л. Доливо. Прокофьев часто посещал филармонию, грузинские театры; особенно увлек его спектакль «Отелло» в театре драмы имени Руставели. Он с успехом дирижировал своим авторским симфоническим концертом и дал несколько клавирабендов в Тбилиси, Баку и Ереване (где его тепло принимал старый друг К. С. Сараджев). Это были последние открытые выступления Прокофьева-пианиста: в последующие годы болезнь навсегда прервала его концертную деятельность.

Условия жизни в Тбилиси были нелегкими: «Надо сознаться, живем туговато — так здесь все дорого, — писал в Москву Н. Мясковский. — Кроме того, стоит небывало холодная зима... Но все же, хотя и трудно, но живем, а многие и работают»¹.

Материальные невзгоды в известной мере скрашивались теплой атмосферой товарищества и трогательной взаимопомощи, сложившейся в московской колонии музыкантов. Здесь находились также Мясковский, Ламм, Нечаев — с семьями. Часто собирались в дружеском кругу, за чашкой чая, много музицировали, обсуждали положение на фронтах и новости искусства. Новые фрагменты «Войны и мира», рождавшиеся в Тбилиси, систематически проигрывались то у Мясковских, то у Ламмов, то в скромной комнатке Прокофьевых. Автор с жадностью ловил каждое здоровое предложение, каждую критическую мысль. Кое-что в новой опере казалось «невыигрышным», «неоперным»; такие опасения высказывали даже самые искренние доброжелатели автора, например, неизменно преданный Н. Я. Мясковский: «Очень много поработал С. С. Прокофьев, — сюиту «1941 год» (мне не очень нравящуюся), 2-й квартет на кабардинские и балкарские темы (превосходный по музыке), и, наконец, уже 8 картин (из 11) оперы «Война и мир», — сообщал Николай Яковлевич в письме

¹ Письмо к В. Держановскому от 21 февраля 1942 г.

от 21 февраля 1942 года. Музыку оперы он оценивал сдержанно: «Последняя местами замечательна, но в его обычной манере: певцы преимущественно «высказываются» на фоне чудесной музыки оркестра. Но музыка везде первоклассная, местами очень сильная». В другом письме из Тбилиси тот же Мясковский рассказывал: «Прокофьев кончил «Войну и мир». Хотя музыка исключительная, но опера, вероятно, не выйдет: опятъ все то же — сцена, сцена и сцена (словно это драма), словечки и т. д., а пения почти нет. Кроме того, много лишних эпизодов. Но есть потрясающие сцены: у старухи тетки (отчаяние Наташи Ростовой), смерть князя Андрея, конец сцены в Москве (пожары, расстрелы, похороны)...

Страхи по поводу того, что опера «не выйдет» оказались преувеличенными; тем не менее некоторые критические соображения Мясковского были обоснованы, о чем свидетельствовала дальнейшая упорная работа автора по усовершенствованию драматургии и музыки «Войны и мира».

На первых домашних показах оперы в Тбилиси бывали Ю. Шапорин, Л. Книшпер, Ан. Александров, певцы Анатолий Доливо, Нина Дорлиак. Сергей Сергеевич знакомил с любимым своим творением и В. Качалова, В. Массалитинову, И. Грабаря. Артисты восторгались сценой бала у Элен, картиной горящей Москвы. Говорили о важности привлечения синтетических актеров-вокалистов, способных не только хорошо петь, но и в совершенстве владеть сценическим искусством.

Сергей Сергеевич внимательно следил за успехами своих коллег, в частности Д. Д. Шостаковича, чья Седьмая симфония, посвященная героям Ленинграда, вызвала громадный общественный резонанс. В дни премьеры симфонии в Куйбышеве и Москве он вместе со всей «музыкальной колонией» старательно «ловил» ее по тбилисскому радио.

За семь месяцев пребывания в Грузии Сергей Сергеевич полностью завершил первую редакцию оперы. «Я только кончил сочинять «Войну и мир» — вышла предлинняющая опера, — писал он 5 апреля. — Оркестровать можно будет параллельно с «Иваном Грозным»¹. В Тбилиси были сочинены последние пять картин, в том числе эпические сцены народно-массового характера и потрясающий своей психологической выразительностью эпизод смерти Андрея. Работая над народно-хоровыми сценами, авторы часами просиживали в читальном зале Тбилисской библиотеки, изучая воспоминания о войне 1812 года, сборники старых солдатских песен, исследования Е. Тарле и записки Дениса Давыдова. В сборнике «Изгнание Наполеона из Москвы» были найдены стихи для некоторых народных и солдатских хоров.

К середине апреля клавиш «Войны и мира» был отослан с оказией в Москву, в Комитет по делам искусств. Вскоре состоялось первое проигры-

¹ Цит. по воспоминаниям Б. Вольского, МДВ, стр. 532.

вание музыки в стенах Комитета (в отсутствии автора). Всю оперу исполнили в четыре руки С. Рихтер и А. Ведерников. Музыканты, приглашенные на прослушивание, были глубоко захвачены монументальным творением Прокофьева. Среди поклонников новой оперы оказался и Д. Д. Шостакович, поздравивший автора приветственным письмом: «Впечатление у меня осталось огромное, — писал Шостакович... — Мне кажется, что первые четыре картины поистине великолепны. Пройгрывая их, я задыхался от восторга и некоторые моменты играл по многу раз...»¹ Тогда же дирижер С. А. Самосуд, возглавлявший коллектив Большого театра, взялся за постановку оперы, рассчитывая на некоторые драматургические доработки.

Едва завершив клавишную оперу, Сергей Сергеевич уже занят Седьмой сонатой, задуманной в эскизах еще в конце 1939 года. Сочинение поначалу давалось нелегко: ряд моментов не удавался, но найдя нужный ход, он с удивительной быстротой завершил работу. Весь сложный опус был сочинен в течение второй половины апреля (дата окончания — 2 мая).

В Тбилиси рождалась также и музыка к фильму «Лермонтов» (режиссер А. Гендельштейн), начатая еще перед войной. За несколько майских дней были сочинены эффектная сцена бала (два вальса, полонез, галоп) и стилизованный эпизод воспоминаний из «Фенеллы». К сожалению, сценарий К. Г. Паустовского был признан несвоевременным и «идейно порочным» (конфликт поручика Лермонтова с армейской средой), и фильм о поэте не вышел на экраны.

Просматривая однажды свежий номер газеты «Литература и искусство», Сергей Сергеевич заинтересовался стихотворением Павла Антокольского «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным». Динамичное повествование о мальчике-партизанине, взорвавшем машину с фашистскими офицерами, увлекло композитора, и он решил написать на эти стихи небольшую кантату. Замысел, однако, пришлось временно отложить, так как предстояла работа с С. М. Эйзенштейном над фильмом «Иван Грозный».

Еще в конце декабря режиссер приглашал своего друга в Алма-Ату, где размещались киностудии, эвакуированные из Москвы и Ленинграда. Можно представить себе, с какой заинтересованностью принял Сергей Сергеевич предложение Эйзенштейна, о котором они улаживались еще накануне войны. «Грозный» будет сниматься, — писал Эйзенштейн. — Начну, видимо, с конца зимы... Товарищу композитору предоставлено великое раздолье во всех направлениях»². «Твое письмо [прибыло] как раз во время, — отвечал Прокофьев, — дописывая последние такты «Войны и мира», а следовательно, в ближайшее время имею возможность поднасть

¹ Из письма от 4 мая 1942 г. Цит. по статье М. Мендельсон. «Советская музыка», 1961, № 4, стр. 98.

² Из письма от 23 декабря 1941 г. Цит. по журналу «Советская музыка», 1961, № 4, стр. 107.

под твоё иго»¹. С нетерпением ждал композитор получения сценария, чтобы погрузиться в новый для него сюжетный материал. «С нежностью смотрю вперед на нашу совместную работу», — добавлял он в том же письме.

В конце июня 1942 года Сергей Сергеевич с женой, покинув Тбилиси, отправились в столицу Казахстана — Алма-Ату. «29-го от нас в Алма-Ату уехали Прокофьевы. Очень жаль, чувствуем себя осиротелыми», — писал в Москву Н. Я. Мясковский. Такие же чувства испытывали и уезжавшие: «Грустно было прощаться с друзьями, с которыми мы так сблизились за эти девять месяцев»². Перед отъездом Сергей Сергеевич показал своим товарищам Седьмую сонату, которую Мясковский в одном из писем назвал «превосходно дикой»³.

Путешествие в Алма-Ату через Баку, Каспийское море, Красноводск и Туркменские степи было длительным и нелегким, но и в пути Сергей Сергеевич не терял времени, ухитряясь даже в каюте каспийского парохода продолжать оркестровку «Войны и мира».

По дороге были остановки в Баку и Ташкенте. Прокофьевы побывали в Азербайджанском театре, на спектакле оперы Ниязи «Хосров и Ширин»; по инициативе режиссера В. Раппопорта композитор исполнил для группы оперных артистов музыку «Войны и мира». В Ташкенте путешественников дружески принимал поэт Владимир Луговской, темпераментно читавший свои стихи, написанные для песенных эпизодов фильма «Иван Грозный».

Так завершился для Сергея Сергеевича первый год войны, связанный с пребыванием на Кавказе. Урожай этого трудного года был огромен: три крупных сочинения — опера, квартет и соната, не считая нескольких песен и сюиты «1941 год». Одна только капитальнейшая опера из одиннадцати картин потребовала бы от любого другого автора многих лет кропотливого труда.

Внешне спокойный, всегда исполненный бодрости и оптимизма, композитор не склонен к выражению отчаяния, страха, горечи. Тем не менее впечатления первого военного года оставляют глубокий след в его чуткой душе. С болью узнает он о гибели добрых друзей (А. Афиногенов, павший зимой 1941 года от взрыва фашистской бомбы, Б. Демчинский, умерший от голода в дни ленинградской блокады, В. Держановский, скончавшийся в тяжелых условиях прифронтовой Москвы⁴). Тягостные вести приходили из осажденного Ленинграда, где оставались многие старые друзья — Б. В. Асафьев с семьей, Вера Алперс, Элеонора Тонтегоде-Дамская. «Да,

¹ Из письма к С. М. Эйзенштейну от 29 марта 1942 г.

² Из цит. воспоминаний М. А. Мендельсон-Прокофьевой.

³ Письмо к В. Держановскому от 27 июня 1942 г.

⁴ «Горько оплакиваю старого дорогого друга», — телеграфировал он в октябре 1942 года в Москву вдове внезапно скончавшегося В. В. Держановского.

вам пришлось вместе со всеми ленинградцами пройти через суровые и героические дни,— писал он позднее В. В. Алперс,— и я рад, что вам удалось пронести себя через эту эпоху»¹.

Летом и осенью 1942 года шли тяжелые бои на юге и юго-востоке. Фашистские армии прорвались к Волге и Кавказу. Места, где год назад Сергей Сергеевич трудился над оперой и квартетом, превратились в арену кровопролитной битвы.

Уже в первый год войны композитор не раз убеждался в том, сколь своевременными и нужными оказались его недавно созданные творения. Они многократно исполнялись в концертах и по радио, возбуждая чувства гордости за русскую культуру. Это относится прежде всего к замечательной музыке «Александра Невского», зазвучавшей с новой силой в кино и концертных залах. Кантату «Александр Невский» с успехом исполнял Государственный симфонический оркестр Союза ССР во время гастролей по городам Средней Азии и Казахстана. В апреле 1942 года кантата звучала в Свердловской филармонии в память о 700-летию битвы на Чудском озере (в перерывах, перед третьей и пятой частями, читались отрывки из поэмы К. Симонова «Ледовое побоище»).

В дни обороны Севастополя, зимой и весной 1942 года, фильм «Александр Невский» демонстрировался перед матросами и солдатами; защитники города-героя смотрели его в подземных убежищах у переднего края обороны. «Потрясающее впечатление произвела песня «Вставайте, люди русские». Усиленная резонансом подземелья, она властно захватывала душу»,— вспоминает участник Севастопольской эпопеи².

В эти годы еще более возросла популярность нашего композитора за рубежом, в странах антигитлеровской коалиции. Совместная борьба укрепила культурные связи СССР с народами США и Англии, что сказалось и в усилившемся интересе к советской музыке. «В настоящее время в Англии русская музыка популярнее, чем когда бы то ни было»,— сообщал в письме Союзу советских композиторов главный дирижер английского радио Адриан Боулт. В Англии и Соединенных Штатах с триумфом шла кантата «Александр Невский». В Нью-Йорке ее исполнял оркестр Национального радио (NBC) под управлением Леопольда Стоковского, при участии Вестминстерского хора и певицы Дженни Турель. Критика отмечала созвучность основного настроения кантаты — освободительной борьбе советского народа. «Это произведение с исключительной драматичностью напоминает о военном положении России сегодня»,— утверждал критик «New York Times» Олин Даунс. Вспоминая о разгроме псов-рыцарей дружинами Александра, Даунс с уверенностью писал, что ныне «история по-

¹ Из письма от 24 мая 1944 г.

² Б. Борисов. Подвиг Севастополя. «Знамя», 1950, № 4, стр. 114.

вторяется» и что «мы находимся в процессе операций, которые положат конец немецкой мечте о господстве на Востоке».

Виднейшие артисты США и Англии считали для себя высокой честью познакомить публику с новыми сочинениями советских мастеров. Тосканини, Кусевицкий, Стоковский с исключительным успехом ставили Седьмую симфонию Шостаковича. Газеты утверждали, что творчество Прокофьева в сезоне 1941/42 года «находится на гребне популярности у исполнителей и оркестров»¹.

Позднее, в 1943 году, пианист Владимир Горовиц первым в США сыграл прокофьевскую Седьмую сонату, вызвав единодушные восторги рецензентов. «Эта пьеса по-своему так же характерна для потрясенной войной России, как и Седьмая симфония Шостаковича,— отмечал критик газеты «Chicago Sun».— В неумолимом ритме финала есть что-то героическое, внушающее представление о непреклонной воле народа, которому не суждено испытать поражение».

Как только в Нью-Йорке узнали о завершении «Войны и мира», сразу же возникла идея постановки патриотической оперы на сцене театра «Метрополитен». Инициатива принадлежала Леопольду Стоковскому. Сергей Сергеевич, польщенный его предложением, заботился о своевременной посылке нот и об организации перевода. Однако, он справедливо считал, что «опера должна пойти сначала у нас, а потом уже в Америке»².

Были и другие заказы из США, оставшиеся неосуществленными: американское радио просило написать небольшую «оркестровую пьесу минут на 15», знаменитая певица Лили Понс обращалась с просьбой сочинить для нее виртуозную колоратурную пьесу... Дальность расстояния и загруженность другими работами помешала выполнению этих заказов.

Аудитории многих стран с усилившейся симпатией воспринимали такие произведения Прокофьева, как Классическая симфония, «Скифская сюита», «Петя и волк», «Поручик Киже», сюиты из «Ромео и Джульетты», Шестая соната. Знаменитый балетмейстер Михаил Фокин, оказавшийся в годы войны в США, поставил на музыку «Поручика Киже» одноактный балет «Русский солдат», посвященный победам Советской армии (спектакль в декорациях М. Добужинского шел на сцене «Метрополитен-Опера»). Слушая прокофьевскую музыку, простые люди за рубежом выражали свои симпатии к новой русской культуре, к советскому народу, героически сражавшемуся с фашизмом.

Думал ли Сергей Сергеевич, что трудная судьба забросит его за три тысячи километров от Москвы, в далекий азиатский город, бывший казачий форпост в Семиречье, раскинувшийся у подножья Ала-Тау? Столица

¹ См. «Evening Star» от 25 февраля 1942 г., статья Алисы Эверсмен.

² Из письма к Г. М. Шнейерсону от 6 июля 1943 г.

Казахстана понравилась ему широкими тенистыми улицами, новизной современных зданий и полудеревенской тишью окраин. «Алма-Ата — приятное место с умеренным климатом и массой зелени,— писал он П. А. Ламму.— Жаль только, что далеко московские друзья, с которыми мы так мило проводили время в Тбилиси»¹.

Год, прожитый в Казахстане, составил очередную третью главу эвакуационной одиссеи Прокофьева: здесь была оркестрована опера, написана «Баллада о мальчике», начаты музыка к «Ивану Грозному» и Флейтовая соната. Небольшая комната в гостинице «Дом Советов» — с взятым на прокат роялем и сверхскромной мебелировкой — стала его рабочим кабинетом. «Почти всю комнату занимал рояль и ноты. Ноты были повсюду: на инструменте, на полу, на стульях, на подоконнике,— рассказывает Г. С. Уланова.— Прокофьев был деятелен, бодр, полон замыслов»².

Бытовые условия в Алма-Ате оказались еще более суровыми, чем на Кавказе, особенно в зимнее время. Иногда выключали электричество и это больно отражалось на строго рассчитанном трудовом режиме композитора. Нелегко было и с продовольствием. Бодрили и согревали Прокофьевых постоянные встречи с Сергеем Эйзенштейном, по-братски приветствовавшим их в казахской столице. Автор «Ивана Грозного» был всецело захвачен идеей нового фильма. Он познакомил композитора со сценарием и изложил свой план музыкального оформления. С этой целью Прокофьеву был вручен в середине июля детально разработанный список тем («Темник»), в котором намечалось содержание необходимых музыкальных фрагментов. Кроме того, Эйзенштейн — отличный художник — рисовал для композитора карандашные эскизы важнейших кусков фильма, требовавших участия музыки. Сергей Сергеевич так привык к этим графическим «шпаргалкам», что отказывался сочинять, пока не получал очередных эскизов.

Алма-Ата в то время считалась «городом кинематографистов», и Сергей Сергеевич сразу стал одним из основных композиторов Центральной объединенной киностудии. Пока шла подготовка к съемкам «Ивана Грозного», он писал музыку к фильмам «Котовский» (режиссер А. Файнциммер), «Тоня» (режиссер А. Роом), работал над оформлением «Лермонтова». Несколько танцев, сочиненные для «Лермонтова» (Контрданс, «Мефисто-вальс»), вошли затем в цикл фортепианных транскрипций ор. 96. В музыке к «Котовскому» запоминались остро обличительные характеристики немецких оккупантов — своеобразная аналогия драматическим сценам «Котко».

Наибольший интерес для Прокофьева представляла, конечно, работа над «Иваном Грозным». Не дожидаясь начала съемок, он с увлечением со-

¹ Из письма от 17 июля 1942 г.

² МДВ, стр. 436.

чинял музыку будущего фильма. Первым — в ноябре 1942 года — был написан хор «Клятва опричников» (для второй серии). За ним последовали — песня «Океан-море» (которую поет нянька маленькому царевичу) и злобещая колыбельная «Про бобра», предназначенная для мятежной боярыни Евфросиньи Старицкой. Предполагалось, что эти музыкальные сцены будут сниматься под заранее записанные фонограммы.

В тесном номере алма-атинской гостиницы завершалась огромная работа над оркестровкой «Войны и мира», начатая еще во время путешествия с Кавказа (Баку — Красноводск, каюта парохода). Уже в конце июня, через месяц после переезда в Казахстан, композитор писал Мясковскому: «Я соркестровал все, что можно в «Войне и мире», т. е. все картины, кроме трех народных»¹. А к концу лета в одном из писем говорилось о близком завершении всей партитуры («Я здесь много строчу всякой музыки и дооркестровываю «Войну и мир»²).

Работа над оркестровкой тормозилась необходимостью ввести в текст оперы дополнения и изменения, требуемые Комитетом по делам искусств. Письма от Комитета, полученные в начале июля, обрадовали, но и крайне озаботили композитора. Он узнал о триумфальном успехе недавних прослушиваний и о самой высокой оценке лирических сцен. Но заказчики советовали усилить линию героико-патриотическую — за счет сокращения второстепенных бытовых эпизодов. Эти рекомендации, в общем, совпадали с намерениями автора.

По инициативе С. А. Самосуда постановку «Войны и мира» в Большом театре предполагалось поручить С. М. Эйзенштейну. Несмотря на занятость «Иваном Грозным», Сергей Михайлович принял это предложение и начал работать с Прокофьевым над усовершенствованием первой редакции оперы.

Так всемирно известный кинематографист, автор «Броненосца «Потемкина» и «Невского», включился в работу над оперным шедевром Прокофьева. Друзья часами просиживали за фортепиано, и композитор постепенно пропел Эйзенштейну все одиннадцать картин, рассчитывая на его советы. С присущим ему чутьем драматурга, великий режиссер подсказал ряд важных идей, касающихся историко-эпических фрагментов (ему принадлежала, в частности, идея «злобеще воющего» оркестрового пейзажа, изображающего метель на Смоленской дороге). Были разговоры и о лирических сценах: Сергей Михайлович настаивал на включении сцены Новогоднего бала с первой встречей Наташи и Андрея³. «Обдумывая постановку, Эйзенштейн стал даже делать зарисовки-эскизы планировки про-

¹ Из письма от 29 июня 1942 г.

² Из письма от 14 сентября 1942 г.

³ Как известно, эта сцена была написана уже позднее, в 1947 году по настоянию С. А. Самосуда.

страстного и цветового решения отдельных эпизодов «Войны и мира» (в его архиве сохранилось свыше десятка таких набросков)»¹.

Задуманные доработки были сделаны в тесном контакте с Эйзенштейном, предложившим ряд интересных идей. «Военная» часть оперы идет сейчас с гораздо большим драматическим напряжением,— сообщал Сергей Сергеевич.— Осталось еще сделать хоровое вступление на тему о двенадцати языках, которое явится как бы эпиграфом ко всей опере»². Это ораториальная заставка, исполненная могучего напряжения, была сочинена той же осенью в качестве вступления к гигантской оперной эпопее; циклопическая мощь и крайнее драматическое возбуждение роднят ее с оркестровым эпиграфом к Октябрьской кантате 1937 года.

Между тем неуемная фантазия композитора искала выхода в новых и новых творческих идеях. «Я, кроме фильмов, пишу небольшую драматическую кантатку и выпросил у Москвы заказ на сонату для флейты и фортепиано»,— писал Прокофьев Мясковскому в начале октября³. «Как Вы много насочиняли, ужас! Что это за драматическая кантата? Напишите подробнее...»,— нетерпеливо вопрошал Мясковский⁴.

События второго военного лета — вести о громадных потерях на фронтах, о боях на Волге и на Кавказе — огорчали и тревожили всех советских людей. «Горькое лето 1942 года...— писал Илья Эренбург.— ...Страшно было подумать, что бюргер из Дюссельдорфа прогуливается по Пятигорску, что марбургские бурши дивятся пескам Калмыкии»⁵.

«Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным»

Переживания той тревожной поры нашли своеобразное отражение в «Балладе о мальчике, оставшемся неизвестным». «В центре кантаты,— сообщал композитор,— взволнованная повесть о мальчике, у которого фашисты убили мать, сестру, отняли счастливое детство. Потрясенная душа мальчика мужает. Во время отступления врагов он взрывает гранатой автомобиль с фашистским командованием. Имя и судьба мальчика остаются неизвестными, но слава о его храбром поступке облетает тыл и фронт и зовет вперед». «Мне хотелось,— добавлял Сергей Сергеевич,— чтобы кантата получилась стремительной и драматичной»⁶.

«Баллада о мальчике» написана в форме одночастной вокально-симфонической поэмы или лапидарного «музыкального рассказа». Смешанный

¹ См.: С. Самосуд. Встречи с Прокофьевым. Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 137.

² Цит. по статье М. А. Мендельсон в «Советской музыке», 1961, № 4, стр. 103.

³ Письмо из Алма-Аты от 2 октября 1942 г.

⁴ Из письма от 21 октября 1942 г.

⁵ И. Эренбург. Соч., т. IX, стр. 333.

⁶ Из статьи С. Прокофьева «Мои работы за время войны». ВОКС, 1945.

хор и двое солистов (сопрано и драматический тенор), свободно сменяя друг друга, излагают текст П. Антокольского. Вокальные партии, во многом напоминая фактуру прокофьевских опер, гибко сочетают пластичную декламацию со сжатыми мелодически распевными фразами. На равных правах с хором и солистами выступает оркестр, который рисует атмосферу и характерные детали действия либо подводит эмоциональный итог предшествующей главе драмы. Техника эта примерно та же, что и в операх Прокофьева или в Кантате к 20-летию Октября.

Начальный образ Баллады (оркестровое вступление и первый хор) воскрешает бесчеловечный лик гитлеровской военищины («В ту ночь их части штурмовые вошли в советский город Б»); это туповато механический «марш манекенов» с нарочито обезличенными «обрубленными» интонациями и грубо отчеканенными кадансами.

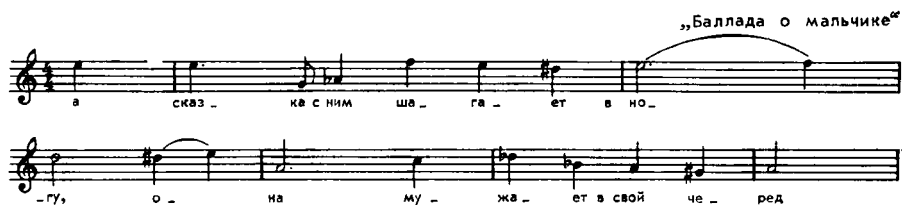
Здесь мы вновь встречаемся с прокофьевским обличительным гротеском, применявшимся в эпизодах «контрдействия» в «Александре Невском» и «Семене Котко». Но уже в первом женском соло и в последующем хоровом разделе возникает совершенно иной образ, исполненный чарующего лиризма: это одна из рефренных тем кантаты, тема «веселого мальчика в серой кепке», пленяющая своей трогательно хрупкой прелестью:



Последующий скорбно-повествовательный эпизод (соло тенора и хор) перекликается с мотивами народных печалей, звучащими в «Семене Котко», а позднее в первой части Шестой симфонии.

Некоторые черты театральной иллюстративности присущи среднему разделу Баллады, играющему роль сонатной разработки (солисты, хор, оркестровая интерлюдия). Здесь разворачивается рассказ о подвигах маленького героя: темпы становятся более подвижными, а вокально-оркестровая ткань — более дробной и калейдоскопичной. В конце этого раздела впечатляет симфоническая кульминация, звучащая как своего рода «марш отпора». Когда же в репризе возвращается в обогащенном виде грозная тема нашествия, она окончательно теряет свою сюжетную гегемонию. Злая ее механичность решительно вытесняется новой восторженно-распевной мелодией (Andante, C-dur), воспринимаемой как музыкальное славление героев партизанской борьбы. Именно эта величальная мелодия хора, сверкающая ослепительно светлой окраской, мощно утверждается в заклю-

чительном апофеозе. Ее четкий скульптурный распев служит итогом повествования, компенсируя некоторую «недопетость» предшествующих страниц:



Это победно нарастающее *S-dur*'ное величание оказывается сильнейшей кульминацией всей Баллады, подчеркивая ярко оптимистическую трактовку Прокофьевым темы народной войны.

Многое в кантате казалось непривычным, в частности, отсутствие развернутых сольных арий-монологов, фрагментарность, кинематографическая «ленточность» повествования. Не все заметили своеобразную логику ее конструкции, с четко продуманной системой рефренов и реприз.

Сам автор, отправляя ноты в Москву, заранее предвидел трудную судьбу только что законченной кантаты: «Боюсь... не разберуся без моего участия; в прошлом январе НЯМ лишь вежливо пробурчал в усы»¹. Действительно, Н. Я. Мясковский, отдавая должное искренности замысла, силе и выразительности отдельных эпизодов, скептически отзывался о характере вокальных партий: «...певцам поручены отдельные «кусочки» мелодий, мало выигрышные для исполнения» («боюсь, не дойдет», — отметил он в своем дневнике). Ряд критических замечаний о новом сочинении высказывал и Д. Шостакович, отметивший в нем, наряду с «изумительным даром меткой музыкальной иллюстрации» и недостаточную конструктивную целостность музыкальной формы².

Исполнение Баллады в Москве — спустя год после ее окончания — не принесло автору большой радости. Музыку ее почти единодушно признали неудачной. Онаполнила список партитур, «оставшихся неизвестными»... «Мальчика» жаль, затоптали», — говорил Сергей Сергеевич автору этих строк. Не мирясь с этими чрезмерно суровыми приговорами и Н. Я. Мясковский, считавший, что кантату «не поняли певцы», недовольные невыигрышностью своих партий. «В действительности это очень сильная вещь»³.

¹ Из письма к Е. Копосовой-Держановской от 4 сентября 1943 г.

² См. доклад Д. Д. Шостаковича на пленуме Оргкомитета Союза композиторов СССР в марте 1944 года (газета «Литература и искусство» от 1 апреля 1944 г.).

³ Из беседы Н. Я. Мясковского с автором этих строк 24 апреля 1945 г.

Лишь спустя четверть века, 29 октября 1968 года, забытое сочинение, извлеченное из архива, было вновь исполнено коллективами Всесоюзного радио (дирижер Г. Рождественский, хормейстер К. Птица). Стали очевидными ее высокие художественные достоинства, незамеченные много лет назад. «Баллада о мальчишке» по праву заняла почетное место среди творений советской музыки военных лет. Работа над кантатой обогатила музыкальную палитру Прокофьева мотивами «военной образности» и в известной мере подготовила успех Пятой и Шестой симфоний, отразивших эпопею войны.

После полутора лет эвакуационных скитаний Сергею Сергеевичу пора было отправиться в столицу, чтобы решить судьбу своих новых сочинений, прежде всего «Войны и мира». В конце ноября он с женой решились, наконец, на трудный и долгий вояж в Москву. По дороге из Алма-Аты была длительная остановка в Семипалатинске, где размещалась Киевская киностудия, готовившая фильм «Партизаны в степях Украины». Прокофьев охотно принял предложение выдающегося украинского режиссера Игоря Савченко сочинить музыку к современному фильму на сюжет комедии А. Корнейчука. В течение нескольких дней он знакомился с отснятыми кадрами и в молниеносный срок подготовил партитуру, разработав в ней темы из «Семена Котко» и из сюиты «1941 год» (а также включив, по просьбе режиссера, украинскую лирическую песню «Ой ты, Галю», популярную среди фронтовиков). Попутно он успевал работать над оркестровкой Эпиграфа для «Войны и мира»...

Поездка в Москву через казахские степи, заснеженные поля Сибири и Урала принесла богатые впечатления. Уже близилась великая победа под Сталинградом и, казалось, вся разъяренная нашествием Россия вставала во весь свой богатырский рост. Случайный спутник по вагону, ленинградский искусствовед Ю. Слонимский, поражался перемене, происшедшей в облике композитора. Он казался теперь более сердечным, простым, общительным. Взволнованно говорил о войне, о судьбе друзей, оставшихся в Ленинграде. «Чуть ли не на каждой станции стояли вагоны с солдатами — уральцами и сибиряками... Прокофьев часто останавливался подле эшелонов. Здесь кипела и бурлила, переливаясь через край такая могучая и неистребимая жизнь... Кто выводил на баяне плясовую... Кто со вкусом распивал чай, заедая мерзлым хлебом и тушеной... Кто мылся на путях, оголив до пояса сильное молодое тело... Кто затягивал задумчивую песню с хором. Подолгу Прокофьев вглядывался в такие сцены. Он возвращался в вагон умиротворенным и освеженным. А затем, снова и снова любовался пейзажем»...¹

¹ См. «Музыкальную жизнь», 1960, № 5. Ю. Слонимский. Встречи с Прокофьевым.

И вот — долгожданная Москва — помрачневшая, затемненная, но по-прежнему полная кипучих сил. Прокофьевых принимают в Комитете по делам искусств, Большом театре, Союзе композиторов. С. Самосуд вместе с режиссером Большого театра Б. Покровским с громадной заинтересованностью слушают музыку толстовской оперы, рассчитывая поставить ее уже весной 1943 года.

«В одной из комнат второго этажа, в здании дирекции Большого театра поздно вечером при зашторенных окнах, при свете двух парафиновых фронтальных плашек композитор в накинутах на плечи пальто играет нам с Самосудом лирические сцены Наташи Ростовоу, — вспоминал Б. Покровский. — В музыке оживают светские увлечения курагинского круга, психологические поиски Пьера, философия Каратаева, залихватские частушки Тихона Щербатого, оживают люди»...¹ Тут же разгорались споры между автором и будущими постановщиками о возможных сокращениях, переделках и дополнениях.

В середине января композитор показал оперу солистам Большого театра — А. С. Пирогову, В. В. Барсовой, Н. С. Ханаеву и другим. Артистам многое понравилось, хотя некоторые и опасались чрезмерных вокальных и постановочных трудностей.

Вряд ли Сергей Сергеевич мог тогда предположить, что Большой театр, поначалу заинтересовавшийся «Войной и миром», сможет показать оперу лишь спустя семь лет после его смерти!

В Москве Прокофьев был несказанно обрадован встречами с Мясковским, которому он показал несколько своих новых работ, в том числе «Балладу о мальчике»... В эти же дни он дружески общался с Святославом Рихтером и вместе с ним пережил бурный успех Седьмой сонаты. Молодой пианист с энтузиазмом взял на себя роль первого исполнителя труднейшей сонаты, выучив ее в рекордный срок — за четыре дня. На премьере 18 января (в Октябрьском зале Дома Союзов) присутствовал цвет музыкальной Москвы. Автора многократно вызывали. Когда почти все разошлись, Рихтеру пришлось повторить всю сонату по просьбе оставшихся энтузиастов, среди которых были Д. Ойстрах, В. Шебалин. Пианисту слышалось в этой музыке отражение переживаемого времени — «беспорядок и неизвестность», «разгул смертоносных сил». Но вместе с тем и «полнота чувств», любовь к жизни. И наконец — «стремительный наступательный бег, полный воли к победе»². Советская критика сразу признала достоинства нового сочинения. Утверждали, что в музыке сонаты выражено «здоровое и цельное мироощущение советского человека»; что в ее властных интонациях звучит «голос Родины». Спустя четыре месяца Седьмая соната была удостоена Государственной премии второй степени.

¹ См.: «Советская музыка», 1966, № 4, стр. 55—56.

² МДВ, стр. 465.

В Комитете по делам искусств — тогда же в январе — возобновился разговор о постановке «Обручения в монастыре». Группа солистов Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко спела всю оперу на закрытом прогоне. Самосуд тотчас же решил включить ее в репертуар филыала Большого театра, рассчитывая подготовить премьеру уже в будущем сезоне. Отныне завязалась тесная дружба Прокофьева с С. А. Самосудом, не прерывавшаяся до конца его дней. Оба музыканта много говорили о будущей постановке «Войны и мира», твердо рассчитывая на соучастие Эйзенштейна.

Переполненные столичными впечатлениями, Сергей Сергеевич с женой вернулись в Алма-Ату. Здесь продолжалась работа над оркестровкой «Войны и мира» и велись необходимые доработки «Обручения в монастыре» — в расчете на близкую премьеру в Большом театре. Было сделано свыше двенадцати значительных исправлений: малоинтересные куски автор вычеркивал, другие — по-новому развивал, стремясь к большему музыкально-тематическому единству. «Кроме того, я выправлял некоторые вокальные партии в речитативах и немного понизил партию дона Херома, которая была слишком высока. Мне хотелось сделать дона Херома крикливоым, но это слишком утомляло певца»¹. Телеграмма, посланная Самосуду в конце апреля, вскоре после завершения партитуры «Войны и мира», гласила: «Телеграфируйте ход разучивания оперы «Война и мир». Закончил переделку „Обручения“»². Попутно создавались новые фортепианные опуы: Десять пьес из «Золушки», Три пьесы ор. 96 (из «Войны и мира» и фильма «Лермонтов»). Шла работа над Флейтовой сонатой ор. 94 и Восьмой сонатой для фортепиано.

Давней мечтой Сергея Сергеевича было творчески развить самобытную народную диатонику казахской народной песни. Еще в 1927 году, в первый приезд из Парижа в Москву, он познакомился с А. В. Затаевичем, подарившим ему свой капиталный труд «1000 песен киргизского народа». Исследователь отметил тогда, что Сергей Сергеевич проявил «крайнюю заинтересованность киргизской музыкой и выразил намерение ближе ее изучить»³. Известно, что Затаевич послал тогда свой фундаментальный труд крупнейшим музыкантам Европы, включая Равеля, Бартока, Стравинского, Казеллу. Но из них один лишь Прокофьев глубоко заинтересовался древними напевами, сделав в 1927 году пять обработок казахских

¹ Слова композитора приведены по воспоминаниям М. А. Мендельсон-Прокофьевой. МДВ, стр. 381.

² Цит. по воспоминаниям С. А. Самосуда, сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 132.

³ См. сб. «А. В. Затаевич», Казахское издательство, Алма-Ата, 1958, стр. 249. В то время наименование «киргизы» было распространено и на жителей Казахстана.

мелодий для голоса и фортепиано («Канафия», «Манмангер», «Каре кыз», «Шама» и «Ек кугарай»).

И вот теперь, пятнадцать лет спустя, судьба вновь свела композитора с пленительным искусством степного народа. В Алма-Ате он посещал национальную оперу, бывал в театре казахской драмы, слушал по радио песни и кюи. Возникла идея сценического произведения, целиком основанного на казахском фольклоре. Когда дирекция Алма-атинского театра предложила написать казахский балет, он ответил отказом, ссылаясь на незавершенную «Золушку». Но вместо балета родилась идея легкой лирико-комической оперы о лукавом бравуре, «казахском Фигаро», перехитрившем всевластного шаха. «Я сейчас подбираю всякий казахский материал для одной довольно большой вещи. Как там много интересного, целое море!» — сообщал Сергей Сергеевич в письме к Мясковскому¹.

Из множества сказок и легенд казахского народа С. Прокофьев и М. Мендельсон отобрали обаятельную сказку о юном шахе, у которого на лбу выросли рога, символ его царственного величия (шах одновременно и гордится и стыдится этого!). Тайну шаха разоблачает плутоватый бравурей. Комическая опера получила условное наименование «А у шаха есть рога» (или «Хан-Бузай»). Для нее уже накапливались фольклорные мелодии, тщательно выбранные из сборников А. Затаевича. «Оперу я собираюсь писать, придерживаясь нового метода, разбив либретто на отдельные моменты, подобные кадрам кино, и подбирая к каждому такому кадру музыкальный материал, кажущийся мне подходящим именно к данному моменту», — сообщал Прокофьев в одной из статей².

Работа над «Ханом-Бузаем», начатая весной в Алма-Ате, неоднократно прерывалась другими, более срочными заданиями. Автор рассчитывал закончить ее после сценических постановок «Войны и мира» и «Обручения в монастыре». Но последующие события так и не позволили ему вернуться к казахской опере; осталось лишь множество тематических заготовок, строго распределенных согласно сюжетным «кадрам».

Из далекой эвакуации Сергей Сергеевич зорко следил за каждым исполнением его сочинений в Москве, где в условиях бомбежек и комендантского часа не прекращалась музыкальная жизнь. Так, в начале сентября 1942 года «бетховенцы» впервые исполняли Кабардинский квартет; в тот вечер была воздушная тревога, и концерт начался с опозданием — после того, как публика Малого зала консерватории провела положенное время в бомбоубежище. Пресса встретила квартет с большой симпатией. 19 апреля в концерте-выставке советской музыки (Большой зал консерватории) Н. Рахлин продирижировал сюитой «1941 год».

¹ Из письма от 23 апреля 1943 г.

² Цит. по статье М. Сабининой «Об опере, которая не была написана». «Советская музыка», 1962, № 8. В этой статье подробно прослежена история «Хана-Бузая».

В июле 1943 года Сергей Сергеевич пережил большую радость: за выдающиеся творческие заслуги правительство наградило его орденом Трудового Красного Знамени. Почти одновременно ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. Тогда же удостоились наград видные русские композиторы — С. Н. Василенко, Н. Я. Мясковский, А. Н. Александров, Ю. А. Шапорин, В. В. Щербачев. «В этой группе я был особенно доволен за НЯМа: признать его надо было уже 10 лет назад», — писал Прокофьев, радуясь за своего старого друга ¹.

Между тем съемки «Ивана Грозного» оттягивались, и дальнейшее пребывание Сергея Сергеевича в Алма-Ате становилось нецелесообразным. Композитора влекли новые идеи: дирекция Ленинградского театра имени Кирова настойчиво приглашала его в Пермь для срочной доработки балета «Золушка». Директор театра Е. М. Радин предлагал широкую программу действий: намечались премьеры «Войны и мира», «Обручения в монастыре» и даже балета «Шут». Композитора прельщала возможность встреч с любимым коллективом, создавшим три года назад вдохновенный спектакль «Ромео». В письме к П. А. Ламму Сергей Сергеевич писал: «Кировский театр решил ставить в первую голову «Золушку», что им легче выполнить в условиях малой сцены в Перми... чем одолевать сложную постановку «Войны и мира». В связи с постановкой «Золушки» мы с Мирочкой на днях отправляемся в Пермь — до Куйбышева поездом, а далее на пароходе. В июле буду дописывать музыку, а с 1 августа труппа приступит к разучиванию, намечая премьеру на декабрь» ².

С добрым чувством ожидал Сергей Сергеевич и новых встреч с природой Урала: «Юг хорош, а все-таки северное лето лучше», — замечал он в последнем письме из Алма-Аты.

В июне 1943 года Прокофьевы переехали в Пермь — последний этап из двухлетней эвакуации. Здесь в течение лета и начала осени была завершена «Золушка» и дописана начатая в Казахстане Флейтовая соната D-dur (основные темы для нее были заготовлены еще до войны).

«Получили комнату в гостинице, неподалеку от Камы. Часто ходим на реку, — сообщала в Москву Мира Александровна. — Как Сереженька и предполагал, самочувствие его здесь лучше, работается ему хорошо. Он закончил сюиту «Семен Котко», оркеструет «Балладу о мальчике» и пишет сонату для флейты. Вскоре займется «Золушкой». Дирекция театра очень заботлива, и в бытовом отношении мы устроены хорошо. Я занимаюсь либретто казахской оперы» ³.

С радостью встретился Прокофьев с балетным коллективом Кировского театра — с Г. Улановой, К. Сергеевым, Н. Дудинской, со многими

¹ Письмо к Е. В. Копосовой-Держановской от 4 сентября 1943 г.

² Из письма от 13 июня 1943 г.

³ Из письма к Е. В. Копосовой-Держановской.

создателями будущей хореографической сказки о бедной Замарашке. Срочно был вызван из Москвы либреттист Н. Д. Волков («Я получил... письмо из Перми, в котором он звал меня «спасать» «Золушку», — пишет драматург в своих мемуарах). В тесном контакте с талантливым танцовщиком К. Сергеевым (первый исполнитель роли Ромео) и дирижером балета П. З. Фельдтом композитор и драматург работали над завершением «Золушки». Каждую деталь музыки, каждый сценический поворот они тщательно обсуждали совместно с балетмейстером.

«Вместе с Волковым и Фельдтом мы собирались в маленьком номере пермской гостиницы. Это были волнующие встречи с большим музыкантом», — рассказывает К. Сергеев¹. Здесь сообща придумывались важные детали сказки, новые сюжетные ходы. «Прокофьев любил курьезы и неожиданности. Я подсказал ему олицетворение часов в виде гномов, — вспоминает Н. Д. Волков. — Он особенно полюбил гнома полуночи»². Тогда же у либреттиста возникла мысль ввести в сцену придворного бала забавную цитату из марша «Трех апельсинов». Идея поэтической кульминации балета — со сказочными часами и громадным маятником, качающимся под фантастический звон оркестра, пришлась по душе Сергею Сергеевичу. «На композитора невозможно было смотреть без улыбки. Высокий, худощавый, он буквально преображался, рассказывая о своем замысле как режиссер, видящий этот эпизод во всех деталях. И мы потом с художником много думали, как удовлетворить «режиссерское видение» Прокофьева»³.

Клавир «Золушки» был закончен тем же летом, но оркестровку начатую в Перми, автор приостановил, ибо постановка отложилась на неопределенный срок. Короткое пребывание на Урале с его белыми ночами, полноводной Камой, окаймленной хвойными лесами, надолго запечатлелось в памяти композитора: лишь несколько лет спустя, он обратится к уральской теме — к горнозаводскому фольклору и старинным напевам уральцев — в своем последнем балете «Сказ о каменном цветке».

Тем не менее пермское лето принесло свои творческие плоды. К сентябрю была завершена Флейтовая соната — наиболее светлое и умиротворенное прокофьевское сочинение военной поры.

Когда-то, еще в консерваторские времена, Прокофьев в шутку разделил все свои сочинения на две категории: «громоздкие» и «веселенькие». С тех пор действительно не раз случалось, что рядом с драматически усложненными «громоздкими» описями рождались опусы легкие, по-моцартовски прозрачные. Так произошло и во второй половине 1943 года, когда после титанических напряжений «Войны и мира», Седьмой сонаты, композитора вновь потянуло к образам улыбочиво-нежным, «моцартианским».

¹ К. Сергеев. Высокое воздействие. «Советская музыка», 1966, № 4.

² См. «Театральные вечера». М., 1966.

³ Из цит. статьи К. Сергеева.

Трогательно смешны маленькие гномы, отплясывающие чечетку под игрушечный бой часов в финале «Золушки». Задорен галоп одержимого Принца, мечущегося по странам света в поисках золушкиной туфельки. Примерно тогда же Сергей Сергеевич писал певице Лили Понс о своем желании сочинить концерт для колоратуры с оркестром «в стиле Моцарта». Сходные устремления сказались и в прелестной Флейтовой сонате.

Флейтовая соната

Идея сочинить грациозную пьесу для флейты привлекала Прокофьева еще во Франции, где очень высока культура игры на деревянных духовых (с уважением вспоминал он «небесный звук» превосходного флейтиста Барера). Вновь композитор попытался воскресить простодушную мелодику классического инструментализма. Свирельный тембр флейты отлично соответствовал образному строю сонаты — ее наивно чистому лиризму (первая и третья части), ее несколько игрушечной скерцозности (третья часть), танцевальной грации финала.

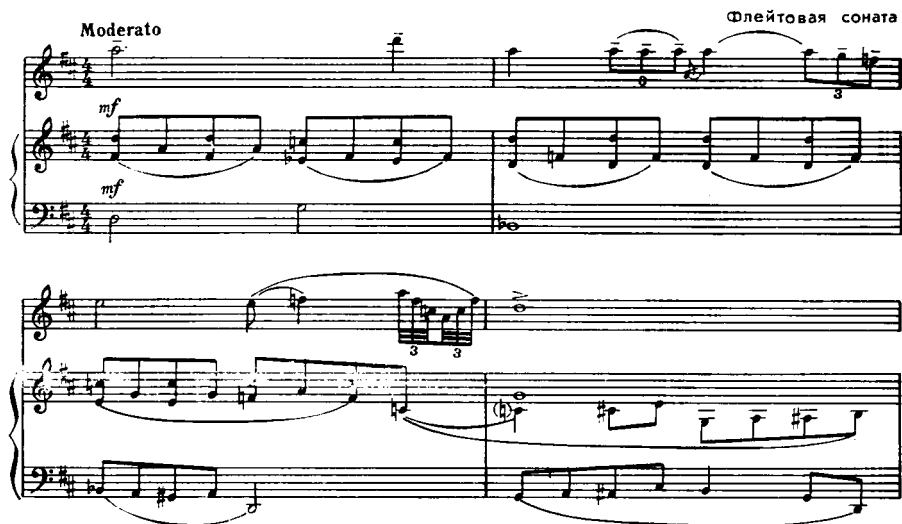
Но, при всей ясности форм, миниатюрности масштабов, прозрачности ткани, это произведение не имеет ничего общего с намеренным воскрешением музыкальной старины: напротив, это — сегодняшний Прокофьев, с его оригинальным ладогармоническим мышлением и прихотливой манерой подголосочных сплетений.

Основной образ первой части — Moderato — чем-то родственен начальной теме Первого скрипичного концерта Прокофьева — та же мечтательность напева с благородно очерченной квартовой интонацией, тот же сверкающий D-dur, те же переливы гармонических красок, непрерывные отклонения, словно смена набегающих теней... Лишь характерный «щебечущий» оборот во втором такте и весело плещущая фиоритура дополняют лирический образ чертами незлобивого юмора (см. пример на стр. 480).

Типично прокофьевский танцевальный образ представлен в побочной партии: четкость пунктирной ритмики сочетается в ней с очаровательной игрой модуляционных сдвигов. Сжатая и дробная разработка представляет те же образы в новом гармоническом освещении; нет здесь ни полифонических усложнений, ни политональных резкостей.

Мир беззаботной шутки открывается во второй части сонаты — игровом Presto. Обе начальные темы как бы дополняют друг друга: первая — весело порхающая, с кружащимися пассажными фигурами и остроумными смещениями ритма, вторая — в духе остро ритмизованного фантастического танца. Совсем иной характер придан задумчивой мелодии среднего эпизода: застывшие краски у фортепиано (пустая квинта), тонкие ладовые детали (колебания между мажором и минором, лидийская окраска) напоминают о наивности детской сказки.

Бесхитrostное Andante — вторая часть — как бы продолжает лиризм первой части. Гибкость голосоведения, свежесть кадансовых построений —



с характерными подвижными басами — все здесь выдает самобытную манеру Прокофьева.

Еще более типичен в этом плане жизнерадостный финал — *Allegro con brio*, где особенно ясны связи с классическим инструментализмом XVIII века; таков прежде всего облик главной партии, с ее задорной буффонностью и чеканной квадратностью ритма. Иные грани юмора заключены в побочной партии, облик которой близок размеренно-механическим фортепианным экзерсисам. И лишь в среднем эпизоде рондо-сонатной композиции наступает желанный контраст: на смену забавным шалостям приходит лирическое размышление. Соната завершается полнозвучным утверждением основного образа финала, выражая светлое, юношески цельное восприятие мира.

К осени 1943 года в жизни советской столицы все явственней сказывались решающие победы на фронтах. Грозный вал войны откатывался на Запад. Постепенно налаживался быт. В Москву возвращались из эвакуации театры, институты, оркестры и творческие союзы. Еще в начале года вернулся Мясковский, из блокированного Ленинграда перебрался чудом выживший Б. В. Асафьев. Частые салюты, гремевшие над московским небом, вселяли уверенность в близком окончании войны.

В начале октября Прокофьевы возвратились в Москву. Сергей Сергеевич полон радужных надежд: предстоят премьеры «Войны и мира», «Обручения», «Золушки», Мосфильм планирует съемки «Ивана Грозного», ждут

первого исполнения «Баллада о мальчике» и другие завершённые партитуры.

Почетным для композитора было приглашение в Кремль, где «всесоюзный староста» М. И. Калинин вручил ему орден Трудового Красного Знамени; вместе с ним получали награды генералы и офицеры — герои Отечественной войны.

Временно обосновавшись в гостинице «Москва», Сергей Сергеевич быстро включается в художественную жизнь столицы: репетиции в Большом театре, встречи с соавторами, дискуссии в Союзе композиторов, филармонические концерты. Памятной была премьера Восьмой симфонии Шостаковича (5 ноября 1943 года) — одного из самых впечатляющих произведений, отразивших великую трагедию войны. Хотя кое-что в этой партитуре не устраивало Прокофьева (обилие медленных темпов, отсутствие широких кантленных тем), размах симфонического мышления и острота конфликтности захватили его воображение.

Вместе с десятками других композиторов Прокофьев участвовал в конкурсе на сочинение нового Государственного гимна СССР. Два варианта нового Гимна и блестяще оркестрованный концертный Марш для духового оркестраполнили список егоopusов. В начале декабря композитор присутствовал на премьере своей Флейтовой сонаты, вызвавшей всеобщее восхищение (играл флейтист Н. Харьковский в ансамбле со Святославом Рихтером). Вскоре Д. Ойстрах предложил сделать транскрипцию этого сочинения для скрипки и фортепиано. Так возникла чудесная Скрипичная соната № 2, вскоре завоевавшая широкую известность. На основе консультаций с Ойстрахом автор обогатил пьесу важными фактурными новшествами; ввел двойные ноты и аккорды, флажолеты, виртуозные смены *arco* и *pizzicato*¹.

Радовали Сергея Сергеевича и первые репетиции «Войны и мира» в Большом театре, начавшиеся осенью 1943 года: «...Сколько помнится, он два-три раза бывал на репетициях... в филиале, жадно вслушиваясь в оркестровое звучание своего любимого детища», — читаем мы в мемуарах Самосуда². На первых же пробах ярко отличился Александр Пирогов, давший превосходный рисунок партии фельдмаршала Кутузова; многообещающими были Алексей Иванов в роли Андрея Болконского, Н. Ханаев в роли Пьера, А. Батулин в роли Денисова.

Однако в конце декабря 1943 года произошло событие, роковым образом сказавшееся на судьбе прокофьевских опер: неожиданно был смещен с поста главного дирижера Большого театра С. А. Самосуд. Новое руководство не сочло нужным продолжать сложную работу над партитурами Прокофьева. Сразу же выпала из репертуара опера «Война и мир». За ней по-

¹ В июне 1944 года соната op. 94 bis была с успехом исполнена Д. Ойстрахом и Л. Обориним.

² Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 133.

следовало «Обручение в монастыре». «Смена художественного руководства Большого театра выразилась в том, что «Войну и мир» несколько отодвинули, т. к. Пазовский должен оживить... репертуар парой классических опер,— сообщал Сергей Сергеевич в письме к Эйзенштейну.— В мое успокоение ставят «Золушку», к репетициям которой приступают в этом месяце»¹. Той же весной Д. Шостакович, выступая в Союзе композиторов, с тревогой говорил о непростительном равнодушии театров к замечательной русской опере: «Не поставлены до сих пор оперы «Война и мир» Прокофьева, «Бэла» Александрова и многие другие. Все это свидетельствует об отставании наших оперных театров, плохо справляющихся с пропагандой советского творчества»².

Оттяжка сценического рождения «Войны и мира», конечно же, не содействовала дальнейшей активности Прокофьева в оперном жанре. Задуманные ранее сюжеты лесковского «Расточителя», комической оперы на казахские темы пришлось отложить до лучших времен. Не была реализована и идея исторической оперы об Иване Грозном, возникшая еще накануне войны, вероятно, не без воздействия С. М. Эйзенштейна.

По заданию Кировского театра, планировавшего постановку «Шута», Сергей Сергеевич пытался восстановить партитуру балета по материалам клавира и симфонической сюиты (подлинная партитура, застрявшая за рубежом, оказалась недоступной). С этой целью осенью 1943 года был приглашен в качестве соавтора-оркестровщика композитор Д. Р. Рогаль-Левицкий. «Я так занят новыми сочинениями, что решительно не имею времени даже думать о «Шуте»,— признавался он в разговоре с Рогаль-Левицким.— Если бы я начал новую оркестровку балета сам, то, вероятно, все вышло бы по-другому»...³ Когда сложная работа по восстановлению партитуры приближалась к концу, выяснилось, что постановку «Шута» театр отменил, отчасти, вследствие отказа балетмейстера Ф. Лопухова. Работа Кировского театра над «Дуэньей» и «Золушкой», оттягивалась на послевоенные времена.

Имя Прокофьева вновь привлекло внимание столичной публики в феврале 1944 года, в связи с премьерой «Баллады о мальчике». Ее исполнил объединенный коллектив из двух крупнейших хоров страны — Ленинградской академической капеллы и Республиканской русской капеллы (солировали Наталия Шпиллер и Ф. Федотов, дирижировал А. Гаук).

Не надеясь на близкое содружество с театрами, Сергей Сергеевич охотнее обращался к жанру симфонии и к камерно-инструментальной музыке. К числу великолепных образцов нового прокофьевского инструментализма,

¹ Из письма от 7 марта 1944 г.

² Из доклада на пленуме Оргкомитета ССК СССР в марте 1944 г.

³ См. статью Д. Рогаль-Левицкого «Встречи с художником». «Советская музыка», 1968, № 4, стр. 101.

относятся Пятая симфония и Восьмая соната — центральные его работы 1944 года, а впоследствии — Шестая симфония и Скрипичная соната f-moll.

В марте 1944 года в Москве открылся пленум Оргкомитета Союза композиторов СССР, посвященный советской музыке военных лет. Впервые за время войны собрался столь представительный музыкальный форум страны. Основными докладчиками были Д. Шостакович, В. Шебалин и Б. Асафьев. Центральным пунктом дискуссии стала проблема композиторского мастерства: в докладе В. Шебалина говорилось о том, что ныне главной опасностью является «не формализм, а дилетантизм», подчас обретающий некий принципиальный, воинственный характер. Вопросам мастерства посвятил свою речь и С. Прокофьев. Он напомнил, что создание хорошей музыки невозможно без активного участия творческой фантазии, выдумки («Сочинять — значит слагать, выдумывать»). Разбирая новые произведения Шостаковича, Мясковского, Хачатуряна, Попова, он особо отметил значение полифонической техники («Где, как не в полифонии можно найти пути к новизне»).

О музыке самого Прокофьева говорили сравнительно мало. С восторженной похвалой по адресу Седьмой сонаты выступил Эмиль Гилельс, отметивший «мужественность, волеустремленность и вместе с тем задумчивость, даже мечтательность» ее музыки. С восхищением отзывался об «абсолютно безукоризненном» стиле «Дуэньи» один из содокладчиков, Д. Житомирский. Некоторые ораторы упрекали прокофьевскую музыку в «недопетости», излишней прозаичности. Утверждали, будто мелос Прокофьева лишен «большого дыхания», что он «неразвит» и замкнут резкими ограничениями¹.

Подобные малообоснованные упреки и впредь не раз возникали при оценке прокофьевского творчества, свидетельствуя не столько о пороках его мелодики, сколько о недалековидности, нечуткости его оппонентов.

В обобщающем докладе Д. Шостаковича «О творческих итогах 1946 года» деятельность Сергея Сергеевича оценивалась очень высоко: «Большое место в современной советской музыке принадлежит С. Прокофьеву. Его дарование удивительно расцвело в наши дни. Прокофьев, к сожалению, не занимается педагогической деятельностью. Его нельзя назвать учителем и воспитателем нашего молодого поколения в буквальном смысле этого слова. Однако его влияние на многих композиторов очень велико».

Шостакович положительно оценил «Войну и мир», Седьмую сонату, Флейтовую сонату и высказал ряд критических замечаний по адресу сюиты «1941 год» и «Баллады о мальчике, оставшемся неизвестным».

¹ См. цит. Информационный сб. ССК, стр. 72.

Последнее военное лето Сергей Сергеевич проводил в Доме творчества композиторов близ города Иваново. Здесь, в бывшем птицеводстве, предоставленном в распоряжение Союза композиторов, можно было спокойно трудиться, а в свободные часы бродить в окрестных березовых рощах. Планы композитора, как всегда, обширны: срочная оркестровка «Золушки» (для предстоящей постановки в Большом театре), Пятая симфония, Третья сюита из «Ромео и Джульетты»¹. В Доме творчества в то лето жили с семьями Р. М. Глиэр, Н. Я. Мясковский, Д. Д. Шостакович, А. И. Хачатурян, Ю. А. Шапорин, Д. Б. Кабалевский, В. И. Мурадели. Здесь сочинялись Концерт для голоса с оркестром Глиэра, Виолончельный концерт Мясковского, Трио Шостаковича, Вторая симфония Хачатуряна. Композиторы часто показывали друг другу новые сочинения, много спорили, вместе отдыхали, совершая прогулки по лесам или сражаясь на волейбольной площадке.

Прокофьев очень полюбил этот отрадный уголок и охотно жил в нем по несколько месяцев подряд. «С тихих полей композиторского птицеводства протягиваю тебе обе руки», — телеграфировал он Б. Асафьеву в день его 60-летия². «Приехал бы хоть на короткий срок... Здесь чудный воздух и чудный лес...»³.

В Ивановском доме творчества «Сергей Сергеевич сочинял с неукоснительной регулярностью, — рассказывает в своих воспоминаниях А. Хачатурян. — Каждое утро он ходил в близлежащую деревню, где Дом творчества снимал комнаты для работы композиторов. Там, в скромном домике, стоявшем на краю деревни, были написаны Пятая симфония, Восьмая соната, цикл фортепианных пьес на темы балета «Золушка». Сюда время от времени собирались жившие в Доме творчества музыканты, чтобы познакомиться с новыми сочинениями Сергея Сергеевича»⁴.

Осенью 1944 года, наконец, возобновились съемки первой серии «Ивана Грозного» теперь уже не в далекой Алма-Ате, а в студии Мосфильм на Потылихе. Но Прокофьеву не хотелось уезжать из Иванова. «Эйзенштейн уже начал вытягивать меня в Москву, — сообщал он, — но я хотел бы задержаться еще... так как засел за симфонию и работа идет довольно хорошо»⁵.

«С радостью приветствую твое возвращение в Москву, — пишет он тогда же Эйзенштейну. — ...Сейчас я занят работой над 5-й симфонией, сочи-

¹ Для сюиты пришлось переоркестровать «Утреннюю серенаду» и расширить эпизод «Смерть Джульетты». Именно в этом расширенном виде данный эпизод вошел в окончательную редакцию балета.

² Телеграмма от 25 июля 1944 г., ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 149.

³ Из письма к Б. Асафьеву от 31 июля 1945 г.

⁴ МДВ, стр. 405.

⁵ Письмо к Л. Т. Атовмяну от 17 июля 1944 г.

нение коей получило разгон, который мне никак невозможно прервать... Я уверен, ты меня поймешь...»

Лето, проведенное в Иванове, было необыкновенно плодотворным: в начале сентября пресса сообщила об окончании двух капитальных опусов — Пятой симфонии (в клави́ре) и Восьмой фортепианной сонаты. Соната сразу поразила своей симфонической масштабностью и непривычной даже для Прокофьева силой контрастных противопоставлений — от созерцательного лиризма начальных тактов до богатырских кульминаций финала. Вскоре сам автор продемонстрировал обе новинки на творческом собрании в Центральном Доме композиторов. Восьмую сонату тогда же разучил Эмиль Гилельс, блистательно исполнивший ее 30 декабря 1944 года в своем клавирабэнде в Большом зале Московской консерватории.

Триада ф.-п. сонат

Величие Прокофьева — гениального драматурга и реформатора фортепианного письма, ярко проявилось в трех монументальных сонатах 1940—1944 годов. Никому из его современников — ни Хиндемиту, ни Бартоку, ни Стравинскому не удалось внести столь же ощутимый вклад в развитие жанра клави́рной сонаты, создать столь же впечатляющие и широкоохватные «симфонии для фортепиано»...

Поражает масштабность мысли композитора, замахнувшегося еще в канун войны, на создание столь монументальной триады сонат, различных по содержанию, но связанных единством стиля и значительностью национально-эпической сущности. Цикл сонат ознаменовал возвращение Прокофьева — на новом этапе — к пианизму широкого плана, составлявшему едва ли не самую богатую и содержательную грань его искусства ранних лет. Новые сонаты подтвердили, что композитор вовсе не склонен отказываться от мужественной виртуозности, от покоряющего новаторства гармонии, формы, контрапункта. Вместе с тем прав был Н. Я. Мясковский, услышавший в музыке Шестой сонаты принципиально иное стилистическое качество, или, как он выразился, «смесь старого и нового Прокофьева». Отзвуки прежних увлечений автора слышатся в чарующей театральности средних интермедийных частей с их классицистической ясностью и танцевальной грацией. Знакомый с давних лет юморист и лицедей по-детски улыбается нам со скерцозных страниц финалов Шестой и Восьмой сонат...¹ Однако в наиболее важных разделах всех трех сонат — в ведущих, крайних частях — перед нами совсем иной художник: возмужавший и ожесточившийся, склонный к воплощению острейших драматических конфликтов или к мощным национально-эпическим обобщениям. К этой обновленной образности композитор пришел обогащенным громад-

¹ В новых сонатах, вероятно, нашел свое отражение и опыт его фортепианного творчества заграничного периода: мужественная виртуозность Четвертого и Пятого концертов, утонченная интеллектуальность «Мыслей».

ным опытом оперного, кантатно-ораториального и симфонического творчества. Отсюда яростная атмосфера борьбы и преодоления в разработках первых частей; отсюда и существенно иная окраска лирических тем; в них проявляются черты сурового аскетизма, а порой — специфически «речевые» обороты, напоминающие о прокофьевской оперной декламации.

Мысль композитора стала сложнее, диалектичнее. Ведущие образы сонат подвергаются резким превращениям, словно раскрывая все новые контрастирующие грани.

Так колокольные звучности в первой части Шестой оборачиваются то воинственным ликованием, то тревожными набатными нарастаниями. Так коренным образом преобразуются интонации побочных партий в первых частях Шестой и Восьмой; из утонченно мягких лирических попевок рождаются жесткие сигналы-выкрики, разъяренно-гневные переключки.

Русское национальное начало в гиперболически величавом эпическом преломлении доминирует во всех трех сонатах: мы ощущаем его то в волевых перезвонах и набатных кличах (Шестая), то в богатырских маршах-шестьях с причудливыми ритмами (финалы Седьмой и Восьмой). Современники искали в этой эпичности прямое отражение страшных потрясений второй мировой войны. Но автор, в сущности, избежал прямых интонационных стыков с музыкальной атмосферой военных лет: нет здесь ни эффектов батальности, ни — тем более — воспроизведения песенных и маршевых интонаций современности. В сонатах скорее заметны следы известной преемственности с эпической образностью кучкистов (Бородин, Мусоргский). Но современный автор далеко ушел от стилистических норм своих великих предшественников — и прежде всего в сфере ладогармонической: наряду с обогащенной диатоникой здесь широко применяются жесткие политональные наложения и своеобразные оstinato, рождающие эффект «заражения» чужеродной ладовой окраской.

Общим для всех трех сонат является также максимальная динамизация формы, наличие сложных разработок, исполненных напряженнейшей конфликтности; столь же характерно усиление драматургической роли финалов, где особенно впечатляют выразительные реминисценции важнейших образов из первых частей (Шестая и Восьмая сонаты). Каждый из трех циклов демонстрирует стремление автора вырваться из замкнутой камерности в мир сильных страстей, мощных общенациональных потрясений. Тем более радуют возникающие рядом интермедийные части, пронизанные тихим светом воспоминаний.

Много нового заключает в себе фортепианная фактура сонат: автор избегает фигурационного многословия, внешней орнаментальности: каждая фраза, пассаж, связующий ход играют роль важной «несущей конструкции». Прокофьевский пианизм впечатляет рельефностью контрапунктов и регистровых переключек, резкими контрастами фресковой многозвучности и скупых обнаженных унисонов, эффектами яростной ударности,

напоминающими о технике Бартока. Трудности этих сочинений доступны лишь большим виртуозам, готовым к сложнейшим эмоциональным перевоплощениям. (Недаром же первыми их интерпретаторами явились два всемирно признанных советских пианиста: Рихтер и Гилельс.)

Три сонаты — при известном сходстве драматургических и фактурных решений — нисколько не повторяют друг друга. Достаточно напомнить о существенном различии исходных образов, создающих музыкальный «фасад» каждой из пьес: в Шестой сонате — звенящие зовы колоколов, в Седьмой — бушевание стихии, мрачное смятение, в Восьмой — мягкое созерцание, неторопливый лирический распев.

Из трех сонат Шестая является наиболее многосоставной, многотемной. Ее четырехчастная композиция вполне классична, а в фортепианной фактуре немало преемственных связей с ранним пианизмом Прокофьева: резко акцентированные скачки (первая часть), дробная пальцевая техника (финал), сочное полнозвучие аккордового письма с густыми орнаментальными наслоениями (третья часть). Однако уже в первой части выступает на первый план могучая эпика, выраженная в лапидарности образных контрастов и скульптурности инструментальных эффектов.

Покоряющей мужественностью и упругой энергией ритмов воздействует начальный образ сонаты, основанный на упорно повторяемых звонах-кликах:



Его разящую агрессивность дополняют утрированно-механическое движение связующей партии, сочетаемое с жутковатой усмешкой.

Иной мир представлен в застенчиво меланхолической побочной партии. Хрупкость прокофьевского лиризма доведена до крайности: изложение просто, почти элементарно, мелодия в диатоническом ладу, лишенная гармонической опоры, графически скупа, эмоционально сдержанна. Один

из исследователей услышал в этой теме одинокий и робкий голос, «затерявшийся в хаосе жизни»¹.

Основные темы первой части, существенно видоизменяясь, сталкиваются в сложной разработке, основанной на резко диссонантных политональных эффектах. Здесь широко применены полифонические конструкции (имитации «в тритон», приемы увеличения темы и пр.); мотивы побочной партии лишившись затаенно-лирического оттенка, подвергаются огрублению; их сопровождают стучащие остинатные басы и «набатные» сигналы, вычлененные из главной партии. В кульминации разработки музыка обретает черты безудержной ярости, напоминая гиперболическую картину смертельной схватки. Это ощущение усугубляется «ударной» трактовкой рояля с применением чисто шумовых эффектов (*glissando*, удары кулаком — *col pugno*). К концу разработки нервное неистовство уступает место усталому оценению, почти отрешенности (мертвенно застывшие цепи нисходящих аккордов ассоциируются с начальной темой Девятой сонаты Скрябина). В сокращенной репризе и коде повторяются знакомые образные антитезы.

Две средние части образуют лирическую разрядку после угрожающей агрессивности первой. Будто «из другого мира» возникает танцевальная скерцозность *Allegretto*. Многие здесь сродни юношеским танцам Прокофьева (в ор. 12, ор. 32): ритмическая грация, обаяние мелоса — сдержанно-мечтательного или шаловливо-иронического. Не менее привлекательна третья часть — лирический ноктюрн в ритме медленного вальса (*Lentissimo*); красочная игра гармоний, пластичность мелоса вызывают в памяти любовно-романтические страницы «Ромео» и «Дуэньи».

Радуют наивной скерцозностью начальные образы финала (экспозиция и особенно средний эпизод). Темы здесь, то беззаботные и игривые, то чуть тревожные, ничем не напоминают об ужасах первой части.

Но вот, наконец, в репризе дается потрясающий по драматизму сюжетный сдвиг: в приглушенно застывшем звучании возвращаются темы из первой части (колокольные фразы главной темы, цепи нисходящих аккордов из разработки). Это тягостное видение, напоминая о жутких событиях первой части, не оставляет больше места для безоблачного веселья. К концу финала гармонии становятся все резче, злее, а развертывание главной темы сопровождается тревожно стучащими фигурами (в духе бетховенской *Аппассионаты*) и реминисценциями «темы-сигнала» из первой части.

В отличие от тематической множественности Шестой, Седьмая соната отмечена бóльшим единством и концентрированностью действия. Два основных ее сюжетных пласта — нервное неистовство первой части и мощ-

¹ См.: Г. Орджоникидзе. Фортепианные сонаты Прокофьева. М., 1962, стр. 82.

ное жизнеутверждение финала — разделены чарующей лирической интермедией.

Особенной цельностью развития отличается первая часть с ее динамической устремленностью и непрерывностью ритмического тока.

Вихревое движение начального Allegro основано на возбужденной метроритмике $\frac{6}{8}$ и упрямо вдалбливаемых оstinatных басах; зловещая, почти инфернальная окраска достигнута беспокойным характером мелодии и жесткостью полифункциональных комплексов. Мелос как бы отступает на второй план перед сочетанием агрессивного ритма, аскетически обнаженной фактуры и неприветливо диссонантной гармонии¹:



Злой вихрь начальной темы на время уступает место неясным порывам побочной; ладовая усложненность и изломанность мелодии — не без отзвуков скрябининства — говорят об утонченной скрытности чувств. Необузданные эмоции вновь свирепствуют в динамически обостренной разработке и в репризе; лишь на короткое время как в лихорадочном сневидении мелькают капризные арабески лирической темы.

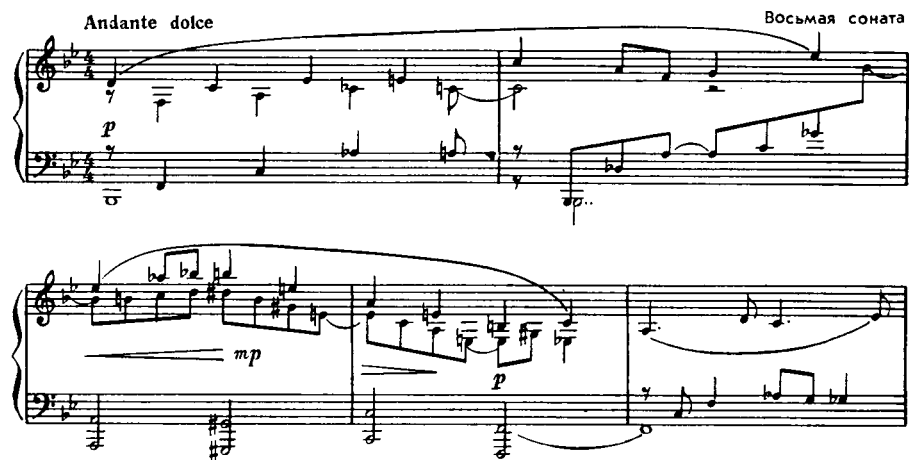
Отметим интонационно-ритмическое единство всей первой части: беспокойно стучащая фигура, подобно бетховенскому «мотиву судьбы», не раз появляется на протяжении главной и связующей партий, а затем, в замедленном темпе, открывает мелодию побочной.

Красивый напев второй части, порученный низким баритоновым тенбрам, воспринимается как воплощение счастливой, ничем не омраченной мечты. Здесь все контрастирует взвинченной музыке Аллегро: мягкие очертания мелодии, неторопливый темп, светлая тональная окраска (E-dur), сочность гармонизации.

¹ Хотя сам автор указывал на «атональность» этой части — в ней выявляются четкие тональные опоры (С и В), как бы замаскированные сложными полифоническими наложениями и внефункциональными «аккордами-пятнами».

Более всего впечатляет заключительная часть сонаты — динамичная русская токката в асимметричном размере $7/8$. Массивная аккордовая фактура, тяжело втапывающие остинатные басы, безостановочное течение ритма, словно подгоняемого резкими акцентами, рожают картину неодолимого шествия сказочных колоссов. Мелодическое начало, как и в первой части, отступает перед стихийностью ритмов и звуковых нарастаний, настойчивостью остинатных повторов, терпкостью и грузностью созвучий. Этот мощный натиск — в строго выдержанном метроритме — не прекращается на протяжении всего финала; на том же ритмическом фоне проходят и тревожные фразы связующей партии и едва уловимые лирические томления побочной. В отличие от демонической первой части, где преобладали мотивы злых вторжений, драматических сомнений и тревог, здесь слышится светлая волевая настроенность, ясная и устойчивая ладогармоническая основа, вплоть до упорного утверждения основного В-dur'ного трезвучия. Музыка вызывает представление о безмерных богатырских силах, пробудившихся для победоносной борьбы; свобода метрики и интонационный строй роднят ее с напевами русских былин.

Пожалуй, наиболее непривычным для современников был исходный образ Восьмой сонаты — неторопливый задумчивый распев, пленяющий утонченностью гармонизации и исключительной широтой диапазона:



Казалось, что в роли первой части — по странной прихоти автора — выступает статичное, хрупко-певучее *Andante*. «Какая устаревшая музыка, неужели вы хотите это играть?» — спросил кто-то у С. Рихтера. Но первое впечатление оказалось обманчивым: тихое созерцание начальных фраз далее сменяется такими колоссальными драматургическими обострениями,

какие не часто встречаются даже у Прокофьева. Восьмую вскоре признали наиболее сложной и многоплановой из всех его фортепианных сонат¹.

Судя по сохранившимся черновикам, основные темы Восьмой сонаты были сочинены еще в 1939 году: мы находим среди этих эскизов две темы, вошедшие в главную партию, затем основную, менуэтную тему второй части и две начальные темы финала. Однако при окончательной реализации замысла автор многое пересмотрел; появились новые контрастирующие темы (побочная первой части, средний эпизод финала), изменилась тональность (вместо предполагавшегося C-dur'a — B-dur), сократилось количество частей (три части, вместо задуманных четырех).

Уже облик главной партии, изложенной в виде трехчастного построения с двумя новыми темами в среднем разделе, впечатляет умудренностью лирических размышлений. Несомненна интонационная связь этой музыки с театральными характеристиками (так, начальная тема вызывает в памяти тему любви Наташи Ростовской, а одна из мелодий среднего раздела была сочинена в качестве темы Лизы для фильма «Пиковая дама»).

Непривычна музыка побочной партии: после мрачного оборота нисходящей ноты (в басу) возникает скорбная фраза-причитание в духе прокофьевских оперных речитативов. Необычный характер темы в ее дробности, членении на мотивы-восклицания, словно выхваченные из контекста оперной декламации.

Иные, зловеще фантастические образы рождаются в разработке: в сложнейших пассажах зреет клокочущая энергия; знакомые темы нарочито огрублены, предстают в виде оголенных звуковых конструкций. Столкновение этих измененных тем создает ощущение неистовой бури. Когда ураган эмоций стихает, еще более утонченно, почти безвольно звучит ласковая тема главной партии. Лишь в стремительном вихре коды вновь прорывается кипучий прокофьевский динамизм.

Более традиционна вторая часть сонаты — *Andante sognando*, основанная на танцевальной теме из музыки к «Евгению Онегину». Это — лирическая интермедия-ноктюрн в ритме менуэта с характерными гармоническими сдвигами (Des — D) и несложным вариационным развитием.

Много нового и драматургически смелого заключено в финале. Начальные образы, правда, типичны еще для юношеского пианизма Прокофьева: упругая тарантелльная ритмика, шаловливый задор тем, сложная техника двойных нот, скачков, токкатных перебоев, острого и крепкого стаккато.

Однако в среднем разделе финала шаловливая игра прерывается волнующей драматической сценой. Быстрый бег пассажей вдруг сменяется мерно нарастающим токкатным движением: резкие акценты и стальная

¹ «Она несколько тяжела для восприятия, но тяжела от богатства, — как дерево, отягченное плодами», — остроумно заметил тот же С. Рихтер.

моторика остигато вызывають представлення о неуклонно шествующей ратной силе, готовой все сокрушить на своем пути. Многократное повторение скупой, упрямо выстукиваемой фразы из трех звуков словно гипнотизирует неотразимой ритмической мощью. Картина титанического шествия дополняется эффектами тяжелого топота, удалых вихрей-взлетов и присвистов. Кажется, что неодолимая сказочная когорта поднялась во весь рост, чтобы столкнуться с врагом. Наконец, в кульминации возникает еще более реальная драматическая коллизия: на фоне того же непрекращающегося остигато, как напоминание о пережитом горе, проходит печальная фраза-причитание первой части. Образ скорби постепенно угасает, словно уносится вдаль. И так же незаметно, нерешительно (ремарка — *irresoluto*), будто стыдясь своей игривой беззаботности, возрождается одна из начальных тем финала. Дальше ничто уже не препятствует вольному полету ликующих мелодий. Как и в финалах Седьмой сонаты и Флейтовой сонаты, здесь утверждаются радость бытия, нестигаемость человеческого духа¹.

Музыкальный сезон 1944/45 года — последний сезон военного четырехлетия — ознаменовался новыми композиторскими достижениями Прокофьева: помимо блистательных премьер Пятой симфонии и Восьмой сонаты, состоялись первые концертные исполнения «Войны и мира»². Была закончена и выпущена на экраны первая серия «Ивана Грозного»; были написаны две тетради обработок русских народных песен; в Большом театре балетмейстер Р. Захаров готовил первую постановку «Золушки».

Год был богат обнадеживающими событиями на фронтах: каждый день радио приносило новые вести о победоносном движении Советской Армии на Запад. Гордость за нашу страну, реальная близость победы отражались в лучших творениях советского искусства.

В осенние месяцы Прокофьев оркеструет Пятую симфонию (партитура закончена в ноябре) и много работает над завершением первой серии «Ивана Грозного». Снова, как во времена «Александра Невского», он посещает киностудию на Потылихе, знакомясь с отснятыми кусками фильма. Каждый эпизод, требующий музыкального оформления, тщательно хронометрируется с указанием сюжетных и динамических особенностей. Сохранились авторские заметки, сделанные во время рабочих просмотров. Например: «Выход татар — 15 секунд, татарская речь — 31½ секунды», «Народ увидел царя (напряженное потухание) — 27½ секунды», «Тема

¹ Подробные разборы сонатной триады см. в названной работе Г. Орджоникидзе, а также в брошюрах Л. Гаккеля «Фортепианное творчество С. Прокофьева». М., 1960 и В. и Ю. Холоповых «Фортепианные сонаты Прокофьева». М., 1961. См. также небольшое исследование поляка З. Сливиньского «Sergiusz Prokofiew i jego sonaty fortepianowe». Katowice, 1962.

² Речь идет о нескольких показах оперы — под рояль — в Ансамбле советской оперы ВТО, руководимом К. Поповым (октябрь 1944 г., Московский Дом актера).

Ивана — с перерывами, волнами, никак не кончается — 154¹/₂ секунды». На основе предварительных набросков, в строгом соответствии с хронометражом кинокадров, быстро сочинялась музыка к «Ивану Грозному».

Содружество с режиссерами, воплощение точно сформулированных сюжетных заданий всегда увлекали Сергея Сергеевича. «Я люблю, когда драматург или режиссер имеет конкретные требования, касающиеся музыки, — утверждал он, — иначе говоря, мне помогает, когда они говорят: «Здесь мне нужна минута с четвертью музыки» или «здесь дайте печальную или нежную музыку»¹. Эйзенштейн в своих требованиях был максимально точен; он умел зажечь фантазию композитора графически образными ассоциациями, а главное, — драматизмом и картинностью отснятых эпизодов. Некоторые музыкальные эскизы рождались сразу же под впечатлением просмотренных кадров. Об этой редкой способности Сергея Сергеевича переводить зрительные впечатления на язык музыки с восхищением рассказывал С. Эйзенштейн. «Меня всегда поражало, например, как с двух, максимум трех беглых прогонов смонтированного материала (и данных о времени в секундах) композитор С. С. Прокофьев, с которым я работал, так великолепно и безошибочно — уже на следующий день! — сочинял музыку, во всех членениях и акцентах своих совершенно сплетавшуюся не только с общим ритмом действия эпизодов, но и со всеми тонкостями и нюансами монтажного хода»².

Снова, как шесть лет назад, Сергей Сергеевич лично руководил записями музыки, наблюдая из фониической комнаты за «музыкальным процессом» и тут же высказывая свои требования дирижеру А. Л. Стасевичу. По-прежнему он увлекался экспериментами, изменяя расположение оркестровых групп в поисках оригинальных тембровых звучностей. Вокальные соло удачно дублировала певица Ирма Яунзем, чутко уловившая интонационное своеобразие песен «Океан-море» и «Про бобра»³.

18 января 1945 года, почти одновременно с премьерой Пятой симфонии, вышла на экраны первая серия «Ивана Грозного». Эйзенштейн снова поразил образной мощью, скульптурной рельефностью и зрелищной выразительностью своего искусства. Некоторая замедленность темпа, неторопливость действия, порой напоминавшая движущуюся живопись, во многом восполнялись драматической импульсивностью музыки. Первая серия «Грозного» вскоре была с громадным успехом показана за рубежом. Чарли Чаплин в телеграмме к Эйзенштейну назвал эту работу «величайшим историческим фильмом, когда-либо созданным».

¹ Журнал «Театр и драматургия», 1936, № 8.

² Из статьи С. Эйзенштейна в сб. «Вопросы кинодраматургии», вып. 1. М., «Искусство», 1954, стр. 138.

³ О работе над «Иваном Грозным» см. в воспоминаниях Б. Вольского (МДВ, стр. 534) и И. П. Яунзем («Советская музыка», 1961, № 4, стр. 123).

В конце 1944 года музыковед Е. В. Гиппиус предложил Прокофьеву сделать несколько обработок русских народных песен для голоса с фортепиано (к конкурсу, объявленному Комитетом по делам искусств). Гиппиус подобрал ряд старинных мелодий, записанных в двадцатые годы в Заонежье, Пинежье и Вологодской области. Композитор был восхищен древней красотой северных напевов, никогда еще никем не разработанных.

Так возник сборник из двенадцати русских песен в обработке Прокофьева (ор. 104). Семь песен были заимствованы из собрания Е. В. Гиппиуса («Зеленая рощица», «Кари глазки», «За лесочком», «Я нигде дружка не вижу», «Сашенька», «Дунюшка», «Чернец»), остальные три — из воронежских записей А. В. Рудневой. Сергей Сергеевич добавил к ним две обработки, выполненные когда-то, «между делом» в Париже, в 1931 году («На горе-то калина» и «Снежки белые»). Сборник был завершен к концу декабря; в дневнике Мяковского 31 декабря отмечено: «Пр[окофьев] показал отличную музыку к народным песням»¹.

Вряд ли справедливо называть эти сочинения обычными «обработками»: мелодии и слова народных песен послужили лишь музыкально-поэтической основой для собственных решений автора. Он активно развивал и обогащал старинные мелодии оригинальными фактурными и модуляционными эффектами. Некоторые из песен были как бы реконструированы путем сочетания двух разных напевов («Зеленая рощица») или соединения мелодии одной песни с текстом другой («Дунюшка»).

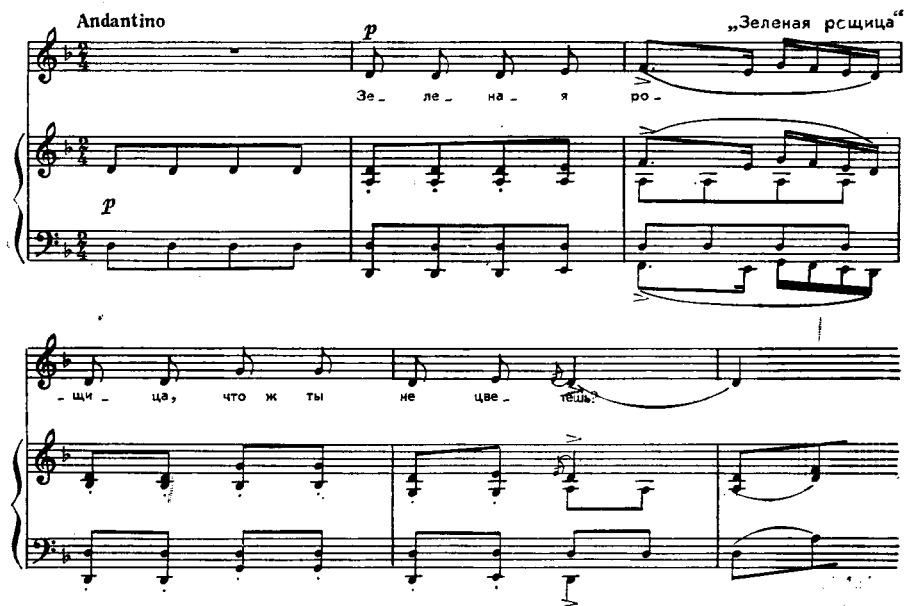
К подлинным шедеврам принадлежит лирическая песня «Зеленая рощица»². Здесь авторское вмешательство осуществлено необычайно тонко и органично: и скупая аккордовая фактура, и выразительный бас, дублирующий мелодию певца, и хроматизированные подголоски, и стонущие форшлагы на концах фраз — все это содействует рождению трогательно-печального образа (см. пример на стр. 495).

Форма «Зеленой рощицы» трехчастна: в среднем разделе использованы слова и напев из лирической песни «Сказали, не придет», воплощающей сходную тему неразделенной девичьей любви.

Мужская плясовая песня «Дунюшка» также представляет собой творческий сплав двух элементов: текст взят из одного источника (сборник «Русские песни Вологодской области»), а мелодия из другого; подобрав понравившуюся ему лирическую не быструю песню «В зеленом саду соловьюшко» (из сборника «Песни Пинежья»), композитор переосмыслил

¹ Конкурс принес Прокофьеву большую победу: он удостоился двух первых премий (за песни «В лете калина» и «Зеленая рощица»).

² Основной напев песни был записан в 1916 году М. Е. Пятницким в Усмани Воронежской губ., фонографическая запись Пятницкого расшифрована Е. В. Гиппиусом.



ее мелодию, придав ей быстрый плясовой характер. В развитой фортепианной партии применены комически изобразительные эффекты задорных «петушиных» выкриков. Веселый текст отлично слился с переосмысленной мелодией.

В молодецки плясовом характере выдержана и заключительная песня-скоморошина «Чернец» — про монаха, воспылавшего страстью к «душечке-красной девице» и в гневе затоптавшего свой черный клобук. В песне превосходно переданы звонкий смех и раздолье русского пляса.

Интересны пытливые искания автора в области русской гармонии; суровость гармонизации очень точно отвечает характеру древних напевов (пустые квинты, органнне пункты, подвижные дублирующие басы с секундовыми или кварто-квинтовыми сочетаниями).

Весной 1945 года Сергей Сергеевич, ободренный успехом «Русских песен», принял участие в новом конкурсе, объявленном Всесоюзным радио. На этот раз он обратился к песням не бытового, а эпического склада: «Мне бы хотелось найти что-либо сказовое», — сказал он Е. Гиппиусу. Новые обработки предназначались для дуэта мужских голосов с фортепиано.

«Московская славна путь-дорожка», первая из них, была записана еще Е. Э. Линевой во Владимирской губернии (1900) и расшифрована с фонограммы Е. Гиппиусом. Это — лихая солдатская песня про «славный Пре-

ображенный полк», раскинувший свои белые шатры; Прокофьев акцентировал в ней ритмически размеренное маршевое начало и кое-где, особенно в кадансах, доразвил мелодию. Приемы русского многоголосия, запечатленные в записи Е. Линевой, не получили отражения в дуэте (Е. Гиппиус советовал написать вокальное трио с подголосочной фактурой). Тем не менее автор нашел вполне самобытный метод полифонического развития: здесь и классические имитации, и чисто инструментальные аккомпанирующие басы, а местами и двухголосие, близкое к народному. Так, не копируя народный напев, а используя его лишь как тему-зерно, Прокофьев самостоятельно воспроизвел типический жанр дружинно-воинской песни.

Особое его внимание привлекла былина про Добрыню и Алешу «Не всякой на свете-то женится» (записанная в Заонежье в 1926 году). Он с жадным интересом подхватил напетую Гиппиусом былинную мелодию и вскоре сочинил на ее основе большой вокальный дуэт (хотя известно, что былина звучала в народе в характере сольной речитации). Так родилось вполне оригинальное сочинение, в котором лишь две начальные мелодические фразы заимствованы из фольклора. Музыка осложнена приемами имитаций, тональных сдвигов, речитативных восклицаний, близких к оперным.

Четырнадцать русских песен (ор. 104 и 106) — важная страница творческой биографии Прокофьева. Народные мелодии и стихи направили его фантазию к дальнейшему обновлению русского национального стиля. Показателен интерес композитора к жанрам протяжно лирической песни и былины. В ряде его поздних работ — от «Ивана Грозного» и Скрипичной сонаты ор. 80 до балета «Сказ о каменном цветке» и оперы «Повесть о настоящем человеке» — нетрудно обнаружить плодотворные следы этих увлечений¹.

13 января 1945 года Прокофьев выступил перед москвичами с авторским концертом. Наряду с Классической симфонией, сказкой «Петя и волк» (дирижер Н. Аносов), впервые прозвучала Пятая симфония ор. 100. Дирижировал ею сам автор; это было последнее в его жизни выступление за дирижерским пультом. Исполнению Пятой симфонии Сергей Сергеевич придавал исключительно важное значение: «Пятая симфония является для меня завершением большого периода творческой жизни,— писал он.— Я задумал ее как симфонию величия человеческого духа»².

До самого дня премьеры автор трудился над отделкой партитуры, как обычно советуясь с Н. Я. Мясковским. Так, по совету своего друга, отме-

¹ Характерно, что более половины всех песен из ор. 104 и 106 непосредственно включены автором в партитуры балета и оперы.

² Из статьи «Мои работы в годы войны». ВОКС, 1945.

тившего злоупотребление тяжелыми тембрами басов, он несколько убавил их звучание на первом исполнении.

Премьера Пятой симфонии проходила в приподнято праздничной атмосфере. Перед началом концерта ведущий торжественно оповестил о победе Советской Армии на Висле; первые такты симфонии прозвучали под грохот артиллерийского салюта. Волевая музыка симфонии всем своим строем отвечала настроениям слушателей. Об этом писали и критики, восторженно оценившие ее музыку. Дм. Кабалевский в «Советском искусстве», отмечая в симфонии воплощение мужества, энергии, духовного богатства человека, подчеркивал ее глубоко национальный характер¹. О естественной связи произведения с современностью писал М. Друскин².

Вскоре после Дня Победы Пятую симфонию исполнил и оркестр Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского (24 июня 1945 года). Осенью 1945 года она с блеском прозвучала в Париже, в концерте Роже Дезормьера (в дни «прокофьевского фестиваля») и в Нью-Йорке (Бостонский оркестр под управлением С. Кусевицкого, 9 и 10 ноября). «С нетерпением ожидавшаяся Пятая симфония Прокофьева,— писал критик журнала «Musical America»,— разразилась, подобно разрыву бомбы, над музыкальным горизонтом Нью-Йорка. Трудно описать, не впадая в преуменьшение, произведение столь прекрасно оркестрованное, так мудро сконструированное, сочетающее в себе талант и изобретательность». Другой рецензент в том же журнале связывал впечатление от симфонии с недавними историческими победами Советской России. Но критики авангардного направления сетовали на «ретроспективность» ее языка и на то, что «симфония слишком откровенно обращается к массам»³. Последнее обвинение звучало скорее как вынужденное признание творческой заслуги автора.

В эти радостные зимние дни Прокофьевы обосновались в только что полученной новой квартире на Можайском шоссе. На новоселье собрались близкие друзья во главе с Н. Я. Мясковским, заодно поздравившие автора с недавним успехом Пятой симфонии. Никто не ожидал тогда, что Сергей Сергеевич найдет на пороге катастрофы, едва не стоившей ему жизни. Буквально через несколько дней он тяжело ушиб голову при случайном падении в продуктовом магазине; последовало сотрясение мозга, послужившее началом сильнейшей гипертонической болезни. Возможно, заболеванию способствовало невероятное нервное переутомление последних лет. Композитор надолго вышел из строя.

¹ «Советское искусство», 1945, № 5.

² «Ленинградская правда» от 30 июня 1945 г.

³ «Music News» от 11 января 1946 г.

Три месяца пробыл он в больнице в крайне угрожающем состоянии. Его навещали встревоженные друзья. «Прокофьев лежал, совершенно не двигаясь. Временами переставал узнавать собеседников и терял сознание,— вспоминает Д. Кабалевский.— Слабым голосом он задал несколько вопросов... с досадой пожаловался на вынужденный перерыв в своей творческой работе. Утомлять Прокофьева было нельзя. С грустными мыслями ушел я от него. Казалось, что это конец...»¹

Для художника, не мыслившего жизни вне упорного непрерывного труда, болезнь была тягчайшим испытанием. «Врачи строжайше запретили пока всякие занятия,— сообщала М. А. Мендельсон.— Он сам тянется работать и тяжело переживает вынужденное бездействие»².

К счастью, крепкий организм и сильная воля композитора заставили отступить болезнь. Уже в апреле Сергей Сергеевич смог покинуть больницу и поселиться в подмосковном санатории «Подлипки». Приходя в себя после пережитого потрясения, он с наслаждением бродил по березовым рощам, только покрывавшимся весенней листвой. Мира Александровна много читала ему вслух. «По секрету» от врачей он сочинял музыку (конечно, «в голове»),— рассказывает живший в том же санатории композитор В. Власов.— «По секрету» принимал приезжавших из Москвы постановщиков «Золушки»³.

«Мы здесь отлеживаемся и отгуливаемся и в общем чувствуем себя хорошо»,— сообщал Прокофьев в конце апреля 1945 года⁴.

В период лечения в санатории он пережил радостные дни Победы над фашизмом. Ликование, охватившее страну, не могло не способствовать подъему духа неутомимого музыканта. В начале июня его горячо чествовали на концертных показах «Войны и мира» в Московской консерватории.

В эти дни на рабочем столе композитора уже накапливались первые страницы новых сочинений: эпико-драматической Шестой симфонии и величальной «Оды на окончание войны».

¹ МДВ, стр. 420.

² Письмо к С. М. Эйзенштейну от 3 августа 1945 г.

³ МДВ, стр. 430.

⁴ Письмо к Л. Т. Атовмяну от 27 апреля 1945 г.

Глава XIII

Триумфы и поражения

Но нет, я не сдамся, буду летать!

«Повесть о настоящем человеке»,
картина VI

Никогда, кажется, жизненная судьба Прокофьева не складывалась столь противоречиво, как в первые послевоенные годы. Триумфы и честования внезапно сменялись горестными поражениями. Радость всенародной победы и широчайшее признание его личных творческих заслуг омрачались тяжелой болезнью и печально известными обстоятельствами, обусловленными атмосферой усилившегося «культа личности». Особенно тяготила Сергея Сергеевича неуклонно прогрессирувавшая гипертония, сковавшая его неумную энергию. Долго и мучителен был период героического единоборства великого музыканта с болезнью, «наступавшей на горло» его кипучему вдохновению. И он неизменно выигрывал это сражение, даря современникам новые и новые музыкальные сокровища.

Послевоенные годы принесли композитору заслуженную славу на поприще музыкального театра. Только за один год — с ноября 1945 по декабрь 1946 года — театры Москвы и Ленинграда показали пять новых спектаклей с музыкой Прокофьева: «Золушку» и «Ромео и Джульетту» — в Большом театре, «Войну и мир» — в Ленинградском Малом оперном, «Дуэнью» и «Золушку» — в Театре имени С. М. Кирова. Осуществилась заветная мечта Сергея Сергеевича: его произведения широко звучали на оперных и балетных сценах России. В дни 55-летия композитора, весной 1946 года художник Борис Ефимов изобразил его, увенчанного лаврами, сгибающегося под тяжестью новых партитур. Именно

теперь завершается, входит в жизнь многое из того, что было сделано в канун войны и в военные годы.

Достижения композитора были отмечены и зарубежными друзьями. Осенью 1945 года был проведен фестиваль из произведений Прокофьева во Франции. Английское королевское филармоническое общество присудило ему золотую медаль — награду, которой удостаивались лишь самые крупные музыканты мира. В середине июня 1945 года посол Великобритании в торжественной обстановке вручил композитору почетный подарок. В ответной речи Сергей Сергеевич призывал к укреплению дружественных контактов между всеми народами, сплотившимися в борьбе против нацизма.

«Ваш успех и Ваша слава увеличиваются здесь с каждым годом, — сообщал Сергею Сергеевичу из Парижа его старый друг П. П. Сувчинский. — Как одно из доказательств — концерт Дезормьера, который замечательно продирижировал Вашей 5-й симфонией... Все пианисты буквально «заигрываются» Вашими сонатами — 3-й и последними»¹.

Блистательный творческий разбег военного четырехлетия продолжается и в 1946—1947 годах: свидетельством тому такие ныне признанные шедевры, как Шестая симфония, Первая скрипичная соната, вторая серия «Ивана Грозного». В них успешно продолжаютсся новые его эстетические устремления, определившиеся еще в годы войны: тяготение к русской национально-эпической образности, к народнопесенному тематизму. Именно теперь раскрывается во всем объеме величие Прокофьева-симфониста, прямого продолжателя традиций Глинки и Бородина. Группа крупных сочинений середины сороковых годов — и прежде всего две «военные симфонии» (Пятая и Шестая) и триада фортепианных сонат (Шестая, Седьмая и Восьмая), вкупе с двумя скрипичными сонатами, Вторым квартетом и новой редакцией Четвертой симфонии образуют великолепную кульминацию прокофьевского инструментализма.

Творческий подвиг автора «Войны и мира» был достойно отмечен новыми почетными наградами: к весне 1947 года грудь его была украшена пятью золотыми медалями лауреата Государственной премии!² Тогда же, в канун 30-летия Советской власти Правительство удостоило его почетного звания народного артиста республики.

Первое мирное лето началось для Сергея Сергеевича концертной премьерой «Войны и мира» в Большом зале Московской консерватории.

¹ Из письма П. П. Сувчинского от 18 марта 1947 г. ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 484.

² Только на протяжении 1946 года он удостоился трех премий: в январе — за Пятую симфонию и Восьмую сонату и за первую серию «Ивана Грозного», в апреле — за «Золушку»; в июне 1947 года к ним прибавилась премия I степени за Первую скрипичную сонату.

Это происходило спустя месяц после триумфального Дня Победы над фашизмом. Пели солисты Большого театра и Московской филармонии, Государственным симфоническим оркестром дирижировал С. Самосуд. Патриотический дух оперы как нельзя более соответствовал настроению публики. «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»¹. Многочисленные друзья и почитатели восторгались совершенством и свежестью музыки: «Не знаю, суждено ли мне быть пророком, когда я скажу, что эта опера должна разрешить затянувшийся оперный кризис на русской сцене», — писал Сергею Сергеевичу Ю. А. Шапорин². Дм. Кабалевский в «Правде» оценил «Войну и мир» «не только как художественное произведение, но и как памятник силе и величию духа русского народа»³.

Торжествующий автор присутствовал на всех трех исполнениях оперы, невзирая на врачебные запреты: «Что он делает! Ему нужно в постели лежать, а не волноваться попусту», — восклицал обеспокоенный врач. Но композитор пылливо вслушивался в дорогую ему музыку, отмечая для себя моменты, требующие доработки. Тепло приветствовал он отличное исполнение роли Наташи Ростовской молодой певицей Марией Надион. Высокую оценку автора получили Александр Пирогов в партии Кутузова, а также Ал. Иванов (Андрей) и Н. Панчехин (старый князь Болконский).

Условия концертного зала заметно ограничивали возможности интерпретации. Слушателей раздражали гулкие голоса радиорупоров, передававшие связующий текст. Трудность восприятия четырехчасовой партитуры вынудила дирижера прибегнуть к значительным купюрам (например, картины «горящей Москвы»), что вызвало справедливые протесты со стороны энтузиастов оперы (С. М. Эйзенштейн). Было ясно, что «Войну и мир» надо ставить на сцене. Эту идею упорно отстаивал дирижер Самосуд.

Все лето и начало осени 1945 года Сергей Сергеевич вновь проводил в полюбившемся ему Ивановском доме творчества. Время от времени его вновь преследовали тяжелые приливы крови и головные боли. Человек, привыкший строго выполнять свои обещания, он с горечью отказывается от срочного написания музыкальных фрагментов для второй серии «Ивана Грозного».

«Мне чрезвычайно жаль, но приходится подтвердить Вам, что Сергей Сергеевич никак не сможет писать музыку ко второй серии, — сообщала

¹ Из воспоминаний С. Самосуда, сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 141.

² Из письма от 9 июня 1945 г.

³ «Правда» от 14 июня 1945 г.

Мира Александровна в письме к Эйзенштейну. — В июле он пробовал работать, но недавно у него несколько раз шла кровь носом, что обеспокоило лечащего его московского профессора...»¹

Вынужденное бездействие угнетало композитора, ибо все новые музыкальные идеи стучали в дверь: «Очень хочу работать (6-я симфония), но меня еще держат за фалды и более 1½ часов в день не разрешают», — сообщал он П. Сувчинскому².

В Доме творчества Сергей Сергеевич вновь близко общался со своим старым учителем Р. М. Глиэром; здесь же он сблизился с Д. Д. Шостаковичем, Д. Б. Кабалевским и нередко советовался с ними по поводу своих музыкальных замыслов. Врачебные запреты лишали его многих радостей: нельзя было больше играть в шахматы, участвовать в шумных волейбольных сражениях. Время, отпущенное на творческий труд, строжайше лимитировалось. Тем не менее в то лето он сочинил и оркестровал «Оду на окончание войны», набрасывал эскизы Шестой симфонии (темы которой частично были рождены еще ранее, до Пятой симфонии), задумывал Девятую сонату для фортепиано, написал два дуэта на темы русских народных песен ор. 106, вел многочисленные корректуры.

В Москву он вернулся окрепшим, уверенно глядя в будущее. Начинались репетиции «Войны и мира» в Ленинградском Малемоте, где по совместительству стал работать неутомимый С. А. Самосуд. В Большом театре завершались репетиции «Золушки». На Потылихе полным ходом шли съемки второй серии «Ивана Грозного», начатые еще в феврале. Именно эта часть фильма требовала наиболее развернутых музыкальных построений, близких к оперным. С. А. Самосуд и режиссер Б. А. Покровский настойчиво выдвигали идею доработки «Войны и мира», предлагая разбить исполнение оперы на два вечера. К концу 1945 года была завершена доработка либретто — со включением очень важной экспозиционной сцены Новогоднего бала у екатерининского вельможи...

Ноябрь принес две примечательные премьеры: «Оду на окончание войны» (12-го) и «Золушку» (21-го).

Исполнение «Оды» в Концертном зале имени Чайковского (Гос. симфонический оркестр Союза ССР, дирижер Самосуд) носило характер праздничного «музыкального зрелища». Вновь, — через восемь лет после несостоявшейся Октябрьской кантаты — Прокофьев создал монументальную звуковую фреску, стремясь украсить праздник Победы поэтическим славлением. Естественно, что подобная задача не предусматривала ни особых психологических глубин, ни динамически усложненной драматургии.

¹ Из письма от 3 августа 1945 г.

² Из письма от 24 августа 1945 г.

«Ода на окончание войны» построена в виде одностанной поэмы из трех разделов — торжественного вступления, развернутой середины приподнято-энергичного склада («это образы восстановления, созидания», — отмечал автор) и ослепительного по звучности заключения, основанного на теме «пробуждения радости»: финал «Оды», по мысли автора, подразумевал поэтический эпиграф — «Бейте в колокола и тимпаны!».

Образный строй «Оды» близок эффектно монументализму Октябрьской кантаты, вызывает в памяти оркестровые масштабы ее величально праздничных частей. Об этом можно судить не только по общему настроению пьесы, но и по конкретным тематическим заимствованиям — две важнейшие темы «Оды» взяты автором из предпоследней, девятой части кантаты («Симфония»): речь идет о напористо-веселой теме *Allegro energico*, открывающей средний раздел «Оды», и о восторженно распевной «теме радости» (в «Симфонии» они играли роль главной и побочной партий).

Воплощение торжества Победы, по мнению Прокофьева, требовало гигантских звучностей, ликующих красок. В оркестре «Оды» была усилена группа духовых, удвоена группа контрабасов и добавлено четыре фортепиано; автор широко использовал литавры и колокола, порой выдвигая их на первый план. Но из партитуры — в целях наибольшей суровости звучания — была исключена почти вся струнная группа — скрипки, альты и виолончели. Благодаря этому в вершинных моментах музыки был достигнут мужественный и гулкий колокольный тембр, чем-то напоминавший ослепительную финальную звучность «Скифской сюиты».

Те, кто были в тот ноябрьский вечер в Концертном зале имени Чайковского, не забудут впечатляющего сочетания звукового величия и зрелищной импозантности (четыре рояля и восемь арф в центре эстрады, окруженные внушительной массой духовых и ударных). Часть критики встретила премьеру скептически, хотя, казалось бы, ее фресковая парадность в известной мере соответствовала эстетическим запросам времени.

«Золушка»

Если исполнение «Оды» было событием эпизодическим и более не повторялось, то «Золушка» сразу же стала одним из самых репертуарных сочинений Прокофьева. Коллектив Большого театра на этот раз опередил своих ленинградских коллег и в довольно сжатый срок подготовил блестяще оформленное феерическое представление. Публика оценила богатство и стильность декораций (художник П. Вильямс) и мастерство хореографии (балетмейстер Р. Захаров, в роли Золушки — Галина Уланова и Ольга Лепешинская).

На обсуждении в Комитете по делам искусств восторженную оценку работе композитора и балетмейстера дали Д. Шостакович, Р. Глиэр, А. Хачатурян, С. Михоэлс, Н. Охлопков. Гастролировавший в Москве скрипач

Иегуди Менухин был поражен «великолепием спектакля» и выдающимся искусством кордебалета¹.

Известная во всем мире сказка о Золушке не раз привлекала интерес музыкальных театров. Еще в начале XIX века появилось несколько «волшебных опер» на этот вечный сюжет (Г. Штейбельт, Дж. Россини). В 1870 году музыку к балету «Сандрильона» («Золушка») предлагали написать П. И. Чайковскому. В девяностые годы в Мариинском театре шел балет «Золушка» с ремесленно компилятивной музыкой Б. Шея. В начале XX века В. В. Стасов настойчиво предлагал молодому Б. В. Асафьеву написать балет по мотивам «Золушки», пытаясь воспламенить его фантазию старинными иллюстрациями сказок Перро. Тогда же Стасов подарил юному музыканту четвертый том своих сочинений с надписью: «Будущему автору будущей «Золушки»².

И вот спустя сорок лет идея русского сказочного балета, предложенная великим критиком, была осуществлена другом и однокашником Асафьева. Мысль Стасова о вполне реальной жизненно-бытовой первооснове этого сюжета нашла свое воплощение и в либретто Н. Волкова, и в музыке Прокофьева. Авторы всемерно акцентировали социально-конфликтную природу сказки, а также — тему возвышенной любви, ставшую ведущим мотивом произведения.

Как уже говорилось, композитор «Золушки» обратился к классической форме большого балета с обилием завершенных номеров и с ведущей ролью танца, а не свободного пантомимического действия. «Мне хотелось, чтобы этот балет был как можно более танцевален, — писал он. «Золушка» написана в традициях старого классического балета. В ней много вариаций, *pas de deux*, три вальса, адажио, гавот, мазурка»³. По словам Р. Захарова, в спектакле «около пятидесяти разнообразных классических, характерных, балльных, гротескных и других танцев»⁴.

Стоит напомнить, что Сергей Сергеевич, приступая к работе над «Золушкой», мечтал о создании русского национального балета. Еще весной 1941 года он писал о своем намерении воплотить традиционный сюжет «как настоящую русскую сказку», ссылаясь на сюжет «Машинернушки» из сборника А. Н. Афанасьева...

Однако в процессе сочинения замысел изменился: в музыке, — особенно в жанрово-бытовых эпизодах — утвердился типичный для Прокофьева иронический «классицизм», связанный скорее с фантастикой Шарля Перро, нежели с русской деревенской сказкой. В портретах спесивых и злых сестер Золушки, в сценах придворных увеселений (бал во втором

¹ См. его заметку в «Огоньке», 1945, № 50, стр. 27.

² Б. А с а ф ъ е в. Мысли и думы, ч. I, рукопись.

³ Из статьи С. Прокофьева «Мои работы за время войны». ВОКС, 1945.

⁴ См. его заметку в упомянутом номере «Огонька».

акте) слышались отзвуки европейской танцевальной музыки XVII—XVIII столетий, мотивы ироничной церемонности. И лишь лирические страницы, связанные с характеристикой Золушки, ее любви к Принцу,—окрашены русской душевностью, столь свойственной поздней лирике Прокофьева¹.

В драматургии балета противопоставлены две резко различные сферы: сердечная доброта Золушки и ее волшебных покровителей контрастируют низости и эгоизму раззолоченного мещанства. Снова перед нами причудливое столкновение лирики и гротеска, вдохновенной мечты и грубой житейской прозы, романтических порывов и злой насмешки.

Здесь вновь сказались меткий юмор Прокофьева, его неиссякаемое чувство характерного: музыка без слов передает атмосферу ссор и потасовок, беспричинной злости и черной зависти. Вы словно слышите пронзительный визг вздорных маменькиных дочек: вот они дерутся из-за шали, топоча ногами; вот они, капризно жеманясь, лихорадочно готовятся к балу. Карикатурность их музыкальных образов подчеркнута скерцозной ритмикой, суховаато графичной оркестровкой, пятнами диссонирующих созвучий. Музыка и балетное действие сливаются в едином характерно комическом образе.

Чертами иронии окрашены почти все аристократические танцы в сцене бала (второй акт): «Придворный танец» (в ритме паваны), паспье, бурре, гавот (пятый по счету из гавотов Прокофьева), слегка шаржированный менуэт (вариация Кубышки). Лукавой улыбкой окрашены портреты чванлых гостей, раздувающихся от сословной спеси, расфуфыренных кавалеров и завистливых красавиц. Даже Принц — будущий возлюбленный Золушки — сперва изображен с оттенком легкой насмешливости: появляясь на балу под бутафорский гром фанфар, он, по ремарке автора, «садится на трон, как в седло»...

Но как только на сцене возникает образ Золушки, музыкальное развитие переключается в план восторженной лирики. Темы Золушки словно источают свет красоты и человечности: в них запечатлены тихая грусть, свежесть девичьего чувства. Эмоциональный мир Золушки родствен корсаковской Снегурочке и, конечно, прокофьевской Джульетте. Во всей ее характеристике выделяются две лейттемы, впервые появляющиеся во вступлении. Первая из них — нежно меланхолическая — напоминает о приниженности и забитости Золушки, о ее горьком сиротстве: обилие красочных тональных сдвигов, хрупких хроматических оборотов, смелый политональный эффект (соединение двух минорных трезвучий на расстоянии полутона) придают этой теме оттенок грустной усталости:

¹ Содержательный анализ партитуры «Золушки» дан в работе ленинградского исследователя Ю. Левашева (сб. «Вопросы современной музыки». Л., Музгиз, 1963).



Иначе звучит вторая тема Золушки, олицетворяющая ее любовь к Принцу: порывистая, широконапевная, на возбужденно пульсирующем тремоло, она полна света и ликования.

К кругу лирико-романтических тем принадлежит и музыка любовных дуэтов Золушки и Принца; особенно примечательно C-dur'ное адажио во втором акте с ярко певучей, чувственной темой виолончелей. Образ Принца после появления Золушки резко меняется: игрушечный рыцарь, напоминающий смешного Принца из «Трех апельсинов», превращается в романтически влюбленного героя.

Круг лирических тем дополняется тремя симфоническими вальсами (Большой вальс и Вальс-кода во втором акте, Медленный вальс в третьем). Родственные русским бытовым вальсам XIX века (особенно это относится к дважды повторяющемуся g-moll'ному вальсу), эти жанровые эпизоды вносят в музыку черты трепетного очарования.

Менее резко выявлен в балете второй, побочный контраст между реальностью и сказкой, бытом и фантастикой. Волшебные герои — добрые феи, веселые гномы — никому не причиняют зла: они лишь покровительствуют Золушке и Принцу, содействуя их счастью. Поэтому и характеристики этого феевического мира отличаются кротостью, изысканностью. Сказочность «Золушки» отлично гармонирует с лирикой любовных тем, олицетворяя силы природы, помогающие людям. Доброй патриархальностью веет от старческой, трясущейся темы феи-бабушки. Остроумна сцена ночного боя часов, сопровождаемая игрушечной четкой гномов.

С юношеской непосредственностью зарисовал Прокофьев картины природы в танцах четырех фей (фей весны, лета, осени и зимы): музыка напоминает то о звонком гомоне весны, то о знойной неге лета, то о серенькой осени, то о ласковой русской зиме с мягким снежком... В сказочных эпизодах тонко применена импрессионистская звукопись: длительное обыгрывание колоритных созвучий, изобразительные пассажи и фиоритуры, смелые ладовые сопоставления.

Отлично удались сказочно-приключенческие эпизоды в начале третьего акта: Принц, одержимый страстью к неизвестной красавице, путешествует по свету в поисках обладательницы волшебной туфельки. Задорный галоп Принца, темпераментные танцы испанских и восточных красавиц относятся к привлекательнейшим страницам балета.

Переплетение фантастики и иронии, скерцозности и нежного лиризма роднит «Золушку» с «Любовью к трем апельсинам» (хотя в балете лиризм явно перевешивает).

О премьере «Золушки» писали многие московские газеты. Д. Шостакович в «Правде» утверждал, что спектакль «достойно продолжает и развивает славные традиции русского балетного искусства»¹. Восторженно отзывался о прокофьевской музыке выдающийся писатель и тонкий сказочник Юрий Олеша: «Музыка «Золушки» поистине первоклассна... Кажется, будто она не явилась результатом предварительно сделанной работы, а рождается тут же, как рассказ композитора о том, как должна звучать сказка»...

Сергей Сергеевич охотно посещал спектакли «Золушки» (по одному акту в вечер), восторгался мастерством Г. Улановой и некоторыми деталями постановки, например, любимой им сценой полночного боя часов. Не согласен был он с излишней пышностью декоративного оформления, порой противоречившей изящной ироничности музыки. «Получилось придворное представление, которым победившая страна угощает знатных иностранных гостей», — говорил он автору этих строк. Отдавая должное мастерству дирижера Ю. Файера, композитор, однако, не мог примириться с произвольными изменениями, внесенными в авторскую оркестровку: считалось почему-то, что партитура Прокофьева «слишком нежна» и что традиции большого балета требуют более громкого и густого звучания.

Весной, во время болезни автора была даже произведена — с его вынужденного согласия — операция по «угрублению» оркестровки. «На премьере... Сергей Сергеевич морщился, когда его ухо слышало чужие заплаты на его музыкальной ткани», — вспоминал Н. Д. Волков².

Опыт Ленинградского театра имени С. М. Кирова, поставившего «Золушку» спустя пять месяцев в подлинной авторской инструментовке, показал, что вовсе не следовало в угоду плохим традициям нарушать оркестровый замысел автора. Ленинградская «Золушка», поставленная К. Сергеевым (художник Б. Эрдман, в главной роли — Н. Дудинская) была несколько менее парадной, но зато более легкой и остроумной. Ленинградцы

¹ «Правда» от 29 ноября 1945 г. См. еще рецензии В. Потапова в «Литературной газете» от 1 декабря 1945 г., М. Сокольского в «Известиях» от 29 ноября 1945 г., Е. Грошевой в «Труде» от 25 ноября 1945 г., Т. Цытович в «Советском искусстве» от 30 ноября 1945 г., Ю. Олеши в «Огоньке» (1945, № 50).

² См. его мемуары «Театральные вечера», стр. 399.

справедливо считали «Золушку» своим детищем, памятуя о том, что музыка балета, заказанная именно этим театром, создавалась в тесном содружестве с ним. К. Сергееву удалось создать свою вполне самостоятельную хореографическую версию.

В последующие годы «Золушка» шла во многих театрах мира, всюду встречая сердечный прием¹.

«Иван Грозный»

Зимой 1945/46 года Сергей Сергеевич, невзирая на запреты врачей, возвращается к работе над второй серией «Ивана Грозного». Теперь ему уже трудно ездить на киностудию, и он осуществляет все авторские указания через своего «уполномоченного», звукооператора Б. Вольского. Лишь изредка он появляется в просмотровом зале студии, чтобы увидеть смонтированные фрагменты фильма.

К началу 1946 года вторая серия «Ивана Грозного» была готова и получила высокую оценку Художественного совета Министерства кино. «Ивана» хвалят все», — торжествуя сообщал композитор в дружеском письме к заболевшему С. М. Эйзенштейну. Трудно было предположить, что спустя полгода фильм подвергнется необоснованному запрету...

Во второй серии «Грозного» Прокофьев вновь блеснул глубиной ощущения национального духа и редкой созвучностью с мужественной, пошекспировски масштабной кинематографией Эйзенштейна. Режиссер назвал вторую серию «Боярский заговор», намереваясь завершить всю киноэпопею еще одним, третьим фильмом. В отличие от эпически картинной первой серии, с ее баталиями, пирами и церковными церемониями, — эта часть фильма в еще большей степени посвящена личной трагедии Ивана, столкнувшегося с вероломством бояр-изменников. С необычайной выпуклостью представлен злоедейский облик царской опричнины. Правда истории при этом оказалась сильнее конъюнктурных требований времени: портреты «прогрессивных» опричников обрели мрачный оттенок, усиленный неотразимой мощью зрелищных и музыкальных решений. Исполнение главных ролей Н. Черкасовым (царь), С. Бирман (Старицкая), М. Жаровым (Малюта Скуратов), А. Бучмой (Басманов), П. Кадочниковым (Владимир Старицкий) было по праву отнесено к вершинным актерским достижениям советского кино.

Музыка к двум сериям «Ивана Грозного» — еще одно свидетельство яркого утверждения национально-эпической линии в искусстве Прокофьева, сороковых годов². Партитура эта во многом близка к жанру монументаль-

¹ Музыка «Золушки» зазвучала и в концертных программах: в 1946 году автор скомпановал три оркестровых сюиты из балета, заново разработав ряд танцевальных фрагментов.

² Анализы музыки к фильму содержатся в работах музыковедов В. Васиной-Гроссман, Т. Корганова, киноведа Л. Козлова.

ной народной драмы: завершенные вокально-симфонические фрагменты — с ведущей ролью хора или массовыми плясками — вызывают в памяти музыкальную стихию «Хованщины», «Китежа», «Бориса». Как и в «Александре Невском» здесь достигнута удивительная материальность, зримость звуковых характеристик. При этом звукописная конкретность батальных и жанрово-обрядовых сцен вовсе не исключает мелодических обобщений энического или лирико-драматического плана (хор, сольная песня, инструментальный монолог).

В музыке «Ивана Грозного» шире, чем в «Александре Невском», представлен мир личных эмоций и, в частности, разнообразная гамма переживаний царя Ивана — от светлых порывов юности до тяжелых душевных смятений (в «Невском» преобладали коллективные музыкальные портреты). Вместе с тем в «Иване Грозном» полнее и многообразнее воплощена атмосфера эпохи: крепнущая мощь Московской Руси XVI века, объединяемой волей молодого Ивана, происки иноземных врагов и мятежных бояр. Широкое обобщение заключено уже в лаконичной, грозно волевой увертюре. «На костях врагов, на пожарище воедино Русь собирается», — поется во вступительном хоре. На фоне вихревых пассажей скрипок рождается лапидарная тема труб и валторн — лейттема Ивана; она изложена тяжелыми унисонами, подобно «богатырским» темам Бородина; песенное начало усложнено вескими акцентами и гармоническими сдвигами.

Среднюю часть увертюры составляет драматичный мужской хор «Туча черная поднимается», повествующий о коварстве врагов Ивана; хор упрямо повторяет набатную фразу, напоминающую тему народного бедствия из оперы «Война и мир».

Иной круг образов, связанных со старинной обрядовостью, развертывается в эпизоде венчания на царство молодого Ивана. В сочетании с праздничным перезвоном колоколов звучит хор «Многая лета», стилизованный Прокофьевым в духе русских культовых песнопений. В картине свадебного пира увлекают своим упойтельным глинкайским лиризмом две свадебные песни — величальная («Как на горочке дубчики стоят»), и женская лирическая, прославляющая красоту невесты («Плывет лебедь белая»).

Рельефными музыкальными зарисовками сопровождаются эпизоды народного бунта и столкновения Ивана с татарскими послами. Прокофьев находит очень точные образы для характеристики мятежного «черного люда», для передачи истощенных воплей кликуши-юродивого (тема юродивого, имеющаяся в авторских рукописях, не вошла в партитуру фильма). Свирепая сила выражена в гортанных выкриках послов татарского хана. Поражает умение композитора воплощать средствами оркестра не только динамику происходящего действия, но также интонации человеческой речи...

Та же конкретная картинность присуща батальным эпизодам, рисующим поход московского войска на Казань. Медленно тащатся в гору чу-

гунные пушки: в оркестре звучит тяжеловесная тема низких басов на фоне глухого гула литавр. Издалека доносится песня русских воинов «Ой ты, горе горькое, степь татарская». Необычайной образной емкостью отличается молодецкая песнь пушкарей с ее тяжелыми акцентами и терпкостью ладовой окраски:

Moderato energico $\text{♩} = 104$ „Иван Грозный“

Тенора
Хор
Басы

Куй_ те пуш_ ки мед_ ны _ е, пуш_ ка_ ри, и пи_ ща_ ли

вер_ ны _ е, пуш_ ка _ ри, пуш _ ка _ ри!

Кульминацией батального раздела первой серии служит музыка штурма Казани: образы прокофьевских брутальных скерцо приобретают здесь локальные, конкретно-изобразительные черты.

В ином характере выдержаны эпизоды, рисующие болезнь Ивана, отравление и смерть Анастасии. Многие здесь близко к развитым оркестровым темам прокофьевских опер. Музыка, характеризующая юную и чистую сердцем Анастасию, родственна русскому причету и лирическим печальным песням. Особенно же выразителен эпизод трагических смятений овдовевшего Ивана. Страстные речитации контрабасов *divisi* кажутся живым воплощением нервной человеческой речи: в них слышатся мольба и рыдание.

Привычные для Прокофьева гротескно-плакатные эффекты применены в характеристике врагов царя; незабываем «вороний» облик княгини Евфросиньи Старицкой, обрисованный каркающими тембрами струнных *sul ponticello*. Темы реакционных бояр — наряду с темами татар — составляют своеобразное «контрдействие» в сложной музыкальной драматургии «Ивана Грозного».

Оперная масштабность в наибольшей мере проявилась во второй, кульминационной серии фильма. Это относится, в частности, к сцене убийства князя Владимира, сопровождаемой истовой музыкой «Клятвы опричников» (хор без слов, сочиненный еще в 1942 году в Алма-Ате). Впечатляет своей жуткой экспрессией колыбельная песня «Про бобра», которую напевает боярыня Евфросинья своему убитому сыну — неудачливому кандидату в цари. Наконец, подлинной кульминацией фильма — и зрелищной и музыкальной — оказалась сцена пирования опричников: Эйзенштейн неожиданно выделил этот эпизод пестрым пламенем цветовых эффектов (в черно-белом фильме!). Музыка обеих плясок опричников отмечена динамической необузданностью: первая из них, по определению композитора, «хаотическая», построена на упорном повторении одной архаической попевки, вторая объединена рефренным частушечным наигрышем. Пляски сопровождаются разудалой песней с хлесткими хоровыми глissандо.

Многообразны и сложны соотношения прокофьевской музыки с кинодействием: в одних случаях применен чисто оперный метод синхронного слияния музыки и действия (песни, пляски, скоморошье «Пещное действо»), в других — специфический принцип «контрапункта», когда музыка либо контрастирует зрительному кадру, либо дополняет его богатыми смысловыми ассоциациями¹. Но и в тех и в других случаях музыка Прокофьева оказывается могущественной соучастницей художественного синтеза, порой даже выступая на первый план.

К сожалению, судьба второй серии «Ивана Грозного» сложилась крайне неудачно. Если первая серия в январе 1946 года удостоилась Государственной премии (С. Эйзенштейн, оператор Э. Тиссе, С. Прокофьев, актеры Н. Черкасов и С. Бирман), то вторая в сентябре того же года была резко раскритикована и недопущена на экраны. Эйзенштейна обвинили в том, что он «обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером — слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета»². Фильм был запрещен, не успев выйти на экраны.

¹ Об этой «асинхронности» звукозрительных связей интересно пишет Л. Козлов в статье «Иван Грозный». Музыкально-тематическое строение». «Вопросы киноискусства», вып. 5, стр. 242.

² Из Постановления ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь».

В этом безапелляционном приговоре сказался личный вкус И. В. Сталина, узревшего в картине Эйзенштейна непозволительные исторические ассоциации. Известно, что Сталин сперва высказал свои претензии исполнителю главной роли Н. К. Черкасову, а затем специально встречался с режиссером для обсуждения возможных переделок в обсуждаемом фильме. Преждевременная смерть С. М. Эйзенштейна в ночь на 11 февраля 1948 года навсегда прервала работу над киноэпопеей о Грозном. Вторая серия фильма пролежала на полке около тринадцати лет и лишь в 1958 году по решению Правительства была выпущена на экраны.

Несправедливое осуждение высокоталантливого фильма не могло не огорчить Прокофьева, вложившего в эту работу столько сил и вдохновения. Несколько раз поклонники его таланта задавали вопрос: почему бы не создать на основе музыки к «Грозному» вокально-симфоническую сюиту либо кантату наподобие «Александра Невского»? Но он отклонял эту идею без всякой мотивировки. Остался нереализованным и замысел оперы «Иван Грозный», о которой автор с надеждой говорил еще в начале сороковых годов, рассчитывая на содружество с Сергеем Эйзенштейном.

Лишь после смерти Прокофьева первый интерпретатор музыки к «Грозному», дирижер А. Л. Стасевич скомпоновал из нее обширную сюиту, в которую вошли все оркестровые и хоровые фрагменты, связанные воедино повествовательным текстом чтеца¹.

«Война и мир»

Трудное лето 1946 года ознаменовалось еще одним важным событием: в начале июня состоялось, наконец, долгожданное сценическое рождение оперы «Война и мир» (первые восемь картин). Сергей Сергеевич с волнением готовился к премьере, дописывая новые фрагменты. Всю зиму он поддерживал связь с Ленинградским Малым оперным театром, где шли репетиции.

Многоопытный С. А. Самосуд, безошибочно чувствующавший запросы публики, направлял мысль композитора в сторону более широкого освоения классических традиций. Он готов был пойти на некоторые уступки оперной аудитории, ради того, чтобы исподволь заинтересовать ее новой музыкой, не запугать непривычными сложностями. Так, на премьере «Войны и мира» он воздержался от исполнения хорового «Эпиграфа» (и даже оркестровой увертюры), чтобы сразу очаровать слушателей певучими мелодиями сцены «В Отрадном». С особой любовью обдумывалась картина Новогоднего бала, где экспонировались почти все главные персонажи. С присущим ему темпераментом, Самосуд разжигал фантазию ком-

¹ К сожалению, эта грандиозная компиляция оставляет довольно противоречивое впечатление: музыка Прокофьева глубоко захватывает, но общее впечатление снижается из-за растянутости и калейдоскопичности формы целого.

позитора своими режиссерскими подсказками: «Рисуя ему выигрышную для театра картину бала, я разумеется, говорил и о вальсе, всячески подчеркивая: «Вы же — король вальса!».

К весне 1946 года новая картина, содержащая ряд балльных танцев (полонез, мазурка, вальс, экосез) и два небольших хора на слова Батюшкова и Ломоносова, была написана и оркестрована. Подлинным украшением этой картины оказался си-минорный вальс, перекликающийся по настроению (и по тональности) с «Вальсом-фантазией» Глинки.

К началу июня, после долгой и кропотливой подготовки, спектакль «Война и мир» был готов. В афишах он именовался: «лирико-драматические сцены по роману Л. Толстого «Война и мир». Автор, присутствовавший на генеральной репетиции, отметил исключительное проникновение С. Самосуда в его творческий замысел, мастерство художника В. Дмитриева и превосходное исполнение основных партий, в особенности Т. Лавровой (Наташа), Л. Петровым (Андрей) и ленинградским композитором Олесем Чижко, привлеченным на роль Пьера Безухова.

Театр с блеском поставил сцены великосветских балов (вторая и четвертая картины) и панораму Бородинского поля, в которой было занято около двухсот артистов. Критика оценила музыку и постановку очень высоко (Б. Арапов в «Правде», В. Богданов-Березовский в «Ленинградской правде»). Вскоре после премьеры началась подготовка второй части спектакля, охватывающей остальные пять картин.

Вопреки опасениям, первая часть «Войны и мира» стала одним из самых репертуарных спектаклей сезона. «Я уверен в том, что «Война и мир» — это «Евгений Онегин» наших дней», — писал автору восхищенный А. В. Гаук вскоре после премьеры. Директор Малегота Н. Горяинов с гордостью сообщал, что к декабрю 1946 года спектакль прошел — вместо запланированных двадцати — сорок раз, «из них тридцать пять аншлагов». «Спектакль стоит у нас на первом месте по количеству зрителей... Это свидетельствует о том, что зритель способен воспринимать и сложную музыку. Если он с первого раза не все поймет, он придет второй раз»¹. Весь музыкальный Ленинград, по свидетельству В. Алперс, был увлечен новой оперой, хотя и «часть публики была недовольна». «Слушая ее во второй раз, я буквально купалась в этой музыке, во всем спектакле, до того все мне нравилось...», — писала Сергею Сергеевичу его ленинградская приятельница².

Горячие похвалы в адрес оперы раздались с трибуны Всесоюзного оперного совещания. А. И. Шавердян отметил ее этапное значение в истории советского музыкального театра: «Прокофьев выступает здесь против

¹ Из выступления Н. Горяинова на Всесоюзном совещании по опере и балету. «Советская музыка», 1947, № 1.

² Из письма от 16 июля 1946 г.

бедности, примитивности, музыкальной незначительности оперного языка»¹.

«Война и мир» — плод многолетних оперных исканий Прокофьева, признанная вершина его театральных опытов. Во всем наследии композитора не было другого произведения, над которым он трудился бы столь же долго и упорно, с таким же творческим горением.

Чем объяснить, что именно «Война и мир» оказалась самым любимым оперным детищем Прокофьева? Тем ли, что автор впервые взял на себя столь высокую ответственность перед историей, обратившись к вершинному творению русской реалистической литературы? Или тем, что в опере раскрылись столь обязывающие идейные переключки с величайшей военной эпопеей сороковых годов?

Как бы то ни было, Прокофьев не смог бы на этот раз обойтись только теми оперными средствами, которые сложились в «Игроке», или «Огненном ангеле». Сложная драматургия, сочетающая лирико-психологические сцены с реальными картинами русской истории, потребовала иного соотношения декламации и кантилены, симфонически-развитых построений и замкнутых жанровых «номеров». Композитор, конечно, не отказался от излюбленного им метода гибко расцветкой прозы, поддерживаемой симфонически-мелодийными пластиками. Так были созданы превосходные эпизоды «омузыкаленного зрелища» (Асафьев), в которых характерный диалог в сочетании с выразительными оркестровыми фонами рождает ощущение самой жизни во всей ее реальной достоверности. Сцены у старого князя Болконского, у Долохова, у Ахросимовой, на Шевардинском редуте принадлежат к высшим образцам этой динамизированной оперной прозы. Но рядом с ними шире зазвучали песенные и танцевальные фрагменты, избегавшиеся в прежних операх Прокофьева. Эти жанровые эпизоды, поднятые на уровень поэтических символов, обогатили музыку масштабностью обобщений, большей контрастностью и скульптурностью мелодики.

Интонационная многоплановость оперы достигнута также разнообразием ее музыкальных источников — здесь сочетались в едином потоке и поэтичнеешие куски из прокофьевского «Евгения Онегина» (отдельные темы вальса на балу у Элен, лейттема Наташи, мотив ариозо Андрея), и подлинные казачьи песни из сборника А. Листопадова, и свежий русский мелос, рожденный практикой кино (мелодия из фильма «Иван Грозный», превращенная в арию-песню Кутузова). Ароматная лирика, вдохновленная Пушкиным (а также Жуковским, Батюшковым) дополнила сдержанно строгую прозу Льва Толстого.

Стоило бы отметить и многослойность музыкальной стилистики оперы — от сложных ладовых структур, связанных с расширением тональной

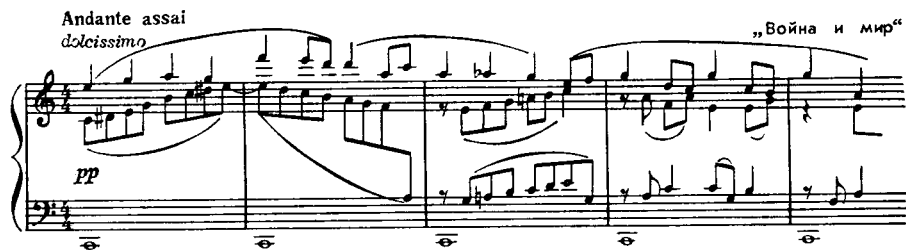
¹ См. доклад А. И. Шавердяна на Всесоюзном совещании по опере и балету (19—21 декабря 1946 г.).

системы, и нервной ритмики остигнутых нагнетаний до простейшей русской диатоники и традиционно четких ритмов.

В литературе не раз отмечалась двухплановость драматургического замысла оперы: в первой половине — картины мирного дворянского быта, во второй — эпизоды Отечественной войны 1812 года¹. Подобная структура небезупречна: связи между эпизодами порой недостаточно мотивированы. Сказались трудности, неизбежные при инсценировке романа.

Музыка «Войны и мира» складывается из трех основных компонентов: из симфонической ткани, почти непрерывно комментирующей и эмоционально дорисовывающей смысл происходящего, и из вокальной декламации, то ярко напевной, близкой к ариозности, то речитативной, приближающейся к омузыкаленному говору. Третий компонент — различные формы жанровой музыки: песня, танец, марш.

В основе оркестровой партии — несколько симфонических тем-лейтмотивов, выражающих любовные чувства героев, либо их патриотические помыслы. Здесь встречаются тематически завершенные мелодии-периоды, как, например, вдохновенная тема Наташи:



¹ Первая картина — ночь в Отрадном, зарождение чувства Андрея Болконского к Наташе; вторая картина — бал у екатерининского вельможи, сближение влюбленных; третья — в особняке Болконских, столкновение Наташи со старым князем; четвертая картина — бал у Элен Безуховой; пятая — Анатолий Курагин при содействии Долохова замысливает похищение Наташи; шестая — неудавшееся похищение, отчаяние Наташи. Седьмая — в кабинете Пьера Безухова, столкновение Пьера с Курагиным, известие о вторжении войск Наполеона. Начиная с восьмой картины на первый план выступают эпизоды войны. Восьмая картина — поле боя перед Бородинским сражением; песни ополченцев, солдат; размышления Андрея по поводу измены Наташи; Кутузов производит смотр полкам. Девятая картина — Шевардинский редут, ставка Наполеона во время Бородинского боя. Десятая — военный совет в Филях; Кутузов решает временно сдать Москву. Одиннадцатая — улицы Москвы, занятой французами. Двенадцатая — темная изба в Мытищах, предсмертный бред раненого Андрея, его последняя встреча с Наташей. И, наконец, тринадцатая — Смоленская дорога, отступление французов. Хоровой эпилог, прославляющий победу русской армии.

тема любви Наташи и Андрея, тема Андрея, тема Кутузова; их мелодическая распевность позволяет композитору легко включать их и в вокальные партии. В иных случаях лейтмотивы сводятся к коротким симфоническим формулам, как, например, тема отчаяния Наташи, тема победы, тема народного бедствия, тема бреда Андрея, тема, выражающая напряжение боя (сцена в ставке Наполеона).

В лирико-психологических эпизодах оперы, особенно в первой картине (Ночь в Отрадном) или в двенадцатой (сцена смерти Андрея) обаяние и человечность музыки — независимо от степени ее вокальности — властно покоряют слушателя; здесь, как и в других наиболее удавшихся сценах, композитор органично сочетает симфоническое действие с выразительной декламацией, моментами выливающейся в плавные ариозные формы.

Проза Толстого, с ее предельной точностью, простотой и эмоциональной наполненностью, оказалась неоценимой основой для естественной вокальной декламации. Так, разнообразнейшие оттенки чувства запечатлены в репликах Наташи, то по-детски восторженных (в первой картине), то печально поникших (в сцене у старого князя), то нервно-экзальтированных (в сцене у Ахросимовой); в этой последней сцене партия Наташи отличается особенной тонкостью нюансов: гневные восклицания, трагический шепот, недосказанные фразы, потонувшие в беззвучных рыданиях.

Важное значение приобрели жанрово-бытовые эпизоды, выражающие дух эпохи и сферу личных переживаний героев. Чуть сентиментальная песня-дуэт Наташи и Сони на слова В. Жуковского (первая картина) отлично гармонирует с пейзажем весенней ночи и с любовными предчувствиями Андрея и Наташи. Туповато-церемониальный марш-полонез в начале второй картины напоминает о чопорности аристократического высшего света, враждебного идеальным стремлениям Наташи Ростовой. Особую смысловую роль играют оба симфонических вальса — *h-moll'*ный Вальс новогоднего бала и *g-moll'*ный вальс (у Элен Безуховой); если первый из них воплощает чистоту зарождающегося чувства Наташи и Андрея, то второй, с его завораживающей чувственно-«цыганской» патетикой, рисует атмосферу греховных соблазнов, царящую в салоне Элен. Темы обоих вальсов впоследствии возвращаются в качестве важных реминисценций: так, тема *h-moll'*ного вальса дважды повторяется в партии Андрея (в восьмой и двенадцатой картинах) как воспоминания о невозвратимой любви; темы из второго вальса вновь возникают в картине у Долохова (когда распаленный страстью Анатолий вспоминает о любовном послании к Наташе), а также во вступлении к сцене у Пьера Безухова. Лейтмотивное значение приобретают и величаво-эпическая тема монолога Кутузова (повторяется в сцене на Шевардинском редуте при упоминании о непобедимости русских войск) и прекрасная, по-русски распевная тема арии Кутузова, составляющая одну из смысловых вершин оперы:

Кутузов: „Война и мир“

p

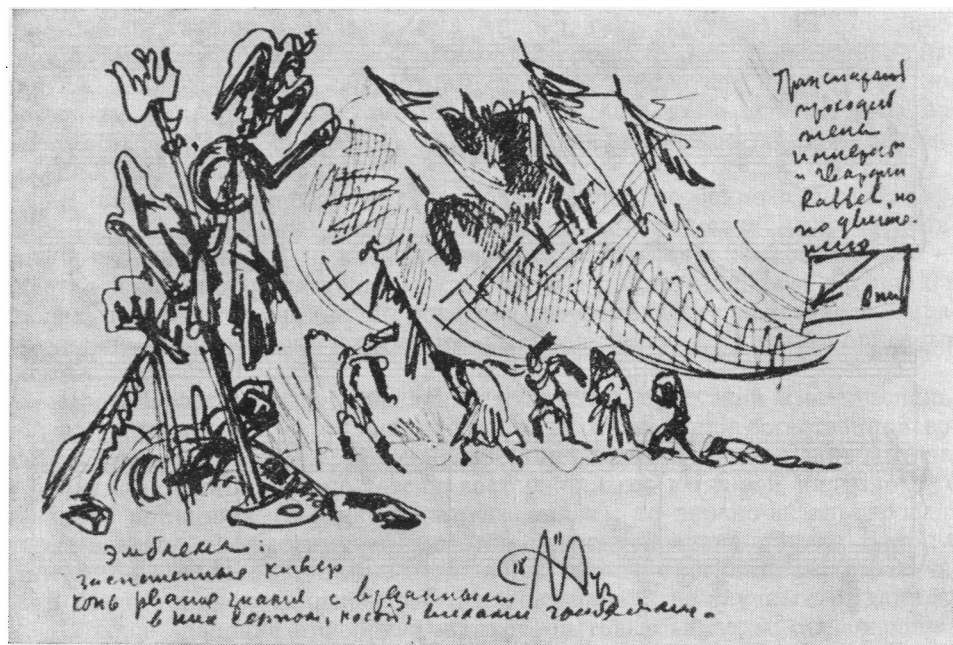
Ве - ли - ча - ва - я, в сол - неч - ных лу - чах ма - терь рус - ских го - ро -

- дов, ты рас - ки - ну - лась пе - ред на - ми, Моск - ва,

Эпизодические персонажи оперы охарактеризованы, в основном, средствами речитатива. В памяти запечатлеваются вкрадчиво-жеманная речь Элен, резкие реплики Ахросимовой, гусарское фанфаронство Анатоля, упрямое самодурство старика Болконского. Кое-где автор мастерски вводит в речитативные партии и жанровые элементы. Интонации разгульной песни звучат в хвастливых фразах ямщика Балаги, томные обороты жестокого романса — в репликах цыганки Матрешки. Разные характеры скупыми, но точными штрихами намечены в высказываниях генералов Бенигсена, Раевского, Ермолова, Барклая де Толли в сцене Военного совета в Филях.

На декламационной основе вырастают и некоторые ариозо главных героев — Наташи, Андрея, Кутузова; здесь омузыкаленный говор уступает место более закругленному ариозному пению. Таковы ариозо Андрея в первой картине, ариозо Наташи в сцене у старого Болконского, ее же сольные эпизоды в сцене у Ахросимовой, монолог Кутузова в сцене перед Бородинским сражением и, наконец, развернутая сцена предсмертного бреда Андрея. Большую роль в музыкальном строении этих ариозо играют симфонические лейттемы, гибко вплетающиеся в вокальные партии.

Среди хоровых эпизодов впечатляют патриотический хор ополченцев «Как пришел к народу наш Кутузов», молодецкая солдатская песня, доносящаяся из-за сцены в картине Военного совета, торжественные хоры народа в заключительном апофеозе.



Эскиз С. Эйзенштейна к спектаклю «Война и мир»

Едва ли не самым многогранным оказался музыкальный портрет Наташи Ростовской — обаятельной певички, «странно-тоненькой черноглазой девушки», пленяющей своей непосредственностью, «переполненностью жизнью». Именно эта героиня получила наиболее сценически мотивированную и музыкально-насыщенную характеристику. Лирика Прокофьева, утонченно хрупкая и чистая, знакомая нам еще по его юношеским романсам оп. 27, а позднее по чудесным портретам Джульетты, Золушки, нашла в этом образе еще одно достойное воплощение.

Привлекателен музыкальный портрет Андрея. Его лирически-восторженное ариозо в первой картине и особенно потрясающая по силе драматизма сцена предсмертного бреда, с доносящимися из темноты монотонными репликами хора «Пити-пити», — принадлежат к лучшим страницам оперы.

Народным полководцем, мудрым и добрым человеком, кровно связанным с солдатской массой, представлен фельдмаршал Кутузов. Добавление новой благородно-распевной арии Кутузова в окончательной редакции

оперы возвысило его образ, придало ему черты эпического величия. В музыке ярко выявлена национальная характерность и демократичность Кутузова — любимца солдат, «представителя народной войны». Связи Кутузова с народом подчеркиваются заметной близостью его музыкальных тем к мелодиям, характеризующим солдат и партизан; темы Кутузова не раз передаются хору или (как в конце увертюры) даются в контрапунктическом сочетании с темой народа.

Новаторство Прокофьева вновь проявилось в оригинальном построении сквозных сцен, подобных, например, сцене в ставке Наполеона или сцене у Долохова. При отсутствии завершенных ариозных или песенных «номеров», эти сцены захватывают стремительностью темпа, органичностью сочетания живого действия, характерного речитатива и напряженно пульсирующего оркестрового фона. Ощущением безумной и уже проигранной авантюры пронизана сцена на Шевардинском редуте; нервная оstinатная тема в оркестре, капризные восклицания Бонапарта, тревожные военные команды, передаваемые по цепи, воплощают стихию лихорадочной игры, слепого азарта (вспоминается сцена рулетки в опере «Игрок»). Не менее динамична жанрово-характерная сцена у Долохова. Обе эти сцены, как и драматичная сцена у Ахросимовой, особенно типичны для оперного стиля Прокофьева: своей напряженной действенностью они отлично контрастируют более статичным сценам — лирическому поктюрну «В Отрадном» или чисто ораториальному апофеозу.

Музыкальное богатство оперы выражено в сложно переплетающихся линиях интонационных конфликтов. Во всем произведении выделяются два параллельно разворачиваемых круга образных противопоставлений. Первый из них относится к личной драме Наташи и Андрея: светлым восторженным темам любви, юношеских надежд (первая и вторая картины) противопоставлены образы лжи, светских соблазнов (четвертая картина), гусарского разгула (сцена у Долохова), наконец, неотвратимой смерти, препятствующей счастью героев (двенадцатая картина).

Другая антитеза связана с образами Отечественной войны: патриотизму русских воинов, мудрости Кутузова контрастируют слепой азарт и нервная истерия Бонапарта.

Обе музыкально-сюжетные линии в опере — лирическая и историко-хроникальная — развиваются раздельно, почти не соприкасаясь. Они дополняют друг друга, резко контрастируя; стихия войны воспринимается как злая сила, погубившая Андрея в момент, когда совершилось его счастливое примирение с Наташей. Но заключающее оперу народное торжество напоминает о могуществе России, о великой победе, достигнутой ценой борьбы и тяжелых жертв.

55-летие Сергея Сергеевича (апрель 1945 года) было отмечено серией концертов, посвященных его творчеству. Святослав Рихтер исполнил в Ок-

тябрьском зале Дома Союзов триаду сонат — Шестую, Седьмую и Восьмую. Яков Зак сыграл с Государственным симфоническим оркестром три фортепианных концерта — Первый, Второй и Третий. Эти капитальные программы еще раз подтвердили факт глубокого внедрения прокофьевской музыки в концертную практику...

На протяжении 1946 года все более ухудшались отношения Прокофьева с врачами, стремившимися ограничить его рабочий день. Даже в период тяжелых приступов, лежа в Кремлевской больнице, он не переставал сочинять мелодии, заносил их тайком в свои черновые тетради. Один из друзей рассказывал, как Сергей Сергеевич, попросив его «подежурить» у дверей больничной палаты, торопливо вытаскивал из-под подушки нотную тетрадь, чтобы записать новую мелодию. Он не мог не сочинять: новая музыка беспрерывно рождалась в его сознании...

Ввиду обострившейся болезни Сергей Сергеевич вынужден покинуть Москву и поселиться в сельской местности. Получив ссуду от Музфонда, он в июне 1946 года приобретает загородную дачу на Николиной горе, ранее принадлежавшую певице В. В. Барсовой. Его давно привлекала природа этого живописного лесного уголка на берегу Москвы-реки, где постоянно отдыхали многие друзья, включая Мяковского, Ламма, Самосуда, Голованова, Шебалина. Зимняя дача, окруженная большим садом, отныне становится постоянным жилищем композитора. Здесь он проводит почти безвыездно последующие четыре года.

Страсть к земле, крепкая привязанность к среднерусской природе усиливались в композиторе с каждым годом. «Недаром же я — сын агронома», — с улыбкой говорил он друзьям. Ему несказанно нравились «крик петуха, запах дымка, запах лошадей, смешанный с махоркой»¹. Любил он гулять весной вдоль берегов Москвы-реки, впитывая аромат скошенной травы. Любил возиться с цветами, ухаживать за яблонями, обходить вечерами дорожки николагорского сада.

В летние месяцы 1946 года в доме на Николиной горе была завершена скрипичная соната ор. 80, задуманная еще до войны, дописывались новые страницы для московского спектакля «Ромео и Джульетта», сочинялись Шестая симфония и картина Военного совета в Филях для «Войны и мира».

Лето было беспокойное, душное. Газеты приносили тревожащие новости. Не прошло и года после окончания чудовищной военной бури, а на Западе уже собирались черные тучи антисоветской холодной войны, возникали мрачные контуры пресловутого «железного занавеса». Усиление антикоммунистической экспансии требовало ответных мер: внутри страны развертывалась широкая кампания против любых форм буржуазного идеологического влияния; к сожалению, эта исторически оправданная тенден-

¹ См. об этом в воспоминаниях М. А. Мендельсон-Прокофьевой. МДВ, стр. 377.

ция не раз оборачивалась догматическими перегибами, обусловленными недоброй атмосферой «культ личности».

В августе и сентябре появились известные Постановления о литературе, театре и кино. В них утверждались чрезвычайно актуальные и справедливые идейные постулаты, направленные к защите реализма, народности, социалистической идейности в советском искусстве; но критика отдельных художников и их произведений грешила предвзятостью и неоправданной резкостью. Так были сурово раскритикованы талантливые ленинградские литераторы М. М. Зощенко и А. А. Ахматова (косвенным результатом этой критики оказалось последующее многолетнее вето на исполнение «Ахматовского цикла» Прокофьева). В Постановлении о кино была осуждена вторая серия фильма «Иван Грозный».

Слушая великолепные творения Прокофьева, сочинявшиеся в то тревожное лето, ясно ощущаешь в них не только присущую ему мощь жизнелюбия, но и трудные думы о незабываемой трагедии войны, вновь напомнившей о себе призраком атомной угрозы, о личных невзгодах, вызванных обострившейся болезнью. Эти думы с наибольшей силой воплотились в экспрессивнейшей музыке Шестой симфонии, в ряде страниц Первой скрипичной сонаты, выросшей до масштабов сурового русского эпоса.

Скрипичная соната f-moll

В один из летних дней на Николину гору был приглашен Давид Ойстрах для ознакомления с новой сонатой. На прослушивание пришел и живший рядом Н. Я. Мясковский. Автор, вероятно скованный болезнью, играл с непривычной для него «застенчивостью». Первые слушатели были потрясены. «Равного произведения по красоте и глубине музыки... не появлялось в мировой камерной литературе для скрипки многие десятилетия», — отметил Д. Ойстрах. Лаконично оценил сонату Н. Я. Мясковский: «гениальная штука! ...Да понимаете ли вы, что вы написали?» — повторял он, обращаясь к Прокофьеву. Видно было, что музыка глубоко его взволновала»¹.

Естественно, что именно Ойстрах вскоре выступил с первым исполнением посвященной ему сонаты.

Премьера состоялась 23 октября в Малом зале Московской консерватории (партию фортепиано исполнял Л. Оборин). Многие встретили сонату восторженно. Газета «Правда» признала громадный успех новой пьесы, отметив в ней «русский национальный дух», «суровое величие былинного эпоса», интересное и свежее применение выразительных возможностей скрипки².

¹ МДВ, стр. 452. Спустя три месяца Мясковский записал в своем дневнике: «Слушал новую скрипичную сонату Прокофьева целиком — гениальное сочинение (Ойстрах играет вдохновенно)», запись от 29 октября 1946 г.

² «Правда» от 21 ноября 1946 г., рецензия И. Нестьева.

Скрипичная соната f-moll op. 80 относится к наиболее масштабным камерным сочинениям Прокофьева. Первоначальные эскизы ее (начало первой части, экспозиция второй и третьей тем) были сделаны восемь лет назад (1938), в промежутке между «Александром Невским» и «Семеном Котко» (поэтому автор и назвал ее Первой сонатой, хотя закончил ее спустя два года после Второй — op. 94 bis).

Скрипичные сонаты Прокофьева — очень различны по настроению и драматургическому плану. Если Вторая соната прозрачна, улыбчива, полна незлобивого юмора, то Первая насыщена мрачными или неистово бурными эмоциями. Если Вторая соната ближе к «классической» линии, идущей еще от Первой симфонии, то в Первой сонате дано одухотворенное воплощение русских древних былей; здесь много общего с музыкой «Ивана Грозного» и «Александра Невского», отчасти «Семена Котко».

Четыре резко контрастирующие звуковые картины словно выражают различные грани русского эпоса: первая часть — былинный запев, размышление летописца о судьбах Родины; вторая часть жестокая сцена воинственной схватки; третья — эпизод скорбной девичьей лирики и, наконец, финал — гимн русской ратной мощи. В конце финала возвращается музыка начального Andante, обрамляя всю цесу повествовательно-былинным напевом. Динамичные эпизоды второй и четвертой частей рождают почти зримые картины народных бедствий и богатырских подвигов, продолжая давнюю традицию русского эпического симфонизма.

Основная тема первой части, изложенная унисонным движением басов, характерна для прокофьевских тем углубленного раздумья (начиная еще от Andante из Первого квартета). Русский характер темы подчеркивается и ладовым ее строением (цепь субдоминантовых опор) и метрической схемой (чередование трехчетвертных и четырехчетвертных тактов). В скрипичном двухголосии среднего раздела появляются стонущие интонации причета, как бы предвещающие будущие печальные образы. В репризе первой части тема гармонизована по-иному — в виде мерного чередования тускло звучащих малых септаккордов в сочетании с холодно льющимися пассажами засурдиненной скрипки. Словно сквозь дымку столетий проглядывают потемневшие от времени суровые лики древности.

И вот эпический сказ сменяется отрывистыми фразами, исполненными тяжелой и тупой силы. Это вторая часть сонаты, помеченная ремаркой *brusco* (жестоко, грубо). Маршеобразные фразы с прямолинейными кандасами и жесткими гармониями рождают образ воинствующего зла. Есть здесь нечто общее и с музыкой тевтонского нашествия из «Александра Невского» (и, может быть, с «фашистским маршем» из Седьмой симфонии Шостаковича). Но дальше образы грубой механичности сменяются светлой темой, дышащей здоровьем и беспредельной удалью. После жесткостей первой темы особенно чарует полнокровная скрипичная кантилена, помеченная ремаркой *eroico* (геройчно).

Глубоко волнует то печальная, то восторженно порывистая лирика третьей части. Тихо струящиеся фигурации вводят в атмосферу мирного пейзажа. Нежнейшая тема скрипки — на фоне фортепианных пассажей — одна из счастливых мелодических находок: тонкость хроматических оборотов, красочная прелесть гармоний роднят ее с лирико-сказочными образами Римского-Корсакова. Широкая мелодия сменяется взволнованными «оперными» речитативами.

Близость к эпической музыке кучкистов вновь обнаруживается в финале: об этом говорит и мелодика основной темы в духе «Песни темного леса» Бородина, и традиционный смешанный размер (смена 5/8, 7/8 и 3/8), и архаическая ладовость (лидийские, миксолидийские элементы). Но у Прокофьева былинно-эпическая тема заряжена упругой энергией, вызывая в памяти напряженные ритмические эффекты Бартока. В этом смысле музыка финала также сродни и титаническому финалу из Седьмой сонаты и «машинному» эпизоду в финале Восьмой. Но и здесь динамический напор главной темы сопоставляется с застенчивой лирикой побочной.

В оригинальной репризе-коде, как уже говорилось, возвращается меланхолически-повествовательная музыка из первой части. Вновь слышатся умиротворенные пассажи засурдиненной скрипки и тусклые цепи фортепианных аккордов.

В сонате много ярко новаторских колористических находок. Снова, как и в юношеском Первом концерте, Прокофьев применил разнообразнейшие скрипичные эффекты — от резкого *sul ponticello* и почти ударного *pizzicato* до приглушенных декоративных пассажей. Главное же, он сумел обогатить скромную камерную форму масштабностью эпического содержания.

Через несколько дней после премьеры Скрипичной сонаты, в самый канун Октябрьских праздников 1946 года, в Ленинграде состоялось первое представление «Обручения в монастыре» (3 ноября). Спектакль поставил старейший русский музыкальный Театр имени С. М. Кирова. В роли режиссера и одновременно художника выступил талантливый И. Ю. Шлепных, дирижировал Б. Хайкин.

Около шести лет эта чудесная лирическая комедия ожидала своего театрального рождения, прерванного войной.

И вот превосходный оперный театр, когда-то блиставший наиболее яркой интерпретацией «Любви к трем апельсинам», с увлечением осуществил эту сложную работу. Ведущие партии поручили А. Халилеевой (Луиза), Б. Фрейдкову (Мендоза), Г. Орлову (дон Карлос), И. Бугаеву (Антонио), Н. Вельтер (дуэнья), В. Ульянову (дон Херон). Из-за болезни автора репетиции шли в его отсутствие. Но Б. Э. Хайкин поддерживал с ним непрерывную письменную связь, советуясь по различным деталям постановки. Предполагалось, например, что в конце заключительной сцены

дон Хером будет запевать застольную песнь, аккомпанируя себе на... стаканах. Но эта идея натолкнулась на неожиданное препятствие: мастер, изготовивший семь дюралюминиевых чаш, настроенных в разных тонах, запросил столь высокую цену, что дирекция испугалась перерасхода (тем более, что только недавно была приобретена дорогостоящая басовая флейта). Когда Б. Э. Хайкин попросил разрешения заменить звучащие чаши — бутафорией, а «тему стаканов» передать гlockеншпилям в оркестре, Сергей Сергеевич откликнулся взволнованной телеграммой: «Немедленно продайте басовую флейту, купите бокалы. Прокофьев»¹.

Спектакль получился необычайно поэтичным — удались и бытовая обстановка Севильи XVIII века (художники И. Шлепянов и Т. Бруни), и чарующие отзвуки карнавальской музыки, доносящиеся из-за сцены, и портреты юных влюбленных, ловко одурачивающих незадачливых противников.

Сценическое рождение «Дуэньи» обрадовало многих поклонников прокофьевского таланта. Среди музыкантов, приветствовавших ленинградскую премьеру, был Д. Д. Шостакович, назвавший «Дуэнью» «одним из самых светлых и жизнерадостных произведений Прокофьева». «Опера овеяна весенней свежестью, молодостью, — писал он. — Это глубоко органичное и цельное в своих компонентах произведение, полное непосредственного юмора и смеха, смеха широкого, добродушного и лукавого. Слушая «Дуэнью», вспоминаешь «Фальстафа» Верди — та же непосредственность чувств, обогащенная мудростью большого мастера»².

Через несколько месяцев опера зазвучала и на зарубежной сцене. Раньше других ее поставили чешские друзья (Прага, 1947). Позднее она с успехом шла в Лейпциге и в Брно, на сценах Болгарии, Югославии, Италии.

Удачный для Прокофьева 1946 год завершился первой постановкой балета «Ромео и Джульетта» на сцене Московского Большого театра (22 декабря). Это был несколько обогащенный и еще более драматизированный вариант ленинградской постановки 1940 года: хореографическое решение и декорации в основном те же, что и в Ленинграде (балетмейстер Л. Лавровский, художник П. Вильямс). В роли Джульетты и здесь выступила первая создательница этого образа — Галина Уланова. В новом спектакле «Ромео», по ее словам, нашли отражение большие чувства, пережитые в годы Отечественной войны: «Я увидела в новой Джульетте такие духовные качества, которые в других условиях повели бы шекспировскую героиню на подвиг международного значения», — отмечала выдающаяся балерина³. В московской постановке великолепны и Тибальд

¹ Из воспоминаний Б. Э. Хайкина. «Советский артист», 1965, № 13.

² «Советское искусство» от 17 января 1947 г.

³ См. статью Г. Улановой в «Новом мире», 1954, № 3.

(А. Ермолаев) — живое олицетворение хищной жестокости и сословного чванства, и задорный Меркуцио (С. Корень, исполнявший эту роль и в Ленинграде). Подлинно шекспировские страсти воплощены в сценах смерти Меркуцио, похоронах Тибальда и других эпизодах балета. Спектакль «Ромео и Джульетта», благодаря участию Галины Улановой, стал гордостью Большого театра.

Зиму 1946/47 года, лето и осень 1947 года Сергей Сергеевич почти безвыездно проводит на Николиной горе. «Мы так крепко засели в деревне, что и в Ленинград на премьеру «Дуэньи» не удалось собраться, — пишет он В. В. Алперс. — Вот в мае предполагают дать вторую часть «Войны и мира», — может, тогда... Композитор с гордостью сообщает о своих последних достижениях: «Я пока кончил Шестую симфонию. Это хоть приятно. Дирижировать собирается Мравинский. Да дописываю еще одну картину для «Войны и мира»: тринадцатую — вот так оперища!»¹.

Закончив оркестровку Шестой симфонии (дата окончания — 18 февраля) и картину Военного совета в Филях, он набрасывает эскизы виолончельной сонаты, komponует симфоническую сюиту «Вальсы» (три вальса из «Золушки», два — из «Войны и мира» и «Мефисто-вальс» из фильма «Лермонтов») ². Попутно в летние месяцы 1947 года пишется небольшая соната ор. 115 для скрипки соло, рождаются новая редакция Четвертой симфонии, юбилейные сочинения к 30-летию Октября.

Казалось, что композитор торопится осуществить свои замыслы, предчувствуя приближающийся исход тяжелой болезни. От нотной бумаги его отвлекали лишь заботы о плодовых деревьях: в деловых письмах рядом с перепиской партитур упоминаются столбы и штакетники для садовой ограды николаевского дома.

Близилось 30-летие Великой Октябрьской революции. Концертные организации обращались к Сергею Сергеевичу с юбилейными заказами в честь знаменательной даты. «Но ведь я давно написал Кантату об Октябре, вот бы и исполнили ее!» — отвечал он с нескрываемой обидой³. Предложения Комитета по делам искусств все же были им приняты и к осени список его опусов пополнился «Праздничной поэмой» для оркестра и небольшой кантатой «Расцветай, могучий край».

В конце апреля в патриархальной тиши Николиной горы праздновался день рождения композитора (пятьдесят шесть лет). Среди пригла-

¹ Из письма к В. В. Алперс от 22 февраля 1947 г.

² Каждый из вальсов приобрел программное наименование: 1. «С той поры, как я встретил вас». 2. «Золушка в замке». 3. «Мефисто-вальс». 4. «Конец сказки». 5. «Вальс новогоднего бала» и 6. «Навстречу счастью». Сюита «Вальсы» была впервые исполнена 13 мая 1947 года в Большом зале Московской консерватории (дирижер М. О. Штейман).

³ Из беседы с автором этих строк весной 1947 г.

шенных на семейный праздник был Святослав Рихтер. «Помню раннюю весну, шоссе, поворачивающее к Николиной горе, переезд через Москву-реку на лодке... Сергея Сергеевича, идущего навстречу по саду, элегантный завтрак, устроенный на прохладной веранде...» — рассказывает Рихтер. В то утро Прокофьев обрадовал молодого пианиста драгоценным сюрпризом, показав ему наброски Девятой фортепианной сонаты: «Это будет ваша соната... Только не думайте, что будет на эффект... Не для того, чтобы поражать Большой зал»¹.

К осени новая соната, посвященная С. Т. Рихтеру, была закончена. Она ознаменовала — вместе с Виолончельной сонатой ор. 119 и Сонатой для скрипки соло ор. 115 — начало последнего этапа композиторской биографии Прокофьева, этапа, отмеченного светлым умиротворением и умудренностью мысли. Все меньше привлекают его виртуозные трудности, драматические эффекты. Лирика становится более созерцательной, порой по-осеннему блеклой, фактура облегчается до строжайшей экономии.

Девятая соната

Девятая соната C-dur, ор. 103 — последнее фортепианное сочинение Прокофьева. После трех монументальных сонат автор вернулся к «сонатинному» стилю, любимому им с юных лет. В новой сонате нет ни яростных бушеваний, ни технических сложностей: образы светлой пасторальности сопоставляются с фантастическими причудами. Одни называли ее «Домашней сонатой» (Соната domestica), другие искали в ней воспоминания детства, воплощение «лесной сказочности». Многие в ее музыке кажется уже знакомым: эффекты блуждающих тональных переходов, кадансовых обманов, по-прокофьевски чеканные ритмы; традиционен и прозрачно «белый» C-dur (тональность Третьего концерта, Пятой сонаты, финала Четвертой, многих «Мимолетностей», «Здравлицы», «Котко»).

В сонате четыре части: первая и третья по преимуществу лирические, вторая и четвертая — скерцозные. Слушая главную тему первой части, вспоминаешь умудренную лирику Андрея Болконского, с ее светлой, несколько рассудочной созерцательностью.

Типична для Прокофьева изысканная гармонизация с обилием побочных аккордовых функций и богатой хроматикой непрерывно движущихся внутренних голосов. Мотивы комической танцевальности в связующей и побочной партиях воскрешают память о смешных галантных персонажах из «Золушки». Форма первой части, как и последующих частей, миниатюрна, развитие лишено драматических коллизий.

Скерцо (вторая часть) начинается остроритмизованной пассажной темой, сменяющейся изящным танцем; и, наконец, в середине скерцо, как сказочный сон, всплывает по-детски ясная кантилена, одна из лучших лирических тем сонаты.

¹ МДВ, стр. 467.

Если вторая часть строилась как скерцо с лирической серединой, то в третьей части, напротив, преобладает певучая мелодия, чередующаяся с суевой, скерцозной темой.

Слушая музыку финала, казалось, что Прокофьев по-прежнему молод и способен, как и тридцать лет назад, заразительно смеяться, очарованный радостями жизни. Как и в большинстве прокофьевских финалов, здесь применена схема рондо-сонаты: в крайних разделах господствуют подвижные темы — суевейно-пассажная и иронически-маршевая, а в середине, как контраст, проходит меланхолически-ленивая весенняя песенка. В коде финала, на фоне тихо журчащих пассажей, возникает, как воспоминание, задумчивая главная тема из первой части. Вся соната завершается сладким забытием, тихим сказочным утасанием. Это как бы предварительный эскиз к полуфантастической концовке финала Седьмой симфонии. В новой сонате применены и некоторые композиционные новшества. Оригинален прием тематических связей между частями: в кодах первой, второй и третьей частей появляются как предвестники главные темы последующих частей.

Девятой сонате долго не везло: на протяжении восьми лет она не была издана и очень редко исполнялась. В сравнении с прежними сонатами Прокофьева она казалась «малокровной», пианистически невыигрышной. Даже такой энтузиаст прокофьевского пианизма, как Франсис Пуленк, признавался в своей нелюбви к его последним сонатам: «Не люблю Девятую, — утверждал Пуленк. — Мне кажется, что это не Прокофьев...»¹. Да и С. Рихтера соната сперва несколько разочаровала, показавшись слишком «простенькой». Но при более близком знакомстве многие оценили скромную прелесть ее лиризма и неиссякаемый задор ее юмора. Рихтер, впервые сыгравший сонату лишь спустя четыре года, в апреле 1951 года, впоследствии говорил о ней с особой нежностью: «Чем больше ее слышишь, тем больше ее любишь и поддаешься ее притяжению. Тем совершеннее она кажется»².

Еще более скромным и умиротворенным представлен новый камерный стиль Прокофьева в Сонате для скрипки соло. Как известно жанр скрипичной сонаты без сопровождения не раз привлекал интерес композиторов XX века. Большинство из них стремилось, подобно Паулю Хиндемитту, воскресить опыт сольных сонат И. С. Баха. Даже Барток, создавший в 1944 году труднейшую сольную сонату для Иегуди Менухина, явно реконструировал в ней черты старинного инструментализма эпохи барокко.

Некоторые «бахизмы» слышатся и в сольной сонате Прокофьева (начальные фигуры первой части). Но в целом его замысел чужд реставраторской стилизации. В сонате ясно ощутим русский национальный те-

¹ «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 388.

² МДВ, стр. 468.

матизм, светлый мажорный колорит. Была и особая исполнительная задача: пьеса предназначалась не столько для солистов, сколько для ансамбля исполнителей, играющих в унисон («Я ясно представляю ее в исполнении унисона молодых скрипачей, быть может воспитанников одной из наших музыкальных школ»¹). Подобные ансамбли из двадцати-тридцати юных артистов не раз выступали на торжественных концертах в Большом театре с исполнением сольных пьес Баха, Генделя и других старых мастеров. Возникла мысль создать современную пьесу для скрипичного унисона. Исходя из этой задачи, Прокофьев избрал миниатюрную форму (три части — сонатное аллегро, медленные вариации и быстрый финал) и предельно простую фактуру, доступную юным музыкантам.

По стилю соната примыкает к «классической» линии, столь ярко выраженной во Второй скрипичной сонате. Строение тем, начиная с главной партии первой части, характер фигураций, метод строгого варьирования связаны с традициями доромантического инструментализма, хотя изгибы мелоса и модуляционные приемы выдают руку Прокофьева. Особенно характерны танцевальные образы: по-детски шаловливая побочная партия первой части с «гармошечным» рефреном (вероятно, лучшая тема сонаты), и бравурная, в ритме мазурки, главная партия финала, с резкими акцентами и скачками двойных нот.

Соната ор. 115 говорит о пытливых исканиях Прокофьева в области чистого мелоса. Автор будто любит ясностью одноголосных мелодий, не требующих сложной гармонической оправы: такова и по-русски распевная светлая мелодия второй части (тема для вариаций), и задумчивая, с оттенком легкой грусти, побочная тема финала. Одноголосные мелодии изредка сопровождаются вторыми голосами, форшлагами или аккомпанирующими четырехголосными аккордами. Вместе с тем темы эти насыщены богатой внутренней жизнью, благодаря оригинальным ладовым отклонениям и технике скрытого двухголосия.

Скрипичная соната ор. 115 не стала репертуарной. При всей прелести отдельных ее тем звучание скрипки казалось непривычно скупым, а ладовая структура музыки несколько простоватой и пресной. Унисонное исполнение сонаты (Малый зал Московской консерватории весной 1960 года) не изменило этого впечатления.

Близкие Сергея Сергеевича отмечали обнадеживающие перемены в состоянии его здоровья: «Свежий воздух, чудесная природа, тишина способствовали улучшению его самочувствия», — вспоминала М. А. Мендельсон². Отсюда — новый бурный взлет творческой активности. Летом и

¹ «Вечерняя Москва» от 30 октября 1947 г.

² Из ее статьи «Последние дни», сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 288.

осенью 1947 года, не ограничиваясь камерными замыслами, Прокофьев вновь тянется к масштабным концепциям: к опере, к симфонии. Напряженная работа над Шестой симфонией, завершенная в начале года, разожгла в нем интерес к большому симфонизму. Возникли грандиозные планы реконструкции крупных симфонических опусов, не признанных в прошлые годы: Вторая, Четвертая симфонии, Виолончельный концерт. «Теперь я знаю, в чем я просчитался в этих сочинениях и обязательно должен их пересочинить», — говорил он Д. Кабалевскому¹. Раньше других композитор обратился к Четвертой симфонии, которую очень ценил, сожалея, что она в свое время не имела успеха. Новый вариант Четвертой был включен в список сочинений Прокофьева под опусом 112. На последней странице рукописи он пометил: «Инструментовка окончена 7 сентября 1947 года, в день 800-летия Москвы»...

Работая над Сонатой для скрипки, новой редакцией Четвертой симфонии, юбилейной кантатой к 30-летию Октября, Прокофьев не переставал думать об опере. Только что была оркестрована и сдана Ленинградскому Малейшему дополнителю картина для второй части «Войны и мира» — Военный совет в Филях. Долго не решался композитор браться за эту сложнейшую задачу («Заседание?.. Да еще военное? В опере?..»). Но Самосуд терпеливо и упорно требовал сцены «В Филях», отстаивал ее ключевое значение в драматургии оперы. Так появилось это уникальное историко-портретное полотно.

В июле, а затем и в октябре 1947 года вторая часть «Войны и мира» была представлена на закрытых просмотрах в Ленинграде. Представление состояло из пяти картин: ставка Наполеона на Шевардинском редуте, Военный совет в Филях, пожар Москвы, сцена смерти Андрея Болконского и Смоленская дорога. Высокий уровень постановки вновь был обеспечен отличной режиссурой Б. Покровского, вдумчивым музыкальным руководством С. Самосуда и блестящими декорациями В. Дмитриева. Обсуждения проходили без участия автора. Официальные лица, принимавшие спектакль, проявили чрезмерную придирчивость к его сюжетно-драматургической стороне: ряд возражений вызвали картины горящей Москвы и Шевардинского редута. Театру было предложено изъять эти важные сцены, вследствие чего постановка законсервировалась на неопределенный срок.

Несмотря на неудачу, Сергей Сергеевич продолжал упорно тянуться к оперному жанру. Не раз вспыхивал интерес к казахской сказке «Хан-Бузай», задуманной еще в Алма-Ате: для нее отбирались музыкальные темы, продумывались драматургические детали, но композитор всякий раз откладывал эти интересные заготовки, чувствуя настоящее желание воплотить современный советский сюжет. Вместе с Мирой Александровной они просматривали массу книг и журналов в поисках подходящего материала.

¹ МДВ, стр. 421.

Возникла мысль инсценировать «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Молодую гвардию» А. Фадеева. Но в обоих сюжетах Сергей Сергеевич не находил должной основы для оперного воплощения.

Наконец, подходящий сюжет был найден. Познакомившись с только что появившейся «Повестью о настоящем человеке» Б. Полевого, Сергей Сергеевич загорелся желанием писать новую оперу. «Эта повесть — наиболее сильное мое литературное впечатление за последнее время», — указал он в своей газетной заметке¹. Руководство Кировского театра в Ленинграде горячо поддержало замысел оперы и включило ее в свой репертуарный план.

В течение осени 1947 года Мирой Мендельсон при участии самого композитора было подготовлено четырехактное либретто, основанное на сюжетных мотивах повести с сохранением подлинных текстов Б. Полевого. В одном из последующих выступлений Прокофьев отмечал, что целью его было — обогатить музыку оперы ясными песенными темами-мелодиями: «В вышепоименованной опере, — утверждал он, — я намерен ввести трио, дуэты и контрапунктически развитые хоры, для которых я пользуюсь чрезвычайно интересными записями русских народных северных песен. Ясные мелодии и по возможности простой гармонический язык — таковы другие элементы, к которым я буду стремиться в этой опере»². В конце октября 1947 года началось сочинение музыки. Автору этих строк посчастливилось беседовать с композитором в самый разгар работы над «Повестью» (октябрь 1947 года). Чувствовалось, что судьба летчика Маресьева, человека с железной волей, победившего смерть, особенно близка Прокофьеву, столь же мужественно преодолевавшему свою болезнь. Вместе с Мирой Александровной он долго бился над трудностями инсценировки: как показать на оперной сцене военного летчика, мчащегося в опасном полете, как изобразить падение самолета в прифронтовом лесу? В фантазии авторов вырисовывались эффекты драматургических контрапунктов, выразительных наплывов, заимствованные из практики кино³.

В октябре-декабре 1947 года Сергей Сергеевич вновь предстал перед музыкальной аудиторией Москвы и Ленинграда как автор новых сочинений. 3 октября Государственный симфонический оркестр в Москве впервые исполнил юбилейную «Праздничную поэму» ор. 113 (дирижер К. Иванов). Эта несколько внешняя пьеса, скромная по масштабам, не захватила ни оригинальностью концепции, ни свежестью тематизма. Эмо-

¹ «Вечерняя Москва» от 30 октября 1947 г.

² «Советская музыка», 1948, № 1, стр. 66.

³ Напомним, что семью годами раньше (1940) в Италии была поставлена одноактная опера Луиджи Даллапиккола «Volo di Notte» — «Ночной полет» (по Сент-Экзюпери), также повествующая о трагической судьбе летчика. Как бы порадовался Сергей Сергеевич, приведись ему тогда познакомиться с драматургическими решениями этой талантливой оперы!

ционально богаче оказалась музыка кантаты «Расцветай, могучий край» (исполнена 12 ноября; дирижер Н. Аносов). Темы кантаты, особенно первая мелодия оркестрового вступления, полны лирического очарования. Их восторженно светлый тон близок некоторым образам «Здравицы». Н. Я. Мясковский 14 ноября отметил в дневнике: «Аносов сыграл кантату Пр[окофьева] к 30-л[етию] — задорную, веселую и дов[ольно] свежую». Впечатление от кантаты в известной мере ослаблялось маловыразительной подтекстовкой Е. Долматовского и стереотипами заключительной «славы».

В середине октября состоялась памятная поездка Сергея Сергеевича в Ленинград — город, с которым были связаны самые заветные его свершения последних лет — от «Ромео», «Дуэньи» и «Войны и мира» — до Шестой симфонии. В Ленинграде с успехом шла первая часть «Войны и мира», там работали дирижеры С. Самосуд, Б. Хайкин, Е. Мравинский, горячо отстаивавшие его новые творческие идеи. Поездка совпала с значительным подъемом его физического состояния: «...мы могли себе позволить во время пребывания в Ленинграде провести вечер следующим образом: пойти в Малый оперный театр на «Войну и мир», оттуда — послушать Шестую симфонию под управлением Е. А. Мравинского, снова вернуться в театр и после спектакля посидеть за ужином с друзьями», — рассказывает Мира Мендельсон¹.

Наконец-то Сергею Сергеевичу удалось услышать спектакль «Дуэньи», идущий уже второй сезон на сцене Кировского театра. Ленинградские постановки были восприняты им с юношеской непосредственностью: он от души смеялся над комедийными пассажами «Дуэньи», со слезами на глазах прощался с умирающим Андреем Болконским...

Главным событием, привлечшим тогда внимание композитора, была премьера Шестой симфонии на открытии сезона Ленинградской филармонии (11 октября). Впервые замечательный оркестр, руководимый Е. А. Мравинским, взял на себя честь первого исполнения прокофьевской новинки. Трудная симфония игралась дважды на протяжении двух вечеров, а личное присутствие автора усиливало энтузиазм ленинградской публики. Последовавшие вскоре рецензии оценили симфонию как выдающееся музыкальное событие². Сам Сергей Сергеевич по праву гордился новой партитурой, решительно не мирясь с теми, кто хоть как-то принижал ее значение³.

¹ «Последние дни». Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 288.

² См. статьи В. Богданова-Березовского — в «Ленинградской правде» (от 17 октября), С. Гинзбурга в «Вечернем Ленинграде» (от 13 октября), И. Нестьева в «Советском искусстве» (от 18 октября), см. также печатную аннотацию Ю. Вайнкопа.

³ Когда А. Э. Спадавеккиа как-то признался в своем предпочтении Пятой симфонии, автор с ним не согласился: «Он... ворчливо убеждал меня, что Шестая симфония лучше Пятой» (см.: А. Спадавеккиа. Встречи с Прокофьевым. «Советская музыка», 1958, № 3).

Три монументальные партитуры, созданные Прокофьевым в середине сороковых годов (Пятая, Шестая симфония и новая редакция Четвертой), принадлежат к наивысшим достижениям русского эпического симфонизма XX века. Давно ли критика утверждала, что автору «Скифской сюиты» вообще чуждо симфоническое мышление и что симфонии его являются лишь сокращенными переизданиями ранее написанных музыкально-сценических партитур? И вот выдающийся музыкант решительно опроверг эту одностороннюю версию, выдвинув свой, исторически оправданный тип симфонического мышления, не уступающий признанным эталонам лирико-психологического симфонизма.

Показательно, что великолепный расцвет прокофьевской симфонии совпал с известным подъемом европейского симфонизма военных и послевоенных лет: пафос Сопротивления, углубившиеся думы о судьбах мира вызвали к жизни новую волну философски обобщенного симфонизма, отмеченного чертами высокой гражданственности (на Западе — Онеггер, Барток, Стравинский, в СССР — Шостакович, Прокофьев, Мясковский, Хачатурян)¹. Характерный для советской музыки непрерывающийся интерес к симфонии и общепризнанные успехи на этом поприще Д. Шостаковича и Н. Мясковского несомненно стимулировали внимание Сергея Сергеевича к симфоническому жанру.

Да, симфонизм Прокофьева и ныне представляется объективно театральным: в интонационном строе и драматургии Пятой, Шестой симфоний заметны воздействия его же балетной и оперной музыки недавних лет («Семен Котко» и «Война и мир» — в эпизодах героико-эпических и батальных, «Дуэнья», «Золушка» — в эпизодах лирико-созерцательных и скерцозных). Это сказывается то в выдвижении на первый план ораторских и декламационно-речевых оборотов, то в прямых отзвуках лирических балетных *Adagio* или массовых празднично-карнавальных действ.

И все же природа этой театральности совсем иная, чем в «Скифской сюите» или в сюитах из «Ромео». Автор Пятой и Шестой не прибегает к прямым заимствованиям из опер и балетов или к конкретным сюжетным импульсам. Всюду царит драматургия широких обобщений, специфика многозначной, непрограммной образности. Обилие тем, частая смена разнообразных мелодических пластов, преобладание вариантных изменений над сложным качественным развитием не исключают строгой логики драматургического действия, по-своему отражающего многообразие самой жизни. Принцип контрастной смены тематических пластов, подобный чередованию театральных сцен, резко противоположен методу

¹ Эти процессы проанализированы в книге Б. Ярустовского «Симфонии о войне и мире». М., «Наука», 1966.

психологического симфонизма с его крайне экономным монотематическим развитием из единого зерна. Тем не менее этот контрастно-вариантный принцип позволяет воплотить с наименьшей яркостью сложнейшую диалектику жизни с ее пестрой сменой покоя и борьбы, радости и горя, мирного созерцания и крайнего волевого напряжения. Нас захватывают эффекты крутого эмоционального *crescendo* внутри частей: неторопливое раздумье медленных экспозиций (первые части Пятой и Шестой) сменяются разгоряченной, конфликтной атмосферой разработок и код; даже столь мирные поначалу, широко распевные *Andante* (в обеих симфониях, особенно в Шестой) резко драматизируются, раскрывая мощный скрытый заряд конфликтности. При кажущейся тематической «калейдоскопичности» всех трех симфоний, — в них достигнута прочная цельность композиции. Этому способствуют и главенство русской величаво-эпической образности, продолжающей линию Бородина — Глазунова, и многозначительные реминисценции ведущих начальных тем — в музыке финалов, и известные интонационные связи между сходными разделами формы (напомним о родстве лирических *F-dur*ных тем в первой, третьей и четвертой частях Пятой или преемственности «скороговорочно»-скерцозных тем в крайних частях той же симфонии).

Вновь и вновь поражает изобретательность Прокофьева-драматурга; при всей традиционности симфонической формы в целом, он смело обновляет образную трактовку отдельных частей, их эмоционально-сюжетное наполнение. Укажем, в частности, на конфликтное обострение интермедийных средних частей: вместо «лирического отстранения» (как в средних разделах фортепианных сонат), перед нами — важные этапы разворачиваемой трагедии. Особенно оригинально скерцо из Пятой симфонии с его удивительной двойственностью образного содержания (безмятежная игра, оборачивающаяся гиперболически жутким гротеском).

Все три симфонии отличаются необычайной щедростью, ясностью и ладовой определенностью мелодики — качество столь редкое в инструментализме XX века. Лучшие из мелодий привлекают своим мужественно-уверенным тоном и самобытностью национальной природы. Однако широта мелоса и четкость тональной централизации вовсе не исключают сложности и своеобразия ладовых и тембровых решений. Как и в фортепианных сонатах сороковых годов, автор не допускает никаких уступок академическому благодушию; крайнее драматическое напряжение — особенно в кульминациях Шестой — не могло быть выражено ограниченным кругом традиционных средств. Отсюда свободное применение полиладовых комбинаций, резкие фонические взрывы, сопровождаемые диссонантностью. Суровость эпико-драматической атмосферы обусловила и намеренную шероховатость, грузность оркестровой палитры. Впечатляют дерзкие выпады диссонирующих медных в «жестоких» кульминациях Шестой, в динамизированной репризе пугающе-фантастического Скерцо Пятой.

Но зато после всех кульминационных неистовств особенно радуют то-
нальная прозрачность реприз, задорная танцевальность финалов...

Жанр русского эпически-объективного симфонизма в наиболее чи-
стом виде представлен величественным полотном Пятой, которую не без
оснований называли «Богатырской симфонией» наших дней. Обе начальные
темы ее первой части — главная и связующая — отличаются тяжеловесной
упругостью, неторопливым, пластичным течением мысли. Традиционны
для русских эпических тем ведение мелодии в октаву без аккордового со-
провождения, преобладание густых басовых тембров. Характерна и сво-
бодная техника контрапунктических наслоений, с преобладанием возвы-
шенного размышления над активным действием. Лирическая тема побоч-
ной партии — сдержанная, без тени чувствительности — отмечена нежно-
стью и широтой мелодического дыхания, утонченностью тональных
сдвигов. Чудесно завершает экспозицию по-детски игровая тема заклю-
чительной партии: хохочущие фразы флейт и скрипок, перебиваемые таин-
ственными аккордами медных, создают неуловимый, пленительно-сказоч-
ный образ.

В сжатой разработке все четыре темы даются в новых неожиданных
сопоставлениях, почти не меняя первоначального смысла. Не изменяются
они и в несколько сокращенной репризе, если не считать более грузной
оркестровки. И, наконец, в коде автор разворачивает великолепную куль-
минацию всей части, утверждая богатырски-эпический образ главной пар-
тии в победном звучании tutti (см. пример ниже).

Это едва ли не самый впечатляющий эпизод всего цикла; в нем с на-
ибольшей ясностью воплощен авторский замысел — прославление мощи и
красоты человеческого духа.

Начало второй части исполнено обаятельного лукавства, моцартов-
ской грации. Но беззаботность этого рефрена явно обманчива: с каждым
новым варьированным проведением все явственней раскрывается его скры-
тый драматизм, гуще и мрачнее становятся оркестровые тона, тревож-





нее — гармонические краски и ритм. Особенно это заметно, когда тема проводится в увеличении у фаготов — с тяжелым форшлагом басов; фразы, вычлененные из темы, звучат трагично и напряженно, как крики о помощи. Так безмятежный юмор начальных страниц обернулся драматической картиной бедствия, тревоги...

И здесь, как воспоминание о детстве, возникает наивная песенка деревянных духовых, украшенная колористической прелестью терцовых сопоставлений. Пасторальный наигрыш дважды сменяется увлекательным карнавальным танцем.

После солнечно-ясной картины счастья и покоя еще более неожиданным кажется зловеще гротескный облик динамизированной репризы. Оркестровая ткань наполняется жирными, квакающими звучаниями медных; гармония уснащается диссонирующими «пятнами». Это единственный момент в симфонии, где выступают на первый план образы грубой бесчеловечности. Впрочем, и в репризе дана обманчивая смена света и тени: гротескный пляс снова сменяется обаятельно-лукавой начальной темой, словно ничего страшного и не происходило...

Умудренным лиризмом проникнута основная тема третьей части (Adagio). Спокойно льющаяся кантилена — на фоне триольных фигура-

ций — исполнена мелодической шири: свобода дыхания сочетается с прелестью модуляционных переходов, привольной широтой интервалов, смелым захватом высоких регистров. Но в среднем разделе восторженная мечта сменяется зрелыми размышлениями. «Теме раздумья», тяжело звучащей в унисон у низких басов, отвечают взволнованные фразы в характере русского причета. Снова рождаются ассоциации с образами народного бедствия (быть может, с некоторыми страницами «Семена Котко»).

Финал открывается медленным вступлением, воскрешающим начальный эпический образ первой части. Но память о прошлом внезапно вытесняется безудержным потоком веселого танцевального действия. В упругом восходящем движении основной темы финала есть нечто общее с главной темой первой части; но здесь преобладает пьянящее веселье, заражающий ритм массового пляса. Как дополнение к основной теме проходит «скороговорочная» фраза скрипок — словно всплеск беззаботного смеха. Задорным юмором пронизана и новая танцевальная тема, острая (легкое стаккато высоких деревянных, *pizzicato* скрипок), но без тени путешествия. Это — связующая партия, ведущая к лирической побочной, сходной с мечтательной темой *Adagio* (тот же *F-dur*, та же мелодическая щедрость и широта диапазона). Более значительный контраст возникает в среднем разделе финала: на этот раз массовый танец прерывается медленной русской темой, возникающей в басовых голосах. Однако и здесь лирико-созерцательное отвлечение оказывается недолгим: оно постепенно сменяется плясовыми темами, словно сопровождаемыми ликующими взрывами смеха.

Характерны особенности гармонии Пятой симфонии, утяжеленной густыми аккордовыми наслоениями и терпкими задержаниями (особенно в первой части). Господство мужественного *B-dur* в крайних частях рождает ассоциации с *B-dur*'ными финалами Седьмой и Восьмой сонат, с *B-dur*'ными эпическими увертюрами к опере «Война и мир» и к первой серии кинофильма «Иван Грозный». Стремление к сгущенности красок заметно и в оркестровом изложении, изобилующем низкими тембрами и массивными наложениями (с частым использованием рояля). В подобных эпизодах автор достигает скульптурной рельефности, отличающейся не отполированной гладкостью линий, а резкой шероховатостью, крупным грубоватым штрихом. Это придает «богатырским» страницам симфонии земную мощь и эпический размах.

Шестая симфония *es-moll*, во многом родственная Пятой, тем не менее отличается преобладанием драматической конфликтности над ретроспекцией эпического повествования. Отсюда — и большая острота, местами даже гипертрофированность звучания симфонии, жесткость ее кульминаций.

В беседе с автором этих строк в октябре 1947 года Сергей Сергеевич

признал, что основные образы симфонии, возникшие еще в 1944—1945 годах, были навеяны впечатлениями военных лет, раздумьями о пережитом. «Сейчас мы радуемся достигнутой победе,— сказал он,— но у каждого из нас есть незалеченные раны: у одного погибли близкие, другой потерял здоровье... Об этом не следует забывать».

Тревожные отзвуки войны не раз врываются в музыкальное действие то оглушительно грозными, как гул битвы, оркестровыми tutti, то богатырскими ударами литавр, то патетикой траурного шествия, то грустным напевом русского причета.

Шестую симфонию автор связывал с памятью о Бетховене (симфония помеченаopusом 111, подобно последней бетховенской сонате, очень им любимой). При этом имелась в виду отнюдь не символика цифр, а стремление продолжить традицию позднего Бетховена с присущими ему высоким интеллектуализмом и глубиной обобщений.

Из трех частей симфонии первая — *Allegro moderato* — наиболее драматична. Уже в сжатом вступлении, с его исступленно мрачными выкриками низких медных, рождается образ нечеловеческой ярости, злого натиска. Тем более впечатляют русским протяжным лиризмом обе основные темы первой части,— меланхолически грустная главная и задумчивая, напоминающая печальный наигрыш свирели, побочная; они не контрастируют, а скорее дополняют друг друга. В них, как и в протяжной «песне-заставке» из Третьего концерта, слышатся отзвуки поэтических сыновних дум о России, запечатленных в стихах Александра Блока:

Allegro moderato
V-nl I con sord.
mp

Шестая симфония. Главная партия

Moderato
Ob. soli
P dolce e sognando

Побочная партия

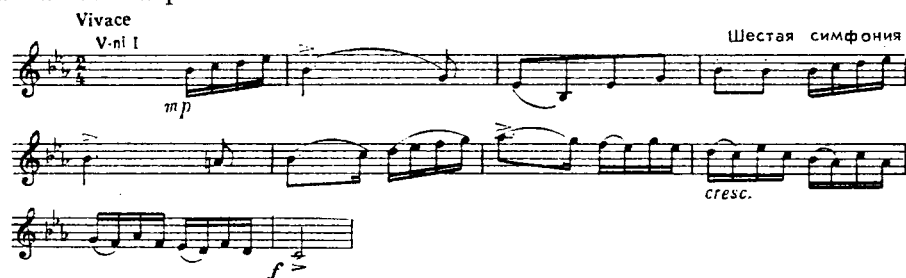
mp

Зато в промежутках между темами и в сложной разработке бушуют неистовые звучания военной грозы. В центре разработки — мощный эпизод

похоронного шествия, обозначенный ремаркой *Lugubre* (мрачно); этот ораторски-величавый патетический эпизод — один из самых волнующих во всей симфонии.

Также не контрастируют друг другу темы медленной второй части: обе они спокойно-распевны, исполнены зрелой мудрости. Мелос зрелого Прокофьева представлен здесь во всем своем лирическом обаянии и пластической ясности. Некоторая статика протяжных «равнинных» мелодий компенсируется сочностью вариантных преобразований. Раздумье вновь нарушается грозными звучаниями, будто символизирующими призраки войны. Зато средний раздел *Largo* — нежная серенада четырех валторн — пленяет восторженной просветленностью.

Основные темы финала — атлетически мощного *Vivace* — типичны для Прокофьева: это касается прежде всего шаловливо резвящейся, помощартовски ясной первой темы, завершаемой упругими богатырскими залпами литавр:



Увлекают и чаруют задорные приплясывания второй темы, напоминающие уличные танцы из «Ромео». Кажется, что неизбывная печаль и трагические коллизии предшествующих частей начисто вытеснены волной безудержного ликования. В разработке обе темы мастерски соединяются. Важную роль в финале играет многократно повторяемая фанфара басов, будто заимствованная из военных маршей-шествий бетховенских времен. Один из исследователей назвал ее «темой победы»¹.

Однако сам автор, отмечая сходство мажорной танцевальности финала Шестой — с эмоциональной атмосферой Пятой симфонии, указал и на существенное различие, сказавшееся в «суровых отзвуках первой части». Уже в разработке светлая окраска начальных тем вытесняется тревожными оркестровыми звучностями, зыбкостью тональных сдвигов.

Празднично плясовое действо, с увлекательнейшими контрапунктами знакомых тем, еще более резко нарушается в драматически действенной

¹ См.: С. Слонимский. Симфонии Прокофьева, стр. 106.

коде. Быстро, как в кинофильме, сменяются заключительные «кадры» — печальная свирель из побочной партии первой части, последний грозный взлет военного шквала и в самом конце — сухая и тревожная маршевая поступь. «Я не хотел, чтобы финал воспринимался как веселый придаток к предыдущим частям», — говорил автор. Заключительные тревожные ре-минисценции зовут к действию, напоминая о непокоренных силах смерти и разрушения, все еще угрожающих человечеству.

В партитуре Шестой симфонии — как и в Пятой — применен крупный декоративный штрих: чистые тембры (например, дуэт гобоев в свирельной теме первой части) чередуются со сложнейшими жирными наслоениями групп. Автор намеренно нарушает привычное расположение голосов, поручая флейте звуки, лежащие ниже гобоя и кларнета или сочетая первые скрипки с тубой на расстоянии двух октав. На репетициях он обращал внимание на эффект задыхающихся, «астматических» валторн (в разработке первой части) или на английский рожок, играющий выше гобоя (в конце финала). В симфонии, как и в «Оде на окончание войны», впечатляют низкие органно-густые металлические звучности, поддержанные тембрами фортепиано и ударных.

Слушателя подстерегали и другие сложности, не раз возникавшие в этой напряженной симфонической трагедии: своеобразие «инструментальной декламации», напоминающей оперные кантилены Прокофьева, свобода полифонических наложений и диалогов, смелое обогащение тональности — с помощью политональных комплексов и неожиданных отклонений в далекие строи. Особенно озадачивали кульминационные «батальные» страницы, отмеченные колючими интонационными изгибами и режущей слух диссонантностью.

Все эти новшества — наряду с непривычностью оркестрового колорита — обусловили известную трудность первого восприятия симфонии. Даже очень квалифицированные слушатели восприняли ее не сразу. В дневнике Н. Я. Мясковского по поводу Шестой симфонии сказано: «Прок[офьева] я начал понимать только на третий раз и покорён: глубоко, но мрачно-в[ато] и жестко в оркестре...»¹

Позднее симфония многократно исполнялась за рубежом и была записана на грампластинки при участии виднейших дирижеров (в частности, Э. Ансерме). Зарубежным критикам, рассчитывавшим на сверхсложности и «варваризмы», многое в ней показалось... непривычно традиционным. Француз Рене Дюмениль отметил в симфонии ясность мысли и классичность композиции: «Ее прозрачная инструментовка, ее мелодические элементы, — писал он, — были сюрпризом для всех тех, кто ожидал новой «Скифской сюиты»².

¹ Запись от 25 декабря 1947 г.

² Газета «La Monde» от 10 марта 1953 г.

Богатый опыт, накопленный автором в работе над двумя «военными» симфониями, пригодился ему для капитальной реконструкции Четвертой, возникшей около двух десятилетий назад на материале «Блудного сына» (так в свое время была реконструирована партитура «Игрока» на основе опыта, приобретенного в работе над «Огненным ангелом»). Четвертую симфонию Сергей Сергеевич очень ценил, сожалея о ее неудачливой судьбе: «В этой симфонии есть хороший материал, но, написав Пятую и Шестую, я вижу, что, с точки зрения общего построения, Четвертая может быть сделана сильнее», — признавался он ¹.

Коренной переработке подверглась первая часть, которую автор значительно расширил, усилив в ней эпические, «былинные» черты. «В какой-то степени здесь сохранен прежний материал, но я так много дописал нового, что это произведение, по существу, можно назвать моей Седьмой симфонией», — сообщал он в печати ².

Сравнение двух редакций симфонии показывает — насколько усилилось тяготение композитора к масштабной эпике, к «крупному штриху», к импозантным празднично-волевым звучностям. Автор расширил и реконструировал «былинное» вступление к первой части, обогатил ряд разрабочных и связующих разделов, преодолел несколько условные швы первой версии. Многое сочинено заново. Особенно важным драматургическим новшеством явилось триумфальное возвращение — в коде финала — эпической темы вступления из первой части. Многие изменения, внесенные в партитуру, заставили окончательно забыть о прежних тематических связях симфонии с музыкой «Блудного сына»: перед нами совсем иное музыкальное повествование с иными сюжетными акцентами.

В захватывающе импульсивных маршевых ритмах первой части (главная партия, разработка), в зрелой умудренности *Andante*, в героических взлетах финала, завершаемого праздничным перезвоном — представлены типичные черты симфонической эпики позднего Прокофьева. Лишь обаятельно-хрупкая лирика третьей части (портрет Красавицы из «Блудного сына»!) напоминает о театрально-сюжетных первоисточниках партитуры ³.

Обновленная Четвертая симфония долгое время не привлекала внимания исполнителей. Премьера ее состоялась лишь в начале 1957 года, через четыре года после смерти автора (дирижер Г. Рождественский).

В самый канун нового, 1948 года Прокофьев выступил перед столичной аудиторией с недавно созданной Шестой симфонией. На этот раз его подстерегала досадная неудача. Премьера Шестой в Большом зале кон-

¹ МДВ, стр. 381.

² «Советское искусство» от 1 января 1948 г.

³ Подробно о двух редакциях Четвертой симфонии см. в названных исследованиях С. Слоимского (стр. 81) и М. Тараканова (стр. 203 и далее).

серватории — в один вечер с юбилейно-помпезной Симфонией-поэмой А. Хачатуряна (25 декабря 1947 г.) — не встретила признания. Быть может, сказалось несколько поспешное исполнение, далеко не столь тщательное, как в Ленинграде. Многие слушатели, даже профессионалы, решительно не приняли новой музыки. Вскоре Шестая симфония — наряду с Восьмой Шостаковича — была предана осуждению в качестве типичного образца «формализма».

Здесь следует остановиться на некоторых причинах определившегося в 1948 году конфликта между Прокофьевым и частью его аудитории. Памятные события февраля 1948 года конечно же нельзя объяснять только административными перегибами эпохи «культ личности». Необоснованная критика в адрес С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Н. Мясковского, А. Хачатуряна была поддержана и частью публики, не сумевшей по достоинству оценить их выдающихся творческих открытий. Произведения, подобные Шестой симфонии, несколько опередили свое время. Слуховое восприятие многих слушателей, даже весьма просвещенных, находилось в плену привычных звуковых представлений и с трудом осваивало новизну. И как бы активно ни внедрялось великолепное искусство Прокофьева в музыкальный обиход своего времени (балет, кино, опера, камерные жанры), ряд его эстетических завоеваний все еще казался неприемлемым значительному кругу любителей музыки. Это происходило даже вопреки искреннейшему стремлению композитора пойти навстречу естественным запросам современников, усилить в своей музыке ведущую роль мелодии, сделать более прозрачными фактуру и гармоническую ткань.

Не удивительно ли, что и в сороковые годы продолжали раздаваться голоса неудовлетворенности «сложностью» прокофьевской музыки или ее эмоциональной «недопетостью». Даже такой чуткий критик как М. М. Гринберг, например, писал в 1940 году, что в музыке «Ромео» «нет самого главного, составляющего душу шекспировской трагедии — нет любви Ромео и Джульетты»¹. Динамизм «Семена Котко» вызывал у критика «чувства разочарования и досады». Режиссер Ю. А. Завадский, побывав на спектакле «Золушки», с сожалением отмечал... недоходчивость прокофьевской музыки («Когда я слушал, как принимает зрительный зал «Золушку», я понял, что музыка Прокофьева для него слишком сложна»²).

Некоторые видные музыканты долго не принимали и оперу «Война и мир», шокированные непривычностью ее драматургии и «инструментальной мелодики». Характерна, например, отрицательная реакция В. Я. Шехалина, выраженная в его рецензии на первую версию оперы: он отметил тогда «невероятное обилие действующих лиц, подчас совершенно ненуж-

¹ «Литературная газета», 1940, № 43. Статья «Спор с композитором».

² Журнал «Театр», 1946, № 3—4.

ных, общую вялость конструкции, утомительное преобладание диалогов и отсутствие сценического действия»...¹ Должно было пройти по крайней мере десять-пятнадцать лет, чтобы яркая новизна этой оперы преодолела барьеры слухового недоверия и вчерашние скептики поверили в ее классическую закономерность.

Стоило ли в таком случае удивляться тому, что значительное число людей, не столь искушенных в проблемах современной музыки, приняло вполне сочувственно обидные критические приговоры февраля 1948 года.

Были, конечно, у самого Прокофьева — так же как и у ряда его коллег — сочинения неяркие, неглубокие, не оставившие прочного следа в музыкальной практике современности (например, «Праздничная поэма» ор. 113 или Соната для скрипки соло). Но ведь неудачи бывали даже у самых великих музыкантов прошлого — особенно у тех, кто много и активно сочинял, не пренебрегая срочными заказными работами.

Конечно же отдельные творческие просчеты Сергея Сергеевича вовсе не свидетельствовали о проявлениях злонамеренного «формализма», а тем более — о пагубных воздействиях зарубежного декаданса.

В середине января 1948 года в Центральном Комитете партии происходило трехдневное совещание деятелей советской музыки. В числе участников находился и Сергей Сергеевич. Он стремительно вошел в зал — прямой и быстрый, порозовевший от подмосковной стужи, в огромных меховых унтах и с пятью лауреатскими значками в петлице. В прениях не выступил, но со вниманием слушал речи своих коллег, соглашаясь с одними и решительно отвергая мысли других.

Спустя месяц в печати появилось известное Постановление «Об опере «Великая дружба», резко осудившее идейно-творческий уровень тогдашней советской музыки. В нем был упомянут и Сергей Прокофьев в качестве одного из основных представителей «антинародного формалистического направления». Несправедливость этого приговора была впоследствии отмечена специальным решением ЦК КПСС от 8 мая 1958 года. Исправляя ошибки тех трудных лет, ЦК партии решительно отверг «неоправданную резкость оценок» и критические перегибы, характерные для эпохи «культ личности».

В день опубликования Постановления «Об опере «Великая дружба» газеты сообщили о внезапной смерти С. Эйзенштейна. Сергей Сергеевич очень тяжело воспринял весть о потере своего друга и соавтора, только недавно планировавшего новую редакцию «Ивана Грозного». Когда его попытались вновь привлечь к написанию киномузыки, он с горечью ответил: «Со смертью С. М. Эйзенштейна считаю свою кинематографическую деятельность навсегда оконченной».

¹ См. рецензию на первое концертное исполнение оперы Ансамблем ВТО («Литература и искусство» от 28 октября 1944 г.).

Резкая критика композиторов «формалистического направления» развернулась на многодневном собрании московских композиторов, открывшемся 17 февраля. Среди «порочных» сочинений, якобы отразивших чуждые влияния, были названы: Шестая симфония, «Ода на окончание войны», «Праздничная поэма», последние фортепианные сонаты и некоторые обработки русских песен Прокофьева. Из прежних его работ упоминались в качестве образцов буржуазного модернизма балеты «Шут», «Блудный сын», «На Днепре», «Стальной скок», опера «Огненный ангел», Третья, Четвертая симфонии, Пятая фортепианная соната и Пятый концерт.

В пылу критического азарта некоторые ораторы допускали огульные бездоказательные выпады. Композитор из Белоруссии уверял, например, будто «гротеск и насмешка» являются у Прокофьева определяющими, а следовательно «аэмоциональная сущность его музыки чужда нашей действительности»¹. Другой оратор обвинял Прокофьева в сознательной «творческой раздвоенности»: с одной стороны, «заумные» сложности, непонятные народу, с другой — обедненные примитивы, адресованные массам².

Не в меру ретивые администраторы вскоре осуществили и соответствующие оргвыводы: были фактически исключены из репертуара многие произведения Прокофьева, так удачно поставленные на протяжении последних лет, в том числе Пятая и Шестая симфонии, «Дуэнья» (также поспешно объявленная «типичным образцом формализма») и первая часть «Войны и мира». Нелепая попытка Главреперткома официально запретить и снять с репертуара целую группу «формалистических» опусов, была спустя год резко осуждена специальным распоряжением Правительства³.

Как же отнесся Прокофьев к развернувшейся критической кампании?

Непрекращавшаяся болезнь, естественно, не позволяла ему принимать личное участие в дискуссиях. Однако к чести композитора следует признать, что в эти трудные дни он ни на минуту не поддавался чувствам отчаяния или растерянности. С мудрым спокойствием вчитывался он в текст Постановления ЦК, стремясь осознать его позитивный смысл. Вряд ли стоит сегодня доказывать, что общие идейно-эстетические тенденции этого документа, направленные к защите содержательности и демократичности музыкального творчества — против угрозы его элитарной замкнутости и идеологической выхолощенности — были справедливыми и своевремен-

¹ «Советская музыка», 1948, № 1, стр. 65.

² Там же, стр. 70.

³ См. распоряжение Совета Министров от 16 июля 1949 года, отменяющее незаконный приказ Главреперткома (в пресловутом «штрафном списке» Реперткома значились семь опусов Прокофьева, довольно случайно подобранные: сюита «1941 год», «Ода на окончание войны», Кантата к 20-летию Октября, «Баллада о мальчике», «Праздничная поэма» ор. 113, Шестая соната и «Мысли»).

ными. Это хорошо понимал такой глубокий художник-мыслитель, как Н. Я. Мясковский, записавший 11 февраля 1948 года в своем дневнике, что Постановление «позитивно правильное, негативно неточное...»¹. Также и Прокофьев честно стремился уяснить для себя конструктивные идеи Постановления, оглядывая критическим оком пройденный им путь.

Письмо Сергея Сергеевича, зачитанное 17 февраля на общемосковском собрании композиторов, было исполнено чувства внутреннего достоинства, нерушимой веры в свое призвание². Это отнюдь не вынужденное «покаяние», а глубоко продуманная эстетическая программа. Композитор с присущей ему самокритичностью писал о творческих трудностях, пережитых им в двадцатые годы. С уверенностью указал он на свои лучшие сочинения последних лет, в которых ему удалось утвердить новые художественные идеи: «Александр Невский», «Здравица», «Ромео и Джульетта», Пятая симфония.

Прокофьев писал далее о труднейшей задаче современного композитора — создании ясной и сильной мелодии, которую он считает «самым важным элементом в музыке»: «Найти мелодию, сразу понятную даже непосвященному слушателю и в то же время оригинальную, — самое трудное для композитора. Здесь его стережет целое множество опасностей: можно впасть в тривиальность или пошлость, или в перепев уже ранее сочиненного. В этом отношении сочинение более сложных мелодий гораздо легче. Бывает и так, что композитор, долго возясь со своей мелодией и выправляя ее, сам того не замечая, делает ее чрезмерно изысканной или усложненной и уходит от простоты. Нужна особенная бдительность при сочинении для того, чтобы мелодия осталась простой, в то же время не превращаясь в дешевую, сладкую или подражательную. Это легко говорить, но трудней исполнить, и 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».

Указывая на бесперспективность атонализма, на вырождение школы Шёнберга, он пишет: «В некоторых моих сочинениях последних годов встречаются отдельные атональные моменты. Без особой симпатии, я все же пользовался таким приемом главным образом для контраста и для того, чтобы выделить тональные места». В этом же письме заключены мысли Прокофьева о современной опере; он отстаивает более широкое применение вокальной кантилены — при сохранении динамичности и свободы музыкально-сценического действия.

¹ Цит. по книге: А. Иконников. Н. Я. Мясковский. М., 1966, стр. 292.

² См.: «Советская музыка», 1948, № 1, стр. 66—67.

Глава XIV

Солнечный закат

«И зыби тихая безбрежность,
Меня прохладой осень,
Смирила буйную мятежность,
Мне даровала мир и нежность
И ласково влилась в меня».

В. Брюсов

Последнее пятилетие жизни Сергея Сергеевича (1948—1952) полно новых плодотворных исканий. Мысли, высказанные им в феврале 1948 года, не были пустыми декларациями: он честно стремился к формированию «музыкального языка, понятного и близкого народу», нисколько не поступаясь свежестью и индивидуальностью своей творческой манеры. Эти высокие стремления не были для композитора чем-то новым и неожиданным: поиски новой простоты и мелодичности, заботы о современном массовом слушателе волновали Сергея Сергеевича уже по крайней мере около двадцати лет.

«Может ли художник стоять в стороне от жизни? — спрашивает Прокофьев в одной из статей 1951 года. — Может ли он замкнуться в эфемерную «башню», субъективными эмоциями очертить круг своего творчества, или он должен быть там, где он нужен, где его слово, его музыка, его резец могут помочь народу жить лучше и ярче?» Он вспоминает великих художников-гуманистов, служивших своим искусством народу, — Бетховена и Шекспира, Моцарта и Толстого, Чайковского и Диккенса. «Я придерживаюсь того убеждения, — пишет Сергей Сергеевич, — что композитор, как и поэт, ваятель, живописец, призван служить человеку и народу. Он должен украшать человеческую жизнь и защищать ее. Он прежде всего обязан быть гражданином в своем искусстве, воспевать человеческую жизнь

и вести человека к светлому будущему. Таков, с моей точки зрения, неизблемый кодекс искусства»¹.

Выражением возросшей гражданской устремленности Прокофьева явились опера «Повесть о настоящем человеке», завершенная в конце лета 1948 года и оратория «На страже мира». В балете «Сказ о каменном цветке» он воспел красоту творческого труда, поэзию самобытных уральских сказов. Шире, чем в прежние годы, зазвучала в его творчестве тема детства, неомраченного житейскими невзгодами; чарующие детские образы радуют слушателей в сюите «Зимний костер», в оратории «На страже мира», в некоторых страницах Виолончельной сонаты ор. 119 и Седьмой симфонии. В этих юношеских образах достигнуты классическая отточенность стиля и неисчерпаемая мелодическая щедрость.

Мнения критики о последнем этапе прокофьевского творчества резко разделились. Часть зарубежных музыковедов, например, Олин Даунс в США или Ганс Штуккеншмидт в ФРГ утверждали, будто путь композитора к лирическому смягчению, к отказу от звуковых резкостей — есть проявление упадка, обеднения, творческой обезличенности. С каким барским пренебрежением отзывался Ганс Штуккеншмидт о «мещанских идиллиях умиротворившегося Прокофьева!» Ему вторил француз Антуан Голеа, уверявший, будто «советские ждановисты» принуждали Прокофьева «быть таким же понятным и «популярным», как Чайковский». Критики подобного рода третировали Седьмую симфонию или лирические эпизоды Второго виолончельного концерта за непозволительный «возврат к романтизму». По их утверждению, Прокофьев должен был писать подобную музыку, понуждаемый к этому Постановлением ЦК. Нелепость и лживость такого рода суждений очевидна.

Другая крайняя точка зрения сводилась к тому, что в последнее пятилетие Прокофьев достиг якобы наивысших достижений. Сторонники этой точки зрения расценивали Седьмую симфонию как наиболее совершенный образец доступного массам стиля, превосходящий все его прежние творческие завоевания. Утверждать так — значило недооценивать такие ярко реалистические творения прежних лет, как «Ромео и Джульетта» или «Война и мир», которые по силе выражения, по охвату многообразных сторон жизни остались непревзойденными.

Путь Прокофьева в годы 1948—1952 свидетельствовал, конечно, не об упадке, но и не о победоносном восхождении. Это было, по всей вероятности, начало некоего нового этапа, представлявшего особую художественную ценность.

Отказ от былой мятежности и бурных экспрессий, тяготение к умиротворенности, к дальнейшему прояснению и просветлению звукового коло-

¹ Журнал «News», 1951, № 10.

рита особенно заметны в группе камерных сочинений — от Девятой сонаты и сольной Сонаты для скрипки до Виолончельной сонаты ор. 119. Говоря о некоторых типических настроениях Прокофьева начала пятидесятых годов, Ю. Кремлев метко характеризует их как «тихий и светлый солнечный закат»¹. Вершиной этой линии оказалась лирически-камерная Седьмая симфония — последняя из законченных партитур Прокофьева. Быть может, в этом несколько закатном умиротворении в какой-то мере сказывались и возраст композитора, и его прогрессирующая болезнь — как это было у позднего Бартока. Кое в чем, например, в отдельных страницах «Повести о настоящем человеке», Скрипичной сонаты ор. 115, или балета «Каменный цветок» — можно было с горечью обнаружить и черты какой-то интонационной обесцвеченности — печальное следствие творческих трудностей, обусловленных тяжким недугом.

Все чаще композитор обращается к своему «сейфу», стремясь реставрировать, усовершенствовать старые сочинения, оказавшиеся нерепертуарными. Его отношение к этим опусам порой напоминало нежность родителей к своим неудачливым детям. Он пытался разгадать тайну их неуспеха и вдохнуть в них новую жизнь. Предчувствуя близость рокового конца, он считал своим долгом упорядочить накопленное наследие, исправить и доделать то, что нуждалось в улучшении.

С высоты достигнутой высшей зрелости ему становились особенно ясными эстетические просчеты, допущенные когда-то в работах двадцатилетней-тридцатилетней давности. Пересочинялись отдельные мелодии: в них усиливалась скульптурная четкость рисунка, ясность мелодического распева, отбрасывались элементы случайные, сырые, импровизационные. Существенно переосмысливалась композиция — в сторону большей логичности развития, смысловой убедительности драматургических сопоставлений.

Так были задуманы новые версии Виолончельного концерта, Пятой сонаты, Четвертой и Второй симфоний, двух фортепианных сонатин ор. 54.

Ничто не должно пропасть в обширном композиторском архиве! Как рачительный хозяин, Сергей Сергеевич тщательно отшлифовал тематизм и композицию названных сочинений, а иногда и дополнял новыми мыслями. Капитальная реконструкция Четвертой симфонии и особенно Виолончельного концерта ор. 58 могла бы послужить свидетельством авторской самокритики и возросшего мастерства. Сравнение новых и старых версий Четвертой симфонии, Пятой сонаты, Виолончельного концерта подтвердило бы не просто техническое умение, но и качественное изменение композиторского мышления Прокофьева в сторону классической мудрости, точности художнического расчета.

¹ Ю. Кремлев. Эстетические взгляды С. С. Прокофьева, стр. 132.

«Сейф» пригодился Сергею Сергеевичу и для других важных целей. Он все чаще извлекал из своей тематической копилки полюбившиеся мелодии-темы, а иногда и целые сочинения (песни, инструментальные миниатюры), чтобы включить их, существенно переосмыслив, в новые опусы конца сороковых — начала пятидесятих годов. Этого требовала, во-первых, творческая одержимость тяжело больного композитора, стремившегося любой ценой «обогнать время», максимально использовать оставшиеся годы жизни. А, во-вторых, было просто жаль превосходных музыкальных фрагментов, рожденных в пору бурного цветения его таланта и оставшихся почему-либо забытыми. Так вновь и вновь воскрешались вдохновенные страницы «пушкинских музык» 1937 года. Лучшие из «Русских песен» ор. 104 и 106 обрели новую жизнь в партитурах «Каменного цветка» и «Повести о настоящем человеке». Заново зазвучали мелодии некоторых массовых песен, не получившие распространения, а также фрагменты из «Детской музыки» ор. 65 и из музыки к кинофильму «Иван Грозный».

Свидетельствуют ли все эти факты об истощенности тематической фантазии Прокофьева? Правомерен ли вывод об упадке прокофьевского вдохновения под воздействием трудных жизненных обстоятельств? Вдумчивый анализ позднего творчества композитора не подтверждает столь несправедливого вывода. Поздний Прокофьев — несмотря на все трагические трудности — продолжает свое поступательное движение. Обширный список его опусов — наряду с сочинениями относительно бледными и «простоватыми» — пополняется истинными шедеврами. В них вновь проявляются мелодическое богатство, обаяние лиризма, свежесть музыкального выражения. Не отказывается он и от поисков нового: об этом, в частности, говорит оригинальнейшая партитура Симфонии-концерта для виолончели с оркестром.

Трудно сказать, в каком направлении развивался бы гений Прокофьева, если бы не трагический финал 1953 года. Примечателен, например, интерес к непривычным для него формам классической имитационной полифонии (фуга в неосуществленной сонате для виолончели соло, замысел легких полифонических пьес для фортепиано). Обращение к строгому инструментализму эпохи старинных *Concerti grossi* намечалось в запланированном Концерте для двух фортепиано со струнными. Неугасимая мысль великого музыканта была направлена вглубь музыкальной стихии...

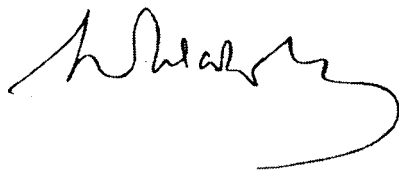
Последние годы Сергея Сергеевича бедны событиями: он почти не покидает московскую квартиру в проезде Художественного театра, выезжая лишь на летнее время в загородный николагорский дом. Не переживает он больше ни шумных триумфов, ни столкновений с противниками. Болезнь крайне ограничивает его возможности: он не бывает в Союзе композиторов, не посещает концертов, не дирижирует и почти не играет на рояле, не под-

Дорогой Сергей, извините Вас
с 59 летней! Извините Вас, пожалуйста и
мне так же, как и вы, так же и
книжке в вашем союзе.

Ваше письмо, С. С. и вы, вы, вы
не могу, не могу, не могу, не могу
на воле в вашем и вашем "белом".

Спасибо, спасибо, спасибо.

Ваше имя и имя



23/12 1950

Он интересен в вашем!

Последнее письмо Н. Мясковского С. Прокофьеву

ходит к телефону. Зброшены даже шахматы, любимые с детства. Все подчинено только творчеству. Он по-прежнему не желает мириться с предписаниями медицины: «Неужели же врачи не понимают, — говорил он, — что мне легче записать мелодию, чем держать ее в голове»...

Дорогой Николай Иванович,
Отдыхаю все от всей души. Всам
мысли с Вами. Приедете скорее
на Никол Гору. Ваш
— СЛ

16 мая 50.

Последнее письмо С. Прокофьева Н. Мясковскому

Нарушения режима тяжело отражались на самочувствии. Летом 1949 года композитор пережил новый приступ болезни, едва не сведший его в могилу. Ему вновь прописывали «голодную норму» труда — один час в день, но никакие ограничения не могли обуздать его фантазию.

Весенние и летние месяцы, проведенные на Николиной горе, сберегали силы композитора, плодотворно отражаясь на его физическом и творческом самочувствии. С неохотой покидал он свою любимую «деревню» ради деловых поездок в Москву. Проезжая на автомашине по дорогам Подмосковья, любовался пейзажами новостроек, с интересом подмечал черты нового в жизни москвичей.

В загородном доме были радиоприемник и проигрыватель с пластинками. Сергей Сергеевич слушал по радио новинки советской музыки, с интересом знакомился с 27-й симфонией Мясковского, «Песнью о лесах» Шостаковича, Скрипичным концертом Кабалевского. Друзья привозили ему новые ноты и грамзаписи.

Он по-прежнему поддерживал тесную дружбу с Н. Я. Мясковским, встречался с Д. Д. Шостаковичем, Д. Б. Кабалевским, В. Я. Шебалиным. Шостакович навестил его летом 1949 года после возвращения из поездки в США на Конгресс сторонников мира. Дружески поддерживал Сергея

Сергеевича С. А. Самосуд — первый исполнитель почти всех его новых сочинений от «Оды на окончание войны» до Седьмой симфонии. Много помогал композитору Л. Т. Атовмян, подготавливавший к печати его последние произведения. С большой любовью Сергей Сергеевич общался с молодежью — виолончелистом М. Ростроповичем, пианистами С. Рихтером, А. Ведерниковым, сыновьями — Святославом и Олегом. М. А. Мендельсон читала ему вслух книги и газеты, вела деловую переписку и телефонные разговоры, ограждала его от излишних волнений.

Тяжелым ударом для Сергея Сергеевича была потеря близких друзей-соратников: Н. Я. Мяковского, Б. В. Асафьева, С. М. Эйзенштейна, П. А. Ламма. Обостряющаяся болезнь не вызвала в нем чувства страха и смятения. Он готов был мужественно встретить удары судьбы. Незадолго до кончины — приводил в порядок рукописи и сдавал их по частям в Центральный архив литературы и искусства.

Дружескую поддержку композитору в те трудные годы оказывали музыкальные деятели Всесоюзного радио. Среди работников радио, активно привлекавших его к созданию новых сочинений, были — помимо С. А. Самосуда — руководитель музыкального вещания, композитор С. А. Баласанян и хормейстер К. Б. Птица. В близком содружестве с редакцией радиовещания для детей были задуманы сюита «Зимний костер», оратория «На страже мира», Седьмая симфония. И, напротив, музыкальные театры проявляли к творчеству Прокофьева досадное равнодушие: пять лет ожидал своей постановки в Большом театре балет «Сказ о каменном цветке»; так и не дождался композитор нового спектакля оперы «Война и мир», несмотря на бесконечные обещания.

Но ни потеря друзей, ни оторванность от большого коллектива, ни мысли о близком конце жизненного пути не изменили общей направленности творчества Прокофьева. Его музыка до самых последних страниц пленяла свежестью, оптимизмом, любовью к людям и к жизни. Не было в ней ни мрачных предчувствий, ни болезненного надрыва; лишь на смену вызывающей дерзости, юношескому задору все чаще приходили мягкий юмор, мудрое созерцание. Пройдут годы, и в памяти людей С. С. Прокофьев, подобно его учителю Н. А. Римскому-Корсакову, останется прежде всего певцом счастья, добрым сказочником, выразителем солнечного, жизнелюбивого начала.

События февраля 1948 года застали композитора в период сочинения «Повести о настоящем человеке». Этой работе он посвятил всю весну и лето 1948 года, искренне полагая, что опера на современный актуальный сюжет послужит достойным ответом на недавнюю критику. Уже в первой половине мая клавиш оперы был готов. Летом шла работа над оркестровкой, завершенная 11 августа. П. А. Ламм быстро подготовил партитуру, торопясь представить ее к началу сезона. В музыку «Повести» автор вклю-

чил некоторые ранее созданные песни, в том числе задорную «Анютку» (премированную когда-то на конкурсе 1937 года), и торжественно-распевную «Песню о Родине», превратившуюся в патриотический хор «Дубок» — центральный лейтмотив оперы. Кроме того в оперное действие были введены в качестве сольных или ансамблевых эпизодов обработки русских песен — «Зеленая рощица», «Сон мой милый», «Сашенька» и два мужских дуэта ор. 106.

Коллектив Кировского театра, возглавлявшийся Б. Э. Хайкиным, разучил новую оперу с необычайной быстротой, надеясь порадовать аудиторию патриотическим спектаклем. Уже 3 декабря «Повесть о настоящем человеке» была показана на закрытом утреннем просмотре — без декораций и мизансцен, но с оркестровым сопровождением.

Сергей Сергеевич, приехавший на просмотр, был крайне огорчен уровнем исполнения. Чувствовалось, что произведение еще не отработано режиссером и недостаточно освоено в музыкальном отношении. «Я слушал и не узнавал своей музыки!.. Они играли не мою музыку», — с горечью вспоминал он в Москве об этом тягостном утре¹.

К счастью, сам автор не остался на обсуждение спектакля, состоявшееся в тот же день в дирекции театра. Почти все ораторы — среди них были видные музыкальные деятели Ленинграда — дали новой опере самую уничтожающую оценку. Сейчас, после того как «Повесть о настоящем человеке» прозвучала в нескольких театрах СССР и других социалистических стран, — трудно постичь смысл тогдашней «зубодробительной» критики. Утверждали, будто музыка «Повести» вненациональна («ничего русского в музыке нет и советского — тем более»), будто она «немелодична и атональна» (?), будто автор намеренно «пародирует» советскую действительность. «Прокофьев создал идейно убогое произведение, которое находится за пределами искусства», — безапелляционно заявил один из критиков. Единственным, кто попытался более объективно разобраться в музыкальных достоинствах оперы, был композитор В. П. Соловьев-Седой, не согласившийся с категоричностью произнесенных приговоров. Он утверждал, что с самого детства любит музыку Прокофьева и ценит ее глубоко национальную природу. Соловьев-Седой уважительно говорил о характерно русском строе песенных эпизодов в опере, отметив лишь, что мелодии их архаичны и далеки от современного быта².

Вечером того же дня Д. Б. Кабалевский посетил Сергея Сергеевича в номере гостиницы «Астория». О провале оперы не было сказано ни слова.

¹ См.: С. Самосуд. Встречи с Прокофьевым. Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 165.

² См. отчет о дискуссии в газете Кировского театра «За советское искусство» от 15 декабря 1948 года под заголовком «В стороне от верного пути развития советской музыки».

«Прокофьев сидел за столом, укутавшись в теплый плед. Перед ним на столе лежала нотная бумага, в руке был карандаш. «Вот посмотрите, это тема Хозяйки»¹. И композитор стал напевать величавую мелодию Хозяйки Медной горы, сочиненную для «Сказа о каменном цветке». Вместо горестных сетований на несправедливость критики — жадная устремленность вперед, к новым дерзаниям. Десять дней спустя он уже сообщал с Николиной горы, что заканчивает второй акт нового балета².

Друзья, огорченные провалом «Повести о настоящем человеке», всячески ободряли Прокофьева: «Не огорчайтесь неудачей, — писала ему В. В. Алперс. — Времена меняются, и для Вас этот срыв в общественном мнении не может иметь решающего значения. Вы сумеете найти путь». Тепло отзывался о новой опере Н. Я. Мясковский, отмечавший в ней «реализм интонационного языка, наличие сильных впечатляющих моментов»³.

«Повесть о настоящем человеке»

Прошло несколько лет — и последняя опера Прокофьева, безосновательно разгромленная ленинградцами, была заботливо извлечена из архива и представлена на сцене московского Большого театра (премьера — 6 октября 1960 г.). Ее первыми интерпретаторами оказались молодой режиссер Георгий Ансимов, дирижеры М. Ф. Эрмлер и позднее — Г. Н. Рождественский, художник Н. Н. Золотарев. Заглавную роль летчика Алексея с увлечением исполнял Евгений Кибкало. Преувеличенные страхи, возникавшие в первозной атмосфере 1948 года, развеялись, как дым. Критика единодушно расценила оперу как достижение советского реалистического искусства⁴. На одном из спектаклей присутствовал герой Великой Отечественной войны, летчик Алексей Маресьев. Кажется, впервые в истории оперы живой прототип оперного героя встретился в театре с собственным музыкально-сценическим воплощением.

Снова — теперь уже в последний раз — Прокофьев-драматург озадачил современников очередной своей оперной дерзостью. При относительной простоте и облегченности музыкального стиля, «Повесть» отличалась смелым драматургическим новаторством. Оно сказывалось в злободневности сюжета (события всего лишь четырехлетней давности!), в откровенной «неоперности» сценических ситуаций и места действия (прифронтовой лес, землянка, хирургическая палата, аэродром), в применении непривычных кинематографических эффектов (сценические «наплывы»). Особенно же неприемлемой показалась интонационная атмосфера оперы,

¹ Из воспоминаний Д. Б. Кабалецкого. МДВ, стр. 422.

² См. письмо к В. В. Алперс от 13 декабря 1948 г.

³ Цит. по упомянутой книге А. Иконникова, стр. 293.

⁴ См. статьи Ю. Келдыша в «Советской музыке», Б. Ярустовского в «Правде», Ин. Попова в «Советской культуре», И. Мартынова в «Красной звезде», А. Золотова в «Известиях» и т. п.

будто нарочито отгороженная от знакомых мотивов «фронтowej лирики», еще звучавших в ушах миллионов участников войны. Композитор решительно отказался от стилизации бытующей мелодики недавних военных лет, он обошелся собственным «интонационным фондом», обогатив его подлинными образцами старокрестьянского песенного фольклора. В результате несколько проиграла внешняя достоверность повествования, но потеря эта была компенсирована индивидуальной самобытностью авторского видения, широтой и обобщенностью художественного воплощения событий. Ныне, спустя четверть века, такое интонационное прочтение эпохи вне конкретных связей с ее натурально-бытовой стихией воспринимается куда более терпимо.

И никого уже, вероятно, не удивляет то, что военные люди 1942—1943 годов напевают на сцене не сентиментальные вальсы типа «Синего пла-точка» (как это бывало в действительности), а — трогающие своей нетленной и строгой красотой старые песенные шедевры, подобные «Зеленой рощице» или «Сашеньке»¹.

Либретто оперы, составленное композитором в содружестве с М. А. Мендельсон-Прокофьевой, довольно точно придерживается сюжетной схемы Б. Полевого². Сохранены основные персонажи «Повести», воспроизведены в почти неизменном виде некоторые диалоги действующих лиц. Но, разумеется, оперная инсценировка потребовала и особых поворотов действия, дающих повод для музыкальных характеристик. Так возникли сольные монологи-рассказы Алексея, Комиссара, деда Михайлы, многочисленные вставные песни и дуэты; так появились танцевальные эпизоды восьмой картины (Вальс, Румба), составляющие контрастный жапровый фон для оперного представления.

В отличие от многоплановой и многолюдной драматургии «Войны и мира», «Повесть» воспринимается, в сущности, как «опера одного героя»: основное внимание уделено личной судьбе летчика Алексея, его внутреннему психологическому миру. Портрет Алексея сочетает в себе крупный скульптурный штрих с детализацией речитативных монологических эпизодов, в чем-то напоминаая характеристику Андрея Болконского. Все ос-

¹ Лишь придирчивый критик, вероятно, отметит нетипичность былинной песни — пусть даже в шуточно-ироническом значении, вложенной в уста молодых офицеров Великой Отечественной войны (дуэт «Не всякой на свете-то женится»).

² Десять сжатых картин оперы сменяются с хроникальной калейдоскопичностью. Первые четыре картины изображают памятные события в жизни раненого летчика Алексея, чудом спасшегося во время воздушного боя (его блуждания в заснеженном лесу и чудесное спасение). Центральные две картины — пятая и шестая — рисуют переживания Алексея в военном госпитале после перенесенной операции; старый большевик-комиссар помогает ему определить свое место в жизни. Далее изображаются возвращение Алексея в строй, его боевой подвиг и встреча с невестой Ольгой.

тальные — Ольга, Андрей, Клавдия, Варя, Кукушкин, доктор — не поднимаются над уровнем малоприметных эпизодических персонажей (исключение составляет внушительная фигура Комиссара — выразителя высоких социалистических идеалов).

В «Повести» окончательно закрепился поворот Прокофьева от оперы декламационно-диалогической к опере завершенных мелодических пластов и четких жанровых характеристик. Музыкально-драматургическая основа «Повести» полярно противоположна принципам «Игрока» и «Любви к трем апельсинам»: вместо сплошного декламационного потока — откровенно «номерной» принцип (песни, монологи, дуэты, танцы); вместо сложного симфонического развития — скромная, подчас аккомпанирующая функция оркестра. Лейтмотивизм почти как правило не афористически-инструментальный, а песенный, основанный на развернутых реминисценциях вокальных тем. Таковы обобщающе-символические темы-образы, напоминающие о бессмертии непокоренного народа (хор «Дубок»), о мужестве и стойкости людей большевистского племени (баллада Компссара):



В хоровой песне «Дубок» — центральной лейттеме всей оперы — представлены типические черты поздней прокофьевской мелодики: классическая ясность рисунка, русская плагальность, красочность терцовых сопоставлений, светлый мажорный колорит¹: такая же по-глинkipски величавая простота была достигнута в лучших мелодиях «Александра Невского» или в центральной арии-песне Кутузова (см. пример на стр. 556).

Конечно же в опере впечатляют и декламационные фрагменты, отмеченные чертами драматизма и точным ощущением речевой интонации: стоит напомнить о таких узловых сценах, как оба монолога Алексея (в лесу), эпизод бреда (пятая картина), сцена смерти Комиссара. В динамизированной «сцене бреда» применены оригинальные эффекты наплывов-вос-

¹ Музыка этого превосходного хора повторяет в несколько обогащенном виде «Песню о Родине» на слова Александра Прокофьева, сочиненную композитором в 1939 году и вошедшую в цикл Семь песен, op. 79.

Lento „Повесть о настоящем человеке“

Вы _ рос в Пла _ внях ду _ бок мо _ ло _

_ дой, креп _ кий ду _ бок, ку _ дря _ вый.

поминаний: перед воспаленным взором агонизирующего героя возникают одна за другой фигуры его близких — матери, невесты Ольги, госпитальных врачей; эти мимолетные образы-видения исполнены глубокого трагизма.

Но эпизоды психологически обостренные или активно действенные многократно сменяются статичными песенными номерами почти концертного плана: песня-видение Ольги (во второй картине), хор «Дубок» (в третьей), песня-трио «Что ж ты, радость, приуныла» (в четвертой), песня «Зеленая рощица» и частушка «Анюта» (в пятой), песня «Сон мой милый» (в шестой), дуэт «Не всякой на свете-то женится» (в восьмой), хор бойцов (в девятой) и т. п.¹ Обилие песенных фрагментов — ярко национальных, безукоризненно чистых и строгих по своей интонационной природе — бесспорно обогащает мелодический фонд оперы, хотя и в некоторой степени ослабляет динамичность ее драматургии.

Впрочем Прокофьев-драматург и здесь избегает дивертисментности, всякий раз оправдывая звучание песни точно продуманными сценически-

¹ Все названные фрагменты (за исключением песни Ольги) перенесены в оперу в почти нетронутom виде из прежних опусов Прокофьева. В отдельных песнях реконструированы только тексты («Анюта», «Что ж ты, радость, приуныла»), в иных же произведены несложные музыкальные изменения (хор бойцов, основанный на мелодии солдатской песни «Московская славна путь-дорожка» из ор. 106).

ми обстоятельствами. Так, элегически мечтательные напевы вносят успокоение после только что отзвучавших драматических кульминаций («Зеленая рощица» — после сцены бреда, «Сон мой милый» — после эпизода смерти Комиссара); песни шуточные («Анюта», «Не всякой на свете-то женится») создают контрастную комическую разрядку; в песнях героико-эпических («Дубок», хор бойцов) выражен обобщающий возвышенно-гражданственный смысл. Даже столь непривычная для Прокофьева музыка Румбы, с ее нервно тревожащей ритмикой, обретает скрытый драматический подтекст, напоминая о душевных и физических муках Алексея, который танцует на протезах, преодолевая боль.

Опера по повести Полевого, с любовью воскрешенная советскими и зарубежными театрами, не стала общепризнанным и любимым произведением. В ней легко обнаруживаются драматургические просчеты, обусловленные чисто хроникальным методом инсценировки литературного первоисточника (недаром первая постановка потребовала значительных купюр и музыкальных перестановок во имя большей цельности сюжетного развития). Порой слишком обыденной и неяркой представляется литературно-лексическая основа оперы, лишенная той неповторимой свежести, которая так захватывает в прозаических текстах «Игрока» и «Войны и мира», в остроумных словесных построениях «Дуэньи» и «Семена Котко».

Особенности либретто «Повести» обусловили и известную неровность ее музыкального материала, в целом уступающего прежним оперным шедеврам Прокофьева. Речь идет, конечно же, не о «формалистической усложненности» (которой нет здесь и в помине), а скорее о некоторой стилистической упрощенности, отчасти обусловленной обедненными эстетическими нормативами конца сороковых годов. При всем этом произведение, в целом, привлекло своей искренностью и художнически отважным отношением большого музыканта к столь значительной и актуальной теме. Лучшие страницы «Повести» трогают чистотой эмоций, воспеванием высокой человечности и неистребимой воли, одерживающей победу над ужасами войны и тяготами недугов.

Уже не раз отмечалось стремление Прокофьева работать одновременно над двумя-тремя параллельными заданиями. Различные сюжеты и темы нередко наслаивались друг на друга, подобно голосам контрапунктического стретто. Так было и в 1948 году. Едва успев поставить точку в клavierе «Повести», композитор уже обдумывал музыкальную комедию из быта современной советской молодежи. Ему настоятельно захотелось, как это было когда-то с «Золушкой» и «Дуэньей», — веселой и легкой разрядки после напряженных коллизий военной оперы. Возникла и непривычная для него жанровая задача: испробовать силы в жанре водевиля, почти оперетты. Подходящий материал нашелся не сразу: предлагавшиеся сюжеты известного кинофильма «Весна» (сценарий С. Михалкова) и комедии «Вас

вызывает Таймыр», Сергей Сергеевич отверг и остановился — без особого энтузиазма — на водевиле В. Дыховичного «Свадебное путешествие». В нем изображались студенты-океанологи, отправляющиеся в научную экспедицию на Тихий океан. Уже был разработан авторский сценарий и летом 1948 года была написана в клавире первая картина оперы — с эскизами оркестровой интродукции и нескольких несложных бытовых сцен¹. Однако литературный первоисточник, как и следовало ожидать, разочаровал автора легковесностью драматургии и схематичностью характеров. Замысел «Далеких морей» — последний оперный замысел Прокофьева — вскоре был отвергнут.

Одновременно композитор был занят мыслями о новом балете. Ему хотелось осуществить свою давнюю мечту — написать большой, ярко национальный балет, насыщенный русской сказочностью и поэзией северной природы. Ни «Шут», ни «Золушка», в сущности, не смогли в полной мере воплотить его долго формировавшиеся национально-поэтические идеалы.

В поисках балетного сюжета Сергей Сергеевич заново просмотрел почти все произведения Пушкина, убедившись, впрочем, что все наиболее выигрышные темы давно использованы русскими композиторами. Одно время возникла идея создать балет по мотивам пушкинского «Каменного гостя». В этом классическом сюжете было много заманчивого — великодушные, полные жизненной силы образы Дон-Жуана и Лепорелло, картины любовных похждений Дон-Жуана, его роковой катастрофы. Уже назывались имена исполнителей будущего балета, в частности Г. Улановой в роли донны Анны...

Некоторое время обдумывался балет по «Снегурочке» А. Н. Островского: но Сергей Сергеевич с юных лет так любил «Снегурочку» Римского-Корсакова, что не отважился вступать в соревнование с вдохновенным творением своего учителя.

Тема для нового балета обнаружилась неожиданно: Мира Александровна принесла из библиотеки «Малахитовую шкатулку» П. Бажова и прочла вслух несколько сказов; Сергей Сергеевич сразу был захвачен чарующим искусством уральского сказочника. Он легко представил себе в балетных образах и властную Хозяйку Медной горы, и влюбленного в свой труд Данилу-мастера, и верную Катерину, и свирепого «убойцу» Северьяна. В памяти воскресли пейзажи Урала, поражавшие его воображение еще в давние дни путешествий по Каме и Белой. Он не раз мечтал о русском Севере в зарубежные годы, а сравнительно недавно наслаждался уральской природой во время пермского лета 1943 года. Лучшую тему, казалось, трудно было придумать. Идеей «уральского балета» тогда же загорелся

¹ О работе Прокофьева над этой оперой см. в статье Л. Поляковой «Далекие моря». «Советская музыка», 1963, № 3.

и балетмейстер Л. М. Лавровский, отдыхавший на Николиной горе. «Вы знаете, меня уже скоро начнет мучить тема Хозяйки Медной горы,— говорил композитор Лавровскому,— какая она будет, еще не знаю, но она скоро будет меня мучить»¹.

Авторы будущего спектакля тщательно обсуждали контуры сценария, фантазировали по поводу драматургических поворотов и театральных эффектов. Либретто Л. Лавровского и Миры Мендельсон было основано на двух уральских сказах Бажова — «Каменный цветок» и «Горный мастер», с добавлением сюжетных мотивов из сказов «Огневушка-поскакушка» и «Приказчиковы подошвы» (образ Северьяна).

Сергей Сергеевич подошел к воплощению русской темы на основе конкретного знакомства с уральским песенным фольклором. По его просьбе композиторы А. Н. Аксенов и Б. Ф. Смирнов расшифровали несколько записей старинных песен Свердловской области, собранных в Кабинете народной музыки Московской консерватории². Как всегда, композитор предпочел метод свободного претворения интонаций народной песни, лишь изредка прибегая к цитированию. Кроме того в музыку «Каменного цветка» включены несколько тем из прежних сочинений Прокофьева: прелестная лирическая тема детской пьесы «Вечер» превратилась в лейттему любви Катерины и Данилы, напев массовой песни «К Родине» — в тему верности Катерины. Органично вошли в музыку «Каменного цветка» и две обработки русских песен из ор. 104 — «Дунюшка» и «Чернец». Использование старых тем было строго осмысленным: свадебная песня из «Ивана Грозного» легла в основу свадебного девичьего хоровода во второй картине балета, а скоморошина «Чернец» пригодилась для изображения разгульного ярмарочного пляса. В музыке последнего балета Прокофьев как бы подводил итог своим многолетним исканиям в области русской мелодики.

По просьбе Л. Лавровского Сергей Сергеевич согласился ввести в картину ярмарочного гулянья эпизод цыганских плясок — колоритный фон для характеристики загулявшего Северьяна. Композитор, с юных лет презиравший опошленно-эстрадную «цыганщину», долгое время не решался на это рискованное предприятие: «Признаюсь, я никогда не думал писать цыган, я не знаю, я не слышал их»... Когда концертмейстер Большого театра пробовал что-то импровизировать в духе цыганских наигрышей, композитор был не на шутку шокирован откровенной безвкусицей³. Только после специального посещения Дома звукозаписи, где удалось прослушать фонограммы подлинной музыки цыган, Сергей Сергеевич смог взяться за

¹ См. об этом в воспоминаниях Л. Лавровского, МДВ, стр. 520.

² Расшифровки эти хранятся в ЦГАЛИ, ф. 1927, оп. 1, ед. хр. 1055.

³ «Простите, я затворю окна,— вскричал он.— Я не могу допустить, чтобы такие звуки неслись с дачи Прокофьева!» (МДВ, стр. 521).

решение трудной задачи. Понадобились упорные поиски, чтобы сочинить сочную и вполне прокофьевскую по складу цыганскую сцену...

Увлеченность автора была столь сильна, что клави́р балета, начатый 18 сентября 1948 года, был завершен уже ранней весной 1949-го (дата окончания — 24 марта). В июне того же года вся музыка была прослушана дирекцией Большого театра, после чего несколько месяцев продолжалась работа над оркестровкой (около 600 страниц партитуры!). На прослушиваниях голоса разделились: одни отмечали свежесть русского стиля, сравнивая «Каменный цветок» с корсаковским «Садко», другие упрекали музыку в мрачности, тяжеловесности, нетанцевальности. «Говорилось много непродуманного, случайного (иногда и бестактного). Сергей Сергеевич крайне тяжело переживал задержку в работе театра, обижался»¹. Раздражали его и последующие требования постановщиков — «углубить» партитуру и присочинить всевозможные дополнения и вставки.

«Сказ о каменном цветке»

«Сказ о каменном цветке» — одно из самых капитальных сочинений Прокофьева для балетного театра: в нем четыре акта, восемь картин. Помимо отмеченных выше цитат и реминисценций партитура заключает в себе много новой музыки, — по преимуществу ярко национальной, отображающей народный быт Урала или сказочные сцены в горных владениях Хозяйки. Вновь — после «Золушки» — композитор обратился к большому многоактному балету с обилием сольных, ансамблевых и массовых танцев, богатством симфонического развития и широким применением пантомимы.

«Каменный цветок» не встретил такого единодушного признания, как оба предшествующие балета — «Ромео» и «Золушка». Не удостоился он и широкого распространения за рубежом. Кажется, что авторы, подчинившись старой романтической традиции, вернулись к привычному балету-феерии — с всемогущей доброй феей и фантастически-условным кордебалетом, изображающим пляски алмазов, самоцветов и прочих неодушевленных вещей. Не менее традиционной казалась композиция балета, с ее сюитно-дивертисментным нанизыванием танцевальных «номеров» (танцы свадебные, ярмарочные, цыганские, пляски в чертогах Хозяйки).

И все же было бы ошибочно упрекать Прокофьева в творческом компромиссе или сдаче завоеванных ранее позиций.

Драматургия «Каменного цветка» хотя и уступает «Ромео и Джульетте» по остроте конфликта, по мотивированности сюжетного развития, тем не менее впечатляет своей контрапунктической многослойностью. Сказочное повествование о волшебном царстве Хозяйки Медной горы сочетается с вполне достоверным изображением уральского горнозаводского быта

¹ Из воспоминаний Л. Лавровского, МДВ, стр. 524.

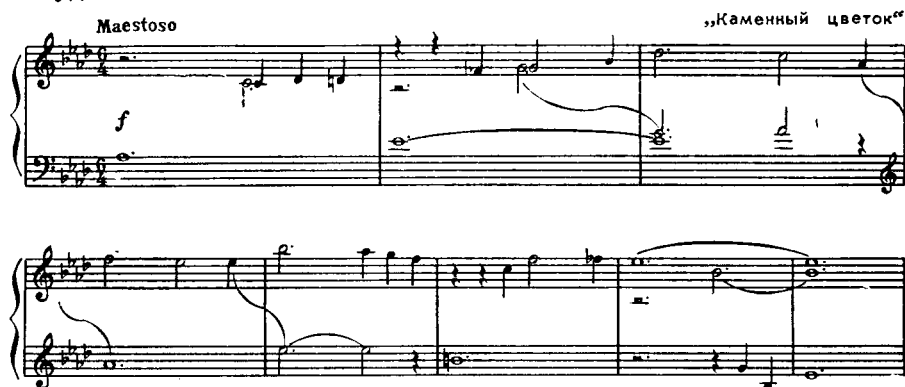
XIX века¹. Здесь своеобразно продолжена традиция фантастических опер Римского-Корсакова: реальные русские люди — мастер Данила, его невеста Катерина, приказчик Северьян — противостоят сказочному миру горной владычицы. В сложном драматургическом узле переплетаются несколько конфликтных линий: здесь и проблемы художнического труда (противопоставление естественной красоты каменного цветка пустой штампованной красоты) и мотивы социальной борьбы (столкновение фабричного люда — с барским приспешником Северьяном), и личные конфликты действующих лиц (взаимоотношения Данилы с Катериной и с Хозяйкой Медной горы). Богат и многозначен образ Хозяйки — наиболее балетный и наиболее романтический образ спектакля (заявивший в нем по сути дела центральное место — особенно в несравненной интерпретации Майи Плисецкой). В этом прекрасном образе достигнут сложный сплав очень различных черт: Хозяйка олицетворяет и животворную красоту северной горной природы, и дурманящие соблазны женственности, и народную мечту о высшей справедливости, карающей зло.

Образное богатство сюжета обусловило и присущую позднему Прокофьеву стилистическую многосоставность. Простое (а порой и элементарно-простоватое) соседствует здесь с художественно сложным и новаторским. Картины народного быта воплощены средствами простейшей диатоники, песенно-плясовыми мелодиями, заимствованными из фольклора. Сложнее сфера лирики и фантастики — здесь автор применяет изысканные мелодические линии, сочную хроматизированную ткань, богатую нюансами модуляционную технику. Наконец, в эпизодах контрдействия (злой мир Северьяна) — господствуют устрашающие фониические эффекты, грубые «аккорды-тембры», топчущие остинатные басы.

Привычная для русской оперы традиция ладово-интонационного конфликта между миром реальности и миром фантастики в данном случае не увлекла Прокофьева. Музыкальная характеристика Хозяйки, отмеченная высокой человечностью, никак не противостоит портретам Катерины и Данилы: в ней нет ни особой ладовой окраски, ни «неземного» тембрового колорита. Особенно впечатляет тема Хозяйки (соло трубы), захватывающая своей нескончаемой распеваемостью, обогащенной тонкими внутрिलाдовыми

¹ Герой балета — молодой мастер Данила, ученик старого резчика Прокопьяча. В его образе олицетворен народный художник, ищущий высшего совершенства в искусстве. Задумав смастерить малахитовую чашу невиданной красоты, Данила отправляется во владения Хозяйки Медной горы, чтобы полюбоваться волшебным каменным цветком. Терпеливо ждет его невеста Катерина, оставшаяся «незамужницей». Она стойко переносит нужду и одиночество, отвергая наглые приставания приказчика Северьяна... В трудный час Хозяйка Медной горы спасает ее от преследований Северьяна, подвергнув распутного приказчика мучительной казни. С помощью маленькой волшебницы Огневушки Катерина проникает во владения Хозяйки и освобождает Данилу из плена.

сдвигами. Эта восторженно-волевая мелодия-эпиграф, открывающая спектакль, говорит о неодолимом могуществе природы, вдохновляющей фантазию художника:



Герои «Каменного цветка» — Хозяйка, Данила, Катерина, Северьян — представлены законченными танцевальными монологами и дуэтами; их мелодические характеристики близки русской фольклорной традиции, хотя почти всегда в них проглядывает самобытная манера Прокофьева — то в своеволии интервалов, то в прямолинейности ритма.

Девичьей хрупкостью, тонкостью психологических оттенков отличается портрет Катерины (создававшийся автором в расчете на чудесную индивидуальность Г. С. Улановой). В интерпретации Прокофьева Катерина нежнее, поэтичнее той отважной девушки из горнозаводского поселка, которую нарисовал Бажов («Девка возрастная, оплечье крутое, глаз решительный, и топор, видать, в руках бывал»). Темы Катерины пленительно женственны, порой отмечены чертами томления. Но в сравнении с Джульеттой и Золушкой — ее характеристика более национальна. Как естественно, в духе народного плача, звучит тема ее тоски по исчезнувшем женихе («Где же ты, мой Данилушка?»); специфически распевные приемы деревенского причета обогащают балетную музыку чертами вокальной интонационности.

Данила показан главным образом в дуэтах с Катериной или Хозяйкой, как бы представляя отраженным светом характеры своих партнеров. Сольная характеристика Данилы — пытливого художника, искателя высокой и мудрой красоты — получилась менее выразительной¹.

¹ В авторской сценарной разработке есть запись С. С., объясняющая сложность взаимоотношений Данилы с горной волшебницей: «Ты не понимаешь меня, Хозяйка, я пришел не за твоей любовью, не за твоим богатством, а чтоб научиться мастерству и нести его в народ (тема Уральская доходит до пафоса)».

Зато чрезвычайно характерен для прокофьевского реалистического гротеска ярко типизированный образ приказчика Северьяна. Как лютый зверь бродит он по поселку с плеткой в руке, окруженный своей свитой. Музыка подчеркивает его грубость, шальную удаль. Лейттемы Северьяна и танцы, в которых он участвует, близки молодецки-озорным русским песням или гармошечным наигрышам. Северьян предстает не как абстрактный выразитель «злых сил», а как сочный национально конкретный тип.

Вся музыка «Каменного цветка» пронизана плясовыми или песенными темами, частично «протитированными» автором. На них строятся и некоторые камерные сцены и танцевальные дивертисменты: сцена обручения Данилы и Катерины (вторая картина), живописная картина уральской ярмарки (четвертая картина), словно продолжающая атмосферу «Русской увертюры» ор. 72. Вполне органично вошли в партитуру балета прокофьевские обработки шуточной песни «Дунюшка» (превратившейся в «Танец неженатиков») и скоморошины «Чернец». Заимствованная из фольклорных записей Свердловской области протяжная песня «Звездочка моя» составила основу для бытового эпизода «Встречи Данилы с односельчанами» (начало первой картины); автор сохранил тональность и мелодический запев, но упростил метроритм песни (3/2 вместо 11/8) и переосмыслил ее жанровую природу¹.

В балете свободно сопоставляются разные жанры русского народного музицирования: перепляс, причет, скоморошина, частушка. Плавным хороводным танцам (сцена обручения) контрастируют залихватски хмельные пляски в картине ярмарочного разгула.

Лучшие среди свадебных танцев — прозрачно светлый девичий хоровод (основанный на музыке хора «Лебедь белая») и шуточно-игровой «Танец неженатиков», с комически «кудахтающим» аккомпанементом. Один из величальных женских танцев композитор трактует как своего рода «тему радости», вновь утверждая ее в конце финальной картины.

Побочная роль в драматургии балета принадлежит фантастическим танцам во владениях Хозяйки Медной горы. Они менее национальны, а порой не лишены черт несколько условной «балетности». Более других запоминаются игриво порхающий Вальс (из «Детской музыки») и изящный «Танец самоцветов» — в духе раннего прокофьевского «классицизма». Близка к фантастическим танцам характеристика «махонькой девчоночки» Огневушки; ее припляски в четвертом акте привлекают детской шаловливостью.

Дивертисментность чередования танцевальных эпизодов отчасти компенсируется сложной системой тематических повторов и рефренных прослоек. Так, некоторые из свадебных танцев далее повторяются в эпи-

¹ Другая уральская песня-причет «Восхожо красное мое солнышко» послужила материалом для темы тоски Катерины (на этот раз композитор выбрал из подголосочной ткани хора только нижнюю строку).

зоде ярмарки, а лирические темы Данилы и Катерины из первого акта затем возвращаются в качестве реминисценций в пятой картине («Думы о Данилушке»). Впрочем, многочисленные повторы порой ведут и к известной статике развития — особенно в заключительных эпизодах балета.

«Сказ о каменном цветке» оказался последней балетной партитурой Прокофьева и последней его театральной сказкой. Как же изменилась творческая манера композитора со времен «Шута» — первой его балетной сказки, созданной почти тридцать пять лет назад? Нечто очень важное и ценное было, вероятно, потеряно: дерзость первооткрытия, свежесть, первоизданность с в о е г о восприятия русской народной стихии. Но возросшая зрелость и умудренность принесли и немалый выигрыш: национальный стиль стал уравновешеннее и многограннее; автор не столько прорубал пути в неизведанное, сколько подытоживал и обобщал свои многолетние искания в области русского тематизма. Это принесло ценные плоды: поэзия уральского сказа обрела вполне современное и достаточно самобытное претворение — без внешнего этнографизма и прямых кучкистских реминисценций.

Долгое время Большой театр откладывал постановку «Каменного цветка» и осуществил ее лишь спустя четыре года после окончания партитуры, когда автора уже не было в живых. Хореографическое решение Л. Лавровского (премьера 12 февраля 1954 г.) не вполне удалось, несмотря на участие лучших мастеров «Большого балета» (Г. Уланова — Катерина, М. Плисецкая — Хозяйка, А. Ермолаев — Северьян). Позднее молодой ленинградский хореограф Ю. Григорович сумел глубже раскрыть поэтическое очарование балета-сказки, отказавшись от натуралистического бытовизма.

Трудными для Сергея Сергеевича были весна и лето 1949 года, заполненные до краев личными потрясениями и напряженной работой. В самом начале года скончался Б. В. Асафьев, ставший к тому времени одним из самых признанных музыкальных лидеров (председатель Союза композиторов СССР, действительный член Академии наук). Хотя в последние годы их отношения — по разным причинам — заметно охладились, Прокофьева глубоко потрясла потеря старого друга, когда-то отважно ободрявшего его смелые дерзания.

Не успев закончить оркестровку «Каменного цветка», композитор уже тянулся к новым замыслам: Виолончельная соната, «Пушкинские вальсы», завершение третьей редакции «Войны и мира», оратория о борьбе за мир. По заказу Всесоюзного радио возникли два несложных симфонических вальса *F-dur* и *cis-moll*, выдержанные в задумчиво русских, глинкавских тонах. Создание их было приурочено к 150-летию со дня рождения А. С. Пушкина (май 1949 г.), и автор назвал их «Пушкинскими».

«Каменный цветок» вновь стимулировал давнюю привязанность автора к балетному жанру: он стал подумывать еще об одном балете — более

легком и непритязательном. Об этом вспоминает в своих мемуарах Н. Д. Волков: «Уставший от «Каменного цветка», он хотел, чтобы мы сделали не балет, а, как он выразился, «балетик»¹. Драматург предложил сюжет сентиментальной повести Богдановича «Душенька» — «русский вариант мифа об Эросе и Психее». Прокофьев зажегся было этим сюжетом, рисуя в своей фантазии милое соединение старомодной чувствительности и легкой насмешки. Но, к сожалению, идея «Душеньки» так и не суждено было осуществиться (хотя мысль о новом балете долго не покидала композитора, судя по одной из его газетных заметок в ноябре 1951 года).

Зато соната для виолончели и фортепиано, начатая в эскизах еще два года назад, была быстро завершена весной 1949 года и отдана для разучивания М. Ростроповичу и С. Рихтеру. 22-летний Ростропович, только начинавший свою феноменальную артистическую карьеру, был впервые замечен Прокофьевым в конце 1947 года, когда тот исполнял в Малом зале консерватории под рояль забракованный критиками Виолончельный концерт. Уже тогда исполнение юного виртуоза поражало беспредельной убежденностью. Сергей Сергеевич сразу почувствовал в нем верного единомышленника. Когда была готова Виолончельная соната, автор пригласил на Николину гору Ростроповича и продемонстрировал ему новое сочинение, выразив желание, чтобы фортепианную партию исполнял С. Рихтер. Так завязалась дружба Прокофьева и Ростроповича. «Наблюдая их вместе, — рассказывает Рихтер, — можно было принять Сергея Сергеевича за его отца — так они были похожи». Молодой виолончелист, по словам Рихтера, «цепко схватился за Сергея Сергеевича», упорно наталкивая его на создание новых виолончельных опусов.

В летние месяцы Ростропович гостил у Прокофьевых на Николиной горе, скрашивая жизнь больного композитора своим природным юмором. Первую встречу в патриархальной дачной обстановке он вспоминал с добродушной улыбкой: «Как только машина въехала в ворота, я увидел идущего навстречу нам Сергея Сергеевича. Он был в малиновом халате, на голове его было полотенце, повязанное в виде восточной чалмы. За ним бежали петухи и куры; видимо, он их только что кормил»...²

Очень скоро Ростропович и Рихтер стали с успехом исполнять новую Виолончельную сонату — сперва на закрытых просмотрах (в июне — в Комитете по делам искусств, в сентябре — на Секретариате Союза композиторов), а затем в концертах (6 декабря — на одном из вечеров Пленума ССК, 1 марта 1950 года — на открытом вечере в Малом зале консерватории). Сохранилась примечательная запись в дневнике Н. Я. Мясковского: «Вчера Ростропович и Рихтер играли открыто Виолончельную сонату Прокофьева — первоклассное, изумительное произведение».

¹ Н. Д. Волков. Театральные вечера, стр. 399.

² МДВ, стр. 471.

Виолончельная соната

Соната относится к скромным по масштабам лирическим циклам, типичным для позднего Прокофьева: в первой и третьей частях преобладают раздумье и сказочная повествовательность, вторая контрастирует беззаботной скерцозностью. Радует богатство мелодий, превосходно воплощаемых в теплом человеческом тембре виолончели.

Ароматом сказа — спокойно-величавого или чуть таинственного — насыщено начало первой части (*Andante grave*). Многое здесь напоминает о сказочно-изобразительных эффектах русской музыки: выразительные речитативы, пассажные эффекты, тревожные аккорды *pizzicato*, гармоническая неустойчивость... Вспоминается незлобивая фантастика «Сказок старой бабушки». Но безоблачно ясная мелодия побочной партии, изложенная в свободной полифонической манере, утверждает более светлое лирическое настроение. Иной характер лирики — сумрачно-печальный — представлен во второй побочной. Именно эта тема, приобретающая затем более драматический оттенок, занимает центральное место в разработке первой части (виолончель — в сочетании с взволнованными арпеджированными взлетами у фортепиано). Это наиболее драматический момент во всем цикле.

Самой запоминающейся частью является, пожалуй, вторая (*Moderato*) — очаровательное скерцо в характере «Детской музыки» Прокофьева. Здесь на первом плане — лукавая песенка, близкая народно-игровым детским напевам. Интересно интонационное родство с пионерской песней из «Песни о лесах» Шостаковича (разумеется, это случайное сходство: оба произведения сочинялись почти одновременно). Вторая тема скерцо полна изящного юмора: она более распевна (широкий ход по ступеням *F-dur*'ного трезвучия), но выдержана в ритме четырехдольного танца. И, наконец, как отголосок праздничной пляски, звучит третья, шуточная тема на четких органичных пунктах, заставляющая вспомнить хохочущего Меркуцио из «Ромео и Джульетты». Юмор всюду оттенен пикантностью гармонических деталей, остроумием тембровых эффектов (стаккато, скачки, смена *pizzicato* и *arco*) и неуклюжестью интервалов. Внутри скерцо после всех забав и шалостей возникает красивая «лирическая сцена» (*Andante dolce*), исполненная возвышенной поэзии.

В финале сонаты — *Allegro ma non troppo* — вновь главенствует лирико-романтическая линия: такова главная партия в характере развернутой кантабилльной мелодии с типично прокофьевскими ладовыми оборотами; таков и новый эпизод, появляющийся в центре разработки. Зато в побочной партии снова звучат отголоски шутливого танцевального действия.

По издавна сложившейся традиции автор отвел особо важную роль коде финала, где вновь утверждается начальный эпический образ сонаты — главная тема первой части (она проводится в расширении, с ритмическими изменениями, сочетаясь со скерцозным мотивом из побочной партии финала).

Как и в Первой скрипичной сонате, Прокофьев создал инструментальный дуэт с вполне равноправной партией фортепиано. Очень изобретательно использована виолончель с ее мужественной кантиленой и разнообразной виртуозностью.

Дружба с М. Ростроповичем, первым исполнителем Сонаты, обусловила дальнейшее увлечение Сергея Сергеевича музыкой для виолончели: за Сонатой ор. 119 последовали Второй виолончельный концерт ор. 125, Концертино для виолончели ор. 132 и Виолончельная соната соло ор. 134; последние два сочинения остались незаконченными.

Едва ли не самым важным творческим итогом 1949 года — наряду с «Каменным цветком» и Виолончельной сонатой — было завершение третьего, окончательного варианта оперы «Война и мир»¹. Непосредственным стимулом для возобновления этой работы был общественный просмотр второй части оперы, состоявшийся в Ленинградском Малейте 4 декабря 1948 года, на другой день после злополучного фиаско «Повести о настоящем человеке». «В тревожном и даже несколько растерянном состоянии... шел Сергей Сергеевич на эту репетицию. Он еще был под тяжким впечатлением состоявшегося накануне неудачного прослушивания «Повести»... Тем сильнее была радость новой встречи с «Войной и миром», звучавшей молодод и сильно, по-прокофьевски...»²

Опера шла без декораций, грима и костюмов, что, конечно, снижало впечатление. Дирижировал И. Э. Шерман, который заменил Самосуда, тогда уже целиком обосновавшегося в Москве. Спектакль показывали с большими купюрами (была, в частности, исключена картина горящей Москвы, вызвавшая наибольшие возражения на прошлогоднем просмотре).

Обсуждение спектакля проходило в обстановке горячей заинтересованности всего артистического коллектива, успевшего полюбить прекрасную музыку Прокофьева. Стойким защитником оперы оказался Д. Б. Кабалевский, специально приехавший для участия в дискуссии. Сам автор, следуя предписаниям врачей, на обсуждении не присутствовал, но с жадностью расспрашивал о всех подробностях своего «полпреда» — Миру Александровну. Он готов был выполнить любое требование заказчиков — лишь бы добиться, наконец, полного сценического представления любимой оперы. Когда было высказано предложение объединить обе части оперы в цельный одновечерний спектакль, композитор тотчас же дал свое согласие. На другой же день он набросал черновой «План Войны и мира в один вечер», наметив ряд допускаемых сокращений. С тех пор мысль о двухсерий-

¹ «В 1949 году я значительно переделал оперу и сделал вариант спектакля, рассчитанный на один вечер», — сообщил композитор в письме к А. А. Фадееву (цит. по статье Е. Мнацакановой в сб. «Музыка и современность», вып. 4, стр. 185).

² Из воспоминаний С. А. Самосуда, сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 165.

ной опере, раздельно воплощающей картины «мира» и «войны», отпала навсегда.

Учитывая критические замечания, решено было доработать ряд сцен оперы с целью обогащения ариозно-мелодического начала. Возможно, что в этих важных решениях сказался опыт «Повести о настоящем человеке» и «Каменного цветка». Так были сочинены несколько новых фрагментов для первой картины, для партии Кутузова и заключительного апофеоза. Значительно обогатилась картина «В Отрадном», благодаря включению восторженно-лирического дуэта Наташи и Сони (на стихи Жуковского) и новому варианту монолога Андрея. В сцене перед Бородинским боем была «переписана» ария Кутузова «Бесподобный народ». И монолог и ария зазвучали напевнее, поэтичнее. Героико-эпическая линия оперы особенно выиграла, благодаря включению арии-песни Кутузова после сцены Военного Совета в Филях: величаво распеваемая мелодия, написанная крупным штрихом, в традиционно русских тонах, обрела характер идейной кульминации всего произведения, напоминая о Москве и грядущей победе; эта же мелодия утверждается далее в апофеозном финальном хоре.

По рассказам Самосуда, Сергей Сергеевич долго бился над этой центральной арией Кутузова и достиг чаемого результата только на восьмом варианте. Самосуд, с присущей ему настойчивостью разжигал фантазию композитора, бракуя не устраивавшие его эскизы. «Чего же вы, наконец, хотите?» — спрашивал раздосадованный автор. — «Чтобы была такая ария — центральная, программная, ключевая — как в «Сусанине» или «Игоре». «Такую не могу», — парировал Прокофьев. Все же в итоге длительных споров и проб он, наконец, полностью удовлетворил требование своего «мучителя»: в качестве тематического запева арии была использована мелодия хора «Ой ты, горе-горькое, степь татарская», когда-то звучавшая «за кадром» в первой серии фильма «Иван Грозный».

Сергей Сергеевич был глубоко удовлетворен важными улучшениями, внесенными в партитуру. Он твердо надеялся услышать окончательную однодневную версию оперы уже в предстоящем сезоне 1949/50 года. «В Ленинград мы собираемся, вероятно, к весне — на постановку «Войны и мира», то есть на возобновление в новой редакции и с добавлением картин из второй части», — уверенно писал он в ноябре 1949 года¹. Однако Комитет по делам искусств продолжал мариновать замечательную оперу, не решаясь санкционировать выпуск готового спектакля. Лишь весной 1955 года Ленинградский Малый театр полностью показал советской публике монументальную эпопею Толстого — Прокофьева.

Умственное напряжение, вызванное громадной работой над «Каменным цветком» и другими сочинениями, не прошло даром для тяжело боль-

¹ См. письмо к В. Алперс от 12 ноября 1949 г.

ного музыканта. В разгар лета 1949 года произошел опаснейший рецидив болезни с мучительными головными болями и частичным поражением речи. С трудом удалось восстановить его силы. 27 августа Н. Я. Мясковский с тревогой отметил в своем дневнике: «Очень серьезно болел Пр[окофьев]. Все же написал балет «К[аменный] ц[веток]» — огромный, с отличной музыкой».

Новый приступ привел к еще большему ограничению трудового режима: «Именно с осени 1949 года Сергей Сергеевич решительно изменил свой режим, сосредоточив все физические силы, все силы души на быстрейшем осуществлении задуманного»¹. Пришлось полностью отказаться от посещения концертов. Еще более сократились лимиты времени, разрешенные врачами для творческой работы. Время, проведенное в больнице, было для Сергея Сергеевича форменной пыткой. Ему приходилось прятать под подушку куски газет и бумажные салфетки с тайком написанными нотными набросками.

Оправившись от страшного приступа, едва не стоившего ему жизни, композитор уже вновь рвется в бой. Начиная с осени 1949 года его внимание захвачено новыми заказами Всесоюзного радио — ораторией «На страже мира» и сюитой «Зимний костер». Обе работы объединены общностью музыкально-поэтического решения, обе проникнуты светлой поэзией детства, обе написаны в сотрудничестве с поэтом С. Я. Маршаком, легко нашедшим общий язык с великим музыкантом. Разумеется, из двух замыслов важнее и дороже для автора был замысел оратории, волновавший его примерно с сентября 1949 года. Он считал для себя делом чести написать капитальное произведение, осуждающее угрозу новой войны. В разговорах и переписке с писателями — И. Г. Эренбургом, А. А. Фадеевым — он упорно подчеркивал, что создание этой оратории является самой заветной его идеей.

Сравнительно легко сложилась симфоническая сюита «Зимний костер». В октябре началась работа над клавиром, а уже в январе 1950 года — точно в срок — партитура была представлена заказчикам. С. Я. Маршак сочинил к восьми оркестровым картинам сжатые поэтические эпиграфы, повествующие о воскресном загородном путешествии отряда московских пионеров.

Вскоре сюита «Зимний костер» прозвучала по эфиру в исполнении Большого симфонического оркестра Радио (дирижер С. Самосуд) и хора мальчиков Государственного хорового училища. В дневнике Мясковского 10 апреля 1950 года появилась запись: «Недавно по радио слушал прелестн[ую] детскую сюиту для орк[естра] Пр[окофьева] со стихами Маршака. Очень образно и остроумно».

¹ См. статью М. Мендельсон-Прокофьевой в журнале «Советская музыка», 1962, № 3, стр. 102.

По музыкальному колориту, юношеской ясности мироощущения сюита близка к таким произведениям Прокофьева тридцатых годов, как «Детская музыка» ор. 65 или «Петя и волк». Та же отточенность гармонии, та же простота мелодики и живое ощущение русской природы. Но если в «Детской музыке» слышались картинки подмосковного лета — ясный месяц над лугами, дождь, радуга, кузнечики, то здесь зарисованы пейзажи русской зимы — заснеженный лес, сбор у костра, ребячьи мечты в тихий зимний вечер...

С первых же тактов возникает ведущий образ сюиты — картинка мчащегося поезда (первая часть, «Отъезд»). Чисто звукописные эффекты — стук колес, залиvistый гудок паровоза — служат, однако, лишь фоном для четко акцентированной мелодии, полной юного задора (вспоминается «Попутная песня» Глинки, где жизнерадостной мелодии также сопутствует чеканно-ритмичное сопровождение). Мотивы юношески наивной лирики сосредоточены в эпизодах «Снег за окном», «Костер», «Зимний вечер». Автор сопоставляет эти задумчивые страницы то с декоративной зарисовкой полыхающего костра (густое тремоло низких струнных на терпкой диатонической гармонии), то с нехитрой детской песенкой (хор мальчиков), то с пикантно оркестрованным «Походным маршем».

Форма сюиты основана на четких контрастах: подвижные эпизоды, рисующие картины пионерского быта («Отъезд», «Вальс на льду», песня пионеров, «Походный марш»), чередуются с эпизодами мечтательно-лирическими. Единство целого достигается тематическим окаймлением всей сюиты (музыка «Поезда», звучащая в начале и в конце), а также логикой тонального плана (C-dur, сменяющийся тоналностями — B-dur, F-dur, G-dur). Роль лейттембра играет «пасторальная» краска валторны: запевом четырех валторн открываются первая и четвертая части; валторны играют важную роль во второй части и в вальсе.

Во всей сюите разлита добрая улыбка художника, хорошо знающего и любящего нашу детвору. Подобно стихам С. Маршака, К. Чуковского, Агнии Барто, «Зимний костер» Прокофьева составляет отличный образец искусства, рассчитанного на самую юную аудиторию.

Более масштабной была идея оратории, над которой Сергей Сергеевич бился в продолжении целого года. Первоначальный ее план подробно обсуждался сперва с литератором А. Я. Гаямовым, а затем с И. Г. Эренбургом. Визит к Эренбургу в феврале 1950 года был весьма обнадеживающим: писатель интересно импровизировал на темы будущей оратории и твердо обещал написать сценарный план. Тогда же в феврале снова обострилась гипертония, и Прокофьеву опять пришлось провести шесть недель в больницы палате. Его неоднократно навещали друзья — Кабалевский, Шостакович, Шебалин, Книппер, Атовмян, Рихтер. Работать не разрешалось — и Сергей Сергеевич позволял себе лишь понемногу набрасывать новые

странички для большой Автобиографии. Мысль об оратории и здесь не давала покоя: «Наступает начало марта, т. е. исполнение мечты о плане оратории», — писал он из Кремлевской больницы И. Г. Эренбургу. — Почему «мечты»? Потому что меня очень увлекло то, что Вы импровизировали, когда я был у Вас (меньше увлекло то, с чего начиналось — разоренный край)». Композитор нетерпеливо требовал от Эренбурга обещанного литературного материала, опасаясь возможного «надувательства»: «...А то вдруг у Вас явятся дела поважнее (хотя т е м а оратории может быть самая важная) — и Вы спорхнете в иные края, а я, композитор (который все-таки намерен выздороветь), останусь на мели»...¹

Перебравшись в апреле в санаторий «Барвиха», композитор с удвоенным рвением принялся за новую ораторию. К этому времени был готов обещанный сценарий Ильи Эренбурга. Двенадцать фрагментов сценария изложены в броском стиле эренбургских политических памфлетов: картины разбомбленных городов и солдатских могил чередовались с изображением американских атомных взрывов и биржевой лихорадки. Лишь последний фрагмент заключал в себе сюжетные мотивы, вошедшие в ораторию: «Осторожно. Не приближайтесь. Ни к советским детям, ни к советским цветам. Здесь плагбаум, война здесь не пройдет. Спокойно садовник смотрит на дерево. Спокойно мать ласкает ребенка. Мир победит войну».

Вероятно, сценарий Эренбурга показался Сергею Сергеевичу слишком перегруженным тревожными настроениями. Ему хотелось сделать центром оратории образы светлой надежды, безмятежного детства, отстаиваемого сторонниками мира. Эту идею поддерживал и С. А. Самосуд, мечтавший привлечь детский хор и юных солистов. В Барвихе Прокофьев сдружился с отдохавшим там Александром Фадеевым, который охотно взял шефство над заинтересовавшей его ораторией. Было решено пригласить соавтором С. Я. Маршак. Поэт специально приехал для переговоров в Барвиху и охотно взялся сочинить стихотворный текст с частичным использованием сюжетных наметок Эренбурга.

Содружество композитора и поэта оказалось исключительно плодотворным. Летом 1950 года Маршак вместе с Фадеевым приезжали к Прокофьевым на Николину гору, обсуждали сообща не только детали текста, но и трудные проблемы соотношения слова и музыки. Поэту были очень близки намерения соавтора, и он, стремясь избежать риторической декларативности, обратился к конкретной, жизненно-бытовой символике. Так возникли образы московских мальчишек, гоняющих голубей, ласковой матери, укачивающей младенца.

Прокофьев просил обязательно предусмотреть в тексте соло поющего ребенка: «С. А. Самосуд очень советует вставить номер для мальчика соло,

¹ Письмо И. Г. Эренбургу, март 1950 г. ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 311.

потому что это производит сильное впечатление, — писал он С. Я. Маршаку, — а Свешников предупредил, что у них среди мальчиков есть хороший альт» (речь шла о детском хоре Московского хорового училища). Так к готовой музыке оратории был дописан пленяющий своей прозрачностью эпизод «Нам не нужна война» (соло альта), изображающий школьный урок русского языка. Часть текста, не ложившуюся на музыку, решено было поручить теще (предполагалось привлечь для этой цели писателя Ираклия Андроникова). Варианты стихов читали А. А. Фадееву, который очень высоко оценил работу Маршака и внес незначительные критические замечания.

После долгих споров ораторию называли «На страже мира». Стихи Маршака оказались настолько удачными, что полный текст в виде самостоятельной поэмы был опубликован в том же 1950 году в журнале «Новый мир» (чему способствовали его главный редактор А. Т. Твардовский и критик А. К. Тарасенков).

Прокофьев работал над ораторией с редким воодушевлением, ощущая особую гражданскую ответственность за решение этой темы. При выписке из санатория — после шести недель постельного режима — ему был строго предписан полугодовой перерыв в работе. «Но именно за эти полгода он написал и оркестровал ораторию», — рассказывает Мира Александровна. Сочинение оратории нарушалось вмешательствами врачей и обострениями гипертонии.

Мучительными для Сергея Сергеевича были последние встречи со смертельно больным Н. Я. Мясковским, находившимся здесь же на Николиной горе, на даче у П. А. Ламма. Почти ежедневно он навещал любимого друга, который до последних своих дней неизменно интересовался всеми его делами. Когда приезжал кто-либо из близких проводить Мясковского, Сергей Сергеевич напоминал: «Только, ради бога, не показывайте вида, что заметили перемену!»

В конце июля Николая Яковлевича перевезли на московскую квартиру, и 8 августа его не стало. Это была невосполнимая личная потеря для Прокофьева. «Чудесный умер человек, — писал ему 11 августа А. Фадеев. — Я знаю, Вы были дружны с ним и, должно быть, тяжело переживаете его смерть. От всей души сочувствую Вам». «Это в самом деле был очень близкий мне человек, дружба с которым длилась 44 года», — с горечью отвечал Сергей Сергеевич. Он продолжал хранить самое трогательное чувство к памяти друга. В летние месяцы 1951 и 1952 годов, живя на Николиной горе, он, — по рассказам М. А. Мендельсон, — часто ходил по той же лесной тропинке, где в последний раз гулял с Николаем Яковлевичем.

В сентябре готовый клави́р оратории «На страже мира» был сдан для разучивания на Радио. Месяцем позже завершилась работа над партитурой. В начале октября на Николину гору приезжали С. А. Самосуд,

С. А. Баласанян, К. Б. Птица, и по их просьбе автор несколько облегчил гармонизацию хоровой партии в финале оратории.

Наконец 19 декабря 1950 года в Колонном зале Дома Союзов состоялось первое исполнение «На страже мира» (в один вечер с сюитой «Зимний костер»). Автор как никогда тревожился за судьбу своего детища. «Помню, как волновался Сергей Сергеевич, просыпаясь среди ночи, перед премьерой оратории», — рассказывала Мира Александровна. В день премьеры в зале было много музыкантов, участников Всесоюзного смотра советской музыки. Взволнованного автора всячески ободряли «крестные отцы» оратории — Фадеев и Маршак. Премьера прошла с триумфом. Рядом с оркестром и взрослым хором звонко звучали голоса хора мальчиков; текст Маршака к сюите «Зимний костер» читали пионеры Люда Пирогова и Наташа Защипина. Трудности оратории были отлично преодолены оркестром и хором Всесоюзного радио (дирижер Самосуд, хормейстер — Птица). Большой успех достался на долю Зары Долухановой, вдохновенно исполнявшей «Колыбельную» и юного певца Жени Таланова, выступившего в сложной альтовой партии.

Композитор был несказанно обрадован признанием оратории. В тот вечер, отвечая по телефону на поздравления А. А. Фадеева, он взволнованно сказал: «Вы очень подняли мою жизнь сейчас»...

«На страже мира»

В четвертый раз — после Октябрьской кантаты, «Здравицы» и «Баллады о мальчике» Прокофьев написал ораториальное сочинение на современный советский сюжет (его не остановило то обстоятельство, что две из упомянутых партитур в то время не получили общественного признания). В 1948—1950 годах увлечение кантатно-ораториальным жанром стало всеобщим: в Москве, Ленинграде, столицах союзных республик создавались десятки внешне актуальных кантат-однодневок, в большинстве своем страдавших шаблонностью драматургии и неяркостью музыкального языка. («Песнь о лесах» Д. Шостаковича, прозвучавшая в 1949 году, составила одно из немногих счастливых исключений.) И, конечно, произведение Прокофьева оказалось неизмеримо богаче и оригинальнее большинства тогдашних кантат и ораторий, очень скоро преданных забвению. Содружество с Маршаком и специфический поворот темы обеспечили его оратории неповторимую свежесть музыкальных решений. Недаром же композитор — в отличие от «Каменного цветка» и «Повести о настоящем человеке» — на этот раз ни разу не прибег к своему творческому «сейфу» и не сделал ни единого заимствования из старых тематических запасов.

Успеху оратории во многом способствовали стихи, в которых конкретные зарисовки обыкновенных житейских сцен — школа, голубятня, нежная «Колыбельная» матери — неожиданно обрели высокий символический смысл. Даже традиционный Голубь мира предстал не как условная эмбле-

ма, а как вполне реальный, любимый мальчишками голубок «из соседней голубятни».

«Я хотел выразить в этой вещи свои мысли о мире и о войне, уверенность, что войны не будет, что народы земли отстоят мир, спасут цивилизацию, детей, наше будущее», — утверждал Сергей Сергеевич в своей статье¹.

Ораторию, состоящую из десяти эпизодов, можно расчленить на три основных раздела: первые четыре эпизода повествуют о минувшей войне, средние три — о мирной жизни советских детей в наши дни и, наконец, три заключительные — о массовом движении сторонников мира.

Строгий композиционный расчет проявился и в логике тональных соотношений (господствующий Es-dur с серединой F — E — F), и в продуманной системе лейттем, триумфально утверждаемых в финале, и в экономном применении оркестровых и вокальных средств. Главными «действующими лицами» оратории являются мальчик альт, которому поручены ведущие соло во второй, пятой и седьмой частях, и детский хор, участвующий в большинстве эпизодов. Широко используются переключки хоровых групп, контрасты высоких и низких, детских и взрослых голосов. Сопоставление хора мальчиков с мужским или смешанным хором, переключка альты и контральто (в «Колыбельной») придают музыке особую колористическую прелесть. Важным дополнением к вокальным партиям служит ритмически организованная речь чтеца, сочетаемая с оркестровой музыкой (в первой, третьей и девятой частях). Форма отдельных частей, как всегда у Прокофьева, отличается четкостью строфических или рондообразных структур.

Цельности общей композиции способствует многократное проведение ведущих тем, поручаемых то хору, то оркестру. Такова величавая «тема мира», звучащая сперва у оркестра (во вступлениях к третьему и четвертому эпизодам), а затем и у хора (в восьмом и десятом). Роль лейттем приобретают также «тема голубя» из шестой части (возвращающаяся затем в финале), «тема мирного шествия» (восьмая часть) и «тема радости» (финал). В большинстве мелодий заметны интонационные связи с советской массовой песней — празднично-маршевой или величальной.

Некоторое многословие текста — особенно в начальных эпизодах — обусловило известную иллюстративность музыки, а в отдельных моментах и досадную интонационную обезличенность. Эти недостатки полностью отсутствуют в наиболее удавшемся центральном разделе оратории (№№ 5, 6, 7), где сосредоточены трогательно чистые образы детства, воплощенные серебристо-звонкими тембрами ребячьих голосов.

К лучшим страницам прокофьевской «музыки о детях» относится пятый эпизод — подвижно-легкий марш-скерцо, изящно гармонизованный. Мальчик-солист ведет повествование о школьниках, пишущих на классной

¹ Журнал «News», 1951, № 10.

доске: «Нам не нужна война». Наивно-светлая окраска мелодии, прозрачность оркестровки, сочетание альтового соло с рефренами детского хора — все это вместе взятое создает реальный образ-символ, исполненный высокой человечности.

Эпизод «Голубь мира» — еще одно скерцо, более игривое, на полутанцевальном аккомпанементе. Хор мальчиков поет жизнерадостную песенку о белом голубке, летящем в мирном небе Москвы.

«Колыбельная» (седьмой эпизод) — одно из наиболее счастливых мелодических откровений позднего Прокофьева. Мелодия огромного диапазона (около двух октав), с широкими интервалами нисходящей септимы, кварты или восходящей ноты, обретает теплое, волнующее звучание в исполнении низкого женского голоса:



Особый лирический аромат этой арии-песне придает и прием повторов-отголосков, порученных детскому голосу (словно засыпающий ребенок сквозь сон повторяет ласковые слова матери).

В финальном апофеозе утверждаются три обобщающие темы: уже знакомая тема мира, новая, празднично-приподнятая тема радости, напоминающая одну из популярных песен И. Дунаевского, и, наконец, задорная мелодия из шестой части («Голубь мира»), воспринимаемая как ликующая тема мирного детства.

В художественном облике оратории сочетались агитационный пафос плаката и тонко разработанный лиризм реалистически-бытовых сцен. Время до некоторой степени ослабило силу воздействия плакатных эпизодов, но возвысило обобщающую человечность лирических страниц.

Сразу же после премьеры оратория удостоилась широкого общественного признания. Ее высоко оценили и в печати ¹ и в Союзе композиторов. Му-

¹ См. статью М. Сабининой в журнале «Советская музыка», 1951, № 5.

зыка ее вскоре была записана на пленку, стала постоянно исполняться по радио¹. Граммофонная запись, выпущенная в Париже французской фирмой «Chant du Monde», встретила сочувственные отклики: критики указывали, что это произведение помогает «разрушить стену недоверия между Западом и Востоком».

Начиная с зимы 1950/51 года Прокофьевы проводили зимние месяцы в центре Москвы, в небольшой квартире семьи Мендельсон (проезд Художественного театра, дом 6, кв. 47). Было рискованно оставлять на зиму тяжело больного в деревянном николагорском доме. «Здоровье мое ведет себя прилично,— писал он в апреле 1951 года,— но жить надо тихо и скромно. Работать можно, но помаленечку»².

Быт Сергея Сергеевича в это время до крайности аскетичен: скудные часы, отведенные композиторской работе, чередуются с медицинскими процедурами, короткими прогулками по Москве, несложными развлечениями: он постоянно слушает радио, стараясь не пропустить ни одного интересного концерта, просит читать ему вслух книги любимых авторов. В эти последние месяцы Мира Александровна прочла ему всего Чехова, рассказы Куприна и Ал. Толстого, письма Балакирева и Стасова, книги о Пушкине, Глинке, Чайковском, Римском-Корсакове. Из музыкальных впечатлений запомнились «Мейстерзингеры» Вагнера, прозвучавшие по радио под управлением Самосуда. С жадным интересом расспрашивает он друзей и знакомых о новостях музыкальной жизни; его особенно интересуют только что прозвучавшие Двадцать четыре прелюдии и фуги Шостаковича: «Он потребовал подробного рассказа о новом сочинении... расспрашивал о реакции композиторов, о том, «что говорят» и «какая вышла дискуссия»³.

В это тяжелое для Прокофьева время его искренне радуют новые знаки общественного признания, проявляемые к нему со стороны Правительства и творческой организации. Эти заботы помогают ему преодолеть чувство заброшенности, поднимают дух. Композитор, как и прежде, ощущает себя участником большого отряда советской народной интеллигенции, четче осознает общественные цели своего искусства.

Весной 1951 года поклонники прокофьевской музыки вновь (в шестой раз) встретили его имя в списке лауреатов Государственной премии⁴.

¹ Позднее, уже после смерти Прокофьева, С. Маршак ввел ряд коррективов в текст оратории и в шестидесятые годы она была вновь записана коллективом Всесоюзного радио (дирижер Г. Рождественский, солистка Н. Поставничева).

² Из письма к В. В. Алперс от 18 апреля 1951 г.

³ Из воспоминаний В. А. Власова. МДВ, стр. 429.

⁴ Премии второй степени были удостоены оратория «На страже мира» и сюита «Зимний костер». Хотя оценка обоих сочинений была несколько заниженной (вторая степень!), сам факт высокого признания их воспринимался как начало реабилитации Прокофьева после несправедливых нападков 1948 года.

Событие это было горячо одобрено всеми истинными ценителями прекрасного.

Вечером 21 апреля Союз композиторов устроил юбилейное торжество в честь 60-летия со дня рождения Сергея Сергеевича. Тот, кто присутствовал тогда в скромном полуподвале на 3-й Миусской, не забудет атмосферы праздничной приподнятости, царившей в аудитории. Зал, помнится, был неполон, юбилейной «помпы» не было и в помине. Но все собравшиеся с волнением ощущали, что Прокофьев, несмотря на все превратности судьбы, продолжает свой блистательный путь, что он по-прежнему с нами.

Огорчало отсутствие юбиляра — из-за врачебного запрета. Однако на помощь пришла двусторонняя радио-телефонная связь между Домом композиторов и прокофьевской квартирой. Находясь в своем кабинете, Сергей Сергеевич слушал по радио весь ход торжественного заседания — доклад М. И. Чулаки, приветственные речи — от Союза композиторов и Большого театра, воспоминания бывшего однокашника по консерватории Ю. А. Шапорина. И, наконец, в конце заседания из радиорупора послышался знакомый, чуть хрипловатый голос юбиляра, обратившегося к коллегам и друзьям с кратким словом благодарности. Небольшой концерт, последовавший за официальной частью, был примечателен выступлением Святослава Рихтера, в первый раз исполнившего посвященную ему Девятую сонату. Помнится, кое-кто из присутствовавших с преувеличенной опаской воспринимал свежие гармонии первой части и скерцо (увы, гипноз односторонних эстетических оценок 1948 года был еще очень силен). В целом же всех присутствовавших не покидало ощущение значимости происходящего...

Удивительно, с каким мужественным самоотречением относился композитор ко всем соблазнам окружающей его жизни. Все скованные болезнью силы надо было сберечь исключительно для творчества. Однажды его пригласили на просмотр документального фильма «Большой концерт» с фрагментами из балета «Ромео»: «он ответил, что ему трудно смотреть целый фильм, так как он страдает от головных болей»¹. В том же 1951 году на Николиной горе Михаил Ботвинник проводил сеанс одновременной игры; но Прокофьев, так мечтавший сразиться с чемпионом мира, вынужден ограничиться ролью болельщика: врачи и здесь наложили свое вето.

Впечатления от кипучей и увлекательной жизни, окружавшей великого музыканта, несмотря ни на что, продолжали воздействовать на его жизнелюбивую натуру. Он с увлечением посетил юбилейную выставку П. П. Кончаловского — в связи с 75-летием любимого художника — и долго

¹ Из воспоминаний Б. Вольского. МДВ, стр. 536.

разглядывал свой импозантный портрет, написанный семнадцать лет назад в Буграх («Как мы редко видимся! Если бы вы знали, какой это пробел для меня», — сказал он, прощаясь, Кончаловскому¹). Любил Сергей Сергеевич ездить на автомашине к новому зданию Университета на Ленинских горах, чтобы оттуда обозревать панораму Москвы, любил по дороге на Николину гору оглядывать леса новостроек, зеленеющие поля. Атмосфера трудового подъема вдохновляла художественное воображение больного композитора, наполняя поэзией света и радости его последние сочинения.

Лето 1951 года было для Прокофьева предпоследним летом, проведенным на Николиной горе. Несмотря на голодную норму времени, отпущенного врачами, он успел тогда сочинить праздничную поэму «Встреча Волги с Доном» к предстоящему открытию Волго-Донского канала и проделать значительную часть работы над партитурой Второго виолончельного концерта, начатой в прошлом году. «Сейчас в центре моего внимания — праздничная поэма для симфонического оркестра «Встреча Волги с Доном», — сообщал он в печати, — стремлюсь к тому, чтобы музыка поэмы была напевна и чтобы в ней нашла отражение та радость созидания, которой сейчас охвачен весь наш народ»². В том же 1951 году были завершены три симфонические сюиты из балета «Сказ о каменном цветке» — «Свадебная сюита», «Цыганская фантазия» и «Уральская рапсодия»³. Тогда же обдумывались Концерт для двух фортепиано, легкая «Танцевальная сюита» — для оркестра Радио, новый балет и симфония для молодежи (по заказу Всесоюзного радио).

Особое место среди всех названных сочинений занял монументальный Концерт для виолончели. В конце января 1952 года пресса сообщила об окончании нового опуса, посвященного М. Ростроповичу. Молодому виолончелисту выпала честь быть не только первым интерпретатором концерта, но и его «повивальной бабкой»: живя у Прокофьева на Николиной горе, он помогал автору в отделке виолончельной партии, редактировал технически трудные пассажи и тут же — проигрывал автору только что сочиненные фрагменты⁴. Он же участвовал в оформлении партитуры на основе авторских разметок. Содружество композитора и виолончелиста дало отличный результат, позволив полнее раскрыть виртуозные возможности инструмента.

¹ См. МДВ, стр. 499.

² «Советское искусство» от 17 ноября 1951 г.

³ Первая из сюит впервые исполнялась 12 декабря 1951 года в одном из концертов 5-го пленума Союза композиторов СССР, но прошла незамеченной.

⁴ В процессе совместной работы Ростропович снабжал автора традиционными пьесами Давыдова, Поппера в качестве образцов использования виолончельной техники. Это вызывало насмешливые отклики Сергея Сергеевича («Ну и музыку Вы мне подсунули»).

Однако признание нового опуса — в отличие от оратории «На страже мира» — пришло не сразу. Первое исполнение 18 февраля 1952 года не имело успеха. Ныне трудно объяснить причину тогдашней недоходчивости замечательного концерта, вовсе не обладавшего сверхсложностями. Видимо, и на этот раз — как в аналогичных случаях с Девятой сонатой или с «Каменным цветком» — сказывалось коллективное недоверие слушателей к интонационной новизне, внушенное господствовавшими тогда эстетическими догмами. Уже на репетициях оркестранты, по словам С. Рихтера, «строили удивленно-юмористические гримасы и едва подавляли смех. Это была реакция на большие септимы и жесткое звучание оркестра»... Премьеру в Большом зале консерватории не могли спасти ни сенсационное выступление С. Рихтера в роли дирижера, ни превосходная игра М. Ростроповича и нового симфонического коллектива — Московского молодежного оркестра. Публика была шокирована отдельными интонационными и тембровыми колкостями, а главное — непривычно сложной виртуозной партией, особенно ошеломившей профессионалов-виолончелистов. «Провал» концерта многим казался бесспорным. «Все его критиковали буквально «в пух и прах»¹. Лишь сравнительно небольшая группа молодежи с энтузиазмом приветствовала поваторское творение Прокофьева. «Впечатление было огромное, — вспоминает румынский композитор Анатолий Виеру, обучавшийся в Москве. — Это было одно из лучших выступлений Ростроповича. Позже, слушая эту пьесу, я никогда не испытывал столь сильного волнения»...² Неудача Виолончельного концерта не обескуражил Прокофьева. В следующем году он продолжил работу над партитурой: следуя совету друзей, несколько облегчил оркестровку и сделал ряд купюр главным образом в каденциях виолончели, а кое-где усилил функцию оркестра. Окончательная версия пьесы получила наименование Симфонии-концерта.

Симфония-концерт

Вот сочинение, решительно опровергающее версию об упадке прокофьевского вдохновения на рубеже пятидесятих годов. Симфонию-концерт по масштабности мысли и богатству контрастов справедливо ставят на один уровень с Пятой и Шестой симфониями. Музыка ее увлекает не только виртуозным размахом, но и широтой охвата жизненных явлений во всей их почти зримой конкретности: лиризм и насмешка, возвышенная гимничность и моменты злого неистовства сменяются с парадоксальной неожиданностью.

Известно, что Симфония-концерт возникла на основе капитальной реконструкции Первого виолончельного концерта, сочиненного еще до войны (1933—1938). Благодаря введению новых тем и существенной

¹ МДВ, стр. 469.

² «Советская музыка», 1968, № 1, стр. 113.

трансформации старого материала, партитура расширилась вдвое и обрела иной драматургический облик: обострился драматизм разработочных разделов (во второй части), появились новые жанрово-юмористические страницы (середина финала), усилилась эмоциональная открытость кантиленных тем¹. Расширился диапазон образных превращений — от жутковатых заклятий и токкатных нагнетаний до восторженно-величальных распевов. Трехчастное строение цикла не изменилось: медленное лирико-эпическое *Andante*, драматически-действенное *Allegro giusto* и мужественный финал с чертами жанровой характеристики.

Художественное воздействие пьесы усиливается необычностью ее фониических контрастов (в чем-то близкой звуковым парадоксам Шестой симфонии): господствующая пластически ясная и певучая мелодика не раз предваряется резковато-жесткими, механически огрубленными звучаниями. Таковы, например, начальная тревожная заставка к первой части или зловещие «мотивы-заклятия» в заключительной партии (и коде) второй. Эпизоды жесткой моторики и обостренной гротескности возникают в великолепной разработке второй части — центральном разделе всей инструментальной драмы. (Именно эти эпизодические тембровые и гармонические сгущения напугали часть аудитории 1952 года.) Но тем более впечатляет — вслед за недолгими эпизодами «фониической встряски» — безудержный и щедрый разлив лирического мелоса. Характерна для Симфонии-концерта изобретательность вариационного развития (словно продолжающая линию остроумнейших вариаций Второго и Третьего фортепианных концертов или Второй симфонии). Вариационность широко использована в побочной партии и разработке второй части, и особенно в финале. Наиболее увлекает техника образных модификаций и жанровых перевоплощений, блистательно примененная в разработке второй части, где знакомым «темам-оборотням» придется то комически-игровой, то устрашающе-жуткий оттенок.

Эпически сказовая первая часть служит своего рода прелюдией ко всему циклу (подобно первым частям Первого скрипичного концерта или Скрипичной сонаты *f-moll*). Метод неторопливого сопоставления образно-тематических пластов преобладает здесь над диалектикой симфонического развития². Своеобразен начальный образ — русский лироэпический запев, активизированный чеканным «маркатным» движением басов. Ему сопутствует колоритный дополняющий эпизод, окутанный атмосферой туманных видений (плавные переливы засурдиненных струнных). И лишь в

¹ Детальное сравнение Симфонии-концерта с Первым виолончельным приводится в статье В. Блока «Об эволюции стиля и некоторых особенностях творческого метода», сб. «Музыка и современность», вып. 1. М., 1962.

² Отсюда и применение сложной трехчастной формы — с многотемной серединой и резко динамизированной репризой (мнение С. Слонимского о наличии здесь сонатной формы кажется малоубедительным).

среднем разделе формы, в нежно порывистой C-dur'ной теме, родственной любовному Adagio из «Золушки», утверждается типично прокофьевский светлый лиризм.

В отличие от начального Andante вторая часть необычайно динамична, театрально действенна. С первых же тактов напористое движение виолончельного соло предвещает напряженность событий:

Allegro giusto Симфония-концерт

The musical score shows three systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Allegro giusto' and 'f' (forte). The second system is marked 'simile'. The third system continues the rhythmic pattern. The music features a driving, rhythmic melody in the right hand and a steady, pulsating accompaniment in the left hand, characteristic of Prokofiev's style.

И действительно — уже в пределах главной партии возникают неожиданные образные «несовместимости»: первая тема сочетает и угловатость суровых интервальных ходов (септимы, квинты), и мягкость славянской песенности, и беспокойную динамику токатных оркестровых фонов. Еще более неожиданна вторая тема, в которой грозная маршевость вдруг оборачивается комической неуклюжестью фантастического танца. Зато стремление к

красивой русской распевности вновь дает себя знать в великолепной побочной партии; в этой F-dur'ной теме, изложенной в виде серии вариаций, слышится и богатырское раздолье, и упоение мелодическим разливом. Во всем наследии Прокофьева немного мелодий столь необычайной широты и мощи. Очень богата разработка второй части с труднейшей каденцией, основанной на обеих темах главной партии. Здесь особо важную роль играет свободно варьируемый мотив гротескного пляса, сочетаемый то с токкатными нагнетаниями виолончельного соло, то с облегченным вариантом побочной партии. Драматизм повествования обостряется диссоциирующим «мотивом заклания», возникающим в начале и в конце разработки (и вновь возвращающимся в начале коды). Однако в сложной схватке идей побеждают мотивы светлого жизнеутверждения: величально распевная тема побочной и энергичные пассажные ходы из главной партии.

Новый контраст — чисто жанрового плана — образуется в финале, построенном в виде двойных вариаций в трехчастной последовательности: гимнически подъемному мажорному напеву экспозиции противостоит пародийно-танцевальный средний эпизод, исполненный очаровательного юмора. Забавны и комически важная поступь трехдольной мелодии (интонационно родственной белорусской песне «Будьте здоровы»), и ироническая «чувствительность» гармонии, и нарочитая камерность инструментовки (соло фагота, гобоя), будто имитирующей домашний любительский ансамбль (автор шутя называл этот эпизод «Бедные родственники»). В целом получилась уморительная жанровая сценка, вызывающая в памяти музицирующих чудаков из шестой картины «Обручения в монастыре».

Наконец, в эпически возвышенной коде, основанной на чисто театральном «эффекте удаления», возвращаются в новом обличье знакомые мотивы из второй части: угловатый «прыжковый танец» и остигатные пассажи виолончели, весело звенящие в непривычно высоком регистре...

Как видим, господствующее место в концерте принадлежит типично виолончельным певучим мелодиям, пленяющим широтой диапазона, непривычностью интервалики, свежестью ладовых сдвигов. Таковы основные темы первой части, побочная тема второй, первая тема финала. И этот благородный тон романтической устремленности отлично соответствует традиционному амплуа солирующей виолончели.

Автор Симфонии-концерта необычайно расширяет диапазон виолончели, заставляя солиста то погружаться в низкие басовые регистры, то забираться ввысь, захватывая напряженные скрипичные тембры. Наряду с кантиленой часто применяются угловатые или весело порхающие звучания, по своей легкости и регистровой высоте приближающиеся к скрипичным. Все это — наряду со сложностью технических приемов (скачки и переброски, смены arco и pizzicato, двухголосное и четырехголосное изложе-

ние, быстрая пассажная техника) — позволяет отнести эту пьесу к труднейшим образцам мировой виолончельной литературы.

Когда М. Ростропович в середине пятидесятых годов исполнил Симфонию-концерт в ряде городов Западной Европы и Америки, критика единодушно признала ее высокие достоинства. «Эта величественная партитура, полная жизни и разнообразия, является золотым рудником тем и эпизодов», — отмечал Луи Бьянколи в газете «New York World Telegramm and Sun». «Концерт Прокофьева содержит в себе дух молодости, выраженный в романтическом русском тоне», — писал Поль Генри Ланг в «New York Herald Tribune». «Симфония-концерт навеки займет свое место в числе лучших произведений Прокофьева», — утверждал критик датской коммунистической газеты «Land og Volk»¹.

Через несколько дней после неудавшейся московской премьеры Виолончельного концерта — впервые прозвучала по Радио поэма «Встреча Волги с Доном». При несомненной ясности тематизма и широте мелодического распева, поэма несколько разочаровывала композиционной вялостью, несвойственной Прокофьеву. Пьеса была повторена С. Самосудом в августе 1952 года, в день торжественного открытия Волго-Донского судоходного канала, но в репертуаре не удержалась (подобно «Песням наших дней» или «Праздничной поэме» 1947 года).

Занятый новыми инструментальными опусами (Седьмая симфония, Концертино для виолончели) Сергей Сергеевич не переставал думать о судьбе своих законченных опер и балетов. Его тревожило то, что театры продолжали оттягивать обещанные постановки «Войны и мира» и «Каменного цветка»: «...чуть ли не каждый день Сергей Сергеевич говорил о том, как бы ему хотелось, чтобы была поставлена «Война и мир», — вспоминает М. А. Мендельсон. — Эта опера владела его мыслями постоянно, безраздельно»². О том же рассказывает и Д. Кабалевский: «Постановка «Войны и мира» на сцене была самой заветной мечтой Прокофьева. «Я готов примириться с неудачей любого своего произведения — говорил он совсем незадолго до смерти — но если бы вы только знали, как я хочу, чтоб «Война и мир» увидела свет»...»³

10 января 1952 года композитор обратился с письмом к А. А. Фадееву (в то время — руководителю Союза писателей и председателю Комитета по Государственным премиям) с просьбой посодействовать постановке «Войны и мира». В письме указывалось на непонятное упорство Комитета по делам искусств, многократно отклонявшего давно задуманные поста-

¹ Первое исполнение окончательной версии Симфонии-концерта в Москве состоялось лишь в январе 1957 года (солист М. Ростропович, дирижер К. Зандерлинг).

² Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 282.

³ МДВ, стр. 424.

новки оперы в Ленинградском Малейте и Московском театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. «Я не беспокоил бы Вас, касаясь вопрос других моих сочинений, которые не идут в связи с теми или иными недочетами, присущими им,— писал Сергей Сергеевич.— Но вопрос — почему не идет «Война и мир» — глубоко волнует меня, и не столько потому, что это одно из самых дорогих мне сочинений, над которым я работал почти десять лет, а особенно потому, что, работая над оперой «Война и мир», я стремился написать идейное произведение, нужное нашему народу»¹. К письму были приложены рецензии советской прессы о «Войне и мире», а также восторженные письма-отклики Д. Шостаковича, Ю. Шапорина, А. Гаука.

Можно не сомневаться, что взволнованное письмо Прокофьева было доведено до сведения руководящих инстанций, ведающих искусством. Во всяком случае на протяжении 1952 года вопрос о сценической судьбе «Войны и мира» и «Каменного цветка» был, наконец, решен — к большому удовлетворению композитора. Уже в конце года он, торжествуя, сообщал на страницах прессы о предстоящих постановках балета и оперы. Тогда же С. А. Самосуд начал разучивать отдельные картины «Войны и мира» с солистами, хором и оркестром Всесоюзного радио. Наконец, в декабре 1952 года в Большом театре возобновились спектакли «Золушки» с новым дирижером — молодым Геннадием Рождественским (который сразу же стал добиваться возвращения к оригинальной авторской партии — вместо «угрубленных» вариантов, сделанных театром).

Отрадные для композитора события совпали с началом наметившихся перемен в советской художественной жизни. Уже в 1952 году в музыкальной среде начинался процесс пересмотра эстетических догм конца сороковых годов: раздавались голоса против опустошающей бесконфликтности в драматургии, против поощрения псевдо-народных, примитивистских тенденций в музыке².

22 апреля 1952 года Совет Министров СССР — по ходатайству Союза композиторов — принял решение о назначении Прокофьеву персональной пенсии. Тогда же был решен вопрос об издании четырехтомника его избранных фортепианных сочинений. В связи с этим заместитель председателя Комитета по делам искусств СССР М. И. Чулаки летом 1952 года приезжал на Николину гору для переговоров с Сергеем Сергеевичем. Редактором издания намечался Л. Т. Атовмян. Возможность опубликовать на Родине многие сочинения, остававшиеся неизданными или требовавшие переиздания, горячо обрадовала Прокофьева. «Мне очень приятно это на-

¹ Из письма от 10 января 1952 года, хранящегося в ЦГАЛИ, сб. «Музыка и современность», вып. IV. М., 1966, стр. 185.

² Напомним, в частности, статью Д. Б. Кабалевского «О мастерстве» («Советская музыка», 1952, № 3).

мерение,— признавался он в письме к Атовмяну.— Такая же идея была у Музгиза лет десять назад, но, к сожалению, развеялась как дым. Хотел бы надеяться, что на этот раз всерьез»¹. Еще несколько лет назад он предлагал издать под его личным наблюдением важнейшие опусы, имеющиеся в рукописи: «ВОКС передавал мне предложения французских, английских и американских издательств печатать все мои сочинения, в том числе оперные партитуры,— писал он,— но я считаю недопустимым, чтобы они появлялись где-то за границей, а не у нас»².

Перспектива издания четырехтомника заставила композитора вновь оглядеть свое огромное наследие, заново оценить все, что сохранило художественную значимость, строго отсеять менее совершенное. Тщательно пересматривает он свое фортепианное творчество, придирчиво отбирая вещи, достойные именоваться избранными. Так, из четырех пьес ор. 3 была выбрана только «Сказка», из четырех пьес ор. 4 — только «Отчаяние» и «Наваждение», из четырех пьес ор. 32 — только «Танец» и «Гавот», из десяти пьес ор. 12 он сохранил только шесть, из двадцати «Мимолетностей» — только десять и т. д. В то же время из более позднего цикла «Детской музыки» ор. 65 автор включил большую часть номеров, изъяв только три («Тарантеллу», «Кузнечики» и «Пятнашки»). Характерна сохранившаяся его привязанность к фортепианным опусам начала тридцатых годов: он считает обязательным переиздать «Мысли» ор. 62, а две сонатины, составившие опус 54, собирается пересочинить, превратив в Десятую и Одиннадцатую сонаты.

Размышления о предстоящем опубликовании старых работ приводят Сергея Сергеевича к решению — переделать, отшлифовать то, что казалось ему недостаточно совершенным. Взыскательный мастер хочет оставить свое наследство в наиболее привлекательном, «выхоленном» и эстетически обогащенном виде. Так возникла, в частности, новая версия Пятой сонаты, начатая в начале января 1953 года; автор вложил в эту работу немало изобретательности и мучительного труда, опасаясь, как бы реставрация старого сочинения не привела к нарушению стиля. Целые разделы сонаты (в заключительной партии и в разработке первой части, в связующей партии финала) были сочинены заново. Сравнивая старый и новый варианты сонаты, легко обнаружить стремление к большей ясности мышления, к усилению мелодической выразительности. «Несколько раз он говорил мне, как он доволен, что переделал Пятую сонату», — рассказывала впоследствии Мира Александровна³. В те же последние месяцы своей жизни композитор упорно обдумывал и реконструкцию Вто-

¹ Письмо от 22 июля 1952 г.

² Из письма (начало января 1948 г.), процитированного в статье М. Мендельсон (сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 283).

³ МДВ, стр. 382.

рой симфонии, но успел лишь запланировать ее новую редакцию под опусом 136.

К сожалению, Прокофьеву так и не пришлось увидеть изданным задуманный в 1952 году четырехтомник. Вскоре после его смерти Музыкальное издательство приступило к капитальному многотомному изданию важнейших его опусов, включая партитуры опер, балетов и ораторий¹. «Если б он мог увидеть, сколько его произведений издано за эти годы, ощутить, с какой любовью относятся к ним все, кто связан с их изданием, я уверена — он считал бы свою мечту осуществленной», — писала уже в 1956 году М. А. Мендельсон².

Друзья, посещавшие Сергея Сергеевича летом 1952 года на Николиной горе, отмечали его всегдашнее радушие и неослабевающую увлеченность искусством. Трудно было предугадать, что дни его сочтены. Однажды к нему на дачу пришли П. П. Кончаловский вместе с поэтом С. В. Михалковым. За столом разгорелась оживленная беседа. Обсуждали вариант новой комической оперы. Перебирали сюжеты из Гоголя, Островского. Тут же С. Михалков предложил идею современной музыкальной комедии. «У меня осталось впечатление, что он полон был планов и энергии», — вспоминал Кончаловский³.

На Николиной горе бывал пианист Анатолий Ведерников — отличный музыкант, консерваторский друг и однокашник С. Рихтера. Ведерникову Сергей Сергеевич поручал оформление некоторых партитур, составление фортепианных переложений (Седьмая симфония, «Встреча Волги с Доном», «Сказ о каменном цветке»), с ним обсуждал идею Концерта для двух фортепиано в сопровождении струнного оркестра с ударными. Первые наброски Шестого концерта (фрагменты первой части, начало третьей — в ритме полонеза) он демонстрировал своему молодому ассистенту. В этих эскизах Ведерников ощутил своеобразные отголоски итальянских *concerti grossi* XVIII века (автор ссылаясь также на опыт баховского концерта для двух клавиров и струнного квинтета). Тогда же Сергей Сергеевич высказывал пожелание, чтобы первыми исполнителями будущего концерта стали С. Рихтер и А. Ведерников. Последнему было доверено и первое исполнение клавира Седьмой симфонии, законченной 20 марта (оркестрована к началу июля 1952 г.). Уже 2 июля композитор писал Л. Т. Атовмяну: «Я заканчиваю симфонию, а затем собираюсь внести кое-какие небольшие изменения в «Каменный цветок» согласно просьбе Большого театра и Театра им. Кирова, которые будто собираются ставить балет, в связи с чем у меня были Лавровский и Сергеев. Понемножку переделываю виолончельный концерт».

¹ Все издание, завершенное в 1966 году, составило 20 томов.

² «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 283.

³ МДВ, стр. 500.

Среди многих работ 1952 года (досочинения нескольких сцен для «Каменного цветка», исправления и доделки в Виолончельном концерте и арии Кутузова, виолончельное Концертино ор. 132) главное место принадлежало, бесспорно, Седьмой симфонии. Она оказалась последним полностью завершенным сочинением Прокофьева, его «лебединой песней».

Автор отнесся к этой партитуре с особой нежностью, выразив в ней возвышенную поэзию лирических раздумий, светлую печаль воспоминаний. Первоначально задуманная как «симфония для юношества», она превратилась в современную эпико-лирическую поэму, тонко раскрывающую душевный мир автора и многих его современников. В сущности, тема юности, издавна столь привлекавшая Прокофьева, нашла прямое выражение лишь в скерцозных моментах финала и частично в первой части (игрушечно-фантастическая заключительная партия); та же «тема юности» в какой-то мере определила прозрачность оркестровки, предельную мелодическую ясность, скромные масштабы композиции. В симфонию вполне органично вошли некоторые фрагменты, сочиненные раньше: Вальс, написанный год назад для предполагавшейся Танцевальной сюиты, лег в основу второй части; спокойно-раздумчивая музыка из «Евгения Онегина» (одна из тем Татьяны) зазвучала в переосмысленном виде в качестве рефренной темы третьей части.

С волнением ждал Сергей Сергеевич первых откликов на Седьмую симфонию. В один из августовских дней Анатолий Ведерников — в отсутствии автора — демонстрировал новый опус Секретариату Союза композиторов. Даже в скромном фортепианном изложении Симфония глубоко взволновала собравшихся. На другой же день Д. Кабалевский и Г. Хубов прибыли на Николину гору, чтобы поздравить автора. «Сергей Сергеевич чувствовал себя плохо и лежал в постели, — рассказывает Кабалевский. — С жадностью стал он расспрашивать о том, какое впечатление произвела симфония. И как радостно заулыбался он... когда услышал о ее успехе»¹. («А не слишком проста музыка», — скромно спросил он у приехавших товарищей.)

Признание Седьмой симфонии оказалось почти единодушным — музыканты различных течений были покорены неотразимой прелестью ее лиризма. Самосуд сразу же принялся разучивать партитуру с оркестром Всесоюзного радио, а Кабалевский написал восторженную статью о ней для «Советской музыки».

К одной из радиопередач Сергей Сергеевич дал краткое авторское предуведомление, обращенное к зарубежным слушателям: «Эту симфонию я назвал юношеской. Я назвал ее так потому, что симфония... навеяна мыслями о радости пути молодежи моей Родины. Духовная красота и сила

¹ МДВ, стр. 423.

советской молодежи, жизнерадостность и устремленность вперед, в будущее — вот что хотелось мне отразить...»¹

Премьера Седьмой симфонии 11 октября 1952 года была одним из самых радостных событий на последнем этапе жизни Прокофьева. Вся музыкальная Москва присутствовала в тот вечер в Колонном зале Дома Союзов. Большой симфонический оркестр радио (дирижер Самосуд) играл на редкость вдохновенно. Старейший концертный зал столицы давно не был свидетелем такого неподдельного энтузиазма слушателей, захваченных рождением шедевра. Финал Симфонии по требованию публики был исполнен дважды. Автор, в последний раз в жизни присутствовавший на исполнении своего сочинения, был несказанно горд: «Никогда еще я не видел Сергея Сергеевича таким... счастливым и растроганным, — вспоминает один из присутствовавших. — Он стоял в углу артистической комнаты, окруженный тесной толпой музыкантов, и едва успевал пожимать тянувшиеся к нему со всех сторон руки, обнимать друзей»...²

На другой же день Д. Д. Шостакович обратился к Прокофьеву с дружеским письмом, оценивши в нем новую Симфонию как «произведение высокого совершенства, глубокого чувства, огромного таланта». «Желаю Вам жить и создавать еще по крайней мере сто лет, — писал он. — Слушая такие произведения, как Ваша Седьмая симфония, становится гораздо легче и веселее жить»³.

Седьмая симфония

После двух монументально-эпических симфоний — Пятой и Шестой — Седьмая выглядит скромной, почти миниатюрной. Ее жанр близок к сюите, сочетая в себе трогательную лирическую исповедь с чертами современного жанрово-бытового симфонизма, в чем-то продолжающего линию Классической симфонии...

Чарует во всем сочинении прежде всего богатство и непринужденность мелодического тока, насыщающего буквально все его разделы. Автор почти не пользуется приемами разработочного членения, дробления тем, предпочитая дать новую мелодию или существенно измененный вариант. Отсутствие драматических конфликтов и сложной разработочности как бы восполняется яркостью и жизненной достоверностью образных контрастов. Смена образов и состояний, подобная естественному круговороту жизни, трогает и убеждает, хотя в музыке и отсутствуют негативные образы мрачных или жестоких экспрессий. Иногда кажется, что в раздумья автора вплетаются и воспоминания детства, отголоски любимых сказок. Вместе с ним вы наблюдаете картины быта (Вальс во второй части), лю-

¹ Из выступления С. С. Прокофьева по радио на Англию 21 ноября 1952 г.

² См.: Г. М. Шнейерсон. Встречи с Прокофьевым. Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 280.

³ См. факсимиле, приведенное на стр. 590.

буетесь миром немного смешных и совсем нестрашных фантастических чудес (заключительная партия первой части); образы детства возникают в шаловливом, по-гайдовски изящном танце (главная тема финала) или в «игрушечном» марше — в середине финала — будто совсем юные герои с деревянными саблями отважно маршируют под дробь пионерского барабана...

И над всей вереницей жанрово-бытовых или сказочных образов возвышаются главные темы симфонии, придающие ей подлинно симфоническое дыхание: темы светлого жизнеутверждения (побочная первая части и кода финала), мудрого и доброго размышления о жизни и о людях (начало первой части, основной материал третьей).

При всей простоте изложения, нетрудно обнаружить индивидуальную манеру Прокофьева в лукавых ритмических акцентах, в свободных, по-русски распевных полифонических подголосках, в модуляционных сдвигах и отклонениях, в оркестровке, богатой чистыми тембрами.

Печально-задумчивая главная тема первой части (*Moderato*) звучит подобно протяжной русской песне — с певучим сопровождением подвижного подголоска. Ей присущ доверительный, открыто исповеднический тон. Более масштабна, эпически объективна побочная, изложенная в виде благородного напева басов на фоне глухого тремоло. Это одна из тех широчайших по диапазону мелодий, которые составляют украшение инструментальной лирики позднего Прокофьева. Мужественный тембр, суровость фона, раздолье интервалики придают ей особое величие и красоту. Во второй раз она звучит еще более гордо и светло, в более высоком регистре:



Наконец, неожиданным контрастом возникает новая тема, странная, как отзвук забытой сказки; фантастический колорит достигнут в ней и наивной угловатостью интонаций, и волшебной приглушенностью оркестровки, и завораживающей гармонизацией. Единственная во всей симфонии несложная разработка лишена драматических коллизий; она излагает в ином освещении основные мысли экспозиции.

127 1959 Москва.

Дорогой Сергей Сергеевич. Прото направлено
Вас с новой прекрасной симфонией. Прислужив
и ее была с огромным интересом и наслажде-
нием от первой до последней ноты. 4-я симфония
получила произведением высочайшей совершенности,
информации музыки, огромной техники. Это
подлинно мажорское произведение.

И не удивительно, что и по поводу
возвращения от более подробных замечаний.

В. Шостакович сообщает, что подобный музыкальный
вопрос и Ваша в рассуждении. Хотел, что он
был бы, симфония имеет одна мажорская
часть. Надо было сказать, что в воодуше-
влении произведения надо читать по две раз
официально и таким образом бы.

Многие считают, что С. А. Силин не имеет
4-ю симфонию музыкально.

Хотел Вам еще и сообщить еще, по
своей части, что Лев. Силин также
произведения, что Ваша 4-я симфония,
составляет порядок, как и все else. Хотел
было еще раз. Хотел было сказать еще.
Ваше и Шостаковича

Вторая часть (*Allegretto*) — концертный вальс, сочетающий функции скерцо и лирического интермеццо. Многие в нем напоминают о сердечной лирике русских симфонических вальсов (Глинка, Чайковский, Глазунов). При крайней простоте схемы (А — В — А — В — А) эта часть отмечена тонкой проработанностью связей и переходов, богатством тонального развития внутри разделов, а главное — многогранностью эмоциональных планов.

В распевных созвучиях струнных рождается плавная, по-брамсовски углубленная тема третьей части — *Andante espressivo*. Песенное начало умело сплавлено со спокойным речитативным диалогом инструментов; развитие основано на принципе строгой классической вариационности. Однако после темы и первой вариации «обстановка действия» резко меняется: звучит отдаленный, несколько фантастический марш: при упруго отчеканенном ритме его интонации лиричны и даже печальны, как отголосок грустного повествования.

Наконец, в финале (*Vivace*) образ умудренной зрелости сменяется картинкой беззаботных шалостей и забав; шуточный характер главной темы достигнут и танцевальностью ритма, и дразнящими всплесками мелодии, и общим интонационным родством с юмористическими темами Гайдна или Бетховена. Зато во второй теме (*C-dur'*ной) более ощутимы связи с пионерскими маршевыми песнями. Два новых образа составляют средний раздел финала: первый — песенно-лирический — остается как бы незавершенным, а основное место отводится суховато-ритмичному маршу. Драматургическая вершина всей симфонии наступает в коде финала, где возвращается с возросшей силой вторая тема первой части, звучащая как гимн свету и счастью. И когда умолкает эта волевая мелодия, в последний раз возникает сказочный образ заключения первой части на фоне мерного оstinato рояля, арфы и ударных. В нем разлита едва уловимая светлая печаль. Он воспринимается как прощание композитора с любимой сказкой, пронесенной им через всю жизнь, как сожаление об уходящем счастье.

Новая партитура Прокофьева тотчас же встретила ряд сочувственных откликов в печати. Симфония «по-настоящему жизнерадостна, лирична, восхищает своим ясным и светлым содержанием, необыкновенно свежим гармоническим языком», — писал Д. Шостакович в газете «Советское искусство»¹. О новой симфонии говорили многие ораторы на Шестом пленуме Правления Союза композиторов СССР (февраль 1953 г.): почти все отмечали красоту и совершенство ее музыки; некоторые возражали против слишком категоричного навязывания ей программы, трактующей тему советской молодежи.

¹ 12 ноября 1952 г.

Спустя четыре года, в апреле 1957 года Седьмая симфония удостоилась Ленинской премии. Эта посмертная награда композитору вызвала глубокое удовлетворение у всех поклонников его таланта¹.

Осенью и зимой 1952 года, Прокофьев, вернувшись в город с Николиной горы, занялся некоторыми доработками в партитурах «Сказа о каменном цветке» и «Войны и мира». Хотя вынужденное возвращение к вполне законченным сочинениям раздражало и утомляло его, — он готов был выполнить любые требования театров, лишь бы ускорить рождение новых спектаклей. Для балета пришлось сочинить еще один русский танец (третий акт) и переделать заключительный дуэт-адажио Катерины и Данилы.

В Большом театре уже готовились к разучиванию «Каменного цветка». В связи с этим композитор вновь встречался с Л. М. Лавровским, а также с концертмейстером С. К. Стучевским, помогавшим в оформлении клавира. Возобновившаяся работа над балетом обнадеживала Сергея Сергеевича, однако, все просьбы «утяжелить» партитуру во имя внешней звуковой импозантности решительно им отклонялись.

В декабре, вскоре после концертного показа «Мейстерзингеров», Самосуд приступил к репетициям «Войны и мира», начав с картины «Военного совета в Филях». В первых числах февраля эта сцена шла по радио в передаче для Дальнего Востока (партию Кутузова пел Борис Добрин).

Возрождение интереса к его сценическим опусам вдохновляло и ободряло Сергея Сергеевича. В своей новогодней заметке для журнала «Советская музыка» он писал: «С радостью жду я в 1953 году творческих встреч с коллективами Большого театра и Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко для дальнейшей совместной работы над балетом «Каменный цветок» и оперой «Война и мир»². О том же говорилось в письме композитора, адресованном в Ленинград, Элеоноре Дамской-Тонтегоде: «В Большом театре приступили к репетициям моего нового балета... Премьера намечена на весну будущего года. В Ленинграде в ближайшие дни Зандерлинг собирается исполнить мою новую Седьмую симфонию, а затем, по-видимому, за нее возьмется и Мравинский. Москвичи приняли эту симфонию очень ласково. Надеюсь, что она Вам понравится»³.

Отвлекаемый угнетавшими его «доделками» для постановки балета, Прокофьев не смог продолжить работу над начатыми инструментальными

¹ Исполнение Седьмой симфонии в США — уже после смерти Прокофьева — вызвало у некоторых рецензентов разочарование и досаду. Маститый Олин Даунс, когда-то приветствовавший «левые» дерзости юного Прокофьева, осудил симфонию за простоту и ясность языка, назвав ее образцом «буржуазной музыки». Выступление Даунса было подвергнуто резкой критике в статье Д. Шостаковича («Советская музыка», 1953, № 8).

² «Советская музыка», 1953, № 1, стр. 19.

³ Письмо от 11 февраля 1953 г.

опусами. Осталось недописанным несложное трехчастное Концертино для виолончели с оркестром *g-moll*, записанное рукой М. Ростроповича. Оно было задумано сразу же после окончательной версии Симфонии-концерта. «В настоящее время первая часть вчерне написана, вторая закончена, третья начата, и в 1953 году рассчитываю завершить эту работу», — сообщал автор в конце 1952 года. Общим лирическим тоном и прозрачностью фактуры сочинение близко стилю Седьмой симфонии, о чем свидетельствует хотя бы романтически приподнятая главная партия первой части:



Характерна для самобытной манеры Прокофьева и танцевально-юмористическая главная тема финала, повторяющаяся — с некоторыми изменениями — комическую мелодию среднего раздела третьей части Симфонии-концерта¹. Лишь несколько эскизов (24 страницы) было сделано для Шестого фортепианного концерта. Осенью на Николиной горе задумывалось и четырехчастное произведение для виолончели соло — Соната *cis-moll*, для которой было написано несколько страниц эскизов. В качестве ее второй части планировалась медленная фуга, одна из последующих частей мыслилась в характере менуэта или гавота². Особенно интересен замысел фуги в произведении для сольного струнного инструмента (аналогичная идея была осуществлена, как известно, Б. Бартоком в его Сонате для скрипки соло, написанной в 1944 году для Иегуди Менухина). Создание этой сложной полифонической формы, ранее не встречающейся во всем громадном наследии Прокофьева, было сопряжено для него с особыми трудностями. Он обращался даже за консультацией к опытнейшему полифонисту В. Я. Шебалину, жившему неподалеку на Николиной горе: «Помню раз осенью 1952 года Сергей Сергеевич пришел ко мне и просил помочь ему, проконсультировать фугу, которую он хотел написать для Виолончельной сонаты соло. От смущения я лепетал: «Мне бы самому у Вас учиться»...³

¹ Концертино было в конце пятидесятых годов завершено по авторским эскизам М. Ростроповичем и оркестровано Д. Кабалевским.

² Подробности о неосуществленной Виолончельной сонате соло см. в статье В. Блока. «Советская музыка», 1969, № 4.

³ Из воспоминаний В. Шебалина. «Советская музыка», 1959, № 2, стр. 78.

Увы, ни Виолончельная соната соло, ни Концерт для двух фортепиано, ни новая версия Второй симфонии так и не были написаны. Не смог композитор осуществить и другие свои последние замыслы; две новые сонаты для фортепиано, оркестровую сюиту «Хозяйка Медной горы», новую двухручную версию Четвертого концерта. Дорабатывая партитуру «Каменного цветка», Сергей Сергеевич говорил о своем желании написать на материале балета цикл фортепианных пьес, подобный пьесам из «Ромео» и «Золушки» (в частности, планировалась виртуозная Токката — на основе танца-погони Северьяна). Обострившаяся болезнь и внезапно наступившая смерть разрушили все его планы.

Из записок Миры Александровны Мендельсон стали известны скорбные подробности последних дней великого музыканта. Когда ночью 31 декабря он — с женой и тестем — в тесном семейном кругу встречали новый 1953 год, ничто, казалось, не предвещало близкой катастрофы. «В полночь поднимали бокалы, потом почитали письма Чехова»... Помянули добрым словом умерших друзей и близких, с которыми прежде встречали новогоднюю ночь.

Однако в последующие дни композитор выглядел непривычно опечаленным. Его терзала гнетущая мысль о невозможности выполнить намеченные планы. «Душа болит», — с горечью говорил он жене. В начале февраля опять пришлось слечь с тяжелым гриппом. Забегавший перед отъездом за границу Ростропович застал своего прославленного друга побледневшим и осунувшимся — то была их последняя встреча. Спустя некоторое время заходил Н. С. Голованов, также огорчившийся тягостной встречей с смертельно больным товарищем. Завершив новую редакцию Пятой сонаты, Сергей Сергеевич принялся было за рукопись Десятой сонаты (27 февраля), но успел написать только две страницы, так как пришлось вернуться к доделкам для «Каменного цветка».

В январе пришло письмо из Брюсселя с предложением войти в жюри Международного конкурса композиторов имени бельгийской королевы Елизаветы. Прокофьев вынужден был ответить отказом, ссылаясь на болезнь. Это было его последнее письмо за границу (28 января 1953 г.).

Рабочий стол композитора был заполнен начатыми рукописями. Здесь были заготовки для оперы «Хан-Бузай», наброски двух фортепианных сонат, начатые пьесы для виолончели, сценарий «Расточителя», план реконструкции Второй симфонии... «Сколько я мог бы, должен был бы еще написать», — сокрушенно жаловался он в момент обострения болезни. И в этом признании звучали не столько отчаяние и страх перед неотвратимостью смерти, сколько обида неутраченного мастера, вынужденного расстаться с незавершенными трудами.

«В последние, предшествовавшие 5 марта дни Сергей Сергеевич был мрачен, — рассказывает М. А. Мендельсон. — ...По отдельным его словам, касавшимся работы и наших отношений, было ясно, что он думает о смер-

ти. С болью, но без тени страха, мужественно и строго он как бы подводил для себя итоги... Пристально глядя на меня, Сергей Сергеевич сказал: «Ты должна будешь, обязана будешь привести в порядок мои дела...»¹

День 5 марта 1953 года в квартире Прокофьева начался как всегда в обстановке деловых будней. Была просмотрена и упакована для отправки в ЦГАЛИ очередная партия рукописей. Было отослано письмо в Музфонд по поводу переписки нового варианта Пятой сонаты. Приходил массажист. В полдень Сергей Сергеевич — как всегда после долгой работы — выезжал на прогулку в любимый сквер, напротив кино «Ударник».

Столица и вся страна в тот день были охвачены беспокойным ожиданием. Два дня назад стало известно о смертельном заболевании И. В. Сталина. Радио время от времени передавало медицинские сводки о состоянии его здоровья... Каков будет исход этой болезни? Миллионы людей — кто с тревогой, кто с надеждой — ждали наступления новой эры в историческом развитии Советского государства. Вероятно, об этом думал и Прокофьев. Во всяком случае, не исключено, что тревожная атмосфера тех дней — последних дней уходящей сложной эпохи — незаметно воздействовала на самочувствие больного композитора.

Внешне же в семье Прокофьевых все шло обычной чередой. После обеда Сергей Сергеевич лег отдыхать. Затем Мира Александровна читала ему вслух книгу воспоминаний о Гоголе. Заходил концертмейстер Стучевский, которому вручили только что законченный новый фрагмент для девятой картины «Каменного цветка» («Радость встречи Катерины и Даниила»). Около восьми часов вечера больной внезапно вышел из кабинета в крайне возбужденном состоянии. «Его шатало из стороны в сторону». Он жаловался на озноб, головокружение, тошноту. Меньше часа длилась тщетная борьба за его жизнь. Примерно в девять вечера композитора не стало. Смерть наступила мгновенно от кровоизлияния в ствол части мозга².

Тотчас же небольшая квартира в проезде Художественного театра наполнилась родными, друзьями, почитателями Сергея Сергеевича, потрясенными его внезапной кончиной. Здесь были сыновья Святослав и Олег, родные Н. Я. Мясковского, Д. Б. Кабалевский, Л. К. Книшпер.

Как известно, в тот же день оборвалась жизнь И. В. Сталина. Это роковое обстоятельство помешало многим жителям столицы проститься с корифеем русской музыки. Пресса и радио, целиком заполненные официальными траурными материалами, не смогли оповестить широкий круг людей о внезапной смерти Прокофьева. Некролог в «Советском искусстве» появился лишь несколько дней спустя.

¹ Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 289.

² См. свидетельство о смерти С. С. Прокофьева, ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 570.



В ОСТАНОВЛЕНИЕМ КОМИТЕТА
ПО ЛЕНИНСКИМ ПРЕМИЯМ
В ОБЛАСТИ ЛИТЕРАТУРЫ
И ИСКУССТВА ПРИ СОВЕТЕ
МИНИСТРОВ СССР
ОТ 22 АПРЕЛЯ 1957 ГОДА
ПРИСУЖДЕНА ЛЕНИНСКАЯ ПРЕМИЯ

ПРОКОФЬЕВУ Сергею Сергеевичу, Народному
артисту РСФСР, — за *Седьмую симфонию*.



Председатель Комитета
по Ленинским премиям в области
литературы и искусства
им. Советов Министров СССР

Н. Тихонов

(Н. ТИХОНОВ)

Учредитель Комитета
по Ленинским премиям в области
литературы и искусства
им. Советов Министров СССР

В. Нухарин

(В. НУХАРИН)

Диплом.



Диплом о посмертном награждении С. Прокофьева
Ленинской премией

Утром 6 марта гроб с телом Сергея Сергеевича был установлен в скромном полуподвале Центрального Дома композиторов на 3-й Миусской. Цветов было сравнительно немного. (В те дни тысячи москвичей с цветами и траурными плакатами шли к Колонному залу Дома Союзов.) На гражданскую панихиду днем 7 марта собрались несколько десятков друзей и почитателей композитора, заполнивших узенький зал ЦДК. В толпе было много молодежи. Траурный митинг открыл Д. Б. Кабалевский. С взволнованными речами выступили Д. Д. Шостакович, Ю. А. Шапорин, Л. М. Лавровский, Карен Хачатурян, кинорежиссер В. Строева. «Я горжусь тем, что мне посчастливилось жить и работать рядом с таким великим музыкантом, как С. С. Прокофьев», — сказал в своей речи Шостакович. Речи прерывались музыкой: С. Е. Фейнберг играл Баха, Д. Ф. Ойстрах исполнил первую и третью части f-moll'ной сонаты Прокофьева, звучали в записи фрагменты из «Ромео».

День был мрачный, сырой, промозглый. Шел мокрый снег. Траурный corteж медленно проследовал по улицам Москвы к Ново-Девичьему кладбищу.

Прокофьева похоронили рядом с могилами его старых друзей и соратников — Мясковского и Асафьева.

Кончина великого музыканта вызвала глубокую скорбь среди многочисленных поклонников его искусства в СССР и за рубежом. О печальном событии оповестили мир французское, японское, английское радио. Статьи, посвященные его творческому пути, выражали чувство безграничного уважения к памяти русского гения¹. Вечера в честь Прокофьева состоялись во многих музыкальных центрах мира — от Парижа и Праги до Монтевидео.

В конце 1953 года в Бонне вышел специальный номер временника «Musik der Zeit», посвященный памяти скончавшегося композитора. Характерны высказывания о Прокофьеве крупнейших музыкантов Запада — Артура Онеггера, Дариуса Мийо, Дж. Франческо Малипьеро, Ралфа Воан-Уильямса, Жака Ибера, Бенджамена Бриттена, помещенные в сборнике. «Смерть композитора, обладавшего такой мощной жизненной силой, такой смелостью, таким оптимизмом, — большая потеря для всего мира», — заявил Бенджамен Бриттен. «Все его произведения свидетельствуют об огромном музыкальном темпераменте, который не поддавался ограничению со стороны каких-либо теоретических догм. Он останется для нас величайшей фигурой современной музыки», — написал Артур Онеггер.

¹ См., например, статьи: Рене Дюмениля во французской газете «La Monde», Олина Даунса в американской газете «New York Times», Г. Штуккеншмидта в западногерманской газете «Die neue Zeitung», М. Монтагю-Натан в английском журнале «The Musical Times», Р. Гофмана во французском «Le journal Musical français», М. Дзамбрини в итальянском журнале «Record» (Милан), Н. д'Урбано в аргентинском журнале «Buenos Aires musical» и другие.

Вскоре после кончины Прокофьева началось грандиозное crescendo его славы, продолжающееся и поныне. Буквально каждый сезон на протяжении второй половины пятидесятых и особенно в шестидесятые годы приносил новую прокофьевскую премьеру, новое прочтение знакомых сочинений, творческую реабилитацию забытых или несправедливо раскритикованных опусов. По инициативе Геннадия Рождественского были воскрешены ранние симфонии Прокофьева, почти неизвестные советским слушателям — Вторая, Третья, Четвертая (в новой редакции). Этот же дирижер — убежденный энтузиаст прокофьевской музыки — извлек из небытия «Балладу о мальчике» и кантату «Семеро их», партитуры «Евгения Онегина», «Пиковой дамы» и «Бориса Годунова». Он же впервые познакомил советскую публику с музыкой «Игрока» (в концертном исполнении). Мстиславу Ростроповичу мы обязаны первым знакомством с Симфонией-концертом и виолончельным Концертино ор. 132. Значительными событиями были: первое исполнение в 1966 году Кантаты к 20-летию Октября (дирижер К. Кондрашин), показ на концертной эстраде музыки к «Ивану Грозному» (дирижер А. Стасевич), премьеры Четвертого концерта и новой версии Пятой сонаты (Анатолий Ведерников), многократные выступления Святослава Рихтера с концертами и сонатами.

Постепенно перед советскими слушателями вырастали величественные контуры театра Прокофьева, еще недавно считавшегося слишком «модерным», а ныне победно утверждающего свою новаторскую сущность. За премьерой «Каменного цветка» (1954) последовали первые постановки полной версии «Войны и мира» — в Ленинграде (Малегот), в Москве (Театр имени Станиславского и Немировича-Данченко, а затем и Большой театр), в Киеве, а также внушительная реабилитация «Повести о настоящем человеке» (1960). Столичные театры с успехом воскресили «Дуэнью», «Семена Котко», «Любовь к трем апельсинам», не говоря уже о непрекращающихся спектаклях «Ромео и Джульетты» и «Золушки».

Наряду с отечественными премьерами происходили десятки зарубежных. Перечислить их все невозможно. Газеты сообщали об успешных постановках «Войны и мира» в Нью-Йорке, Милане, Белграде, Лондоне, о показах «Игрока» и «Огненного ангела» во Французском радио, о многочисленных интерпретациях «Ромео и Джульетты». Важную роль сыграл прокофьевский фестиваль в Праге (1965), где было продемонстрировано почти все оперное и балетное наследие великого композитора.

На Родине имя Прокофьева окружено почетом и славой. Первым из советских музыкантов он удостоился в 1957 году Ленинской премии (посмертно). Время быстро преодолевает обидные противоречия и сложности, еще недавно возникавшие на пути некоторых его сочинений. Холод недоверия все более рассеивается. Новые поколения исполнителей и слушателей безоговорочно причисляют его к любимейшим классикам русского искусства.

Глава XV

Добрый мастер

«Я восхищаюсь музыкантом и человеком, создающим естественную музыку... В водовороте модных систем, догм... ты остался самим собой».

(Из письма А. Онеггера к Ф. Пуленку)

«Добрый мастер вышел. С дорогим глазом, с золотой рукой».

П. Бажов. «Малахитовая шкатулка»

Более полувека продолжалась творческая деятельность Сергея Прокофьева, начиная от ранних фортепианных пьесок и детской G-dur'ной симфонии (1902) и кончая незавершенными рукописями 1952—1953 годов. В списке его работ свыше ста тридцати опусов, не считая многочисленных обработок и переложений. Здесь представлены почти все музыкальные жанры: оперы, симфонии, балеты, кантаты, инструментальные концерты, сонаты, хоры, романсы, песни, марши, музыка для детей, обработки народных песен, музыка для театра и кино, инструментальные миниатюры.

За прошедшие десятилетия композитор пережил заметную эволюцию художественных склонностей. Эта эволюция тесно связана с общественными условиями пережитой им сложной эпохи.

Дерзкие антиакадемические устремления ранних его опусов, отражавшие предгрозовую атмосферу духовной жизни России, были продолжены в наиболее «экстремистских» сочинениях первой половины двадцатых годов, составивших своего рода кульминацию стилистической «левизны» Прокофьева. Но уже к началу тридцатых годов четко определился поворот его к «новой простоте» и классичности музыкального мышления. Эта тенденция особенно укрепилась после возвращения в Советскую Россию — под прямым воздействием социалистического уклада жизни. Сложная кривая его художнического развития протекает, таким образом, от юношеской бравады ранних фортепианных пьес через «варваризмы» и бушевания «Скифской сюиты» и Второй симфонии к лирике «Блудного сына» и

«Ромео», к русскому величавому эпосу «Невского», «Войны и мира», поздних симфоний.

Коренной поворот композитора к идеям высокого гуманизма роднит его с теми прогрессивными художниками первой половины XX века, у которых Томас Манн отмечал аналогичный путь «от сенсационного и экзотического к человечески первозданному и простому».

Вместе с тем, знакомясь с разнообразнейшими опусами Прокофьева юных и зрелых лет, мы находим в них черты стилистического единства, выраженные в ярко индивидуальной манере письма, в остроте видения мира, в своеобразии мелоса, ритмики, гармонии. Постепенно менялись, становились глубже, целенаправленнее творческие устремления композитора. Сглаживались былые преувеличения и резкости, порой рождавшиеся своеобразием бунтующей молодости. Но многие, оправдавшие себя художественные средства, найденные в пору юности, сохранялись в его арсенале до последних лет, совершенствуясь и подчиняясь новым требованиям.

Прокофьев принадлежал к числу художников, не склонных к теоретическому обоснованию своих принципов. Он искренне ненавидел искусственное теоретизирование и не раз высмеивал попытки изобрести универсальный ключ к сочинению новой музыки. Он оставался равнодушным к двенадцатитоновой системе Шенберга, к теоретическим концепциям Хиндемита, к эстетике Кокто и Сати. Его несколько не увлекла «метро-тектоническая» теория Г. Конюса, которую он раскритиковал на одном из музыкальных собраний¹. Очень уважая Б. Яворского как крупного ученого, он не заинтересовался и теорией «ладового ритма». Всеобщее увлечение гармоническими новшествами Скрябина в десятиные и двадцатые годы также мало коснулось его. «Скрябин не может иметь учеников. Скрябин должен стоять одиноко — это одинокий гений», — утверждал он в интервью².

«У меня нет никакой теории», — ответил как-то Прокофьев на вопрос о сущности его музыкального новаторства. Он считал, что «теоретизирующий» композитор, изобретая искусственные догмы, тем самым сковывает свою фантазию. («С того момента, как художник сформулирует свою «логику», он начнет ограничивать себя».) Смысл своего новаторства он объяснял не какой-либо умозрительной системой, а стремлением к наиболее точному выражению увлекавших его идей. «Я всегда чувствовал потребность самостоятельного мышления и следования своим собственным идеям... Я никогда не хотел что-либо делать только потому, что этого требуют правила», — признавался он. «Когда я кончил консерваторию по композиции, у меня было слишком много замыслов и недостаточно техники для их вопло-

¹ См. его письмо к В. Держановскому от 12 сентября 1924 г.

² Газета «Boston Evening transcript» от 26 сентября 1918 г.

щения. Я решил, что лучше так, чем наоборот». По его словам, он вырабатывал стиль в процессе активной композиторской практики: «Я не стесняюсь заявить, что по существу являюсь учеником своих собственных идей»¹.

Показательна твердая вера композитора в непреложность музыкального прогресса, в особую миссию высокоодаренных творцов, призванных двигать вперед развитие искусства. В этом отношении примечателен его ответ литератору Н. Энгельгарду, осудившему «непонятные сложности» современной музыки: «Человеческий слух, а может даже ухо, эволюционирует непрерывно, — утверждал Прокофьев, — и разгадки Вашего непонимания в том, что игрой природы я на скале его эволюции брошен на несколько делений вперед в сравнении с Вами!»².

Уязвимым в этой позиции молодого музыканта было одностороннее понимание идеи новаторства как категории сугубо эстетической — вне прямой зависимости от жгучих социальных проблем века. В этой односторонности сказывалось воздействие «современнических» взглядов, имевших хождение в дореволюционном Петербурге. Отсюда наивные мысли о том, что «музыка и политика взаимно отталкиваются», что существуют «чистые музыканты»... которые интересуются музыкой как «вещью в себе»³. Отсюда требования звуковой новизны в письме к Мясковскому: «Изощрасть свою изобретательность», «открещиваться от петербургской и московской школ, как от угрюмого дьявола», «сочинять, пока не думая о музыке... а заботясь о создании новых приемов, новой техники...» и т. д.⁴.

Но кипучая деятельность Сергея Сергеевича, особенно в советские годы, решительно опровергала узость этих эстетических суждений. Уже в 1930 году, говоря о современной музыке, он отстаивал примат живого чувства и сильной экспрессии над формальным экспериментированием («Не всякий человек, изобретающий новые эффекты, является великим композитором»⁵). Позднее же он резко осудил «темное» оригинальничанье, выдаваемое за новаторство, доказывая, что «композитор, как и поэт, ваятель или живописец, призван служить человеку и народу».

Говоря о мировоззрении Прокофьева, о его «эстетическом отношении к действительности», нужно отметить присущее его музыке радостное, оптимистическое приятие мира. Этот тонус господствует во многих его сочинениях — от ранних концертов и сонат до «Александра Невского» и Пятой симфонии. Верой в жизнь, в могущество человека, в созидательную силу

¹ Из журнала «Musical Observer», октябрь 1918 г.

² См. письмо к Н. Н. Энгельгарду от 19 октября 1916 г. Сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», стр. 327.

³ Из письма к В. В. Держановскому от 12 сентября 1924 г.

⁴ Из письма к Н. Я. Мясковскому от 3 января 1924 г.

⁵ См. чикагский журнал «Musical Leader», февраль 1930 г.

труда проникнуты и программы его сочинений и его собственные высказывания. Эту жизнелюбивую природу прокофьевского искусства высоко ценили самые чуткие его современники. Так, Асафьев услышал в «Скифской сюите» «жажду жизни», «веру в светлое грядущее», «путь к радости». Мясковский сформулировал основное ощущение, рождаемое музыкой Прокофьева, двумя словами: «Хочется жить!» О том же писал и Д. Шостакович после премьеры Седьмой симфонии: «Слушая такие произведения... становится гораздо легче и веселее жить». Ни личные невзгоды, ни тяжкая болезнь не могли поколебать в композиторе этой силы жизнеутверждения и неустанного стремления к труду. «Всякие несчастья всегда сменяются радостями, как за дождями всегда бывает солнце», — утверждал он в одном из юношеских писем. Своих старших товарищей он весело отчитывал за их жалобы на приближающуюся старость: «Созерцать свое стареющее тело — праздное занятие, надо суметь понять нереальность этого постарения», — писал он Б. Асафьеву¹.

Оптимизм Прокофьева никак не согласовывался с мотивами страха, безверия, болезненных кошмаров, пронизывающими творения декадентского искусства начала века. Трудная эпоха его юности внушала ему психологию безволия, упадка, цинической опустошенности. Современные ему модные поэты, подобные Бальмонту или Сологубу, славили уродство, зло, воспевали «чуму, проказу, тьму, убийство и беду» (Бальмонт). Те же ущербные мотивы пронизывали многие опусы зарубежной музыки межвоенных лет. Но Прокофьев шел своим путем, решительно преодолевая нездоровые воздействия времени.

Некоторые зарубежные музыканты-гуманисты XX века искали выхода из пессимистического тупика то в обращении к религии, то в преклонении перед нетленными ценностями старого классического искусства или фольклорной старины.

Прокофьев утверждал свой художественный идеал много проще и естественнее, исходя прежде всего из реального постижения жизни в ее действенной созидательной сущности, а не из религиозно-утопических догм или эстетски-стилизаторских моделей. Ему решительно чужды были какие-либо религиозные увлечения (о чем с нескрываемой укоризной говорил как-то И. Ф. Стравинский²); напротив, и в «Огненном ангеле», и в «Александре Невском», и в «Обручении в монастыре» мы находим прямое обличение мертвящей и безнравственной сущности клерикализма. Любопытны вызывающе резкие ответы композитора на обращения к нему запросы американской религиозной организации «Христианская наука».

¹ Письмо от 3 октября 1931 г.

² «Прокофьев всегда мыслил очень по-русски и был в простейшем смысле антиклерикален», — читаем мы в воспоминаниях Стравинского (см. *Gespräche mit Robert Kraft*. Atlantis Verlag, Zürich, 1911, S. 40).

Из этого документа (сохранившегося в одном из зарубежных архивов) явствует, что философское credo его было, в сущности, атеистическим и что единственными устоями веры для него были реальная жизнь и сознательный труд человека, свободного от предрассудков: «Всякая подавленность в душе смертного есть ложь». «Я — проявление Жизни, которая дает мне силы сопротивляться всему недуховному». «Я люблю работать потому, что деятельность является проявлением Жизни»¹.

С трогательной любовью обращался Прокофьев к образам детства, с его наивной незамутненностью чувств. Он принадлежал к тем чистым душой художникам, которые, как говорил Сент-Экзюпери, «вышли из страны детства». Друзья не раз отмечали черты трогательной детскости, сохранявшиеся и в творчестве и в духовном облике композитора: «В нем было сочетание какой-то детскости и деловитости», — вспоминал Н. Д. Волков. А скрипач Сигети находил в мечтательной поэзии Первого скрипичного концерта «настроение маленького мальчика, внемлющего сказке». Образы детства представлены во многих прокофьевских опусах — от пьес ор. 12 и «Гадкого утенка» до «Пети и волка», «Баллады о мальчике» и оратории «На страже мира». В них радуют ясность постижения мира, меткость звукописи, обаяние мальчишеской романтики и нежного лиризма.

Образы детства соседствуют в его творчестве с фантастикой самых различных оттенков. Область сказки привлекала его внимание на протяжении всей жизни — от ранних фортепианных «песенок» до «Золушки» и «Каменного цветка». Его живо интересовали мифы, сказы, былины, страшные или веселые фантастические сюжеты. С юношеской непосредственностью воскрешал он в своей музыке творения Андерсена и Гоцци, Перро и Бажова, обращался к древнеславянской мифологии, к русским, итальянским, французским, казахским сказочным сюжетам.

Мотивы сказок и легенд давали повод для «остранения» образов, для создания условно театральной атмосферы, в которой реальное переплетается с самой необыкновенной выдумкой. В этой условности есть нечто общее с приемами кукольного театра или мультфильма, то есть тех жанров искусства, в которых жизненные явления даются сквозь призму художественного «чародейства». Сказки Прокофьева (например, «Гадкий утенок» или «Золушка») раскрывают в аллегорической форме сложные проблемы человеческих отношений. Пользуясь средствами фантастики, он в одних случаях любовался красотой природы, рисовал портреты добрых и простых людей, милых зверят, в других воплощал жестокие, темные силы, враждебные человеку.

В поисках позитивной эстетической опоры Прокофьев не раз обращался к сокровищам фольклора — русского, украинского, восточного.

¹ Цит. по статье Малькольма Брауна «Прокофьев в Америке», газета «Listen», New York, 1963, XII, p. 3.

В этом он резко противостоял эстетике Шенберга и шенбергианцев (считавших применение народной песни признаком слабости, творческой безликости композитора), но зато сближался с тенденцией молодого Стравинского или Белы Бартока, ратовавшего за «обновление профессионального творчества элементами нетронутой за последние столетия крестьянской музыки». Вспомним, с каким интересом обращался наш композитор к «перелистыванию» народно-песенных сборников в период работы над «Шутом», «Русской увертюрой», «Семеном Котко». Вспомним о его оригинальных обработках старинных русских песен — хороводных, былинных, солдатских, о прямых фольклорных цитатах в «Котко», «Каменном цветке», «Повести о настоящем человеке». Подобно своим предшественникам-кучкистам Прокофьев был чужд современной романсно-городской традиции и порой решительно осуждал раздражавшую его бытующую «музычку». Зато с какой глубокой заинтересованностью вслушивался он в вечно живые шедевры старой фольклорной классики, достойные активного осовременивания.

При всем этом прокофьевское искусство было далеко от пресловутой «архаизации», типичной для современных ему зарубежных течений «неофольклоризма» или неоклассицизма. Любые заимствования из прошлого — будь то сюжеты старой сказки, интонации древнего фольклора или фактурные приемы венского классицизма — неожиданно обретали в его интерпретации вполне сегодняшний, актуальный смысл. Именно о такого рода волшебстве превращения, доступном подлинным гениям, мудро сказал как-то М. Пришвин: «Тайная современность рассказа о несовременных вещах является, может быть, пробным камнем истинного творчества»¹.

Воспевая радости бытия, красоту природы, поэзию детства, композитор не боялся обнажать также и жуткие или безобразные стороны жизни. В своих сочинениях он беспощадно обличал пошлость и рутину, жестокость и тупость, зависть и корыстолюбие. Его излюбленным оружием был смех — издевательский смех скептика (как в «Шуте» или «Сарказмах»), либо торжествующий смех сильного человека, ненавидящего зло (как в «Золушке» или «Дуэнье»). Порой силы «темного царства» представляли в его произведениях как чудовищная стихия, пугающая своей бесчеловечностью; тогда и музыка становилась жестко-механичной, лишаясь человеческого тепла.

Утверждая светлое, гуманное начало и обличая бесчеловечность, молодой Прокофьев не всегда был вооружен ясностью идейных целей. Ему не пришлось запечатлеть героину и пафос народной жизни в памятные годы крушения старого мира. Образы революционной борьбы и социалистического созидания удавались ему сравнительно редко (напомним на-

¹ Цит. по «Литературной газете» от 3 апреля 1968 г.

родные сцены «Семена Котко» и особенно — Кантаты к 20-летию Октября, где выразительно запечатлены коллективные чувства борющихся масс).

Проходят годы, и мы все более убеждаемся в том, что громадное искусство Прокофьева по-своему отразило то незабываемое время, когда идеи социальной справедливости впервые восторжествовали над миром эксплуатации и наживы. В этом он был достойным сыном эпохи.

Прокофьеву смолоду было присуще чувство национальной гордости и вытекающее отсюда стремление к русскому национальному стилю. Он не раз утверждал, что русской музыкальной культуре предстоит великое будущее, подчеркивая ее независимость от западных влияний: «Хотя русские музыканты и очень любят музыку Дебюсси, я не думаю, чтобы он влиял на них. Немецкая музыка, которая достигла таких высот при Вагнере, а затем впала в декаданс при Рихарде Штраусе и Регере, конечно, не оказывает на нас влияния»¹. Космополитическая обезличенность была чужда Прокофьеву с юных лет: в письмах и статьях он осуждал некоторых русских музыкантов, «любителей пофранцузить», преклонявшихся перед современным западным искусством. Устами Бабуленьки в «Игроке», Ахросимовой в «Войне и мире» композитор зло высмеял космополитствующих снобов, отрекшихся от Родины: «Чувства французские, костюмы французские. Барыни чуть не голые сидят, как вывески торговых бань, с позволения сказать... Их боги — французы, их царство небесное — Париж...»²

Долгие годы пребывания за рубежом не поколебали любви Прокофьева к Родине. Судьба забрасывала его в самые отдаленные страны света: он побывал в Канаде и Японии, в Мексике и Норвегии, в Испании и Северной Африке. Он наблюдал морские просторы Атлантики, горные пейзажи баварских Альп, буйную зелень тропиков. Но несравненно милее была для него скромная природа Средней России — сосновые леса, грибные полянки, извилистые тихие речки; недаром в лесной тиши Поленова и Николиной горы родились многие лучшие его творения.

Русский национальный склад проявлялся в характере его мелоса и гармонии, многими нитями связанными с народной и классической традицией. В Третьем фортепианном концерте, в «Александре Невском» и «Иване Грозном», в поздних симфониях и «Войне и мире» он выступал как певец России, живописующий ширь ее полей, величие просторов, могущество народных сил. Он иначе воспринимал Россию, нежели другие талантливые его современники: без тех скорбных психологических глубин, которые потрясают нас в Шестой симфонии Мясковского или Третьей Рахманинова. Энергия, раздолье, натиск, волевой порыв или насмешка преобладали в его

¹ «Pacific Coast Musician» от 1 января 1921 г.

² Опера «Война и мир», 6-я картина.

музыке над трагическими сложностями и смятениями духа. Целая галерея национальных образов — эпических или жанровых, но всегда цельных и сильных — представлена в его операх и балетах на русские сюжеты: назовем Кутузова и Грозного, Наташу Ростову и малахитницу Катерину, Бабуленьку из «Игрока» и Невесту из «Александра Невского».

Национальная основа творчества Прокофьева проявлялась в его обращениях к русской классической литературе (Пушкин, Лев Толстой, Достоевский), к пламенной публицистике Ленина, к различным эпохам русской истории (XIII век в «Александре Невском», XVI век в «Грозном», XVIII век в «Поручике Киче», XIX век в «Войне и мире»), к русской сказке («Шут», «Сказки старой бабушки», «Каменный цветок»), к русской народной песне («12 песен», «Русская увертюра»), к современному русскому быту («Здравица», «Зимний костер»). Русское национальное начало выражено и в интересе композитора к героическому эпосу Родины, и в тяготении его к углубленному лирическому мелодизму — скромному, без эмоционального нажима, и в острой ироничности, и во внимании к русскому говору в самых различных его проявлениях.

Национально-русские черты явственно обнаруживаются и в вариантно-попевочных приемах развертывания мелодии, характерных для народной протяжной песни (напомним, к примеру, начальную тему Третьего концерта), и в прозрачной диатонике, во многом близкой к русскому «переменному ладу», и в тяготении к неимитационной полифонии, порой граничащей с народной подголосочностью.

Подобно русским композиторам прошлого, Прокофьев был чужд национальной замкнутости: наряду с русской тематикой его привлекали темы, сюжеты, музыкальные образы, рожденные искусством других народов. Он обращался к итальянской комедии Гоцци, к французской сказке Перро, к английской драматургии Шекспира и Шеридана; его привлекали кабардинский и казахский песенный фольклор, украинские мотивы «Семена Котко», еврейские бытовые напевы, мелодии цыганских плясок. Однако, даже воплощая картины нерусской жизни, композитор сохранял национальную природу своего творчества: и «Ромео», и «Золушка», и Классическая симфония, и «Дуэнья» написаны русским художником, по-своему воспринявшим образы зарубежного искусства.

Очень важно проследить связи прокофьевского творчества с традициями русских и зарубежных классиков.

В ранние годы, обращаясь к опыту предшественников, композитор воспринимал прежде всего то, что было наиболее близко его тогдашним склонностям: звукописно-изобразительные приемы, эффекты дерзкой издевки или фантастики. Его привлекали прозаические речитативы «Женитьбы» Мусоргского, острые гармонии корсаковского «Кашея», юмор инструментальных сказок Грига, моменты жуткой экспрессии в «Пиковой

даме» Чайковского. Но чем зрелее становилась мысль композитора, тем шире осваивал он классическое искусство, постигая не только детали, но и самую сущность его.

С огромным уважением относился он к творчеству Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова. С годами это уважение все более крепло. К числу любимых Прокофьевым произведений относились «Князь Игорь» и «Для берегов отчизны дальней» Бородина, «Снегурочка», «Садко» и «Китеж» Римского-Корсакова. В его концертных программах были «Картинки с выставки» Мусоргского, Фортепианный концерт Римского-Корсакова.

Из западноевропейских композиторов Сергей Сергеевич особенно ценил Бетховена как смелого реформатора, обновившего музыкальную форму. Увлечение Гайдном, Моцартом, Скарлатти не раз ощущалось в его произведениях, отмеченных чертами «классицизма». Любил он также музыку Шумана, Вагнера, Брамса, из более поздних авторов — Дебюсси, Равеля. Ритмическая порывистость и гофманианство Шумана, демонизм Листа и Скрябина, сказочная картинность Грига получили различные отражения в творчестве Прокофьева. Но, конечно, преобладают в его искусстве, особенно в зрелые годы, традиции русской классики, и прежде всего Глинки и «кучкистов». От них Прокофьев унаследовал тяготение к изобразительно-живописному инструментализму, к музыке, передающей конкретные, видимые явления природы и быта, то есть к тому, что Б. Асафьев обозначал не очень точным термином «иллюзорный симфонизм». Отсюда, в частности, жадный интерес композитора к искусству реального изображения, в противовес отвлеченностям умозрительной «чистой музыки» и псевдоученного контрапункта (напомним его суждения в юношеских письмах к Мясковскому: «Скучно писать длинную беспрограммную музыку, тогда когда любишь программную»; «Что может быть хуже длинной симфонии»). Конечно же, тяготение Прокофьева к живой натуре, к меткому человеческому портрету и поэтизации природы — традиция глинкинская. От прославленного Марша Черномора с его угловатыми линиями и резко акцентированной ритмикой — прямой путь к стихии фантастических маршей и шествий Прокофьева. От Глинки воспринял он и тяготение к величавой гимничности, к стремительным мажорным темам (напомню народные хоры «Александра Невского», «Грозного», «Войны и мира»).

В вокальных сочинениях Прокофьева нашли продолжение и тенденции к характерной декламационности, начатые Даргомыжским. Известно, что Сергей Сергеевич внимательно изучал его «Каменного гостя» и не остался равнодушным к удивительным находкам этого русского новатора. Речь идет о принципах омузыкаления речевых интонаций, о том, чтобы «звук прямо выражал слово». Отсюда и стремление Сергея Сергеевича к сочинению музыки на неизменный текст литературных первоисточников

(принцип «Каменного гостя»), и порой преобладание метко схваченных деталей омузыкаленной речи над ариозно-песенными обобщениями. Обилие характерных декламационных оборотов, связанных с разговорными интонациями, и сравнительно редкое обращение к песенному крупному штриху, несомненно, затрудняло восприятие ряда вокальных сочинений Прокофьева (то же происходило, как известно, и с такими русскими операми декламационного склада, как «Каменный гость» и «Женитьба», «Моцарт и Сальери» и «Скупой рыцарь»). Но при некоторой односторонности этого принципа нельзя не отметить его реалистической направленности, стремления подчинить вокальный мелос требованиям сценической правды. Без «Каменного гостя» Даргомыжского, вероятно, не было бы сцены смерти Бориса в опере Мусоргского или сцены у графини в «Пиковой даме». Точно так же, думается, новаторские достижения Прокофьева, представленные в вокальном мелосе «Игрока», «Котко» или «Войны и мира», не смогли не отразиться на последующих исканиях оперных композиторов.

Три гениальных предшественника оказали, пожалуй, наиболее сильное воздействие на формирование стиля Прокофьева: Римский-Корсаков, Бородин и Мусоргский.

С нежностью вспоминал он своего учителя Римского-Корсакова, очень сожалел, что по молодости лет не оценил всей важности тесного общения с ним. «Удивительный гений!» — называет он Римского-Корсакова в одном зарубежном интервью.

От Римского-Корсакова он унаследовал интерес к эпосу и фантастике, к гармоническим и оркестровым новшествам, подчиненным требованиям красочной звукописи, к русской сказочной скерцозности. Напомним потешные сцены в корсаковских операх-сказках, овеванные улыбкой чудодеев-рассказчика, забавные марши-шествия, заостренно-шутейные характеристики Бобыля в «Снегурочке», Салтана и его свиты в «Сказке о царе Салтане», Додона и Полкана в «Золотом петушке». Напомним излюбленные у Римского-Корсакова эффекты занимательной театральности, игрушечной маршевости, его оркестровые картинки, изобилующие кукольными фанфарами в духе народного райка. Разве не получили они продолжения в комедийных эпизодах прокофьевской музыки — от «Шута» и «Трех апельсин» до «Поручика Киже»? Нетрудно обнаружить у Прокофьева и отзвуки фантастических страниц корсаковской музыки с ее гармонической причудливостью (Леший в «Снегурочке», многое в «Садко», «Младе» и особенно в «Кашее»). Выше говорилось и о несомненном родстве некоторых лирических эпизодов у Прокофьева с хрупкой лирикой корсаковских сказочных героинь.

Еще более заметны духовные и стилистические связи Прокофьева с великим эпиком русской музыки — Бородиным. Об этом писал еще в дореволюционные годы Б. Асафьев, делясь своими впечатлениями от «Скифской сюиты». «Давно, с кончины Бородина, — писал он, — не раздавалось

голоса, столь призывно поющего про приволье и раздолье жизни»¹. Действительно, в «варварских» образах юного Прокофьева, в их первозданной необузданности ощущалось нечто от языческой стихийности Половецких плясок Бородина. Но условно стилизаторский характер «Алы и Лоллия» во многом отличался от методов Бородина, сознательно опиравшегося на народно-песенные богатства России и Востока. Лишь в тридцатые и сороковые годы, обратившись к сюжетам из прошлого России, Прокофьев более органично развил традиции автора «Богатырской симфонии». Об этом свидетельствуют эпические страницы «Невского», «Ивана Грозного», многое в «Войне и мире». Напомним тяжелые унисоны, суровые тембровые напластования в первой части Пятой симфонии, богатырские образы в финалах Седьмой и Восьмой сонат или Первой скрипичной сонаты. А разве озорные песни Скулы и Ерошки, с их «гудошными» остинато, терпкими секундовыми созвучиями не нашли отражения во многих образах Прокофьева — от «Шута» до скоморохов в «Александре Невском»? Речь идет, разумеется, не о «вливаниях и заимствованиях», а именно о творческом продолжении традиций.

С особым пиэтетом относился Прокофьев к Мусоргскому, цenia его как величайшего новатора, нарушителя академических канонов. Он, например, отмечал как-то, что русская публика со времен Мусоргского привыкла к смелым изобретениям, и споры между публикой и композиторами-новаторами часто завершались полной победой последних². Когда Серж Морё с гордостью показывал ему изощренные контрапунктические опыты своих учеников, он насмешливо заметил: «Из-за всех этих штук вы можете потерять свою непосредственность. Забирайте-ка вы своих парней и поступайте, как Мусоргский»³.

Было бы преувеличением утверждать, что в наследии Мусоргского Прокофьева привлекали мотивы гражданской скорби и революционного пафоса. От автора «Бориса» он унаследовал смелый живописный дар, интерес к остро характерным или смешным сторонам жизни, к точному воспроизведению внешнего облика человека и его речевой интонации. От Мусоргского Прокофьев воспринял и декламационную хватку, и интерес к «сниженным» бытовым сюжетам, к прозаическим текстам, и тяготение к злой саркастичности, и умение свободно пользоваться формой и голосоведением, исходя из жизненного содержания темы, а не из готовых школьных схем. От образительных эпизодов «Картинок с выставки» легко протянуть нить к целой серии пьес Прокофьева, включая «Гадкого утенка», «Сказки старой бабушки», «Мимолетности», многое в фортепианных и скрипичных концертах. Герои «Игрока», сатирических романсов («Кудес-

¹ Игорь Г л е б о в. Из недавно пережитого. «Музыка», 1916, № 249.

² Из беседы с автором этой книги.

³ Из цит. выше статьи Сержа Морё.

ник»), комические персонажи «Любви к трем апельсинам», «Дуэньи», «Золушки», многим обязаны автору «Озорника», «Козла», «Райка». Фантастика «Ночи на Лысой горе», запечатлевшая типический для своего времени «мир злых сил», нашла свое продолжение в мрачно-гротескных образах «Наваждения», Второго фортепианного концерта, «Скифской сюиты»... Отзвуки народно-хоровых сцен-фресок «Бориса Годунова» слышатся в захватывающих динамических хорах Кантаты к 20-летию Октября. По-новому зажили в музыке Прокофьева забавные персонажи «Детской» Мусоргского. Число подобных аналогий можно было бы умножить.

Интересно и то, что высказывания некоторых противников музыки Прокофьева почти дословно повторяли бывшие суждения критиков Мусоргского. Так, Цезарь Кюи утверждал, что в «Борисе Годунове» «музыки... очень мало и речитативы немелодические», что главными недостатками оперы являются «рубленный речитатив и разрозненность музыкальных мыслей»¹. Но ведь те же самые слова 70 лет спустя произносились по поводу музыки «Войны и мира»!

Думается, что важная проблема «Мусоргский — Прокофьев» могла бы стать темой самостоятельного исследования.

Более критичным было отношение Прокофьева к лирико-психологической линии русской музыки, связанной с именами Чайковского, Рахманинова, Метнера, Скрябина. В юные годы он не раз высказывал свое пренебрежение к «слишком откровенному» эмоционализму Чайковского и Рахманинова (в этом, конечно, сказалось прямое воздействие эстетики В. Г. Каратыгина и атмосферы «Вечеров современной музыки»). Впрочем, в те же молодые годы Сергей Сергеевич — вопреки господствовавшей «антиромантической» моде — восхищался мелодическим обаянием Второго концерта Рахманинова, с увлечением изучал Третью симфонию и сонаты Скрябина, фортепианные «Сказки» Метнера.

В поздних опусах Прокофьева заметно и своеобразное преломление традиций Чайковского. Это сказывается во все возрастающем интересе к романтизации русского бытового танца, к стихии лирической вальсовости, ярко представленной и в «Золушке», и в «Войне и мире», и в Седьмой симфонии. Несомненно близкой композитору была и кукольная сказочность «Щелкунчика» с его пикантной оркестровкой и пестрым сочетанием детски-игровых и механически-гротескных образов. Наконец, изящное мопартианство Чайковского, воплощенное в таких страницах его музыки, как интермедия «Искренность пастушки» в «Пиковой даме» или сюита «Мопартиана», нашло свое продолжение в остроумных «классических» исканиях Прокофьева — от пьес ор. 12 до Флейтовой сонаты.

Особый интерес представляют взаимосвязи прокофьевского творчества

¹ «С.-Петербургские ведомости» от 6 февраля 1874 г., № 37.

с ведущими течениями зарубежной и русской музыки конца XIX — первой половины XX века¹. Он хорошо знал и творчески осваивал гармонические, тембровые, полифонические новшества, введенные Рих. Штраусом и Регером, Скрябиным и Стравинским, Дебюсси и Равелем, Шостаковичем и Мясковским. И хотя многое в творчестве названных авторов воспринималось им критически, он не прошел мимо их богатого опыта. Речь идет о значительном обогащении гармонической и темброво-оркестровой палитры, о расширении круга изобразительных средств.

Распространенная точка зрения об «антиимпрессионистической» сущности прокофьевского искусства нуждается в существенных коррективах. При всей своей нелюбви к утонченным звуковым «тайнствам» молодой Прокофьев был многим обязан Клоду Дебюсси, чью музыку он внимательно слушал и в Петербурге, и в Париже. Отголоски импрессионистского стиля, с его игрой колоритных созвучий-пятен, можно было услышать и в степном «Ноктюрне» из «Скифской сюиты», и в Третьем концерте (вариации), и в Вокализах ор. 36, и в пейзажных страницах «Золушки». Еще более заметна близость между фортепианной «токкатностью» Прокофьева и клавирным «классицизмом» Дебюсси, воскрешавшим доромантическую технику игры *non legato* — в сочетании с диатонической скупостью ладовой архаики (стоит сравнить, например, Прелюдию в ор. 12 с пьесой «*Gradus ad Parnassum*» из «Детского уголка»). У Мориса Равеля, с которым ему не раз приходилось встречаться лично, Прокофьев высоко ценил тембровую выдумку, тонкий юмор, поэзию детства. Тяготение Равеля к чуть ироническому омузыкалению речевой прозы столь же характерно и для Прокофьева (напрашивается сравнение «Гадкого утенка» с остроумно сказочным анимализмом «Естественных историй»). Новизна и щедрая красочность письма импрессионистов во многом содействовали ладовым и тембровым исканиям русского новатора². Позднее он столь же пылливо вслушивался в музыку Онеггера, отдав должное покоряющему энергетизму «*Pacific 231*».

И напротив, сенсационные новации лидеров немецкой музыки — от Рихарда Штрауса до Хиндемита и Шёнберга — не оставили сколько-нибудь заметного следа в творческом развитии Прокофьева. Он был явно несправедлив к Хиндемиту, находя в его музыке схоластику современной «бекмессеровщины», прошел мимо додекафонных опытов Шёнберга и Берга, не заметил плодотворнейших открытий Белы Бартока. Современ-

¹ Вопрос этот подробно освещен в статье: И. Нестьев, В общении с современниками. «Советская музыка», 1967, № 4.

² Характерны в этом плане рекомендации Сергея Сергеевича, сделанные Мясковскому в связи с инструментовкой начала второй части его Пятой симфонии: «Эту страницу можно наполнить целой туманностью порохов, шелестов, недосказанностей, намеков и сделать из нее какой-то таинственный мир, целый оазис в симфонии»... Здесь ясно ощутимы идеи импрессионистской оркестровой звукописи.

ную западную музыку с ее современными фестивалями и обилием псевдо-революционных «систем» он, попросту говоря, презирал («Кажется, ты придаешь ей больше значения, чем она того заслуживает», — читаем в его письме к Асафьеву¹).

Пожалуй, единственным из современных музыкантов, кто по-настоящему интересовал Прокофьева десятых и двадцатых годов, был его соотечественник Игорь Стравинский. С жадностью изучал он все новое, что рождалось из-под пера этого неистощимого изобретателя новых музыкальных форм. Особое — очень индивидуальное — претворение идей Стравинского можно было услышать и в «Скифской сюите», и в «Шуте», и во Второй симфонии, и в Квинтете ор. 39. От Стравинского мог он воспринять и технику остигатных повторов, стоячих гармоний, и тяготение к политональным эффектам и метроритмическим «нарушениям». Более всего увлекали Прокофьева оригинальнейшие опыты претворения русского фольклора молодым Стравинским («Свадебка», «Прибаутки»), хотя и в «Петрушке» и «Весне», и особенно в неоклассических опусах двадцатых годов он отмечал «мелодическую бедность», «нарочитое царапанье» или «модерный рамплиссаж»². Соперничество двух новаторов русской музыки XX века — проблема увлекательная, заслуживающая особого рассмотрения. Различным был их подход к претворению русской мелодики: Стравинский предпочитал игру коротких попевок, Прокофьев же тяготел к длинным темам, к широко-напевному мелосу. Вопреки антиоперной и антилирической тенденции Стравинского, Прокофьев нащупывал пути к воскреплению русской психологической оперы-драмы и тянулся к чистому лиризму, незамутненному гримасами иронии и скепсиса.

Всю жизнь Прокофьев настойчиво стремился к обновлению музыкально-выразительных средств. Это было одним из краеугольных камней его творческого кредо. Он не хотел сочинять музыку по догматическим предписаниям. Спокойное следование готовым образцам в искусстве было для него смертным грехом. «Кардинальным достоинством (или пороком, если хотите) моей жизни всегда были поиски оригинального, своего музыкального языка, — писал он. — Я ненавижу подражание, я ненавижу избитые приемы. Я не хочу быть под чьей-то маской. Я всегда хочу быть самим собой». Больше всего на свете его мучила опасность пассивного

¹ Из письма от 9 августа 1926 г.

² Восторженный отзыв Прокофьева о молодом Стравинском дан в его интересной заметке, помещенной в нью-йоркской газете «Русское слово» от 6 декабря 1919 г. В свою очередь И. Ф. Стравинский с уважением отзывался о своем славном современнике. Когда один из журналистов спросил Игоря Федоровича, кого он считает самым крупным композитором Советской России, ответ был такой: «Никого там не знаю, кроме Прокофьева... Перед ним я преклоняюсь» (газета «Возрождение» от 18 февраля 1928 г.).

самоповторения («Это всегда — начало конца», — говорил он своему секретарю М. Астрову). Всю жизнь Сергей Сергеевич ненавидел псевдоромантическое позерство, угождение мещанским вкусам (или, как он выражался, «перемигивание» композитора с публикой). Отсюда принципиальная неприязнь к шаблонным приемам, опошленным эпигонами романтизма и импрессионизма: он не терпел сладостно замирающих, чувственных созвучий, «вкусных» оркестровых эффектов, рассчитанных на бездумное ушеугодие. Порой его нелюбовь к традиционным приемам приобретала даже характер некоей идиосинкразии. Он, например, резко осуждал применение секвенций («Ведь секвенция — дешевка и быстро утомляет»¹), отвергал увлечение определенными типами созвучий: «Я ничего не имею против нонаккорда в цепи гармонической последовательности, но нельзя же вшиваться ему в губы, замирая от блаженства... — язвил он в одном из писем. — Я люблю трезвучие, но невозможно закатывать ликующие концы на бесконечном трезвучии»². С такой же злой иронией издевался он над способностью К. Шимановского «томиться на квартсекстаккордах, замирать на сурдинах и флажолетах»³. Столь же раздражали его — особенно в период двадцатых годов — штампы ритмической и структурной техники: он, например, осуждал одного из композиторов за «ужасающие 2 + 2 и прочие секвентности и квадратности». Пассивность мышления, «сушь и архаика» в позднем опусе Метнера вызвали в нем бурю негодования: «Человек, внезапно сошедший с ума и, потеряв понятие о времени, упорствующий в писании на языке Карамзина»⁴.

Всякое подражание в музыкальном творчестве Прокофьев считал досадным срывом независимо от того, кому подражает композитор — Чайковскому или Стравинскому. Он не раз высмеивал незадачливых подражателей, «залезающих в гробы умерших композиторов». Даже такое «идейно обоснованное» подражательство, как неоклассическое бахианство Стравинского, было чуждо его художественной натуре. С этой точки зрения, он готов был поставить под сомнение и собственный вполне удавшийся опыт Классической симфонии с ее сознательным воскрешением техники венских классиков.

Бросая вызов омертвевшим традициям, Прокофьев вовсе не шел по пути анархического отрицания основ музыки (как это казалось некоторым его современникам). Он не соглашался с псевдомарксистскими домыслами иных теоретиков Ассоциации современной музыки, утверждавших, что социалистическая революция должна якобы вызвать полный переворот в музыкальном языке. Он считал этот левацкий тезис «неубедительным и не-

¹ Письмо к В. Держановскому от 23 ноября 1922 г.

² Из письма к Мясковскому от 3 августа 1923 г.

³ Корреспонденция в сб. «De Musica», 1925.

⁴ Из письма к Мясковскому от 18 марта 1932 г.

научным»: «Поход труда против капитала или мировая война не находятся в причинной связи с музыкальными приемами,— утверждал он.— Война может произвести революцию в хирургии, или революция может заткнуть войну фабричной архитектуре, но ни война, ни революция не свергнут вождя в фуге и не перевернут гармонического строя»¹.

Уже в примечательных американских интервью 1930 года он осуждал «диссонансы ради диссонансов», увлечение неоправданными звуковыми нагромождениями. При этом ссылался на опыт классиков, завещавших нам «идеальную музыкальную форму». «Человеческое ухо не может воспринять одновременно более трех мелодических линий,— писал он.— Зачем сочинять то, что не может быть воспринято человеческим слухом»².

Здоровье и высокий рационализм прокофьевской эстетики стали особенно ощутимыми после возвращения в Советскую Россию и постепенного преодоления некоторых односторонних тяготений его творческой молодости.

В чем же выразилось то новое, что внес Прокофьев в современную музыку?

Как уже говорилось, это был художник, чуждый изощренных психологических таинств и отвлеченных умствований. Сфера чистого философствования мало удавалась ему (вспомним фортепианные «Вещи в себе»). Зато искусство его обрело жизненность и остроту при обращении к конкретной программности или к образам театра и кино. Недаром он так любил путешествовать, любоваться природой, наблюдать жизнь во всей ее чувственной прелести, подмечая в ней красивое, характерное или комическое.

Изображение живой природы нередко слышится даже в непрограммных пьесах Прокофьева, где образные ассоциации воскрешают перед нами то танцующих влюбленных, то забавно ковыляющих сказочных уродцев, то страшные силы разрушения, то карнавальную толпу. Подобные зрительные ассоциации не раз рождались в представлении исполнителей и критиков. Так, Б. Асафьев, слушая «Наваждение», видел перед собой «страшных всадников стеней»; С. Рихтеру почудились в интермеццо Второго фортепианного концерта жуткие мотивы офорттов и фресок Гойи (чудовище, пожирающее своих детей); К. Игумнов предложил очень конкретную программу к «Сарказму» № 5: «Здесь образ гуляки; он набедокурил, побил посуду,— его спустили с лестницы; он лежит и начинает, наконец, постепенно приходить в себя, не знает еще, где левая, где правая но-

¹ Из письма к В. Держановскому от 12 сентября 1924 г. Разрядка моя.— И. Н.

² Цит. по интервью композитора А. Н. Черепнина в «Советской музыке», 1969, № 2, стр. 131.

га»¹. Живая натура всякий раз подсказывала композитору броские звуко-изобразительные штрихи. Так рождались темы смертельных схваток и поединков («Ромео»), вражеских нашествий («Александр Невский»), смешных потасовок и ссор («Золушка»); так возникали очаровательные сцены современного детского быта («На страже мира») или картинки животного царства («Петя и волк»). Характерность прокофьевского инструментализма нередко вырастала из натуральных речевых и пластических эффектов, из тех движений, жестов, интонаций, которые он наблюдал в человеческом быту. Нужно было обладать сильной фантазией музыканта-живописца, чтобы всякий раз умно переплавлять эти жизненные впечатления в рельефные музыкальные темы.

Много нового внес Прокофьев в сферу лирической образности. Он ясно осознавал, что открыто чувственный эмоционализм поздних романтиков XIX века не может звучать столь же естественно в устах современных героев. Как бы высоко ни оценивали мы возвышенное искусство Листа или Вагнера, мы не станем сегодня выражать свои чувства на их языке: это показалось бы чем-то напыщенным, даже позерским. Лирика Прокофьева целомудренна, лишена преувеличений. Даже самым ласковым мечтательно-романтическим страницам его музыки присущи черты сдержанности, внутренней силы. Эти лирические страницы кажутся иногда слишком скупыми, «скрытными». Но, вслушиваясь в них, все более ощущаешь их внутреннюю взволнованность и теплоту.

Проницательно воспринимали лирику Прокофьева его друзья и соратники Мясковский и Асафьев. Мясковский, например, возражая против недооценки прокофьевской лирики, объяснял, что она лишь кажется сухой, «так как из нее чувством большого художника изгнана чувствительность, то есть... водянистость, излишняя откровенность. Лирика его не суха и не бедна, но лишь сдержанна и потому будет больше действительна»². А вот метафорически образное суждение Асафьева: «...За арсеналом пик, дртиков, самострелов и прочих «орудий иронии» для меня стал выявляться «уединенный вертоград» лирики с источником чистой ключевой воды, холодной и кристальной, вне чувственности и всякого рода накипи «измов»...»³

Как правило, эти лирические образы находят свое выражение в светлых диатонических гармониях («лад до» на белых клавишах), в женственной мягкости тембров, в богатстве мелоса широкого диапазона. Островки чистой лирики, то интимно-созерцательной, то сказочно-поэтической,

¹ Цит. по сб. «Мастера советской пианистической школы». М., «Музыка», 1954, стр. 67.

² Из письма к Д. Кабалевскому, сб. «Н. Я. Мясковский», т. 1, стр. 294.

³ См. его статью о Прокофьеве из серии «Портретов советских композиторов» («Советская музыка», 1958, № 3, стр. 46).

встречаются во многих ранних сочинениях Сергея Сергеевича — даже в самых дерзостных (например, в средних разделах первого и третьего «Сарказмов» или в третьей части «Скифской сюиты»). Зато в позднем творчестве лирическое начало, долгое время остававшееся незамеченным, расцветает пышным цветом. Лирические эпизоды составляют наиболее привлекательные страницы его балетов и опер, даже таких, где, казалось бы, должно преобладать героико-эпическое начало («Семен Котко», «Война и мир»).

Лирика выдвигается на первый план и в инструментальных пьесах (Седьмая симфония, Второй скрипичный концерт, Флейтовая соната, начала Восьмой, Девятой сонат). Лирические портреты девушек-печальниц — образы Сони в «Котко», Наташи в «Войне и мире», Невесты в «Александре Невском» — продолжают портретно-реалистическую традицию русской оперной классики (Ярославна, Лиза, Марфа, Снегурочка).

Прокофьев заметно расширил круг образных средств, рисующих отрицательные или смешные стороны действительности. Его музыка способна выражать не только нежность и наивную мечту, но и гнев, ярость, страшную угрозу или дерзкий смех. В противовес проникновенной лирике в его произведениях часто возникают жестокие образы, потрясающие грубой механичностью или бесовским сарказмом. В этом проявлялось не только своеобразие «нарушителя традиций» (как считали его противники), но и стремление раздвинуть границы музыкальной образности. На раннем этапе творчества подобные образы порой казались господствующими, что давало повод поспешно объявлять композитора поэтом ярости и злого смеха («Прокофьев — психолог безобразных эмоций — ненависти, презрения, ярости — больше всего ярости, отвращения, отчаяния, насмешки», — отмечал один зарубежный критик). Но эта характеристика страдала односторонностью: в зрелые годы и трагически-экспрессивные и гротескные образы в его музыке отступили на второй план, уступая мотивам человечности и волевого жизнеутверждения. Сильные аффекты, эмоции гнева обрели в эти годы иное, социально конкретное значение. Уже не абстрактные «призраки» и «наваждения», и не легендарные скифские божества, а живые портреты тевтонских крестоносцев («Александр Невский»), налитых злобой надменных рыцарей («Ромео и Джульетта»), кайзеровских оккупантов («Семен Котко»), наполеоновских завоевателей («Война и мир») вставали во весь рост на музыкальных полотнах Прокофьева.

В поздние годы композитор стал вообще избегать выпячивания негативных, бесчеловечно жестоких образов и эмоций. Он, например, отказался сочинять балет по мотивам шекспировского «Отелло», опасаясь встреч с отталкивающе злобной фигурой Яго («Боюсь Яго, здесь слишком много зла»). Обдумывая сюжет оперы «Расточитель» по Лескову, он искал возможности преодолеть в нем все «низменное и меркантильное», путем «очищения и просветления».

Многие страницы прокофьевской музыки окрашены юмором различных оттенков — от добродушной улыбки до острого сарказма. Мало кто из композиторов прошлого внес столько свежих красок в область музыкального юмора. Мы слышим прокофьевский смех и в ранних фортепианных миниатюрах, и в балетных сценах «Ромео» и «Золушки», и в веселых оперных ситуациях («Три апельсина», «Дуэнья»), и в симфонических скерцо, и даже в вокальной лирике («Гадкий утенок», детские песни).

В юношеских работах Прокофьева юмор порой сводился к изображению забавных игр и чудачеств или возникал как результат окарикатуривания лирических тем (разработка Первого скрипичного концерта, многое во Второй фортепианной сонате). Оттенок легкой усмешки обнаруживался в его «классических» опытах — от первой симфонии до придворных танцев «Золушки».

В зрелые годы прокофьевский юмор зазвучал более целеустремленно, порой, например, в «Кижe» или «Дуэньe», приближаясь к сатирическому обличению. В его операх и балетах представлена целая галерея веселых героев, чьи характерные интонации и заражающий смех говорят о зоркости автора, о его умении с улыбкой подмечать в людях их остро индивидуальные черты. Напомним Фроську и Миколку в «Семене Котко», Меркуцио и Кормилицу в «Ромео», Мендозу и Херома в «Дуэньe», чванлых придворных персонажей «Золушки». Как поэт комического, мастер иронических портретных зарисовок, Прокофьев несомненно продолжал одну из важных традиций русского реализма.

По-новому воплощается в музыке Прокофьева излюбленная русским искусством историко-эпическая тематика. В батальных сценах «Невского» и «Ивана Грозного», в эпических страницах «Войны и мира», несомненно, ощущаются темперамент и мышление русского художника XX столетия: достаточно напомнить хор «Вставайте, люди русские» с его волевой ритмикой или картину «Ледового побоища» с ее кинематографической действенностью. Здесь, безусловно, много общего с эпическими страницами русской музыки XIX века, но в то же время — иные ритмы, иные принципы строения формы. Вероятно, в этом сказывается эпоха кино, эпоха стремительных темпов и иной технической вооруженности.

В ряде сочинений Прокофьев проявлял мастерство живописца-историка, способного точно и метко воскрешать различные эпохи. В этом он отчасти развивал тенденции художников «Мира искусства». В его музыке воспроизведены картины дрезнего Рима («Египетские ночи»), Новгородской Руси XIII века («Александр Невский»), Италии эпохи Возрождения («Ромео»), павловского Петербурга («Кижe»), уральского горнозаводского быта начала XIX века («Сказ о каменном цветке») и т. п. Но при этом композитор всегда избегал музейно-стилизаторского подхода — не прятался за ширмой музыкальных цитат, не умилялся архаичности древних подлинников, не стилизовал под старину, а воспринимал прошлое

«современными очами». Именно так был воспроизведен в «Александре Невском» ханжеский облик ливонского католического ордена: без цитирования, но с максимальной экспрессивностью и остротой. Благодаря этому прошлое представляется в его работах как «прошедшее в настоящем», а герои прошлого (Джульетта, Наташа, дружинники из «Невского») оказываются для нас живыми и близкими современниками.

Не удовлетворяясь историко-эпической и сказочной тематикой, композитор настойчиво обращался и к темам сегодняшнего дня, к прямому изображению русской действительности послеоктябрьской поры. Начиная со «Стального скака», он все более уверенно брался за современные сюжеты, трактующие темы Октябрьской революции (Кантата к 20-летию), гражданской войны («Семен Котко»), колхозной жизни («Здравица»), Великой Отечественной войны («Баллада о мальчике», «Повесть о настоящем человеке»). Среди неосуществленных его замыслов — Колхозные песни для радио, кантаты, посвященные эпопее спасения «Челюскина» и перелету Чкалова через Северный полюс. Показательно при этом стремление Сергея Сергеевича избегать «подыгрывания» под отсталые вкусы или навязчивой тенденциозности («без агитки, которая быстро теряет моду!»); к сочинениям агитационно-массового плана он предъявлял самые высокие художественные требования («музыка для масс должна писаться с тем же творческим напряжением, что и симфония»).

В сочинениях на современные темы — особенно в песнях — Прокофьеву не все в равной мере удавалось (порой сказывалось недостаточно точное ощущение новой интонационной стихии революционных лет). Но само упорное тяготение великого музыканта к столь ответственной тематике свидетельствовало о честности и все возрастающей гражданственности его творческой позиции.

Хотя Прокофьев не имел собственной обоснованной «системы», его творчеству, несомненно, были присущи свои законы, своя специфическая логика.

Индивидуально очерченная самобытность его музыки общеизвестна. Оригинальность ее звукового облика не спутаешь ни с чем. (Польско-швейцарский композитор К. Регаме как-то даже дал одной из своих пьес обозначение «Prokofievsement», то есть «по-прокофьевски»). Советская наука проделала громадную работу над изучением прокофьевского стиля во всех его компонентах и прежде всего в области гармонии и лада, мелодики, симфонического и оперного письма. Нам остается дать лишь сжатое резюме, не претендующее на исчерпанность теоретических доказательств, а интересующихся читателей отослать к специальным исследованиям.

В интервью 1918 года Сергей Сергеевич определил «два главных принципа» своего тогдашнего стиля¹: «Ясность в выявлении моих идей и лако-

¹ «Musical Observer», октябрь 1918 г.

низм, избегание всего лишнего в их выражении». Спустя двенадцать лет акценты были расставлены несколько иначе: «Новая простота и новая мелодичность»¹.

Но ясность и мелодичность, к которым так стремился композитор, нередко сталкивались в его музыке с неожиданной резкостью звуковых комплексов, с интонационной остротой, озадачивавшей непривычных слушателей. Эти контрасты были обусловлены бурными столкновениями эмоционально-образных пластов: романтических порывов и бешеной ярости, светлой мечты и саркастической усмешки (будто шумановские Евзебий и Флорестан обрели новую жизнь на музыкальной почве XX века). Нечто подобное звучало и в ранней лирике Маяковского:

Хотите —
буду от мяса бешеный,
и, как небо, меняя тона —
хотите —
буду безукоризненно нежный,
не мужчина, а — облако в штанах!

Простота, о которой не переставал твердить Прокофьев, почти всегда оказывалась простотой особого рода: он стремился выражать мысли просто и в то же время ново². Отсюда и непривычное сочетание крайне простых и крайне сложных элементов. Намеренно упрощая, скажем, ритмику пьесы, он нередко сочетал прямолинейные ритмы с новыми и острыми гармониями. Если же аккордика носила относительно традиционный характер, то использовались свежие приемы модуляционных сдвигов, порой в далекие строи. Применяя классически ясную форму, композитор обогащал ее необычностью ладогармонических сопоставлений.

Всю свою жизнь Сергей Сергеевич работал над обновлением мелодического строя современной музыки³. «Я очень люблю мелодию, считаю ее самым важным элементом в музыке, — утверждал он, — и работаю над улучшением ее качества в моих сочинениях многие годы»⁴. Именно в области мелоса он особенно опасался рутины и пассивного подражательства: «Мелодия должна быть простой и понятной, не сбиваясь ни на перепевку, ни на тривиальный оборот». Мелодическая насыщенность, яркость и весомость тематического материала были для него главным критерием в оценке современной музыки (отсутствие эстетически значимого «материала» он не прощал никому, включая высоко ценимого им И. Стравинского).

¹ «New York Times» от 2 февраля 1930 г. (интервью с Олином Даунсом).

² См. его высказывание об этом в газете «Известия» от 16 ноября 1934 г.

³ Исчерпывающая характеристика мелодического стиля композитора дана в книге М. Арановского «Мелодика Прокофьева». См. также работу С. Слонимского «Симфонии Прокофьева» (гл. III и IV) и исследования М. Якубова.

⁴ «Советская музыка», 1948, № 1, стр. 66.

Еще в юношеских работах Прокофьева было заметно стремление вернуть мелодическое мышление на путь классической четкости — после губительного «поглощения мелодии гармонией», характерного, например, для позднего Скрябина (или Шёнберга). Во многих его инструментальных сочинениях той поры на первом плане — четкие мелодические линии, нередко строящиеся на элементарных опорах мажорного или минорного трезвучия.

При всей их внешней «классичности», в такого рода темах обнаруживались внезапные изгибы и ладовые смещения, сразу дающие почувствовать почерк Прокофьева. Кто не знает характерных для него изломанных тем, с их резкими скачками, порою на самые, казалось бы, «непевучие» интервалы. Утрирование, «искажение» мелодических линий вело к насмешке, карикатуре, либо к подчеркиванию возбужденных эмоций.

Еще в молодые годы композитор превосходно показал умение строить длинные мелодии широкого дыхания (Первый скрипичный и Третий фортепианный концерты, Анданте Четвертой сонаты и т. п.). Но в тот период он сравнительно редко обращался к подобным кантиленам, ибо в пьесах моторного или гротескного характера этот вид мелодики был бы просто неуместен. Отсюда — обращение к чисто инструментальным скупым формулам — с упорными повторами и остродинамизированной ритмикой. Порой своеобразная фактурная ткань и завораживающее ритмическое движение как бы заменяют привычный рисунок мелодии-темы.

Пытливость мелодических поисков Прокофьева ярко проявляется в его вокальной декламации, основанной на прозаически разговорных оборотах, динамизированных или утрированных во имя определенных сценических задач. Отзвуки этих речевых интонаций порой ощутимы и в особой «речитативности» инструментальных тем (в то время как вокальная мелодика — в свою очередь — не раз подвергается «инструментализации», иногда в ущерб свободе и ясности распева).

В зрелые годы обращение Прокофьева к сюжетам и темам лирико-романтического или эпического склада потребовало и более пристального внимания к мелодии-кантилене, естественной и верной выразительнице «положительных» эмоций. Теперь его мелодическая фантазия проявилась полнее и шире, позволяя говорить о нем, как об одном из наиболее щедрых мелодистов современности. В «Ромео», «Александре Невском», «Золушке», Седьмой симфонии заметно усилилась роль развернутой певучей мелодии. Пользуясь интонациями, близкими песне, автор нередко обостряет их, то создавая широкие интервальные скачки (на сексты, септимы, ноны и даже ундецимы), то, наоборот, сводя движение к плавной текучей хроматике. Напряженность таких тем усиливается ритмическим моментом (синкопы, слигванные протянутые звуки), элементами декламационности, а также свежими внутритональными сдвигами. Характерны для прокофьевских тем сдвиги на полутон вверх или вниз, либо на тритон или малую терцию; так

создаются резкие смены колорита (светлые диэзные тональности после матово-темных бемольных); в этой «трансформации цвета» — неповторимая красочная прелесть.

Не менее важным признаком данного типа мелодий является их широчайший регистровый диапазон, стремление ввысь — от средних регистров к самым высоким и прозрачным. Захват высоких, серебристо нежных регистров создает должный «фонический эффект», словно самый голос мелодии, ее тембровая окраска выдает ее женственную природу¹.

Подобные темы подчас поручаются скупым инструментальным соло; они почти лишены аккордовой опоры, а звучат одиноко и хрупко в сопровождении скупого подголоска или легкого тремоло. Это особенно типично для тем, обрисовывающих образы чистого, впервые вспыхнувшего девического чувства (например, первая лейттема Золушки).

Понадобилось бы много места, чтобы объяснить секреты обаяния прокофьевской лирической кантилены. Здесь и сложная техника ладовых комбинаций, и тонкая ассимиляция фольклорных попевок, и оригинальное переинтонирование традиционных оборотов романтической или классической мелодии.

Многие мелодии Прокофьева отличаются острой характерностью рисунка, в котором преувеличены, гиперболизированы типические черты образа. Ряд подобных тем вырастает из шаржированного обострения разговорной или песенной интонации. Эти же приемы утрирования типических интонаций представлены в некоторых танцевальных темах; напомним «Танец масок» в «Ромео» или «Вальс» в четвертой картине «Войны и мира» — в первом случае утрирование приобретает задорно-гротескный смысл, во втором усилены, обострены типические обороты старинного вальса.

Свежесть и новизна музыки Прокофьева особенно широко проявились в сфере ладогармонической. Недаром именно эта область привлекла наиболее пристальный интерес многих советских исследователей².

Кажется, ни в какой другой сфере так не проявился диалектический смысл прокофьевского новаторства: с одной стороны — верность сложившейся веками тональной системе, особенно ценная в эпоху острейшего кризиса современной гармонии, с другой — дерзкие открытия новых звукокомплексов и ладообразований, новых неслыханных возможностей ладогармонического мышления.

¹ Своеобразную «фоническую» сторону прокофьевской музыки остроумно охарактеризовал В. А. Цуккерман в статье «Несколько мыслей о советской опере» («Советская музыка», 1940, № 12).

² См. книгу Ю. Холопова «Современные черты гармонии Прокофьева», диссертацию Н. Запорожец «Тональная структура музыки Прокофьева», работы Л. Мазеля, В. Беркова, М. Тараканова, С. Слонимского, М. Скорика и др.

В подавляющем большинстве сочинений Прокофьева сохраняется ясность ладогармонического мышления. Ему чужды анархия и алогичность гармонии, присущая школе атоналистов. Наоборот, с подчеркнутой прямой выявлял он тональный центр в любимых им полных и совершенных кадансах. Самые резкие гармонические эффекты, применяемые в изобразительных целях или как средство контраста, возникали в пределах четко осознанного функционального строя и неизбежно сменялись утверждением тональных устоев.

В отличие от многочисленных продолжателей Шенберга и Веберна, целиком отрицающих тональную систему, как якобы исчерпавшую себя, Прокофьев неизменно отстаивал приоритет тональности, плодотворно обновляя и расширяя ее границы. В этом заключалась — наряду с обогащением кантиленной мелодики — едва ли не важнейшая его заслуга (наряду с Шостаковичем, Онеггером, Хиндемитом, Бриттеном): «Постройка музыкального здания в тоне есть постройка здания на солидном фундаменте, — утверждал он, — а постройка без тона — постройка на песке». Отсюда — естественный вывод: «Тональная и диатоническая музыка дает гораздо больше возможностей, чем атональная и хроматическая»¹.

В гармоническом мышлении Прокофьева многое поражает намеренной простотой: он не боится самых привычных и обыденных созвучий, всякий раз представляя их в новом освещении.

После ладовых прятностей вагнерианства и импрессионизма он демонстративно обращается к простым и «элементарным» тональностям: в мажоре — C-dur, B-dur, D-dur, в миноре — a-moll, e-moll, d-moll.

Самые, казалось бы, знакомые гармонические структуры обретают у него совершенно иной смысл, благодаря изменившимся ритмическим, фактурным, фоническим условиям.

Гармоническая техника Прокофьева часто обогащается линейно-полифоническими наслонами: свободное сочетание двух или трех горизонтальных линий, а иногда и аккордовых последований рождает неожиданные смещения ладовых элементов. Столь же важен фактор ритмического и динамического обострения или особый фонический фактор, связанный с необычностью регистрового расположения звуков: широко распластанные созвучия с незаполненной серединой и огромным расстоянием между басом и мелодией рождают мрачный «пустынный» колорит; наоборот, подчеркнута тесное расположение звуков создает яркий эффект металлической звончатости.

Типичны для Прокофьева звенья параллельных трезвучий или неразрешающихся септаккордов — своеобразные «аккордовые гаммы», возникающие в результате самостоятельной гармонизации каждого звука мелодии.

¹ «Советская музыка», 1948, № 1, стр. 66.

Обогащение лада достигается у него и с помощью неаккордовых звуков, расщепляющих и обостряющих обычные трезвучия. При этом всячески усиливаются самостоятельные хроматические тяготения отдельных голосов. «Каждый или один какой-либо голос рассматривается как местный тональный центр, возле которого группируются те или иные, родственные только ему, тональные призвуки», — отмечает Б. Асафьев¹. Иногда композитор пользуется подобными приемами в целях динамизации репризы: если в первый раз тема излагалась в чистых мажорных созвучиях, то в репризе те же аккорды густо «нафаршированы» случайными звуками (см. начало репризы во второй части Пятой симфонии). Некоторые ладово-обостренные трезвучия, как, например, тонический аккорд с дополнительным тритоновым звуком, стали у Прокофьева, особенно в веселых карнавалльно-плясовых темах, традиционным вариантом тоники. Иногда тонический аккорд включает в себя звук вводного тона — своеобразный прием «застрявшего форшлага».

Типические образно-эмоциональные контрасты прокофьевской музыки обуславливают и резкие противопоставления ладогармонических сфер. Область лирики и светлой сказочности нередко воплощается средствами скромной диатоники, свежим применением натуральных ладов и русской ладовой переменности. Простейший лад — например, излюбленный прокофьевский C-dur — вдруг обретает особый красочный аромат, благодаря внезапным внутрिलाдовым сдвигам в любую из ступеней. Прелесть звучания достигается при этом и непривычностью аккордовой структуры и «подсвечивающими» подголосками и всякого рода комплексными полиладовыми комбинациями.

Но много сложнее и резче звучат те фрагменты, в которых господствуют негативные образы — мрачные или издевательские. Именно в этих разделах Прокофьев чаще всего применяет разнообразные диссонирующие средства — вплоть до острейших политональных и полифункциональных комплексов. Встречаются у него и резко диссонантные гармонии-тембры («пятна», «блики») и даже моменты внетональные в качестве острых изобразительных эффектов. В свое время подобные «эксцессы» рассматривались как непозволительные нарушения правил, как странные аномалии, не поддающиеся принятым нормам анализа. Ныне теоретики вполне управляют с ранее непознаваемыми явлениями, рассматривая их как результат свободного применения современной расширенной тональности.

Эпизоды, отмеченные сложностью ладовых признаков, почти всегда у Прокофьева отличаются крайней упрощенностью других элементов — ритма, фактуры, мотивного строения. Такова, например, главная партия первой части Седьмой сонаты: ее ладовая усложненность компенсируется

¹ Сборник «Мелос», кн. II, Пг., 1918.

скромным двухголосием фактуры, четким «тарантелльным» ритмом и упорными повторами мотивов. Сложное в сочетании с крайне простым становится более впечатляющим.

В советские годы гармонический стиль Прокофьева пережил известную эволюцию в сторону большего прояснения. Усиление мелодического начала ослабило его интерес к аккордовой вертикали: насыщенные, ладово-обогащенные мелодии не нуждались в многозвучной аккордике. Ткань сводилась к унисону, к скупому двухголосию, к прозрачным полифоническим сплетениям. Бытовые и лирические образы, рожденные жанровым началом (песня, танец), воплощались, как правило, в устойчивом тональном строе, без усложняющих обострений.

И однако оригинальные ладогармонические средства, ранее найденные композитором — вплоть до самых сложных, — отнюдь не были им отброшены, а продолжали выполнять свои важные функции. Многие из них обрели постоянное ассоциативно-смысловое значение, обогатив выразительные возможности современной музыки.

Следует особо сказать о чрезвычайно активной и выразительной ритмике Прокофьева. Во многих его ранних сочинениях острота и упругость ритма, стремительность темпа обретали чуть ли не главенствующую роль. Современники придавали особое значение его прямолинейным рубленым ритмам, чеканной маршевости, стремительной «футбольности» движения. Да и самому композитору тогда казалось, что именно в энергии ритма и быстроте движения заключается «дух нашего времени»: «Если лет 100—150 назад наши предки увлекались веселыми пасторальями и музыкой Моцарта и Рамо, а в прошлом веке были поклонниками серьезного и медленного темпа, — писал он, — то в наше время в музыке, как и во всем другом, предпочитают быстроту, энергию и натиск»¹.

Исходя из этой идеи, не свободной от урбанистической односторонности, молодой Прокофьев нередко увлекался чисто моторными эффектами, основанными на энергичной игре ритмов. В более зрелые годы сам он определял эту линию в своем творчестве как «наименее ценную» (хотя напористая энергетика Токкаты ор. 11, «Наваждения» или некоторых ранних скерцо и ныне сохраняют свое захватывающее действие).

Многое в прокофьевской ритмике воспринималось как дерзкий вызов импрессионистской аритмии. После зыбкой ритмики импрессионистов и позднего Скрябина он демонстративно поворачивал в сторону четко акцентированных регулярных ритмов. Известно его пристрастие к четырехдольным, шестидольным размерам, к «общим формам движения» (а в более поздние годы к прихотливым смешанным размерам типа 5/4). Применяя веками отстоявшиеся танцевальные схемы или дробную непрерывную

¹ Интервью в рижской газете «Сегодня вечером», январь 1927 г.

ритмику в духе *perpetuum mobile*, он словно намеренно возвращался к устойчивым приемам музыкального классицизма XVII—XVIII веков. В этом он близок многим современникам, включая Равеля, Хиндемита, Бартока.

Но в ритмике юного Прокофьева, как и в других компонентах его стиля, порой сочетались самые далекие крайности: предельно упрощенные рисунки, сведенные к архаической элементарности или детскому игровому примитиву, либо резко обостренные первые движения с внезапными всплесками, рывками, тираттами.

В ряде сочинений двадцатых годов, а иногда и позднее, он стремился (не без воздействия Стравинского) и к намеренному преодолению квадратности, к приемам иррегулярной ритмики, основанной на смещениях акцентов, нарушениях повторов и симметрии.

В последнее десятилетие его жизни в связи с обогащением лирико-мелодической сферы, чисто ритмические эффекты, казалось бы, меньше интересовали композитора. В напевно-мечтательных темах воздействие ритмики явно ослаблено. Но зато в «страшных» или комически-характерных эпизодах по-прежнему господствовала стихия ритма — то гипнотизирующая своей упорной механичностью, то пленяющая веселым озорством. Сильным и прямым ритмическим эффектам очень часто сопутствовали скудность мелоса и сложность гармонической ткани. Импульсивность ритмических нагнетаний характерна для финалов последних фортепианных сонат (Седьмая и Восьмая), либо для таких драматически обостренных эпизодов, как «Ледовое побоище» в «Александре Невском» или эпизод Восстания в Октябрьской кантате.

Поздние работы Прокофьева, как и прежде, богаты танцевальными метроритмами — четырехдольными и двудольными (марши, гавоты), либо трехдольными и шестидольными (вальсы, тарантеллы). Подчеркнутая танцевальность господствовала и в характеристиках некоторых оперных героев (Труффальдино в «Трех апельсинах», Фроська и Микола в «Семене Котко», приплясывающий дон Хером в «Дуэнье»); пьянящей энергией массового пляса насыщены финалы и скерцо некоторых симфоний и концертов.

Теоретики не раз писали о чисто гомофонной природе прокофьевской музыки. Тем не менее в ней значительное место принадлежало полифонии, очень своеобразно трактуемой («Где, как не в полифонии, можно найти путь к новизне», — утверждал как-то композитор). Полифония Прокофьева очень далека от распространенного в музыке XX века реставраторского необахиянства, от прямого воскрешения классических форм фуги или пассакалии. После экзаменационной четырехголосной фуги 1908 года, сохранившейся среди юношеских рукописей, мы не найдем у него ни одного сочинения (или даже самостоятельной части), целиком выдержанного в правилах классического контрапункта. (Исключение составляют лишь несколько эпизодов фугато, встречающихся в ряде пьес.)

И однако же мелодически насыщенная ткань многих опусов Прокофьева по-настоящему полифонична, богата свободно внедряющимися контрапунктами, скупыми подголосками и скрытыми имитациями. Истоки этой полифонии, вероятно, восходят к традициям народно-русской подголосочной импровизационности.

Сергей Сергеевич порой видел в контрапункте не столько обязательный регламент, диктующий заранее данные схемы, сколько заманчивую возможность добиться внутренней активизации, или свободного расцветивания музыкальной ткани. (Так, работая над пересочинениями Вокализов ор. 35 для скрипки и фортепиано, он, по его собственному выражению, «не удержался и подсыпал всяких контрапунктиков и украшений»¹.)

Полифоничность изложения у Прокофьева в ряде случаев продиктована особенностями фортепианной или оркестровой фактуры, часто сводимой к простейшему двухголосию в духе раннего классицизма. Подвижность басового голоса, его мелодическая свобода, а также частые оstinатные движения образуют при этом гибкую полифоническую ткань.

В кульминациях или финалах крупных сочинений Прокофьева нередко встречается прием контрапунктического соединения ведущих тем-образов. Порой такие контрапункты обретают наглядную выразительность, отчасти напоминаая кинематографический монтаж («Ледовое побоище» и финал «Александра Невского»).

Общеизвестна любовь Прокофьева к различным приемам оstinатности. Он, однако, ни разу не применяет *basso ostinato* в качестве выдержанной основы для строгих вариаций. Корни его оstinатности скорее следует искать в «гудошных» органных пунктах Бородина или в декоративно-импульсивных оstinато раннего Стравинского. Повторяющийся басовый рисунок служит средством освежения гармонии, содействуя непрерывной поддержке ритмического пульса. В операх оstinатные рисунки не только активизируют действие пульсирующим движением, но и служат «смысловым контрапунктом» к целым эпизодам (оstinато безумной Любки в «Семене Котко» или оstinато пьяного монаха в восьмой картине «Дуэньи»).

Принято считать, что Прокофьев был особенно традиционен в области музыкальной формы: в его инструментальной музыке действительно представлены все общепотребительные классические схемы — сонатный цикл, одночастная поэма, рондо-соната, вариации, сложная трехчастная форма. Особый интерес проявлял он к сонатному аллегро, назвав его как-то «самой гибкой формой в музыке». Но и в этой области Сергей Сергеевич никогда не повторял старое, а остроумно обновлял и динамизировал классические структуры. Хорошо известно его стремление к строгой отточенности периодов, завершаемых четкими границами кадансов. Однако он не

¹ Из письма к Н. Мясковскому от 4 августа 1925 г.

терпел длинных связей и переходов, шаблонных разработок, растянутых код; концовки в его оперных картинах (или инструментальных пьесах) всегда максимально действенны и эффективны («Концы надо уметь так же сочинять, как сочиняются темы или разработки»¹).

Разбирая инструментальные пьесы Прокофьева, мы не раз убеждались в его завидном умении по-новому трактовать сонатную форму — без академически многословной разработочности и орнаментального украшательства. То же — и в оригинальнейших вариационных циклах; в одном из писем мы читаем: «В вариациях я шел путем развития (а не варьирования) тем»².

Характерно для Прокофьева стремление к динамизации репризы: она либо мыслится как «продолжение разработки» (Третья соната), либо строится на контрапунктическом соединении тем (Анданте Четвертой сонаты, финал Первого скрипичного концерта), либо резко сжимается, превращаясь в своеобразную репризу-код. В завершающих разделах финалов не раз применяются внушительные реминисценции начальных тем-образов («для более крепкой спайки и заключения»³).

Очень свободно и непринужденно строит Прокофьев форму вокальных произведений, подчиняя ее последовательному раскрытию текста. При этом в сольных вокальных пьесах, подобных «Кудеснику» или «Гадкому теплу», достигается четкое музыкальное единство, благодаря органическому применению принципа рефренов.

В ранних опусах Прокофьева было заметно стремление к монтированию отдельных звуковых «блоков». Эта кинематографическая монтажность развития особенно сильно давала себя знать в произведениях театрально-изобразительного склада («Шут»). В таких случаях дробность формы, ее зависимость от программно-описательного замысла искупалась яркостью характеристик и динамичностью контрастов. Цельность и симфоничность формы, понимаемой как развивающееся единство, а не простое соединение контрастирующих фрагментов, все более утверждается в зрелых опусах композитора — концертах, сонатах, симфониях.

Остается сказать несколько слов о некоторых признаках оркестрового и фортепианного письма Прокофьева. В ранние годы самыми оригинальными его партитурами были «Скифская сюита» и «Шут». В них он резко отвергал академические нормы оркестровки с их обязательным равновесием групп и отточенным голосоведением. Здесь заметна гипертрофия звучностей, зычных, грубо материальных, всегда подчиненных изобрази-

¹ Из статьи о Шестнадцатой симфонии Мясковского. «Советское искусство» от 29 октября 1936 г.

² Речь шла о второй части Второй симфонии (из письма к Н. Мясковскому от 20 октября 1925 г.).

³ Из письма к Н. Мясковскому от 9 сентября 1924 г.

тельными задачам; обращают на себя внимание густота и сложность тембровой фактуры, обилие в ней беспрерывных педалей, остинатных повторов.

Театрально броские приемы прокофьевских партитур — резко звучащие тембровые пятна, лапидарные фонические эффекты — обычно рисуют какой-либо драматический или гротескный образ. «Не все ли равно, чем дает композитор впечатление ужаса: двумя ударами барабана и тремя звуками кларнета или длинной мелодией скрипок. Если это — ужас, то этим все сказано», — писал об оркестре Прокофьева один из зарубежных критиков. Металлические тембры медных (нагнетание высоких звучаний меди в финале «Скифской сюиты»), сложнейшая система ударных, сухая и колкая звучность фортепиано, изобразительные приемы струнных (*col legno*, *sul ponticello*, *pizzicato*) — широко применялись в его оркестровке. Он любил празднично ликующие «звонные» тембры («Русская увертюра», «Ода на окончание войны»), остроумно применял устрашающие или комические звучания тяжеловесно гудящих басов (так, по его словам, в Первом скрипичном концерте «туба выглядела симпатичным увальнем»).

По мере наступления творческой зрелости композитор постепенно отказывался от сугубо «конструктивистских» принципов оркестрового письма. Ему, например, стали казаться «крайне грубыми» некоторые фактурные приемы «Скифской сюиты», с бесконечно повторяемыми формулами механического движения. В известном письме к Мясковскому (от 3 января 1924 г.) он призывал своего друга к большей красочности и внутренней наполненности тембровой ткани, стремился вызвать в нем «вожделение к звуку», «любовь к оркестру».

Тенденция к чистым тембрам, к большой экономии и даже скупости оркестрового колорита все больше обнаруживалась у Прокофьева зрелых лет. Резкость гротескно-эксцентрических эффектов все чаще сменялась утонченностью и прозрачностью тембровой палитры. В «Ромео», «Золушке», Седьмой симфонии и других партитурах немало трогательных фонических просветлений, нежно поющих флейтовых, кларнетных, виолончельных соло. И, наоборот, тяготение к суровости, густоте тембров, выпячивание тяжелых басовых звучностей характерно для произведений эпического склада.

Фортепианное творчество Прокофьева долгое время воспринималось как сильнейшая реакция против утонченностей импрессионизма. После бесплотных тембров, типичных для некоторых пьес Дебюсси или позднего Скрябина, он демонстративно возвращался к пианизму классической эпохи, настойчиво применяя ударные, стучащие приемы клавирной техники. В отличие от не менее материального, но богато орнаментированного рахманиновского пианизма, пианизм Прокофьева скуп и экономен. У Рахманинова — красочный наряд фортепианного «барокко», у Прокофьева — обнаженность конструкций: двухголосие, трехголосие, парал-

дельное движение в октаву. Он всячески избегал фигурационных нагромождений и пышных орнаментов. (Памятно его высказывание на первом показе Шестой сонаты: «Я хотел бы избавиться от фигураций, заменив их контрапунктическим материалом или фактурой, построенной на других принципах».)

Техника скачков и перекрещиваний в его пьесах заставляет вспомнить традиции Доменико Скарлатти; мелкие пассажно-клавирные приемы ведут свою родословную от пианизма Гайдна, раннего Бетховена. Очень часты у Прокофьева острые «токкатные» приемы, игра *non legato*. Здесь немало общего с динамичнейшим пианизмом Бартока. Как контраст к энергически ударным эффектам часто возникают и плавная фортепианная кантилена, а иногда и отзвуки импрессионистской красочности (расплывчатые, тающие пассажи, резонирующие многозвучные аккорды).

Особый интерес представляют вокально-декламационные приемы Прокофьева и особенности его оперной драматургии¹. И здесь он избегал протоптанных дорог, неустанно изобретал, экспериментировал, стремясь расширить выразительные возможности оперного жанра. Его речитатив, основанный на гибком претворении интонаций русской прозаической речи, составляет новое слово в отечественной музыке. Значительный интерес представляют сквозные оперные сцены, построенные на прочном взаимодействии стремительного вокального диалога и богато развитого симфонического «действия». Отрицая в своих ранних операх завершенные формы арий, песен, хоров и ансамблей, композитор, однако, находил строгую логику конструирования крупных сценических фрагментов. Он стремился избежать калейдоскопичности с помощью рефренных возвращений ведущих тем, звуковых арок-реминисценций или выдержанных оркестровых фонов. Упреки в хаотичности и бесформии, не раз адресовавшиеся его оперным сочинениям, он решительно отвергал: «Почему отказ от канонов старой оперы — препятствие для [развития] советской оперы? Казалось бы наоборот», — писал он автору этих строк.

Эволюция оперного стиля Прокофьева — от «Игрока» к «Дуэнье» и «Войне и миру» — свидетельствовала о постепенном отказе от ригористически одностороннего применения сквозных симфонизированно-декламационных форм. Достигнутое им в тридцатые-сороковые годы слияние естественной вокальной декламации с мелодически обобщающими фрагментами означало победу принципов оперного реализма.

Когда-то стиль молодого Прокофьева сравнивали с самыми «левыми» течениями русской поэзии и живописи десятих — двадцатых годов. Пыта-

¹ Об этом подробно говорится в исследованиях М. Сабининой, Б. Ярустовского, Л. Данько, А. Волкова и др.

лись поставить его рядом с русскими последователями Сезанна и Пикассо, сближали его с поэтами кубо-футуристами, столь же дерзко эпатировавшими дореволюционное мещанство («К нашей футуристической гвардии присоединился великолепный мастер...» — торжествующе восклицал поэт Василий Каменский¹).

Но все эти связи оказывались, в сущности, внешними, преходящими — и стремительное развитие великого музыканта легко разрывало временные контакты с той или иной художественной школой.

Еще менее убеждают возникавшие порой аналогии между стилем Прокофьева и параллельными течениями западноевропейской музыки — урбанистическим динамизмом, экспрессионизмом, неоклассицизмом.

Нет ничего более ошибочного, чем представлять автора «Ромео» — певцом машин, механических ритмов современного города. Даже в годы самых «левых» увлечений он резко отвергал шумовые эксперименты итальянских футуристов и явно скептически воспринимал урбанистические опусы, подобные «Заводу» Мосолова. Что же касается пресловутого «Стального скока», то уже в нем новый лиризм решительно преобладал над немногими страницами «машинной» звукописи.

Хорошо известен интерес молодого Прокофьева к ироническому воскрешению стилистических норм венского классицизма XVIII века. Автор Классической симфонии был, в сущности, одним из зачинателей этого направления в XX веке. Однако повсеместное увлечение стилизаторским неоклассицизмом в двадцатые годы оказалось решительно чуждым ему. Намеренная архаизация, сознательное реставраторство, «принятие чужого языка в качестве своего» — претят его пытливой творческой натуре. Отсюда принципиальное расхождение со Стравинским периода «Эдипа» и «Аполлона Мусagetа»; отсюда — и резкое неприятие необахианских опытов Хиндемита и его последователей.

Но наиболее чуждой Прокофьеву — на всем протяжении его пути — была эстетика экспрессионизма, рожденная атмосферой страха, отчаяния, незащитности перед всепобеждающим злом. Почти непрекращавшийся интерес композитора к трагическим экспрессиям, к воплощению острейших психологических потрясений не имел ничего общего с пессимистическим безверием. Даже в самых беспокойных и трагически заостренных сочинениях он утверждал мужество сильного человека, твердую веру в торжество жизни. В противовес экспрессионистской тенденции к разрушению лада и измельчению формы, к деформации выразительных средств Прокофьев неизменно отстаивал ясность мысли, масштабность конструкции, ладовую и интонационную определенность.

Таким образом у нас нет оснований причислять искусство Прокофьева

¹ Из книги: В. Каменский. Путь энтузиаста. М., 1931, стр. 257.

к какой-либо из названных выше школ (хотя определенные контакты его с неоклассицизмом или так называемым «неофольклоризмом» бесспорно существовали).

Правы те современники, которые угадывали в великом музыканте за внешней личиной «антиромантика» — черты пушкинской гармоничности (Мяковский), величие «олимпийской простоты» (Маршак). Эти столь редкие в искусстве XX века качества духовного здоровья превосходно сочетались с идеями социалистического гуманизма, честно и органично воспринятыми им в последнее двадцатилетие жизни.

В наши дни музыку Прокофьева никак еще нельзя назвать наследством — это живая волнующая современность. О Прокофьеве еще много и горячо спорят, хотя невозможно больше отрицать его принадлежность к классике XX века.

Правда, есть еще слушатели, которые до сих пор боятся «непривычности» музыки Прокофьева. Они болезненно морщатся, ужаленные затайливым изгибом мелодии или диссонантным созвучием. Забывают при этом, что музыкальные рутинеры в свое время так же пугались музыки Мусоргского и Бородина, Листа и Вагнера, Скрябина и Дебюсси.

С большей заинтересованностью нужно исполнять все лучшее, что оставил нам Сергей Прокофьев. Тогда красота его музыки станет доступнее, а число ценителей и поклонников неизмеримо возрастет. Это в первую очередь касается наших музыкальных театров, до сих пор избегающих значительной части его оперного и балетного наследия. Опыт сценической интерпретации «Ромео» и «Золушки», опыт работы оперных коллективов над «Войной и миром», «Дуэньей», «Котко» показал, что чем глубже вникают исполнители в эту музыку, тем более влюбляются в нее, познавая ее волнующее жизненное содержание. Горячо убежденный артист, оживляя талантливое творение автора, покоряет аудиторию, внушает ей любовь к новому искусству. Так именно, благодаря усилиям выдающихся мастеров Большого театра, стал любимым в наши дни балет «Ромео и Джульетта».

Музыка Прокофьева принадлежит нашей эпохе, нашим живым современникам, а не только далеким потомкам. Будем глубже ее изучать, шире пропагандировать, сделаем ее достоянием миллионов людей, ради которых самозабвенно трудился большой русский музыкант. И чем полнее воспримем мы шедевры прокофьевской музыки, тем яснее станет, что вместе с нами жил и творил великий художник, которым вправе гордиться советская культура.

**УКАЗАТЕЛЬ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. С. ПРОКОФЬЕВА ¹**

- «Ала и Лоллий», скифская сюита для б. симф. оркестра в 4 частях, ор. 20, 1914—1915 — 6, 7, 12, 15, 30, 67, 85, 106—109, 112, 113, 115—119, 121, 122, 124, 136—139, 142, 144, 145, 147, 152, 155, 161, 164, 167, 170, 177, 178, 180, 184, 188, 189, 196, 197, 205, 206, 211, 223, 224, 239, 243, 249, 250, 257, 260, 261, 276, 280, 284, 293, 297, 318, 321, 338, 351, 427, 449, 467, 503, 532, 539, 599, 602, 609—612, 616, 627, 628
- «Александр Невский», кантата для меццо-сопрано (соло), смешанного хора и оркестра в 7 частях, ор. 78, 1938—1939 — 117, 118, 345, 384—385, 408, 413—416, 418—424, 431, 436, 442, 454, 466, 469, 471, 492, 509, 512, 522, 544, 555, 600—602, 605—607, 609, 615—618, 620, 625, 626
- Анданте из квартета и переложение автора для струнного квинтета (струнного оркестра), ор. 50 и 50 bis — 315
- Баллада для виолончели и ф-п. c-moll, ор. 15, 1912 — 27, 83, 95, 143
- «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным», кантата для сопрано, тенора, хора и оркестра (на стихи П. Антокольского), ор. 93, 1942—1943 — 7, 468, 470—474, 477, 481—483, 543, 573, 598, 603, 618
- «Блудный сын», балет, либретто Б. Кохно, ор. 46, 1928 — 7, 283, 290—297, 299, 300, 303—305, 314, 315, 318, 319, 322—324, 330, 337, 343, 345, 375, 381, 540, 543, 599
- «Блудный сын», симф. сюита из балета, ор. 46 bis, 1929 — 299
- «Борис Годунов», музыка к драме Пушкина для б. симф. оркестра, ор. 70 bis, 1936 — 391—394, 598
- «Борисфен» — см. «На Днепре»
- Букстехуде. Органная прелюдия и fuga d-moll, обработка для ф-п., 1920 — 194
- Вальсы, сюита для симф. оркестра в 6 частях (3 вальса из балета «Золушка»,

¹ Составил А. К. Модин.

- 2 вальса из оперы «Война и мир», «Мефисто-вальс» из музыки к кинофильму «Лермонтов»), ор. 110, 1946 — 525
- «Великан», опера в 3 действиях, 1900 — 20—22, 236
- «Вещи в себе», две пьесы для ф-п., ор. 45, 1928 — 161, 284, 302, 304, 311, 325, 339, 614
- «Война и мир», опера в 5 действиях по одноименному роману Л. Толстого, ор. 91, 1941—1952 — 6, 37, 52, 232, 345, 360, 394, 405, 408, 428, 444, 449, 453, 454, 456, 457, 462—465, 467, 469, 470, 473—478, 480—483, 492, 498—502, 509, 512—520, 525, 526, 529, 531, 532, 536, 541, 543, 546, 551, 554, 557, 564, 567, 568, 583, 584, 592, 598, 600, 605—610, 616—618, 621, 629, 631
- «Встреча Волги с Доном», праздничная поэма для симф. оркестра, ор. 130, 1951 — 583, 586
- «Гадкий утенок» (сказка Андерсена) для голоса с ф-п., ор. 18, 1914 — 13, 30, 102, 119, 122—124, 127, 145, 147, 153, 161, 389, 603, 609, 611, 617, 627
- «Гамлет», музыка к спектаклю для малого симф. оркестра, ор. 77, 1937—1938 — 162, 410
- «Далекое моря», опера по водевилю В. Дыховичного «Свадебное путешествие» (не завершена), 1948 — 558
- Два дуэта, обработки русских народных песен для тенора и баса с ф-п.: 1) «Московская славна путь-дорожка», 2) «Всякой на свете-то женится», ор. 106, 1945 — 495, 496, 502, 548, 552, 556
- Два стихотворения для голоса с ф-п.: 1) «Есть другие планеты» (сл. К. Бальмонта), 2) «Отчалила лодка» (сл. А. Апухтина), ор. 9, 1910—1911 — 63, 145
- Два стихотворения для женского хора и оркестра на слова К. Бальмонта: 1) «Белый лебедь», 2) «Волна», ор. 7, 1909—1910 — 63
- Две сонатины для ф-п.: 1) e-moll; 2) G-dur, ор. 54, 1931—1932 — 328, 339, 361, 547, 585
- Десять пьес для ф-п., ор. 12, 1913 (1906—1913) — 36, 46, 62, 64, 70, 83, 87, 90—92, 94, 95, 108, 110, 115, 124, 161, 162, 185, 192, 209, 246, 311, 457, 488, 585, 603, 610, 611
- «Детская музыка», 12 легких пьес для ф-п., ор. 65, 1935 — 366, 370—372, 390, 548, 563, 566, 570, 585
- Дивертисмент для оркестра в 4 частях, ор. 43, 1925—1929 — 299, 305, 310, 313, 314; концертное переложение для ф-п., ор. 43 bis, 1938 — 305
- «Дуэнья» — см. «Обручение в монастыре»
- «Евгений Онегин», музыка к спектаклю по роману Пушкина, ор. 71, 1936 — 391—394, 491, 514, 587, 598
- «Египетские ночи», симф. сюита в 7 частях, ор. 61, 1934 — 225, 352, 358, 359, 364, 367, 368, 392, 617
- «Здравица», кантата для смешанного хора с симф. оркестром, ор. 85, 1939 — 382, 436—439, 460, 526, 531, 544, 573, 606, 618
- «Зимний костер», сюита для чтецов, хора мальчиков и симф. оркестра в 8 частях (сл. С. Маршака), ор. 122, 1949 — 30, 546, 551, 569, 570, 573, 576, 606
- «Золушка», балет в 3 действиях, либретто Н. Волкова, ор. 87, 1940—1944 — 30, 37, 51, 90, 115, 116, 162, 163, 220, 319, 345, 394, 443, 449—457, 476—480, 482, 492, 499, 500, 502—508, 518, 526, 532, 541, 557, 558, 560, 581, 598, 603, 604, 606, 610, 611, 615, 617, 620, 621, 628, 631
- «Золушка», 10 пьес из балета для ф-п., ор. 97, 1943 — 475, 594
- «Золушка», первая сюита из балета в 8 частях, ор. 107, 1946 — 508
- «Золушка», вторая сюита из балета в 7 частях, ор. 108, 1946 — 508
- «Золушка», третья сюита из балета в 8 частях, ор. 109, 1946 — 508
- «Иван Грозный», музыка к кинофильму (режиссер С. М. Эйзенштейн), (две серии), ор. 116, 1942—1944, 1945 — 452—454, 463—465, 468, 469, 477, 480, 484, 492, 493, 496, 500—502, 508—512, 514, 521, 522, 536, 542, 548, 559, 568, 598, 605—607, 609, 617
- «Игрок», опера в 4 действиях, сюжет Ф. Достоевского, либретто С. Прокофьева, ор. 24, 1927 (1915—1916) — 6, 7, 13, 57, 73, 90, 102, 104—107, 113, 121, 124, 127—136, 141,

145—147, 149, 150, 156, 169, 170, 177, 178, 180, 190, 217, 218, 226, 227, 229—232, 238, 259, 269, 271, 280—283, 294, 297, 298, 302, 342, 361, 368, 393, 428, 431, 444, 514, 540, 555, 557, 598, 605, 606, 608, 609, 629

Индийский галоп F-dur, allegro, 1896 — 19

Кантата к 20-летию Октября в 10 частях для симф., военного оркестра, орк. аккордеонов и ударных инструментов и двух хоров, ор. 74, 1936 — 7, 155, 342, 345, 351, 371, 383—385, 387, 388, 399—408, 411, 420, 431, 436, 449, 454, 470, 471, 502, 503, 525, 543, 573, 598, 605, 610, 618, 625

Квартет № 1 h-moll для двух скрипок, альты и виолончели в 3 частях, ор. 50, 1930 — 177, 207, 299, 304, 311, 312, 314—317, 323, 324, 334, 337, 344, 345, 349, 375, 522

Квартет (на кабардинские темы) № 2 F-dur для двух скрипок, альты и виолончели в 3 частях, ор. 92, 1941 — 457, 459—462, 476, 500

Квинтет g-moll для гобоя, кларнета, скрипки, альты и контрабаса в 6 частях, ор. 39, 1924 — 253—255, 257, 271, 272, 277, 295, 297, 344, 345, 612; первоначально музыка к балету «Трапезия», 1924 — 253, 254, 299, 305, 370

Концерт № 1 e-moll для виолончели с оркестром в 3 частях, ор. 58, 1933—1938 — 328, 352, 413, 416, 417, 529, 547, 548, 565, 579, 580, 583, 587

Концерт № 1 D-dur для скрипки с оркестром в 3 частях, ор. 19, 1916—1917 — 80, 92, 124, 146, 153, 155—160, 163, 177, 178, 180, 224, 238, 243—245, 247, 260, 272, 374, 479, 523, 580, 603, 617, 620, 627, 628

Концерт № 2 g-moll для скрипки с оркестром в 3 частях, ор. 63, 1935 — 315, 369, 370, 372—375, 384, 399, 408, 411, 616

Концерт № 1 Des-dur для ф-п. с оркестром, ор. 10, 1911—1912 — 29, 57, 66, 70, 73—77, 80, 83, 84, 93, 97, 98, 142, 143, 145, 156, 163, 176, 177, 188, 208, 329, 353, 359, 364, 442, 520

Концерт № 2 g-moll для ф-п. с оркестром в 4 частях, ор. 16, 1923 (1913) — 12, 15, 66, 70, 84—89, 104, 107, 109—111, 114, 145, 159, 208, 224, 236, 238, 243, 247, 310, 329, 417, 520, 580, 610, 614

Концерт № 3 C-dur для ф-п. с оркестром в 3 частях, ор. 26, 1917—1921 — 12, 15, 57, 85, 90, 146, 155, 168, 177, 183, 196, 207—213, 222, 224, 236, 238, 239, 243, 249, 252, 260, 264, 265, 270, 272, 303, 308, 313, 338, 339, 344, 351, 400, 520, 526, 537, 580, 605, 606, 611, 620

Концерт № 4 B-dur для ф-п. с оркестром в 4 частях (для левой руки), ор. 53, 1931 — 7, 299, 301, 323, 325, 326, 329—332, 339, 345, 350, 485, 594, 598

Концерт № 5 G-dur для ф-п. с оркестром в 5 частях, ор. 55, 1932 — 6—7, 299, 315, 328—330, 332—334, 338, 339, 349, 350, 442, 485, 543

Концерт № 6 для 2-х ф-п. и струнного оркестра в 3 частях (эскизы), ор. 133, 1952 — 548, 586, 594

Концертино g-moll для виолончели с оркестром в 3 частях, ор. 132, 1952 — 567, 583, 587, 593, 598

«Котовский», музыка к кинофильму для б. симф. оркестра, 1942 — 468

«Лермонтов», музыка к кинофильму для б. симф. оркестра, 1941 — 452, 464, 468

«Летний день», симф. сюита из «Детской музыки» в 7 частях, ор. 65 bis, 1941 — 372

«Летняя ночь», симф. сюита по материалам оперы «Обручение в монастыре» («Дуэнья») в 5 частях, ор. 123, 1950 — 446

«Любовь к трем апельсинам», опера в 4 действиях с прологом (по Карло Гоцци), ор. 33, 1919 — 6, 7, 13, 24, 46, 82, 150, 155, 183, 190—193, 195, 196, 213—224, 229, 231, 234—235, 238, 259, 266, 267, 271, 280, 284, 297, 307, 309, 311, 325, 336, 342, 351, 358, 395, 432, 439, 443, 445, 449, 457, 478, 506, 507, 523, 555, 598, 608, 610, 617, 625

«Любовь к трем апельсинам», симф. сюита, ор. 33 bis, 1924 — 260, 270, 272, 273, 284

«Маддалена», опера в 1 действии, по пьесе М. Ливен, ор. 13, 1913 (1911) — 41, 57, 72, 73, 83, 89, 90, 102, 104, 178, 229

- «Мимолетности», 20 пьес для ф-п., ор. 22, 1915—1917 — 92, 124, 145, 151—156, 161, 168, 171, 175, 178—180, 184—187, 210, 246, 311, 457, 526, 585, 609
- Музыка для физкультурных упражнений, 1939 — 435
- «Мысли», 3 пьесы для ф-п., ор. 62, 1933—1934 — 339, 359, 361, 362, 365, 485, 543, 585
- «На Днепре», балет в 2 картинах, либретто С. Лифаря и С. Прокофьева, ор. 51, 1930 — 299, 315, 317—321, 325, 330, 335—337, 345, 359, 363, 370, 375, 543
- «На Днепре», сюита из балета в 6 частях, ор. 51 bis, 1933 — 359
- «На страже мира», оратория для солистов (меццо-сопрано), чтецов, смешанного хора, хора мальчиков и симф. оркестра в 10 частях на слова С. Маршака, ор. 124, 1950 — 30, 546, 551, 569, 572—576, 579, 603, 615
- Обработки русских народных песен для голоса с ф-п.: 1) «В лете калина», 2) «Зеленая рожица», 3) «На горе-то калина», 4) «Снежки белые», 5) «Кари глазки», 6) «Катерина», 7) «Сон», 8) «За лесочком», 9) «Дунюшка», 10) «Я нигде дружка не вижу», 11) «Сашенька», 12) «Чернец», ор. 104, 1944 — 494—496, 548, 552, 554, 559, 606
- «Обручение в монастыре» («Дузня»), лирико-комическая опера в 4 действиях по пьесе Шеридана, ор. 86, 1940 — 6, 116, 220, 443—452, 455, 457—475, 477, 480, 482, 483, 488, 499, 523—525, 531, 532, 543, 557, 582, 598, 602, 604, 606, 610, 617, 625, 626, 629, 631
- «Огненный ангел», опера в 5 действиях по повести В. Брюсова, ор. 37, 1919—1927 — 7, 52, 73, 90, 155, 183, 192, 193, 207, 220, 222, 226—234, 237, 238, 246, 264, 269, 273, 280—287, 294, 297, 298, 311, 322, 342, 368, 428, 431, 444, 449, 514, 540, 543, 598, 602
- «Ода на окончание войны» C-dur для симф. оркестра (8 арф, 4 ф-п., оркестра духовых и ударных инструментов и контрабасов), ор. 105, 1945 — 403, 498, 502, 503, 539, 543, 551, 628
- «Осеннее», симф. эскиз для малого оркестра c-moll, ор. 8, 1910 — 49, 62—64, 70, 71, 115, 116, 142
- «Песенки», серии I—V, №№ 1—60, 1902—1906 — 24, 25, 27, 29, 36, 37
- «Песни наших дней», сюита для солистов, смешанного хора и симф. оркестра в 9 частях, ор. 76, 1937 — 401, 409—411, 417, 435, 583
- «Петя и волк», симф. сказка для детей, ор. 67, 1936 — 30, 388—390, 411, 449, 467, 496, 570, 603, 615
- «Пиковая дама», музыка к кинофильму для б. симф. оркестра, ор. 70, 1936 — 391—394, 491, 598
- «Пир во время чумы», опера по маленькой трагедии А. С. Пушкина, 1903—1909 — 27, 56, 57, 391
- «Повесть о настоящем человеке», опера в 4 действиях по повести Б. Полевого, ор. 117, 1947—1948 — 6, 7, 496, 530, 546—548, 551—557, 567, 568, 573, 598, 604, 618
- «Портреты», симф. сюита из оперы «Игрок», ор. 49, 1931 — 299, 314, 323, 324, 326, 334, 338, 349, 359
- «Поручик Киже», симф. сюита из музыки к кинофильму, в 5 частях, ор. 60, 1934 — 225, 335, 352, 355—359, 361, 368, 419, 467, 606, 608, 617
- Праздничная поэма («Тридцать лет») A-dur для симф. оркестра, ор. 113, 1947 — 525, 530, 542, 543, 583
- Пушкинские вальсы F-dur и cis-moll для симф. оркестра, ор. 120, 1949 — 564
- Пять казахских народных напевов, обработки для голоса с ф-п., 1927 — 475, 476
- Пять мелодий для скрипки и ф-п., ор. 35 bis, 1925 — 626
- Пять песен без слов для голоса с ф-п., ор. 35, 1920 — 195, 242, 324, 345
- Пять стихотворений А. Ахматовой для голоса с ф-п.: 1) «Солнце комнату наполнило», 2) «Настоящую нежность», 3) «Память о солнце», 4) «Здравствуй», 5) «Сероглазый король», ор. 27, 1916 — 145, 147—149, 175, 180, 242, 518, 521

- Пять стихотворений для голоса с ф-п. на слова разных поэтов: 1) «Под крышей» (В. Горянский), 2) «Серое платье» (З. Гиппиус), 3) «Доверься мне» (Б. Верин), 4) «В моем саду» (К. Бальмонт), 5) «Кудесник» (Н. Агнцев), ор. 23, 1915 — 121, 124—128, 143, 145, 212, 627
- Пять стихотворений К. Бальмонта для голоса с ф-п.: 1) «Заклинание воды и огня», 2) «Голос птиц», 3) «Бабочка», 4) «Помни меня», 5) «Столбы», ор. 36, 1921 — 212, 236, 611
- «Расцветай, могучий край», кантата к 30-летию Октября для смешанного хора и оркестра на сл. Е. Долматовского, ор. 114, 1947 — 525, 529, 531
- «Ромео и Джульетта», балет в 4 действиях по Шекспиру, ор. 64, 1935—1936 — 37, 90, 163, 278, 293, 294, 297, 305, 316, 320, 323, 345, 360, 369, 370, 372—384, 387, 388, 395—397, 399, 400, 408, 410, 411, 424—427, 432, 434, 436, 442, 445, 446, 450, 454, 467, 477, 488, 499, 518, 520, 524, 525, 531, 532, 538, 541, 544, 546, 560, 566, 577, 597, 598, 600, 606, 615—618, 620, 621, 628, 630, 631
- «Ромео и Джульетта», первая сюита из балета для оркестра в 7 частях: 1) «Народный танец», 2) Сцена, 3) Мадригал, 4) Менуэт, 5) «Маски», 6) «Ромео и Джульетта», 7) «Гибель Тибальда», ор. 64 bis, 1936 — 116
- «Ромео и Джульетта», вторая сюита из балета для б. симф. оркестра в 7 частях: 1) «Монтекки и Капулетти», 2) «Джульетта-девочка», 3) «Патер Лоренцо», 4) Танец, 5) «Ромео и Джульетта перед разлукой», 6) «Танец антильских девушек», 7) «Ромео у могилы Джульетты», ор. 64 ter., 1936 — 411
- «Ромео и Джульетта», третья сюита из балета, для б. симф. оркестра в 6 частях: 1) «Ромео у фонтана», 2) «Утренний танец», 3) «Джульетта», 4) «Кормилица», 5) «Утренняя серенада», 6) «Смерть Джульетты», ор. 101, 1946 — 116, 458, 484
- «Ромео и Джульетта», 10 пьес для ф-п., ор. 75, 1937 — 594
- «Русская увертюра» C-dur для симф. оркестра, ор. 72, 1936 — 164, 225, 388, 395, 397, 398, 563, 604, 606, 628
- «Сарказмы», 5 пьес для ф-п., ор. 17, 1912—1914 — 13, 27, 83, 101, 119—121, 125, 126, 143, 151, 153, 180, 246, 254, 255, 257, 297, 400, 604, 614
- «Свадебная сюита» из балета «Сказ о каменном цветке», для б. симф. оркестра в 5 частях, ор. 126, 1951 — 578
- «Семен Котко», опера в 5 действиях по повести В. Катаева «Я сын трудового народа», ор. 81, 1939 — 6, 30, 52, 232, 278, 320, 342, 345, 360, 385, 394, 419, 421, 425, 427—434, 436, 439—442, 444, 449, 451, 454, 455, 468, 471, 473, 477, 522, 526, 532, 536, 541, 557, 598, 604, 605, 608, 616—618, 625, 626, 631
- «Семеро их», кантата для драматического тенора, хора и б. симф. оркестра на стихи К. Бальмонта, ор. 30, 1917—1918 — 154, 155, 165—170, 178, 229, 238, 243, 247, 248, 250, 257, 342, 404, 598
- Семь массовых песен для голоса с ф-п. и марш A-dur: 1) Песня на сл. В. Маяковского, 2) «Песня смелых», 3) «Клятва танкиста», 4) «Сын Кабарды», 5) «По друга бойца», 6) «Фриц», 7) «Любовь воина», ор. 89, 1941—1942 — 455, 459
- Семь песен для голоса с ф-п.: 1) «Песни о Родине», 2) «Стахановка», 3) «Над полярным морем», 4) «Проводы», 5) «Смело вперед», 6) «Шел станицею казак», 7) «Гей, по дороге», ор. 79, 1939 — 435, 555
- Симфонietta A-dur для малого оркестра в 5 частях, ор. 5, 1914 (1909) — 58, 59, 62, 65, 105, 115, 116, 136, 145, 146, 161, 299, 304, 333; переработка для малого симф. оркестра, ор. 48, 1929 — 59, 305, 307, 324, 326
- Симф. песнь для б. оркестра, ор. 57, 1933 — 328, 352, 358—360
- Симф. марш для б. оркестра B-dur, ор. 88, 1941 — 455
- Симфония G-dur в 4 частях, 1902 — 25—27, 599

- Симфония-концерт для виолончели с оркестром е-moll в 3 частях, ор. 125, 1950—1952 — 47—50, 59, 65, 175, 417, 567, 578—583, 593, 598
- Симфония № 1 («Классическая») в 4 частях, ор. 25, 1916—1917 — 49, 59, 62, 90, 146, 153, 155, 160—164, 171—173, 176—178, 188, 242, 246, 272, 285, 305, 351, 357, 380, 449, 467, 496, 588, 606, 613, 630
- Симфония № 2 d-moll в 2 частях, ор. 40, 1924 — 6, 7, 164, 183, 237, 249—254, 257, 261, 269, 277, 285, 286, 288, 295, 297, 304, 342, 345, 404, 529, 547, 580, 598, 599; замысел переработки симфонии в 3 частях, ор. 136—586, 594, 612, 627
- Симфония № 3 с-moll в 4 частях, ор. 44, 1928 — 6, 7, 155, 183, 233, 283—288, 297, 303, 304, 313, 322, 334, 342, 351, 358, 543, 598
- Симфония № 4 C-dur в 4 частях, 1-я редакция, ор. 47, 1930 — 6, 299, 304, 311, 312, 314, 321—323, 342, 411, 500, 525, 529, 543, 547; 2-я редакция, ор. 112, 1947 — 529, 532, 540, 547, 598
- Симфония № 5 B-dur в 4 частях, ор. 100, 1944 — 331, 345, 394, 454, 473, 483—485, 492, 496, 497, 500, 502, 531—536, 538—540, 543, 544, 579, 588, 601, 609, 611, 623
- Симфония № 6 es-moll в 3 частях, ор. 111, 1945—1947 — 7, 434, 454, 471, 473, 483, 498, 500, 502, 520, 521, 525, 529, 531—533, 536—541, 543, 579, 580, 588
- Симфония № 7 cis-moll в 4 частях, ор. 131, 1951—1952 — 394, 527, 540, 546, 547, 551, 583, 586—593, 610, 616, 620, 628
- «Сказ о каменном цветке», балет в 4 действиях по мотивам сказов П. Бажова, ор. 118, 1948—1950 — 30, 116, 478, 496, 546—548, 551, 553, 558—565, 567—569, 573, 578, 579, 583, 584, 586, 587, 592, 594, 595, 598, 603, 604, 606, 617
- «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», балет в 6 картинах, ор. 21, 1920 (1915) — 12, 13, 15, 66, 67, 84, 111, 112, 115, 116, 124, 128, 170, 178, 180, 184, 194, 196—203, 205—208, 217, 223, 224, 229, 235, 238, 239, 243, 250, 253—255, 259, 262, 270, 272—274, 276, 277, 280, 284, 291, 293, 295, 297, 313, 318, 321, 338, 345, 373, 400, 443, 477, 482, 543, 558, 564, 604, 606, 608, 609, 612, 627; симф. сюита, ор. 21 bis, 1922 — 106
- «Сказки старой бабушки», 4 пьесы для ф-п., ор. 31, 1918 — 175, 179, 186, 187, 224, 236, 238, 246, 311, 333, 457, 566, 606, 609
- «Сны», симф. картина для б. оркестра, ор. 6, 1910 — 49, 62—64, 70, 71, 90, 114—116, 366
- Соната для виолончели и ф-п. C-dur в 3 частях, ор. 119, 1949 — 526, 546, 547, 564—567
- Соната для виолончели соло cis-moll в 4 частях, ор. 134 — 567, 593, 594
- Соната № 1 f-moll для скрипки и ф-п. в 4 частях, ор. 80, 1938—1946 — 338, 419, 434, 454, 483, 496, 500, 520—523, 567, 580, 597, 609
- Соната № 2 D-dur для скрипки и ф-п. (транскрипция флейтовой сонаты), ор. 94 bis, 1944 — 481, 522, 528, 529
- Соната для двух скрипок C-dur в 4 частях, ор. 56, 1932 — 326, 328, 334, 337, 345, 349
- Соната для скрипки соло D-dur в 3 частях, ор. 115, 1947 — 525—528, 542, 547
- Соната для флейты и ф-п. D-dur в 4 частях, ор. 94, 1943 — 454, 468, 475, 477—481, 483, 492, 610, 616
- Соната для ф-п. № 1 f-moll, ор. 1, 1909 (1907) — 36, 49, 50, 64, 70, 80
- Соната для ф-п. № 2 d-moll в 4 частях, ор. 14, 1912 — 46, 70, 80—83, 87, 95, 104, 124, 146, 159, 168, 173, 185, 264, 426, 617
- Соната для ф-п. № 3 a-moll, ор. 28, 1917 (1907) — 50, 65, 92, 145, 153, 155, 156, 168, 171, 173—175, 178, 207, 264, 500, 627
- Соната для ф-п. № 4 с-moll в 3 частях, ор. 29, 1917 (1908) — 48—50, 87, 92, 145, 153, 155, 156, 168, 169, 171, 173, 175, 178, 264, 331, 526, 620, 627
- Соната для ф-п. № 5 C-dur в 3 частях, ор. 38, 1923 — 144, 175, 226, 237, 238, 245—247, 257, 264, 297, 345, 394, 526, 543, 547, 585; новая редакция, ор. 135, 1952—1953 — 594, 595, 598
- Соната для ф-п. № 6 A-dur в 4 частях, ор. 82, 1939—1940 — 331, 434, 436, 441, 442, 449, 454, 467, 485—488, 500, 520, 543, 629

- Соната для ф-п. № 7 B-dur в 3 частях, op. 83, 1939—1942 — 331, 436, 442, 457, 465, 474, 473, 483, 486—490, 492, 500, 520, 523, 536, 609, 623, 625
- Соната для ф-п. № 8 B-dur в 3 частях, op. 84, 1939—1944 — 331, 394, 434, 436, 442, 457, 475, 483—487, 490—492, 500, 520, 523, 536, 609, 616, 625
- Соната для ф-п. № 9 C-dur в 4 частях, op. 103, 1947—442, 502, 526, 527, 547, 577, 579, 616
- Соната для ф-п. № 10 c-moll (замысел), op. 137, 1953 — 361, 585, 594
- Соната для ф-п. № 11 (замысел), op. 138—361, 585
- Сонатина для ф-п. G-dur, op. 54, 1932 — 349
- Спортивный марш, 1913 — 94
- «Стальной скок», балет в 2 картинах, либретто Г. Якулова и С. Прокофьева, op. 41, 1925 — 7, 115, 206, 263, 264, 273—280, 291, 294, 297, 302, 303, 305, 307—309, 311, 318, 342, 345, 385, 403, 438, 543, 618, 630
- «Стальной скок», симф. сюита, op. 41 bis, 1926 — 326, 327, 334, 335
- Токката для ф-п. C-dur, op. 11, 1912 — 70, 78—80, 83, 107, 143, 168, 339, 624
- «Тоня», музыка к короткометражному фильму для б. симф. оркестра, 1942 — 468
- «Трапедия» — см. Квintет g-moll
- Три детские песни для голоса с ф-п.: 1) «Болтунья», 2) «Сладкая песенка», 3) «Поросята», op. 68, 1936—1939 — 390, 391
- Три пьесы из балета «Золушка» для ф-п.: 1) Интермеццо, 2) Гавот, 3) Медленный вальс, op. 95, 1942 — 484
- Три пьесы для ф-п.: 1) «Прогулка», 2) «Пейзаж», 3) Пасторальная сонатина C-dur, op. 59, 1934 — 339, 362
- Три пьесы для ф-п.: 1) Вальс (из оперы «Война и мир»), 2) Контрданс и 3) «Мефисто-вальс» (из музыки к к/фильму «Лермонтов»), op. 96, 1941—1942 — 468, 475
- Три ромаса для голоса с ф-п. на стихи Пушкина: 1) «Сосны», 2) «Румяной зарею», 3) «В твою светлицу», op. 73, 1936 — 392, 394, 395
- «1941 год», симф. сюита для б. оркестра в 3 частях, op. 90, 1941 — 458, 462, 465, 476, 483, 543
- Увертюра B-dur для камерного оркестра, op. 42, 1926 — 269, 271, 272, 311, 331, 344; версия для б. симф. оркестра, op. 42 bis, 1928 — 268
- Увертюра на еврейские темы для кларнета, 2 скрипок, альты, виолончели и ф-п. c-moll, op. 34, 1919 — 190, 191, 224, 236, 238, 260, 361; версия для малого симф. орк., op. 34 bis, 1934 — 191
- «Ундина», опера в 4 актах, 1904—1907 — 29, 31, 35, 36, 46, 47, 49
- «Уральская рапсодия» из балета «Сказ о каменном цветке» для б. симф. оркестра, op. 128, 1951 — 578
- «Хан Бузай» («А у шаха есть рога»), опера на казахские темы (замысел), 1942 — 476, 529, 594
- «Хозяйка Медной горы», симф. сюита из балета «Сказ о каменном цветке» (замысел), op. 129—594
- «Цыганская фантазия» из балета «Сказ о каменном цветке», для б. симф. оркестра, op. 127, 1951 — 578
- Четыре марша для духового оркестра, op. 69, 1935—1937 — 410
- Четыре пьесы для ф-п.: 1) Танец, 2) Менуэт, 3) Гавот, 4) Вальс, op. 32, 1918 — 37, 162, 186, 187, 585
- Четыре пьесы для ф-п.: 1) «Сказка», 2) «Шутка», 3) Марш, 4) «Призрак», op. 3, 1911 (1907—1908) — 50—53, 64, 65, 70, 77, 585
- Четыре пьесы для ф-п.: 1) «Воспоминание», 2) «Порыв», 3) «Отчаяние», 4) «Наваждение», op. 4, 1910—1912 (1908) — 50, 52, 53, 64, 65, 70, 77, 79, 107, 119, 171, 180, 192, 339, 585, 610, 614, 624
- Четыре этюда для ф-п.: 1) d-moll, 2) e-moll, 3) c-moll, 4) c-moll, op. 2, 1909 — 29, 58, 59, 64, 65, 70, 77, 95, 110, 153, 176, 457

Шесть песен: 1) «Партизан Железняк», 2) «Анютка», 3) «Растет страна», 4) «Сквозь снега и туманы», 5) «За горою», 6) «Песня о Ворошилове», ор. 66, 1935 — 365, 366, 388, 409

Шесть пьес для ф-п.: 1) Интермеццо, 2) Рондо, 3) Этюд, 4) Скерцино, 5) Анданте, 6) Скерцо, ор. 52, 1930—1931 — 299, 315, 324, 325, 339

Шесть пьес на темы балета «Золушка», ор. 102, 1944 — 484

Ф. Шуберт — С. Прокофьев. Вальсы, выбранные и объединенные в сюиту для ф-п. в 2 руки, 1920; то же для 2 ф-п. в 4 руки, 1923 — 195

Эскизы к Гимну Советского Союза и к Гимну РСФСР, ор. 98, 1943—1946 — 481

Юмористическое скерцо для четырех фоготов (переложение № 9 ор. 12), ор. 12 bis, 1912 — 143, 153

«Vivo» — 29, 31

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН¹

Абендрот Г.— 266
 Абрамов Г. А.— 409
 Абрамский А. С.— 441
 Абрахам Дж.— 8, 345
 Абрикосов А. Л.— 415
 Аверкиева Н. С.— 440
 Аверченко А. Т.— 125
 Агнивцев Н. Я.— 125
 Аденауэр К.— 266
 Акименко (Степовой) Я. С.— 38
 Аксенов А. Н.— 559
 Александров А. В.— 365
 Александров А. Н.— 441, 456, 458—459,
 463, 477, 482
 Александровский В. Д.— 308
 Алексич М.— 425
 Алёхин А. А.— 327
 Алигер М. И.— 440
 Алперс В. В.— 6, 46, 361, 362, 366, 370,
 371, 373, 391, 397, 402, 413, 414, 443,
 465, 466, 513, 525, 553, 568, 576
 Алчевский И. А.— 43, 141, 143, 156
 Альтман Н. И.— 154
 Альтшулер М. И.— 188

Андерсен Г. Х.— 31, 119, 122, 603
 Андреев Л. Н.— 142
 Андроников И. Л.— 572
 Аписфельд Б. И.— 184, 191, 213
 Анненков Ю. П.— 142, 149, 168, 169
 Аносов Н. П.— 496, 531
 Ансерме Э.— 194, 198, 291, 313, 539
 Ансимов Г. П.— 553
 Антокольский П. Г.— 453, 464, 471
 Анчерл К.— 288
 Апухтин А. Н.— 63
 Арановский М. Г.— 6, 431, 619
 Арапов Б. А.— 513
 Аренский А. С.— 10, 24, 26, 27, 76
 Аристотель — 101
 Армашевский-Курочка И. Г.— 206
 Арнольди К.— 426
 Артемьева З. А.— 143, 149
 Арцыбашев М. П.— 9
 Асафьев (Игорь Глебов) Б. В.— 7, 9, 11,
 13, 31, 32, 34—36, 38, 39, 41, 50, 52, 56,
 58, 59, 62, 67—70, 73, 77, 80, 86, 87,
 90, 100, 101, 103, 114, 115, 120,
 121, 123, 124, 129, 130, 136, 138, 139, 141,

¹ Указатель имен составил А. К. Модин.

- 143—146, 149, 151, 153, 160, 163, 164, 166, 168—170, 175—177, 184, 187, 194—196, 206, 211, 219, 220, 226, 227, 236, 241, 242, 249, 250, 254, 256, 257, 259—261, 267, 270, 271, 273, 277, 278, 280, 282, 284, 288, 289, 296, 305, 309—311, 313, 314, 317, 320, 324, 326—328, 334, 337, 338, 340, 348, 358, 361, 368, 369, 376, 391, 450, 453, 461, 465, 480, 483, 484, 504, 514, 551, 564, 597, 602, 607—609, 612, 614, 615, 623
- Асафьева И. С.— 8
- Асланов А. П.— 74, 88
- Астров М. Ф.— 264, 613
- Атовмян Л. Т.— 8, 264, 334, 353, 455, 484, 498, 551, 570, 584—586
- Ауэр Л. С.— 32, 160
- Афанасьев А. Н.— 112, 504
- Афиногенов А. Н.— 327, 360, 362, 365, 368, 440, 465
- Афиногенова Дж.— 362
- Ахматова А. А.— 94, 100, 147, 149, 179, 521
- Бабель И. Э.— 30
- Бажов П. П.— 558, 559, 562, 599, 603
- Базиль (псевд. Воскресенского В. Г.) — 343
- Байдуков Г. Ф.— 410
- Байрон Дж. Г.— 444
- Бакст Л. С.— 12, 103, 274
- Балакирев М. А.— 53, 60, 460, 461, 576
- Баланчивадзе М. А.— 289
- Баланчин Дж. (Георгий Мелитопович Баланчивадзе) — 120, 262, 289—291, 343
- Баласанян С. А.— 551, 573
- Балиев Н. Ф.— 120
- Балла — 110
- Бальмонт К. Д.— 63, 94, 99, 124, 125, 151, 165, 179, 196, 211—213, 223, 602
- Барер — 479
- Баринаева М. Н.— 43
- Барсова В. В.— 474, 520
- Барто А. Л.— 384, 390, 570
- Барток Б.— 14, 52, 85, 166, 199, 224, 241, 245, 266, 312, 313, 330, 395, 399, 459, 475, 485, 487, 523, 527, 532, 547, 593, 604, 611, 625, 629
- Баршай Р. Б.— 152
- «В' As» — см. Асафьев Б. В.
- Батурия А. И.— 481
- Батюшков К. Н.— 513, 514
- Бах И. С.— 36, 38, 41, 162, 192, 242, 293, 527, 528, 597
- Башкиров Б. Н. (псевд. Б. Верин) — 101, 125, 142, 160, 196, 222
- Бедный Д.— 365
- Бекман-Щербина Е. А.— 64
- Белецкий А. И.— 228
- Беллини В.— 25, 377
- Белоусов Е. Я.— 83
- Белый А.— 235, 271
- Беляков А. В.— 410
- Бенуа А. Н.— 12, 61, 102—105, 130, 144, 163, 176, 236, 244, 249, 261, 274, 327
- Берг А.— 241, 611
- Бердяев В. В.— 156
- Березовский Л. В.— 417
- Березовский М. С.— 235
- Берков В. О.— 417, 621
- Берлиоз Г.— 92, 336, 377
- Бернар Т.— 291
- Бернгард А. Р.— 32
- Бернштейн Н. Д.— 76, 88
- Бессель В. В.— 70
- Бетховен Л. ван — 19, 23, 24, 36, 38, 40, 45, 61, 78, 80, 83, 109, 164, 184, 185, 192, 193, 195, 249, 322, 372, 436, 537, 545, 591, 607, 629
- Бизе Ж.— 428
- Бирман С. Г.— 429, 439, 508, 511
- Бирюков Ю. С.— 353
- Благов А. Н.— 435
- Блех Л.— 267
- Блок А. А.— 9, 12, 94, 100, 147, 154, 166, 178, 537
- Блок В. М.— 6, 580, 593
- Блуменфельд Ф. М.— 34, 144
- Боброва Т. П.— 388
- Боганова Т. В.— 6
- Богатыренко Ю.— 283
- Богданов-Березовский В. М.— 513, 531
- Богданович А. В.— 565
- Боголюбов Н. Н.— 141, 150
- Большой А.— 183, 184, 191
- Бомарше П. О.— 444
- Бонкур П.— 400
- Борисов Б.— 466
- Борисовский В. В.— 254
- Боровский А. К.— 68, 80, 324
- Бородин А. П.— 10, 38, 39, 71, 118, 486, 500, 509, 523, 533, 607—609, 626, 631
- Бортнянский Д. С.— 235
- Боссэ Г. А.— 141, 261
- Ботвинник М. М.— 577
- Боулт А.— 466

Брайловский А.— 310
 Брамс Й.— 57, 61, 175, 607
 Браун М.— 6, 215, 603
 Бриан А.— 291
 Брик О. М.— 404
 Бриттен Б.— 597, 622
 Бруни Т. Г.— 524
 Брюк Ш.— 283
 Брюсов В. Я.— 192, 227—229, 231, 239, 545
 Буа М.— 32
 Бубнов А. С.— 335
 Бугаев И. М.— 523
 Букстехуде Д.— 23, 194
 Буланже Н.— 245
 Булгаков М. А.— 391
 Бурлюк Д. Д.— 89
 Бутомо-Названова О. Н.— 143
 Бучма А. М.— 508
 Бьянколи Л.— 583
 Бюкен Э.— 267

Вагнер Р.— 26, 38, 41, 47, 61, 97, 130, 185, 286, 576, 607, 615, 631
 Вайда И.— 6
 Вайль К.— 241
 Вайнкоп Ю. Я.— 531
 Вайнонен В. И.— 261
 Валери П.— 291
 Вальтер Б.— 227, 269, 338
 Вальтер В. Г.— 33, 45
 Ваня-Псота И.— см. Псота И.
 Варлих Г. И.— 48
 Василенко С. Н.— 11, 68, 188, 477
 Васина-Гроссман В. А.— 6, 508
 Вебер К. М.— 61
 Веберн А.— 15, 622
 Ведерников А. И.— 8, 264, 326, 464, 551, 586, 587, 598
 Великанов В. В.— 264
 Вельтер Н. Л.— 523
 Венгерова И. А.— 98
 Верди Дж.— 25, 95, 299, 524
 Верейский Г. С.— 268
 Вересаев В. В.— 456
 Вержбилович А. В.— 32
 Верин Б.— см. Башкиров Б. Н.
 Верн Ж.— 35
 Версилов А.— см. Мяковский Н. Я.
 Веснины, братья — 456
 Вигано С.— 376
 Виеру А.— 579

Вийермоз Э.— 329
 Вильямс П. В.— 503, 524
 Винклер А. А.— 36, 44, 58, 162
 Винклер Г.— 165
 Витгенштейн П.— 325, 329
 Витоль И. И. (Витол Я.) — 56, 57
 Власов В. А.— 6, 27, 498, 576
 Воан-Уильямс Р.— 597
 Вогак К. А.— 215
 Войцеховский Л.— 274, 290
 Волков А. А.— 107
 Волков А. И.— 6, 629
 Волков Н. Д.— 384, 450—452, 478, 504, 507, 565, 603
 Волконский С. М.— 336
 Вольский Б. А.— 415, 463, 493, 577
 Вольф А.— 227, 360
 Вольф-Израэль Е. В.— 143
 Воскресенский М. И.— 440
 Врубель М. А.— 12

Гагарина В. Д.— 424
 Гайдн Й.— 24, 60—62, 161—163, 173, 591, 607, 629
 Гаккель Л. Е.— 6, 492
 Галли-Курчи А.— 213
 Гандшин А.— 128
 Гарден М.— 196, 213, 220, 222
 Гарин Э. П.— 356
 Гаук А. В.— 61, 226, 259, 288, 306, 359, 402, 409, 440, 462, 482, 513, 584
 Гаямов А. Я.— 570
 Гендель Г. Ф.— 49, 293, 528
 Гендельштейн А.— 464
 Гершвин Дж.— 343
 Гилельс Э. Г.— 79, 483, 485, 487
 Гинзбург С. Л.— 531
 Гишпиус Е. В.— 8, 494—496
 Гишпиус З. Н.— 9, 53, 124—125, 179
 Глазунов А. К.— 11, 28, 31, 32, 34, 38, 40, 41, 45, 48, 49, 51, 58, 61, 76, 97, 98, 130, 137, 141, 168, 180, 326, 363, 533, 590
 Глебов И.— см. Асафьев Б. В.
 Глинка М. И.— 28, 45, 76, 136, 159, 399, 422, 460, 500, 513, 570, 576, 590, 607
 Глиэр Р. М.— 8, 11, 16, 20, 23—27, 28, 31, 36, 42, 45, 47, 48, 58, 68, 70, 142, 143, 484, 502, 503
 Гоген П.— 212
 Гоголь Н. В.— 35, 586, 595
 Гойя Ф. Х.— 85, 614

Голант В.— 354
 Голеа А.— 546
 Голейзовский К. Я.— 262
 Голованов Н. С.— 267, 349, 369, 371, 436, 520, 594
 Головин А. Я.— 150
 Голодный М. С.— 365
 Голубев Е. К.— 353
 Голубовская Н. И.— 98
 Гольденвейзер А. Б.— 26, 456, 459
 Гольдони К.— 215
 Гончарова Н. С.— 103, 194, 197, 198, 263, 317, 327, 345
 Горбунова Л.— 281
 Горин-Горяинов Б. А.— 356
 Горовиц В. С.— 245, 324, 467
 Городецкий С. М.— 8, 105—107, 147
 Горький А. М.— 13, 30, 102, 104, 123, 140, 141, 146, 153, 160, 163, 176, 178, 229, 236, 265, 266, 335, 388, 409
 Горяинов Н. Н.— 513
 Горянский В. И.— 125, 126
 Гофман Р. М.— 6, 597
 Гофман Э. Т. А.— 46, 120
 Гоци К.— 150—151, 177, 182, 190, 215, 216, 220, 266, 424, 603, 606
 Грабарь И. Э.— 120, 361, 457, 463
 Гречанинов А. Т.— 10
 Григ Э.— 28, 41, 42, 53, 136, 267, 606, 607
 Григорович Ю. Н.— 564
 Григорьев С. Л.— 205, 275, 290
 Гринберг М. А.— 402
 Гринберг М. И.— 246
 Гринберг М. М.— 272, 507, 541
 Гроссман Л. П.— 150
 Грошева Е. А.— 507
 Грубер Р. И.— 260
 Грюнберг М.— 8
 Губаренко-Черкашина М. Р.— 133
 Губерман Б.— 244
 Гумилев Н. С.— 100, 107
 Гуно Ш.— 20, 281, 377
 Гунст Е. О.— 144
 Гусман Б. Е.— 308, 362, 364, 365, 371, 397, 402
 Гутхейль А. Б.— 145, 224

Давыдов Д. В.— 456, 463
 Давыдов К. Ю.— 578
 Даллапиккола Л.— 530
 Дамбли П.— 338
 Дамрош В.— 188

Дамская В. А.— 101
 Дамская-Тонтегоде Э. А.— 95, 101, 105, 109, 126, 128, 147, 166, 169, 177, 194, 196, 213, 222, 224, 227, 236, 257, 361, 465, 592
 Данилова А. Д.— 274
 Данте А.— 280
 Данько Л. Г.— 6, 443, 629
 Даргомыжский А. С.— 61, 607, 608
 Дарье М.— 244
 Даттель Е. Л.— 6, 367
 Даунс О.— 312, 466, 546, 592, 597, 619
 Дворжак А.— 46
 Дебюсси К. А.— 11, 39, 41—45, 68, 69, 95, 96, 180, 196, 205, 239, 299, 327, 372, 605, 607, 611, 628, 631
 Девилье К.— 198
 Дезормьер Р.— 274, 292, 337, 497, 500
 Дейша-Сионицкая М. А.— 64
 Делиб Л.— 376
 Дельвенкур К.— 321
 Дельсон В. Ю.— 6
 Демчинский Б. Н.— 101, 129, 146, 196, 227, 361, 387, 401, 402, 410, 411, 442, 443, 465
 Депуев Х.— 459
 Держановская Е. В.— см. Копосова-Держановская Е. В.
 Держановский В. В. (псевд. Флорестан) — 8, 67—71, 73, 76, 78, 79, 83, 84, 86, 88, 96, 102, 103, 107, 110, 113—115, 119, 122, 123, 125, 127, 145, 146, 149—151, 154, 158, 166, 196, 207, 211, 223, 241, 260, 263—265, 267, 270, 280, 290, 302, 303, 307, 313, 314, 327, 329, 334—336, 338, 340, 343, 344, 358, 361, 363, 370, 387, 429, 462, 465, 600, 601, 613, 614
 Дефлер Д.— 213
 Дешевов В. М.— 94—95, 108, 263, 276, 313, 353
 Даэмбрини М.— 597
 Дзбановский А. Т.— 173
 Дианов А. М.— 280, 302, 303, 326, 334
 Дикий А. Д.— 267, 309
 Диккенс Ч.— 545
 Дилле Д.— 399
 Динамов С. С.— 371
 Динерштейн Е. А.— 154
 Дисней У.— 389, 412, 413
 Дитрих М.— 412
 Дмитриев В. В.— 261, 513, 529
 Дмитриев И. И.— 357

Дмитриев Р.— 127
 Добрин Б. Л.— 592
 Добровейн И. А.— 264
 Добровольская Г.— 373, 426
 Добужинский М. В.— 103, 467
 Добычина Н. Е.— 8, 115, 153
 Доливо А. Л.— 462, 463
 Долин А.— 290
 Долматовский Е. А.— 531
 Долуханова Э. А.— 573
 Дорлиак К. Н.— 212
 Дорлиак Н. Л.— 463
 Достоевская А. Г.— 150
 Достоевский Ф. М.— 102, 106, 129, 131,
 132, 136, 150, 283, 606
 Дранишников В. А.— 61, 98, 261, 282,
 288, 368
 Дрейден С. Д.— 354
 Дроздов А. Н.— 98, 267
 Друскин М. С.— 497
 Дубасов Н. А.— 98
 Дубровская Ф.— 290
 Дудинская Н. М.— 477, 507
 Дукельский В. (псевд. Вернон Дюк) —
 142, 143, 245, 255, 257, 260, 275, 283,
 300, 313, 335, 336, 340, 343, 351, 384,
 400, 412
 Дунаевский И. О.— 355, 365, 575
 Душкин С.— 337
 Дыковский М. С.— 205
 Дыховичный В. А.— 558
 Дюка П.— 36, 44, 68, 239
 Дюмениль Р.— 247, 539, 597
 Дягилев С. П.— 67, 87, 101—105, 108—
 113, 115, 120, 122, 128, 130, 138, 141,
 142, 149, 179, 183, 184, 194, 196—199,
 205, 225, 235, 239, 255, 261—263, 273—
 276, 282, 289—291, 295, 296, 317, 343

Ермилова Д.— 436
 Ермолаев А. Н.— 525, 564
 Ершов И. В.— 38, 115, 141, 261
 Есепин С. А.— 142
 Есипова А. Н.— 32, 34, 41, 58, 60, 61, 97,
 98, 366
 Ефимов Б.— 499

Жаров М. И.— 508
 Желиховский Н.— 256
 Жеребцова-Андреева А. Г.— 43, 101, 123
 Жилиев Н. С.— 187, 236, 237

Житкова Е. Г.— см. Раевская Е. Г.
 Житкова М. Г.— см. Прокофьева М. Г.
 Житкова Т. Г.— 18, 22
 Житомирский Д. В.— 483
 Жуков М. Н.— 440
 Жуковский В. А.— 46, 514, 516, 568
 Журавленко П. М.— 261

Забела-Врубель Н. И.— 43
 Завадский Ю. А.— 391, 541
 Зак Я. И.— 520
 Зандерлинг К.— 583, 592
 Запорожец Н. В.— 621
 Заславский Д. И.— 371
 Затаевич А. В.— 311, 475, 476
 Захаров Б. С.— 41, 58, 60, 95
 Захаров В.— 409
 Захаров В. Г.— 365
 Захаров Р. В.— 369, 492, 503, 504
 Защипина Н. А.— 573
 Збруева Е. И.— 141
 Звягинцева Е.— 62, 76, 80, 109, 115, 127,
 128, 130, 137, 142
 Зей — 400
 Зелигман А. В.— 98
 Зелинский Т.— 6
 Зилот А. И.— 11, 69, 94, 96, 97, 99, 105,
 113, 115, 118, 129, 136, 138, 141—143,
 145, 160, 169
 Зимин С. И.— 90
 Золотарев Н. Н.— 553
 Золотов А. А.— 553
 Зощенко М. М.— 521

Ибер Ж.— 597
 Иванов А. П.— 481, 501
 Иванов В. И.— 265
 Иванов Ин.— 553
 Иванов К. К.— 530
 Иванов М. М.— 88, 114, 127
 Игумнов К. Н.— 260, 462, 614
 Измайлов Б. Т.— 442
 Иконников А. А.— 544, 553
 Ишполитов-Иванов М. М.— 10
 Исаковский М. В.— 409

К. Ш.— 307, 308
 Кабалевский Д. Б.— 40, 280, 340, 348, 387,
 397, 448, 484, 497, 498, 501, 502, 529,

- 550, 552, 553, 567, 570, 583, 584, 587,
593, 595, 597, 615
Каверин В. А.— 456
Кадочников П. П.— 508
Казальс П.— 83
Казелла А.— 219, 239, 241, 475
Калантарова О. К.— 98
Калинин М. И.— 481
Калинников В. С.— 76, 188
Каменский В. В.— 53, 89, 171, 266, 630
Кампанини К.— 189, 190, 192
Канкарович А. И.— 35, 59, 71
Кант И.— 101, 160, 168
Капинос М. Д.— 440
Карамзин Н. М.— 613
Каратыгин В. Г.— 13, 23, 41—44, 50, 56,
62, 64, 67, 76, 83, 86, 89, 93, 101, 105,
115, 121, 124, 127, 130, 138, 146, 152,
196, 610
Карпентер Дж.— 213
Карсавина Т. П.— 103, 105
Кассебаум В.— 6
Кастальский А. Д.— 11, 144, 145
Касторский В. И.— 115
Катаев В. П.— 8, 30, 382, 384, 413, 428,
429
Катонова О. В.— 6
Качалов В. И.— 457, 462, 463
Кашкин Н. Д.— 56, 64
Квитка Л. М.— 391
Кеклен Ш.— 243
Келдыш Ю. В.— 6, 553
Керенский А. Ф.— 153
Керженцев П. М.— 394, 402, 403
Кибкало Е. Г.— 553
Кильштетт М. Г.— 29, 46
Клейбер Э.— 329
Климов М. М.— 457
Книппер Л. К.— 348, 365, 463, 570, 595
Книппер-Чехова О. Л.— 457
Ковалева О. В.— 364
Коваль М. В.— 425
Кодина Л. И.— см. Льюбера-Прокофье-
ва Л. И.
Козинцев Г. М.— 352
Козлов Л.— 508, 511
Козлова М. Г.— 8, 93
Койни Ж.— 213
Кокто Ж.— 239, 255, 275, 291, 600
Коломийцев В. П.— 53, 173
Кондрашин К. П.— 403, 598
Кончаловская Н. П.— 361, 362
Кончаловский П. П.— 361, 362, 392, 577,
578, 586
Конюс Г. Э.— 26, 600
Коонен А. Г.— 367
Копцова-Держановская Е. В.— 68, 212,
387, 472, 477
Коптяев А. П.— 146, 172
Корганов Т. И.— 6, 508
Корень С. Г.— 525
Корнбут-Кубитович П. Г.— 262
Корнейчук А. Е.— 473
Коутс А.— 128, 129, 141, 210, 223, 249
Коханский П.— 157, 195, 244, 305
Кохно Б.— 289
Копиц Н. П.— 68, 195, 213, 221, 282, 305,
311
Красин Б. Б.— 259
Красин Л. Б.— 261
Крафт Р.— 64, 346
Крейн А. А.— 68, 456
Кремлев Ю. А.— 6, 374, 399, 547
Кржижановский С. Д.— 392, 394
Крыжановский И. И.— 43, 68, 71
Кузмин М. А.— 147
Кузнецов К. А.— 271
Кукрыниксы — 349, 387, 396
Кулидж Э.— 313
Купер Э. А.— 70, 249
Куприн А. И.— 142, 576
Курдюмов Ю. В.— 88, 114, 137
Кусевидцкая Н.— см. Ушкова Н.
Кусевидский С. А.— 69, 70, 90, 95—97,
107, 115, 145, 160, 164, 167, 170, 194,
197, 210, 223—227, 239, 241, 242, 244,
247—249, 265, 282, 313, 321, 335, 360,
400, 410, 467, 497
Кут А. (Кутузов А. В.) — 371
Кшенок Э.— 223, 412
Кюи Ц. А.— 27, 76, 141, 610

Лавров Н. С.— 98
Лаврова Т. Н.— 513
Лавровский Л. М.— 370, 384, 426, 427,
524, 559, 560, 564, 586, 592, 597
Лакатос С.— 315
Лало П.— 274
Лалуа Л.— 205
Ламберт К.— 376
Ламм П. А.— 260, 264, 284, 387, 429, 456,
458, 462, 468, 477, 520, 551, 572
Ланг П. Г.— 583
Ларионов М. Ф.— 184, 194, 198, 203, 248,
263, 317, 336

- Ласкер Э. 94
 Лебедев-Кумач В. И.— 409
 Лебл В.— 136
 Лебрен — 400
 Левашов Ю.— 505
 Левашов В. С.— 6
 Лемба А. Г.— 98
 Ленин В. И.— 127, 140, 169, 351, 353—
 355, 400, 401, 403—408, 606
 Леонов Л. М.— 327
 Лепешинская О. В.— 503
 Лермонтов М. Ю.— 27, 150, 460
 Лесков Н. С.— 442, 458, 616
 Лешетицкий Т. О.— 60, 61
 Ливей-Орлова М. Г.— 72
 Линева Е. Э.— 495, 496
 Лисса З.— 6
 Лист Ф.— 52, 61, 97, 343, 607, 615, 631
 Листопадов А. М.— 514
 Литовский О. С.— 371, 392—394, 440
 Лифарь С. М.— 184, 235, 262, 274—276,
 289—291, 317—320, 325, 336, 363
 Лобачевский Н. И.— 69
 Лозина де А.— 101, 108
 Лозовский С. А.— 440
 Ломоносов М. В.— 513
 Лопухов Ф. Н.— 276, 482
 Лорка Ф. Г.— 311
 Луговской В. А.— 384, 418, 465
 Луначарский А. В.— 13, 172, 176, 206,
 236, 255, 258, 261, 262, 271, 280, 289,
 309, 342
 Луначарский М. В.— 43
 Лурье А. В.— 9, 236, 257
 Любера-Прокофьева Л. И.— 6, 8, 188,
 194, 203, 223, 244, 265, 266, 283, 300,
 311, 328, 411, 412, 414, 427, 439, 443
 Любли Ж. Б.— 336
 Лядов А. К.— 11, 31—36, 38, 39, 41, 44—
 46, 51, 56, 57, 80, 90, 106, 130, 153, 175,
 180, 187, 195, 300
 Лямонт-Функе Ф.— 46
 Ляпидевский А.— 449
 Ляпунов С. М.— 60, 98
- Магарилл С. З.— 356
 Мазель Л. А.— 6, 621
 Майков А. Н.— 41
 Мак-Кормик Г.— 189, 215
 Мак-Элистер Р.— 6, 72, 90
 Макаров-Ракитин К. Д.— 353
 Макарова Н. В.— 353
 Максакова М. П.— 261
- Малевич К. С.— 263
 Малер Г.— 69, 116
 Малиновская Е. К.— 308
 Малипьеро Дж. Ф.— 597
 Малков Н. П.— 257
 Малько Н. А.— 114
 Малькова К. А.— 440
 Малявин С. А.— 398
 Мамулин Р.— 412, 413
 Манн Т.— 600
 Маньяр А.— 242
 Маресьев А.— 530, 553
 Марджанов К. А.— 89
 Марецкая В. П.— 389
 Маринетти Ф. Т.— 110, 111
 Маркс К.— 400, 403, 405
 Марнольд Ж.— 205, 249, 252
 Мартынов И. И.— 553
 Маршак С. Я.— 387, 409, 569—573, 576
 Массалитинова В. О.— 415, 463
 Матисс А.— 94, 198, 204
 Маяковский В. В.— 9, 13, 52, 53, 89, 92,
 111, 121, 125, 126, 128, 140—143, 146,
 154, 163—165, 171, 172, 179—181, 194,
 235, 236, 258, 260, 296, 304, 309, 314,
 341, 391, 404, 412, 455, 619
 Медем А. Д.— 43, 98
 Мейерхольд В. Э.— 27, 128, 136, 150, 154,
 156, 165, 190, 196, 215, 216, 258—262,
 269—272, 274, 280—282, 289, 296, 298,
 303, 304, 307—310, 314, 341, 342, 368,
 384, 385, 388, 391, 393, 394, 413, 427,
 429, 435, 450
 Мейтус Ю. С.— 263
 Мелик-Пашаев А. Ш.— 417
 Мендельсон-Бартольди Ф.— 58, 185
 Мендельсон-Прокофьева М. А.— 6, 8,
 246, 369, 391, 443, 451, 452, 456, 457,
 459, 464, 465, 470, 475—477, 498, 502,
 520, 528—531, 551, 554, 558, 559, 567,
 569, 572, 573, 576, 583, 585, 586, 594,
 595
 Менухин И.— 504, 527, 593
 Мессерер А. М.— 307
 Метнер А. К.— 71, 367
 Метнер Н. К.— 11, 44, 53, 58, 61, 71, 143,
 147, 168, 175, 180, 185, 265, 344, 610,
 613
 Мещерская Н. А.— 95, 101, 102, 108
 Мещерский А. П.— 101
 Мийо Д.— 235, 239, 240, 242, 255, 262,
 336, 337, 399, 597
 Микоян А. И.— 391

Миллер А.— 234
 Мильштейн Н. М.— 245
 Михайлов М. К.— 106
 Михалков С. В.— 557, 586
 Михозлс С. М.— 385, 427, 503
 Мнацаканова Е. А.— 6, 567
 Молинари Б.— 110
 Монтагю-Натан М.— 142, 182, 597
 Монте П.— 288, 310, 321
 Морё С.— 316, 317, 327, 341, 360, 609
 Морозов В. М.— 8, 35, 36, 42, 49, 53, 60, 91, 94, 270
 Москвин И. М.— 457
 Мосолов А. В.— 263, 630
 Мохики Х.— 213
 Модарт В. А.— 24, 60—62, 80, 95, 173, 443, 479, 545, 607, 624
 Мравинский Е. А.— 497, 525, 531, 592
 Мусоргский М. П.— 10, 42, 53, 85, 122, 124, 126, 129, 130, 133, 136, 148, 179, 187, 192, 207, 217, 224, 229—231, 234, 235, 265, 315, 374, 392, 404, 434, 486, 606—610, 631
 Мутных В. И.— 387
 Мясин Л. Ф.— 111, 184, 198, 262, 274, 275
 Мясковский Н. Я.— 7, 9, 11—13, 23, 33, 38—40, 42—50, 52, 53, 56, 58, 59, 62, 63, 67—73, 75, 77—79, 83, 84, 86—90, 92, 94—97, 100, 102, 105—108, 110—114, 116, 121, 127, 136, 138, 144, 146, 149, 152, 154, 160, 173, 177, 191, 194—196, 207, 211, 223, 225, 227, 236, 241, 243—247, 249, 252, 253, 258, 260—262, 264, 265, 269, 270, 272, 273, 275, 280—284, 286, 288, 291, 292, 297, 299—301, 303, 305, 309—312, 314, 315, 317, 318, 321, 322, 324, 326—328, 332—334, 336, 337, 339, 340, 344, 346, 348—350, 352, 353, 360, 361, 363, 365, 369, 372, 382, 387, 395, 397, 399, 411, 416, 417, 427, 428, 440, 448, 453, 456—458, 461—463, 465, 469, 470, 472, 474, 476, 477, 480, 483—485, 494, 496, 497, 520, 521, 531, 532, 539, 541, 544, 549—551, 553, 565, 569, 572, 595, 597, 601, 602, 605, 607, 611, 613, 615, 626—628, 631

Н. Сем.— 53
 Набоков Н. В.— 316
 Надион М. А.— 501
 Направник Э. Ф.— 129
 Нежданова А. В.— 267

Нейгауз Г. Г.— 270, 324, 332, 340, 387, 440, 442
 Не-критик — 88
 Немирович-Данченко В. И.— 457
 Нестьев И. В.— 521, 531, 611
 Нечаев В. В.— 462
 Нижинский В. Ф.— 12, 103
 Никиш А.— 26
 Николаев Л. В.— 8, 43
 Николаева Т. П.— 332
 Николай Николаевич — 127
 Ниязи — 465
 Нувель В. Ф.— 42—44, 52, 66, 102, 104, 108, 120, 138, 249, 262
 Нурок А. П. (псевд. Силен) — 42—44, 49, 56, 66, 108, 120

Оборин Л. Н.— 79, 258, 312, 324, 481, 521
 Обухова Н. А.— 267
 Ойстрах Д. Ф.— 8, 158, 160, 272, 338, 375, 387, 474, 481, 521, 597
 Ойстрах И. Д.— 338
 Олеша Ю. К.— 507
 Оливкова В.— 6
 Онеггер А.— 15, 210, 239, 240, 243, 247, 293, 312, 337, 399, 532, 597, 599, 611, 622
 Орджоникидзе Г. Ш.— 6, 380, 488, 492
 Орик Ж.— 235, 240, 245, 262, 291, 399
 Орлов А. И.— 205
 Орлов Г. А.— 5
 Орлов Г. Н.— 523
 Орлов Д. Н.— 415
 Орлов Н. А.— 68, 324
 Орф К.— 234
 Оссовский А. В.— 8, 56, 70, 259
 Остин У.— 15
 Острцов А.— 360, 371
 Островский А. Н.— 35, 442, 450, 558, 586
 Островский Н. А.— 530
 Остроумова-Лебедева А. П.— 120, 260, 327
 Отагуро М.— 182
 Охлопков Н. П.— 415, 503

Павлова А. П.— 244
 Павловска И.— 213
 Паделу Ж.— 359
 Пазовский А. М.— 482
 Пайчадзе Г. Г.— 225, 335
 Палечек О. О.— 61
 Панчехин Н. Д.— 440, 501

- Паскье П.— 310
 Паустовский К. Г.— 369, 452, 464
 Пендерецкий К.— 234
 Перро Ш.— 449, 504, 603, 606
 Петров В. Р.— 267
 Петров Н. А.— 79
 Петров-Водкин К. С.— 260, 327
 Петрова В.— 274
 Петрова Ф. С.— 409
 Пий XI — 265
 Пикассо П.— 194, 239, 244, 253, 276, 291, 373, 630
 Пикфорд М.— 412
 Пиотровский А. И.— 368—370
 Пирогов А. С.— 474, 481, 501
 Пирогова Л.— 573
 Плисецкая М. М.— 561, 564
 Покрасс Дан. Я.— 365
 Покрасс Дм. Я.— 365
 Покровский Б. А.— 474, 502, 529
 Покровский И. В.— 43
 Полевой Б. Н.— 530, 554, 557
 Полиньяк Э.— 291
 Половинкин Л. А.— 441
 Полоцкая-Емцова С. С.— 43
 Полякин М. Б.— 61
 Полякова Л. В.— 6, 558
 Померанцев Ю. Н.— 22, 23
 Понс Л.— 467, 479
 Поп-Горчаков Г.— 264, 280
 Попов Г. Н.— 272, 338, 483
 Попов И. Е.— 553
 Попов К. М.— 492
 Попова Е.— 141, 143
 Поппер Д.— 578
 Поставничева Н. К.— 576
 Потапов В.— 507
 Преображенская О. И.— 149
 Приберг Ф.— 345
 Пришвин М. М.— 604
 Пришелец А. И.— 409
 Прокофьев А. А.— 555
 Прокофьев А. Н.— 17, 18
 Прокофьев Г. П.— 76
 Прокофьев О. С.— 370, 314, 358, 551, 595
 Прокофьев С. А.— 17, 18, 20, 26, 27, 28, 29, 34, 35, 65, 595
 Прокофьев С. С.— 237, 244, 551, 595
 Прокофьева М. Г. (урожд. Житкова) — 17—20, 22, 28, 29, 31, 32, 34, 53, 56, 99, 104, 142, 164, 169, 194, 237, 244
 Пруньер А.— 316, 321
 Псота И.— 411, 425
 Птица К. Б.— 167, 473, 551, 573
 Пудовкин В. И.— 258, 342
 Пуленк Ф.— 210, 235, 240—242, 255, 289, 325—327, 337, 339, 527
 Пуни Ц.— 264
 Пунин Н.— 154
 Пуччини Дж.— 190, 299, 376
 Пушкин А. С.— 27, 367, 368, 391, 392, 394, 395, 401, 408, 514, 558, 564, 576, 606
 Пятигорский Г. П.— 417
 Пятницкий М. Е.— 494
 Раабен Л. Н.— 6
 Рабинович И. М.— 267, 325
 Равель М.— 43, 44, 68, 87, 103, 122, 129, 194, 205, 210, 224, 239, 240, 251, 276, 313, 325, 326, 399, 475, 607, 611, 625
 Радин Е. М.— 477
 Радлов С. Э.— 261, 350, 369, 370, 384, 410, 427
 Раевская Е. Г.— 22, 32
 Раевский Н. Н.— 22
 Райх Э. Н.— 260
 Рамо Ж. Ф.— 240, 624
 Рапп З.— 326
 Раппопорт В. Р.— 465
 Рахлин Н. Г.— 476
 Рахманинов С. В.— 11, 38, 44, 49, 50, 58, 61, 87, 93, 138, 143, 147, 168, 176, 185, 195, 210, 224, 291, 299, 310, 344, 345, 605, 610, 628
 Ребинов В. И.— 9
 Реблинг Э.— 329, 332, 363
 Регаме К.— 618
 Регер М.— 39, 41—43, 66, 605, 611
 Ремизов А. М.— 106, 149, 235
 Ренар Ж.— 122
 Ренквист М. Р.— 24
 Репин И. Е.— 142
 Рерих Н. К.— 12, 107, 108, 274
 Ржавинская Н.— 234
 Рид — 189
 Рид М.— 35
 Риети В.— 241, 337
 Риземан О.— 96
 Римский-Корсаков А. Н.— 93, 137, 144
 Римский-Корсаков Н. А.— 10, 31, 32, 36—42, 44, 45, 47, 53, 56, 59, 60, 64, 76, 103, 106, 144, 163, 192, 195, 229, 267, 299, 311, 434, 523, 551, 558, 561, 576, 607, 608
 Рихтер С. Т.— 6, 272, 332, 361, 417, 439,

- 440, 442, 458, 464, 474, 481, 487, 490,
491, 519, 526, 527, 551, 565, 570, 577,
579, 586, 598, 614
- Роблен Л.— 20
- Рогаль-Левицкий Д. Р.— 482
- Рогожина Н. И.— 6
- Рождественский Г. Н.— 167, 283, 288,
308, 394, 473, 540, 553, 576, 584, 598
- Роже-Дюкас Ж. Ж.— 68, 96, 239
- Розанов С. В.— 260
- Розовский С.— 114
- Рокфеллер Э.— 215
- Ролан-Манюэль А.— 205
- Роллан Р.— 257, 436
- Романов Б. Г.— 106, 195, 253
- Ромм М. И.— 392
- Роом А. М.— 468
- Россини Дж.— 36, 504
- Ростропович М. Л.— 8, 551, 565, 567, 578,
579, 583, 593, 594, 598
- Рубакин А. Н.— 317
- Рубинштейн А. Г.— 57, 61, 76, 97, 98, 244
- Рубинштейн Арт.— 244, 324
- Руднева А. В.— 494
- Рузвельт Э.— 389
- Рузская Т. Н.— 130
- Рузский Н. П.— 83
- Рульман Ф.— 324
- Руммель И.— 352, 355
- Руо Ж.— 289, 293
- Руссель А.— 44, 239, 321
- Руффер И.— 329
- Руффо Т.— 213
- Рыжкин И. Я.— 6
- Рыжова В. Н.— 457
- Рынди́н В. Ф.— 367
- Сабанеев Л. Л.— 11, 69, 75, 78, 93, 95,
144, 146, 257
- Сабинина М. Д.— 5, 431, 476, 575, 629
- Савич В.— 307
- Савченко И.— 473
- Садуль Ж.— 328, 354
- Саконская Н. С.— 388, 391
- Саминский Л. С.— 33, 41, 300
- Самосуд С. А.— 6, 8, 464, 469, 470, 474,
475, 481, 501, 502, 512, 513, 520, 529,
531, 551, 552, 567—569, 571—573, 576,
583, 584, 587, 588, 592
- Самюэль К.— 6, 32, 301, 321
- Сараджев К. С.— 8, 68, 69, 71, 73, 74, 89,
159, 211, 260, 270, 307, 462
- Сати Э.— 68, 185, 239, 240, 253, 600
- Сац Н. И.— 6, 388, 389
- Свенсон Г.— 412
- Светлов В.— 336
- Светлов М. А.— 435
- Свешников А. В.— 572
- Северьянин И.— 9, 223
- Сезанн П.— 94, 630
- Сенилов В. А.— 11, 68, 107
- Сенкар Э.— 266, 395
- Сен-Санс К.— 36, 45, 61, 162
- Сент-Экзюпери А.— 530
- Сергеев К. М.— 426, 477, 478, 507, 508,
586
- Серкин Р.— 326
- Серов В.— 345, 346
- Сетанс Р.— 337, 369, 372
- Сигети Й.— 160, 245, 260, 603
- Сикорская Т. С.— 366
- Симонов К. М.— 466
- Скарлатти Д.— 111, 332, 607, 629
- Скипа Т.— 213
- Скорик М. М.— 6, 621
- Скрупи́ный В.— 426
- Скрябин А. Н.— 11, 12, 36, 41—43, 49,
50, 52, 53, 57, 62, 66, 76, 78, 88, 93,
96, 115, 116, 120, 130, 179, 180, 185,
192, 237, 344, 353, 399, 488, 600, 607,
610, 611, 620, 624, 628, 631
- Славинский Т.— 198
- Сливинский З.— 492
- Слонимский Н. Л.— 219, 312, 412
- Слонимский С. М.— 5, 250, 322, 538,
540, 580, 619, 621
- Слонимский Ю. И.— 388, 450, 473
- Смирнов Б. Ф.— 559
- Смоленс А.— 213
- Собинов Л. В.— 27
- Соге А.— 255, 300, 321
- Соколов Н. А.— 306
- Соколова Л.— 198
- Сокольский М.— см. Гринберг М. М.
- Сократ — 101
- Соловьев В. Н.— 215
- Соловьев-Седой В. П.— 552
- Сологуб Ф. К.— 9, 602
- Сомов К. А.— 163
- Сонцов Д. Д.— 17
- Сорокер Я. Л.— 6, 458
- Софроницкий В. В.— 284, 325
- Спадавеккиа А. Э.— 6, 353, 387, 440, 531,
532
- Сталин И. В.— 400, 403, 436, 595
- Станиславский К. С.— 403, 413, 444

- Станчинский А. В.— 77, 78
 Стасевич А. Л.— 493, 512, 598
 Стасов В. В.— 504, 576
 Стебут И. А.— 17
 Стендаль — 376
 Степанов О. Б.— 6
 Степанова Л. И.— 7
 Сток Ф. А.— 189, 210, 338
 Стоковский Л.— 276, 288, 327, 338, 466, 467
 Стравинский И. Ф.— 10—12, 14, 15, 43, 44, 63, 64, 66, 67, 69, 71, 77, 78, 87, 101, 103, 105, 107, 109—113, 116, 137, 142, 145, 179, 180, 183, 185, 189, 194, 195, 198, 199, 201, 218, 224, 225, 235, 239—243, 249, 250, 253—255, 257, 258, 265, 274—276, 289, 291, 305, 313, 321, 329, 336, 339, 345, 357, 363, 376, 398, 399, 475, 485, 532, 602, 604, 611—613, 619, 625, 626, 630
 Стратиевский А.— 133
 Стробль — 19
 Строева В. П.— 597
 Стучевский С. К.— 592, 595
 Суворин А. С.— 130
 Сувчинский П. П.— 8, 144—147, 212, 249, 255, 354, 500, 502
 Сурков А. А.— 455

 Таиров А. Я.— 258, 352, 367, 384
 Таланов Е.— 573
 Танеев С. И.— 11, 22, 23, 25, 28, 38, 48, 53, 58, 70, 194, 449, 458
 Тараканов М. Е.— 5, 6, 250, 287, 322, 540, 621
 Тарасенков А. К.— 572
 Тарасова А. К.— 457
 Тарле Е. В.— 463
 Тартаков И. В.— 115, 141
 Татлин В. Е.— 263
 Таубеков — 459
 Твардовский А. Т.— 572
 Твен М.— 30
 Телешова Е. С.— 442
 Теляковский В. А.— 125, 128, 141
 Темирханов Х. С.— 458
 Темпис М.— 280
 Терещенко М. И.— 128
 Тибо Ж.— 326
 Тимирязев К. А.— 17
 Тимофеев Г. Н.— 53
 Тиссэ Э. К.— 415, 440, 511
 Толстой А. Н.— 413, 576
 Толстой Л. Н.— 30, 35, 449, 451, 456, 513, 514, 516, 545, 568, 606
 Тосканини А.— 467
 Третьяков С. М.— 404
 Тургенев И. С.— 35
 Турель Д.— 466
 Тынянов Ю. Н.— 352, 356
 Тышлер А. Г.— 440
 Тэн И.— 444
 Тюлин Ю. Н.— 6, 60
 Тюнеев Б. Д.— 124

 Уайльд О.— 72
 Уланова Г. С.— 360, 371, 384, 426, 427, 450, 451, 468, 477, 503, 507, 524, 525, 558, 562, 564
 Ульянов В. Г.— 523
 Урбано Н. д.— 597
 Утешев А. П.— 456
 Ушкова Н.— 145, 170, 224
 Уэльский, принц — 276

 Фадеев А. А.— 327, 530, 567, 569, 571—573, 583
 Файер Ю. Ф.— 371, 507
 Файнциммер А. М.— 352, 468
 Фальк Р. Р.— 341
 Фалья М. де — 373
 Февральский А. В.— 309, 393
 Федоров В. М.— 8, 142
 Федоровский Ф. Ф.— 108
 Федотов Ф. П.— 482
 Фейнберг С. Е.— 68, 211, 236, 260, 324, 456, 458, 459, 462, 597
 Фельдт П. З.— 478
 Фербенкс Д.— 412
 Ферру П.-О.— 337
 Фивейский В.— 35
 Фигнер Н. Н.— 27
 Фидлер Ф. Ф.— 102
 Филипп Ж.— 389
 Философов Д. В.— 102
 Фительберг Г.— 156, 249
 Фишер К.— 168
 Финшман Б. С.— 375, 411
 Фокин М. М.— 12, 103, 184, 189, 203, 253, 290, 467
 Форреггер Н. М.— 276
 Франсуа С.— 332
 Фрейдков Б. М.— 523
 Фрид О.— 260
 Фуртвенглер В.— 328

Хайкин Б. Э.— 523, 524, 531, 552
Халилеева А. А.— 523
Ханаев Н. С.— 474, 481
Харьковский Н. И.— 481
Хачатурян А. И.— 272, 348, 353, 382,
411, 483, 484, 503, 532, 541
Хачатурян К. С.— 597
Хейфец Я.— 153, 375
Хиндемит П.— 14, 223, 224, 234, 239,
241, 242, 293, 312, 329, 485, 527, 600,
611, 622, 625, 630
Хлебаров И.— 6
Хлебников В. В.— 66, 121
Холопов Ю. Н.— 6, 492, 621
Холопова В. Н.— 6, 492
Хренников Т. Н.— 353, 440
Хубов Г. Н.— 417, 587

Цветаева М. И.— 345
Цейтлин Л. М.— 349
Цуккерман В. А.— 411, 621
Цыбин В. Н.— 61
Цыганов Л. М.— 254, 338
Цытович Т. Э.— 507

Чабукиани В. М.— 450—452
Чайковский П. И.— 24, 38, 44, 46, 60,
61, 64, 76, 93, 94, 119, 136, 160, 190,
212, 246, 285, 311, 343, 344, 371, 374,
376, 377, 391—393, 397, 434, 449, 504,
545, 546, 576, 591, 607, 610, 613
Чаплин Ч.— 300, 326, 493
Чемберджи Н. К.— 441
Черепнин А. Н.— 614
Черепнин Н. Н.— 45, 61—63, 76, 78, 87,
92—94, 97, 98, 109, 136, 161, 249, 392
Черкасов Н. К.— 415, 508, 511, 512
Чернов М. М.— 28, 32, 42
Чернышева Л. П.— 274
Чехов А. П.— 576, 594
Чехов М. А.— 271, 342
Чишко О. С.— 513
Чкалов В. П.— 387, 410, 618
Чуковский К. И.— 107, 142, 390, 570
Чуковский Н. К.— 418
Чулаки М. И.— 577, 584

Шавердян А. И.— 513, 514
Шалль — 376
Шаляпин Ф. И.— 26, 33, 104, 168, 169,
172, 239, 300, 326

Шапорин Ю. А.— 425, 449, 456, 463, 477,
484, 501, 577, 584, 597
Шацкая В. Н.— 64
Шебакин В. Я.— 272, 348, 387, 441, 449,
474, 483, 520, 541, 550, 570, 593
Шебуев Н.— 143
Шевченко Т. Г.— 429
Шекспир В.— 367, 369, 371, 376—378,
410, 427, 442, 545, 606
Шель Б.— 504
Шемберова З.— 426
Шёнберг А.— 64, 69, 93, 185, 199, 241,
329, 412, 544, 600, 604, 611, 620, 622
Шереметев — 18
Шеридан Р. Б.— 443, 444, 606
Шерман И. Э.— 426, 567
Шестаков В. А.— 282
Шехтер Б. С.— 441
Шимановский К.— 244, 613
Шпринский В. П.— 338
Шихаев — 327
Шкловский В. Б.— 415
Шлепянов И. Ю.— 523, 524
Шлецер Б. Ф.— 245, 399
Шлифштейн С. И.— 5, 228, 458
Шмидтгоф М. А.— 59, 87, 94
Шмитт Ф.— 68, 87, 239, 247, 321, 358
Шнеерсон Г. М.— 8, 185, 364, 467, 588
Шнитке А. Г.— 6
Шопен Ф.— 19, 57, 60, 61, 182, 185, 188,
195, 288
Шопенгауэр А.— 60, 160
Шоссон Э.— 44
Шостакович Д. Д.— 129, 191, 258, 263,
272, 285, 304, 312, 313, 338, 348, 353,
365, 382, 385, 402, 411, 442, 449, 453,
458, 463, 464, 467, 472, 481—484, 502,
503, 507, 522, 524, 532, 541, 550, 566,
570, 573, 576, 584, 590—592, 597, 602,
611, 622
Шотан — 400
Шоу Б.— 367
Шпиллер Н. Д.— 482
Шредер (фирма) — 98, 236
Штейбельт Г.— 504
Штейман М. О.— 525
Штейнберг М. О.— 63, 103, 105, 348
Штраус Р.— 41, 42, 45, 69, 72, 103—105,
116, 128, 222, 325, 605, 611
Штреллер Ф.— 6
Штробах Г.— 266
Штробель Г.— 329, 332
Штуккеншmidt Г.— 329, 546, 597

Шуберт Ф.— 39, 61, 195
Шуман Р.— 19, 25, 38, 49, 50, 57, 61, 87,
175, 182, 185, 192, 299, 371, 607
Щербачев В. В.— 477

Эберг Г.— 225
Эверсмен А.— 467
Эдельман Г. Я.— 6
Эйгес К.— 95—96
Эйзенштейн С. М.— 258, 259, 296, 327,
328, 341, 342, 355, 384, 387, 411, 413—
415, 419, 429, 434, 452, 464, 465, 468—
470, 475, 482, 484, 493, 498, 501, 502,
508, 511, 512, 518, 542, 551
Экскузович И. В.— 259
Элинсон И. В.— 258
Эльман М.— 310, 326
Энгель Ю. Д.— 96, 143, 149
Энгельгард Н. Н.— 601
Энди В. д'— 44
Эрдман Б. Р.— 507
Эредиа Ж.-М. де — 223
Эренбург И. Г.— 260—262, 341, 384, 470,
569—571

Эрмлер М. Ф.— 553
Эше — 174

Юдина М. В.— 361, 397, 417
Южин А. И.— 27
Юрасовский А. И.— 68, 95
Юргенсон Б. П.— 50, 58, 70, 94, 97—99,
113, 115, 145
Юрлов А. А.— 403
Юрмас Я.— 206

Яворский Б. Л.— 64, 260, 261, 270, 272,
311, 600
Якубов М. А.— 6, 619
Якулов Г. Б.— 260, 262, 263, 274, 276
Ямпольский И. М.— 158
Янокопулос В.— 189
Яначек Л.— 129, 425
Яншин М. М.— 356
Ярустовский Б. М.— 5, 281, 532, 553,
629
Ясинская З. И.— 228
Яунзем И. П.— 493

ОСНОВНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке

СБОРНИКИ

- С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, сост. С. Шлифштейн. Изд. 2. М., 1961.
Сергей Прокофьев. Статьи и материалы, сост. И. Нестьев и Г. Эдельман. Изд. 2. М., 1962.
С. Прокофьев. Статьи и исследования, сост. В. Блок. М., 1972.
Черты стиля С. Прокофьева, сост. Л. Бергер. М., 1962.
Б. В. Асафьев. Избранные труды, том 5. М., 1957.
В. Г. Каратыгин. Статьи и материалы. Л., 1927 (стр. 194—203).
Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. М., 1960 (стр. 245—294).

КНИГИ И БРОШЮРЫ

- М. Арановский. Мелодика С. Прокофьева. Л., 1969.
Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). Сергей Прокофьев. Л., 1927.
В. М. Беляев (Р. В.). Сергей Прокофьев. М., 1932.
Т. Боганова. Национально-русские традиции в музыке Прокофьева. М., 1961.
С. Василенко. Балеты Прокофьева. Л., 1965.
А. Волков. Скрипичные концерты Прокофьева. М., 1961.
Л. Гаккель. Фортепианное творчество Прокофьева. М., 1960.
Л. Данько. Оперы Прокофьева. Л., 1963.
В. Дельсон. Фортепианные концерты Прокофьева. М., 1961.
Н. Запорожец. Тональная структура музыки Прокофьева. Рукопись.
С. Катанова. Балеты Прокофьева. М., 1962.
Ю. Кремлев. Эстетические взгляды Прокофьева. М., 1966.
И. Мартынов. Сергей Прокофьев. М., «Знание», 1958.
С. Морозов. С. Прокофьев (серия «Жизнь замечательных людей»). М., 1967.

- И. Нестьев. Сергей Прокофьев. М., 1957 (издана также в США, Франции, ГДР - на английском, французском и немецком языках).
- Г. Орджоникидзе. Фортепианные сонаты Прокофьева. М., 1962.
- Н. Рогожина. Вокально-симфонические произведения Прокофьева. М., 1964.
- М. Сабинина. Сергей Прокофьев. М., 1958.
- М. Сабинина. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М., 1963.
- М. Скорик. Особенности лада музыки Прокофьева. Киев, 1967.
- С. Слоимский. Симфонии Прокофьева. Л., 1964.
- Я. Сорочер. Скрипичное творчество Прокофьева. М., 1965.
- М. Тараканов. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968.
- Т. Тер-Мартirosян. Некоторые особенности гармонии Прокофьева. Л., 1966.
- В. Холопова и Ю. Холопов. Фортепианные сонаты Прокофьева. М., 1961.
- Ю. Холопов. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967.
- См. также диссертации М. Арановского, Т. Богановой, А. Волкова, Г. Григорьевой, Л. Гаккеля, Л. Данько, И. Нестьева, М. Сабининой, М. Скорика, С. Слоимского, хранящиеся в Гос. публичной библиотеке СССР им. В. И. Ленина.

На иностранных языках

- H. A. Brockhaus. S. Prokofiew. Leipzig, 1964.
- M. Hofmann. Prokofiev. Paris, 1964.
- Musik der Zeit, Heft 5. Bonn, 1953.
- Musique russe, vol. 2. Paris.
- L'approdo musicale. Roma, 1961, № 13.
- O twórczosci Sergiusza Prokofiewa. Studia i materialy. Kraków, 1962.
- Claude Samuel. Prokofiev. Paris, 1960.
- Fr. Streller. S. Prokofiew. Leipzig, 1960.
- Tempo, numero special. London, 1949, № 11.
- Иван Хлебárov. С. Прокофьев. София, 1965.
- Igor Vajda. S. Prokofiev. Bratislava, 1964.
- Tadeusz Zie linski. Koncerty Prokofiewa. Kraków, 1959.

ДИСКОГРАФИЯ ¹

Музыкальное наследие С. Прокофьева широко представлено в международных каталогах грамзаписей. Некоторые произведения известны в десятках различных интерпретаций, принадлежащих самым значительным исполнителям нашего времени. Хотя большая часть упомянутых записей давно разошлась и сегодня недоступна широкому слушателю, — самый обзор подтверждает масштабность мирового распространения музыки С. Прокофьева.

Ниже приводится перечень основных грамзаписей, сделанных на протяжении 30—60-х годов в СССР, США, Франции, Англии, Чехословакии, Швейцарии, Югославии и других странах. Указаны названия музыкальных коллективов, имена дирижеров и солистов. Упомянутые советские записи принадлежат фирме «Мелодия».

ОПЕРЫ, СЮИТЫ ИЗ ОПЕР

«Игрок» — Большой симф. орк. Всесоюзного радио (далее: БСО), дир. Г. Рождественский, солисты: В. Махов, Н. Полякова, Г. Троицкий и др.

Портреты и эпилог из оперы «Игрок» — БСО, дир. Г. Рождественский; орк. Национальной филармонии (США), дир. В. Шюктер.

¹ При составлении настоящих списков использованы следующие источники: спец. номер журнала «L'approdo musicale», Италия (дискография С. Прокофьева, сост. Р. Лейди); Claude Samuel. Prokofiev (аннотированная дискография на стр. 179—185); каталог долгоиграющих пластинок, изд. Международной книги. М., 1965—1966; американский каталог Schwann, Boston, 1964; французские каталоги Diapason, 1966, 1969, 1970; каталоги фирмы «Chant du Mond», 1966, 1969.

- «Любовь к трем апельсинам» — Всесоюзное радио, дир. Д. Далгат, солисты: В. Махов, Ю. Ельников, Н. Полякова; Словенский музыкальный театр, г. Любляна, Югославия, дир. Б. Лескович, фирма Epc.
- «Любовь к трем апельсинам», сюита — орк. Национальной филармонии (США), дир. Н. Малько; орк. Парижского радио, дир. И. Маркевич; дир. А. Дорати; орк. Ламуре, дир. Ж. Мартинон; орк. Лондонской филармонии, дир. А. Боулт; орк. г. Сен-Луис, дир. Э. Ремуртель; Питтсбургский орк., дир. Стейнберг; Бостонский орк., дир. Фидлер; орк. Гамбургской филармонии, дир. Дерво; дир. Р. Дезормьер; БСО, дир. Г. Рождественский.
- «Огненный ангел» — орк. Национальной оперы, хор Французского радио, Париж, дир. Ш. Брюк, в роли Ренаты — Жанна Роде, фирма Vega (на фр. яз.).
- «Семен Котко» — Всесоюзное радио, дир. М. Жуков, солисты: Л. Геловани, Н. Гресь, Н. Панчехин и др.
- «Семен Котко», сюита для орк. — орк. Берлинского радио, дир. Р. Клейнерт;
- «Обручение в монастыре» — Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, дир. К. Абдуллаев, солисты: В. Каевченко, Н. Исакова, Э. Булавин, Т. Янко.
- «Война и мир» — Большой театр СССР, дир. А. Мелик-Пашаев, солисты: Г. Вишневская, Е. Кибкало, А. Кривченя, П. Лисицян; Венская национальная опера и Камерный хор г. Вены, дир. В. Янсен, фирма MGM.
- «Повесть о настоящем человеке» — Большой театр СССР, дир. М. Эрмлер, солисты: Е. Кибкало, А. Эйзен.

БАЛЕТЫ, СЮИТЫ И ФРАГМЕНТЫ, ИЗ БАЛЕТОВ

- «Шут», сюита из балета — БСО, дир. Г. Рождественский; орк. Парижской филармонии, дир. Я. Горенштейн; орк. Лондонской филармонии, дир. В. Зюскинд; орк. Ламуре, дир. А. Вольф; орк. г. Сен-Луис, дир. В. Гольшман.
- «Стальной скок», сюита из балета — БСО, дир. Г. Рождественский; орк. Парижской филармонии, дир. И. Маркевич.
- «Блудный сын», сюита из балета — дир. Г. Себастьян; дир. Л. Барзин.
- «На Днепре», сюита из балета — орк. Ленинградской филармонии, дир. Г. Рождественский.
- «Ромео и Джульетта», балет — орк. ГАБТ СССР, дир. Г. Рождественский.
- «Ромео и Джульетта», первая сюита из балета — орк. Западноберлинской филармонии, дир. Л. Маазель.
- «Ромео и Джульетта», вторая сюита из балета — орк. Московской филармонии, дир. С. Прокофьев; орк. Ленинградской филармонии, дир. Е. Мравинский; орк. Берлинской филармонии, дир. Л. Маазель; Бостонский орк., дир. С. Кусевицкий; орк. Нью-Йоркской филармонии, дир. Д. Митропулос.
- «Ромео и Джульетта», фрагменты — БСО, дир. — А. Стасевич, А. Гаук, Н. Аносов; орк. г. Миннеаполис, дир. С. Скровачевский; орк. Пражской филармонии, дир. К. Анчерл; орк. Романской Швейцарии, дир. Э. Ансерме; Бостонский орк., дир. Ш. Мюнш; орк. Национальной филармонии (США), дир. Е. Курц.
- «Золушка», балет — БСО, дир. Г. Рождественский (фирма «Chant du Monde»).
- «Золушка», первая сюита из балета — орк. Нью-Йоркской филармонии, дир. Л. Стоковский; орк. Reale, дир. Р. Ирвинг; орк. Романской Швейцарии, дир. Э. Ансерме; орк. Ковент-Гардена (Лондон), дир. Рингольд.
- «Золушка», вторая сюита из балета — БСО, дир. А. Стасевич.

«Золушка», третья сюита из балета — орк. ГАБТ СССР, дир. Г. Рождественский.
 «Каменный цветок», балет — орк. ГАБТ СССР, дир. Г. Рождественский (фирма «Chant du Monde»).

«Каменный цветок», фрагменты — орк. ГАБТ СССР, дир. С. Самосуд; дир. А. Костелянец; орк. Романской Швейцарии, дир. Варвизо.

СИМФОНИИ

- Семь симфоний, альбом — БСО, дир. Г. Рождественский, фирма «Chant du Monde» совместно с «Мелодией».
- «Классическая симфония» — орк. Парижской консерватории, дир. — Э. Ансерме, Ш. Мюнш; орк. Романской Швейцарии, дир. Э. Ансерме; Бостонский орк., дир. С. Кусевицкий; Филадельфийский орк., дир. Ю. Орманди; орк. NBC (Нью-Йорк), дир. А. Тосканини; орк. г. Миннеаполис, дир. Д. Митропулос; орк. Ламуре (Париж), дир. Ж. Мартинон; орк. Колонн (Париж), дир. Я. Горенштейн; орк. Лондонской филармонии, дир. — Н. Малько, Е. Курц, А. Родзинский; орк. RIAS, дир. Ф. Фричаи; орк. Чешской филармонии, дир. К. Анчерл; БСО, дир. А. Стаевич; орк. Pro arte, дир. Э. Гуссенс; Венский орк., дир. В. Ровицкий.
- Вторая симфония — БСО, дир. Г. Рождественский; орк. Французского радио, дир. Ш. Брюк.
- Третья симфония — Государственный симф. орк. СССР (далее: ГСО), дир. Г. Рождественский; орк. Французского радио, дир. Ш. Брюк; Бостонский орк., дир. Э. Лейнсдорф.
- Четвертая симфония, вторая ред. — Филадельфийский орк., дир. Ю. Орманди; ГСО, дир. Г. Рождественский; дир. Г. Себастьян (фирма Urania).
- Пятая симфония — орк. Романской Швейцарии, дир. Э. Ансерме; орк. г. Миннеаполис, дир. А. Дорати; орк. Колонн, дир. Я. Горенштейн; Бостонский орк., дир. — Э. Лейнсдорф, С. Кусевицкий; Кливлендский орк., дир. Дж. Селл; орк. Французского радио, дир. Ш. Брюк; ГСО, дир. Л. Стоковский; орк. Западноберлинской филармонии, дир. Г. Караян; орк. Нью-йоркской филармонии, дир. Л. Бернштейн, А. Родзинский; орк. Лондонской филармонии, дир. Т. Шинперс; орк. Датского радио, дир. Э. Туксен; Лондонский симф. орк., дир. М. Сарджент; дир. Ж. Мартинон (фирма KCD); орк. Московской филармонии, дир. Д. Ойстрах.
- Шестая симфония — орк. Ленинградской филармонии, дир. Е. Мравинский; Филадельфийский орк., дир. Ю. Орманди; орк. Романской Швейцарии, дир. Э. Ансерме; Бостонский орк., дир. Э. Лейнсдорф.
- Седьмая симфония — БСО, дир. С. Самосуд; Филадельфийский орк., дир. Ю. Орманди; орк. Чешской филармонии, дир. Н. Аносов; дир. Ж. Мартинон (фирма KCD).
- Симфонietta — оперно-симф. орк. Всесоюзного радио, дир. Д. Далгат; Венский симф. орк., дир. Г. Свобода.

КОНЦЕРТЫ

- Пять концертов для фортепиано с оркестром, альбом — Бостонский орк., дир. Э. Лейнсдорф, солист Дж. Браунинг (фирма RCA).
- Первый фортепианный концерт — Пражский орк., дир. К. Анчерл, солист С. Рихтер; орк. Московской филармонии, дир. К. Кондрашин, солист Р. Керер; орк. Парижской филармонии, дир. В. Зюскинд, солист М. Лимпани; орк. Ла-

муре, дир. Ж. Мартинон, солист А. Фольдес; орк. Дрезденской филармонии, дир. Ферстер, солист М. Покорна; орк. Лондонской филармонии, дир. А. Боулт, солист Катц.

Второй фортепианный концерт — орк. Парижской филармонии, дир. Мергес, солист Шура Черкасский; БСО, дир. К. Зандерлинг, солист Я. Зак; Бостонский орк., дир. Ш. Мюнш, солист Н. Анрио; орк. Радио Баден-Бадена, дир. Дилен, солист Ф. Бюрер; орк. Пражской филармонии, дир. К. Анчелл, солист Балагова; орк. Парижской консерватории, дир. Р. Лейбовиц, солист М. Фрагер.

Третий фортепианный концерт — Лондонский симф. орк., дир. П. Коппола, солист С. Прокофьев; Чикагский орк., дир. В. Хендль, солист Ван Клиберн; ГСО, дир. К. Кондрашин, солист Э. Гилельс; БСО, дир. Г. Рождественский, солист Э. Гилельс; орк. Романской Швейцарии, дир. Э. Ансерме, солист Ю. Катхен; орк. Бельгийской филармонии, дир. В. Оттерлоо, солист А. Унинский; орк. Радио Баден-Бадена, дир. Дилен, солист Ф. Бюрер; орк. Парижской консерватории, дир. А. Клюитанс, солист С. Франсуа; орк. Далласской филармонии, дир. А. Дорати, солист В. Каппель; орк. г. Сен-Луис, дир. В. Гольшман, солист Л. Пеннарио; БСО, дир. Г. Рождественский, солист М. Мдивани; орк. Западно-берлинской филармонии, дир. К. Аббадо, солист М. Альгерих.

Четвертый фортепианный концерт — БСО, дир. Г. Гинзбург, солист А. Ведерников; Филадельфийский орк., дир. Ю. Орманди, солист Р. Серкин; орк. Французского радио, дир. М. Леру, солист Бернан.

Пятый фортепианный концерт — ГСО, дир. К. Кондрашин, солист С. Рихтер; орк. Варшавской филармонии, дир. В. Ровицкий, солист С. Рихтер; орк. Венской оперы, дир. Стернберг, солист А. Брендель; орк. Парижской филармонии, дир. В. Ровицкий, солист С. Франсуа; Бостонский орк., дир. Э. Лейнсдорф, солист Голландер.

Концерты для скрипки с орк. — Филадельфийский орк., дир. Ю. Орманди, солист И. Стерн (фирма CBS).

Первый скрипичный концерт — ГСО, (дир. А. Гаук, солист Д. Ойстрах; БСО, дир. К. Кондрашин, солист Д. Ойстрах; Лондонский симф. орк., дир. Л. Матачич, солист Д. Ойстрах; орк. Национальной филармонии (США), дир. С. Прокофьев, солист Д. Ойстрах; орк. Романской Швейцарии, дир. Э. Ансерме, солист Р. Риччи; орк. Нью-йоркской филармонии, дир. Д. Митропулос, солист И. Стерн; орк. Лондонской филармонии, дир. Т. Бичем, солист И. Сигети; дир. Джулини, солист Н. Мильштейн.

Второй скрипичный концерт — орк. Национальной филармонии (США), дир. К. Кондрашин, солист Я. Хейфец; то же, солист Л. Коган; Бостонский орк., дир. Ш. Мюнш, солист Я. Хейфец; то же, дир. Э. Лейнсдорф, солист Н. Перльман; орк. Лондонской филармонии, дир. А. Галльера, солист Д. Ойстрах; орк. Нью-йоркской филармонии, дир. Д. Митропулос, солист З. Франческати; ГСО, дир. К. Кондрашин, солист Л. Коган; орк. Романской Швейцарии, дир. Э. Ансерме, солист Р. Риччи; орк. Лондонской филармонии, дир. Г. Рождественский, солист Г. Шеринг; орк. Нью-йоркской филармонии, дир. Бургос, солист Н. Мильштейн; то же, дир. Л. Бернстайн, солист И. Стерн.

Концерт для виолончели с оркестром, ор. 58 — орк. Лондонской филармонии, дир. В. Зюскинд, солист Я. Старкер; орк. Cento soli, дир. Р. Альбер, солист Р. Альбин.

Симфония-концерт для виолончели с орк. — орк. Ленинградской филармонии, дир. К. Зандерлинг, солист М. Ростропович; дир. М. Сарджент, солист М. Ростропович; Бостонский орк., дир. Э. Лейнсдорф, солист Майес; орк. Пражской филармонии, дир. К. Анчелл, солист А. Наварра.

ПЬЕСЫ ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО
ОРКЕСТРА, СЮИТЫ

- «Осеннее», симф. эскиз — БСО, дир. Г. Рождественский.
- «Ала и Лоллий», скифская сюита — ГСО, дир. К. Иванов; орк. Французского радио, дир. И. Маркевич; Чикагский орк., дир. Д. Дефо; Филадельфийский орк., дир. Ю. Орманди; Венский симф. орк., дир. Г. Шерхен; дир. А. Дорати; орк. Берлинского радио, дир. Р. Клейнерт; орк. Парижской филармонии, дир. М. Леру; Бостонский орк., дир. Э. Лейнсдорф.
- Увертюра на еврейские темы, орк. версия — орк. Монте-Карло, дир. Фремо; орк. театра Елисейских полей, дир. А. Жуве.
- Увертюра, ор. 42 — орк. Французского радио, дир. Ш. Брюк.
- Дивертисмент, ор. 43 — орк. ГАБТ СССР, дир. С. Самосуд.
- «Поручик Киж», сюита из музыки к к/фильму — орк. Нью-Йоркской филармонии, дир. Д. Митропулос; орк. Парижской консерватории, дир. А. Боулт; орк. Парижской филармонии, дир. Я. Горенштейн; орк. Reale, дир. Е. Курц; Венский симф. орк., дир. Г. Шерхен; Бостонский орк., дир. С. Кусевицкий; орк. Лондонской филармонии, дир. Э. Лейнсдорф; Филадельфийский орк., дир. Ю. Орманди; Национальный орк. Франции, дир. Р. Дезормьер; ГСО, дир. Н. Аносов; Чикагский орк., дир. Ф. Рейнер; дир. М. Сарджент; орк. Венской оперы, дир. М. Росси.
- «Египетские ночи», сюита из музыки к спектаклю — орк. Ленинградской филармонии, дир. Г. Рождественский.
- «Летний день», сюита — орк. Театра Елисейских полей, дир. А. Жуве; орк. RIAS, дир. Ф. Гуль.
- «Петя и волк», симф. сказка — орк. Нью-Йоркской филармонии, дир. Л. Бернстайн; Национальный орк. Франции, дир. Л. Маазель; орк. Национальной филармонии (США), дир. Е. Курц; дир. Н. Малько; дир. Л. Стоковский (фирма Columbia); орк. Французского радио, дир. И. Маркевич; орк. Западберлинской филармонии, дир. Ф. Леман; Венский симф. орк., дир. М. Росси; дир. Г. Караян, чтец П. Устинов; Бостонский орк., дир. С. Кусевицкий; орк. Лондонской филармонии, дир. А. Родзинский; орк. Парижской консерватории, дир. А. Вольф, чтец Фернандель; ГСО, дир. Г. Рождественский, чтец Н. Литвинов (на фр. яз. чтец Жерар Филипп); Гамбургский орк., дир. Ю. Вальтер; орк. Ламуре, дир. — Р. Бенди, Эчевеppi; орк. Монте-Карло, дир. Фремо; дир. А. Костелянец (фирма EIR); орк. Колонна, дир. Дизенгауз; Филадельфийский орк., дир. Ю. Орманди; дир. Г. Сваровский (фирма «Pro musica»).
- «Русская увертюра» — БСО, дир. А. Гаук; дир. Ж. Мартинон (фирма RCA); орк. Монте-Карло, дир. Фремо.
- «Зимний костер», сюита — БСО, дир. С. Самосуд; дир. Гендерсон (фирма Columbia).
- «Вальсы», сюита — БСО, дир. С. Самосуд; орк. Филармонии Канзас-сити, дир. Шви-гер.
- «Встреча Волги с Доном» — орк. Московской филармонии, дир. С. Самосуд.
- «Пушкинские вальсы» — БСО, дир. С. Самосуд.

КАНТАТЫ

- «Семеро их» — БСО, хор. К. Птица, дир. Г. Рождественский, солист Ю. Ельников.
- Кантата к 20-летию Октября — орк. Московской филармонии, капелла А. Юрлова, дир. К. Кондрашин.

- «Александр Невский» — БСО, хор Радио, дир. С. Самосуд, солист Л. Легостаева; ГСО, дир. Е. Светланов, солист Л. Авдеева; орк. Нью-йоркской филармонии, Вестминстерский хор, дир. Т. Шипперс, солист Чуказьян; Чикагский орк., дир. Ф. Рейнер, солист Элиас; хор и орк. Венской оперы, дир. М. Росси, солист Ириарт; хор и орк. Чешской филармонии, дир. К. Анчерл, солист В. Соукупова; Филадельфийский орк. и хор., дир. Ю. Орманди, солист Дж. Турель.
- «Здравица» — хор и орк. Всесоюзного радио, дир. Е. Светланов; хор, ГСО дир. Г. Рождественский.
- «Иван Грозный», сюита из музыки к к/фильму, скомп. А. Стасевичем — ГСО, солисты — В. Левко, Макаренко.
- «На страже мира» — хор и орк. Всесоюзного радио, дир. С. Самосуд, солист З. Долуханова; то же, дир. Г. Рождественский, солист И. Архипова.

КАМЕРНАЯ МУЗЫКА

- Увертюра на еврейские темы — группа солистов Нью-йоркской филармонии с участием Д. Митропулоса; группа Ensemble de Paris; Гос. квартет им. Бородина, Д. Башкиров, И. Мозговенко.
- Квинтет, ор. 39. — группа солистов п/р Г. Рождественского; группа солистов п/р Д. Митропулоса; Парижский ансамбль (фирма Period); Лондонский ансамбль Melos; ансамбль Octuor de Paris.
- Квартет № 1 — квартет Эндреш; квартет Кроль; квартет им. Б. Сметаны.
- Квартет № 2 — Гос. квартет им. Бородина; квартеты Эндреш, Гордон, Левенгут, Голливуд; квартет Кармирелли.
- Пять мелодий для скрипки и фортепиано — Д. Ойстрах, Й. Сигети, Поссельт, З. Шихмурзаева, Н. Бейлина.
- Соната для двух скрипок — Д. и И. Ойстрах; Л. Персинджер и А. Эйдуз.
- Первая соната для скрипки и фортепиано — Д. Ойстрах и Л. Оборин; Й. Сигети, И. Менухин, И. Стерн, Дж. Фрисслер, М. Вайман.
- Вторая соната для скрипки и фортепиано — Д. Ойстрах, Шнейдерхан, Й. Сигети, Э. Грач, И. Стерн, Р. Риччи.
- Соната для флейты и фортепиано — Рампаль, Н. Зайдель и М. Юдин.
- Соната для виолончели и фортепиано — М. Ростропович и С. Рихтер; Г. Пятигорский и Р. Фиркушный, А. Янигро, А. Наварра.
- «Гадкий утенок» — З. Долуханова; Н. Дорлиак.
- «Пять стихотворений А. Ахматовой» — Г. Вишневская.
- Песни без слов, ор. 35. — З. Долуханова.
- Три романса на стихи А. С. Пушкина — З. Долуханова.

ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА

- Сохранился ряд записей авторского исполнения — третий фортепианный концерт (см. концерты) и около 20 миниатюр (собраны в Антологии фр. фирмой COLN, записи 1935—1937 гг.), в том числе «Наваждение», Этюд ор. 52, «Пейзаж», Пасторальная сонатина, «Сказки старой бабушки», два Гавота, некоторые «Мимолетности». Есть советская копия этих записей.
- Девять сонат, альбом — А. Балаже (фирма Calliope); Ю. Буков (фирма Westminster, США).
- Вторая соната — Э. Гилельс; Граффман; К. Хельфтер; Р. Корнман; Н. Штаркман.

Третья соната — Д. Поллак; С. Вейсенберг; А. Бернгейм; Граффман; Верховский; Таккино.

Четвертая соната — Я. Зак; Е. Малинин; Р. Корнман.

Пятая соната — А. Ведерников; М. Гринберг; Г. Граф; П. Стефан.

Шестая соната — С. Рихтер; В. Мержанов; Л. Пеннарио.

Седьмая соната — В. Горовиц; С. Рихтер; Надаш; С. Франсуа.

Восьмая соната — С. Рихтер; Р. Корнман; А. Бонавентура.

Девятая соната — С. Рихтер; П. Барбизе.

«Мимолетности» — Г. Нейгауз; К. Хельфтер; А. Рубинштейн; В. Софроницкий;

С. Рихтер; С. Франсуа; Л. Пеннарио; Д. Башкиров; А. Чайковский и др.

«Сарказмы» — В. Софроницкий; Э. Мянсаров.

«Сказки старой бабушки» — А. Гольденвейзер; А. Фольдеш.

«Детская музыка» — М. Пресслер.

10 пьес из «Ромео и Джульетты» — П. Серебряков.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	5
Введение	9
Глава I. СТЕПНОЙ МАЛЬЧИК	16
Глава II. КОНСЕРВАТОРИЯ	31
Глава III. НАЧАЛО ПРИЗНАНИЯ	66
Глава IV. STURM UND DRANG	99
Глава V. НА РАСПУТЬЕ	140
Глава VI. ГОДЫ СТРАНСТВИЙ	182
Глава VII. В ПАРИЖЕ	239
Глава VIII. НЕБЛАГОДАРНАЯ ПОЛОСА	299
Глава IX. ВОЗВРАЩЕНИЕ	347
Глава X. ТЕМЫ НОВОЙ ЖИЗНИ	382
Глава XI. ПЕРЕД БУРЕЙ	418
Глава XII. ВРЕМЯ ВСЕПОБЕЖДАЮЩЕГО МУЖЕСТВА	453
Глава XIII. ТРИУМФЫ И ПОРАЖЕНИЯ	499
Глава XIV. СОЛНЕЧНЫЙ ЗАКАТ	545
Глава XV. ДОБРЫЙ МАСТЕР	599
<i>Указатель произведений С. С. Прокофьева</i>	632
<i>Указатель имен</i>	640
<i>Основная библиография</i>	653
<i>Дискография</i>	655

ИЗРАИЛЬ ВЛАДИМИРОВИЧ НЕСТЬЕВ

ЖИЗНЬ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА

Редактор И. Прудникова. Портрет на суперобложке З. Серебряковой. Оформление художника А. Крюкова. Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор Л. Мотина. Корректор Г. Кириченко. Подписано к печати 8/І 1973 г. А 01496. Формат бумаги 70 × 90¹/₁₆. Печ. л. 44,625. Усл. п. л. 52,21. Уч.-изд. л. 46,72 (с вкл.). Тираж 10 000 экз. Изд. № 1914. Зак. 1204. Цена 3 р. 73 к. Бумага № 1. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, набережная Мориса Тореза, 30.

Ордена Ленина типография «Красный пролетарий». Москва, Краснопролетарская, 16.