

Сергей Сергеевич
ПРОКОФЬЕВ

Русские и советские композиторы

Сергей Сергеевич

Прокофьев

1891-1953

Н.П.Савкина

Сергей Сергеевич
ПРОКОФЬЕВ

Издательство «Музыка» Москва
1982

78С2
С13

Художник Д. Бязров

С $\frac{490500000-407}{026(01)-82}$ — КБ 14—19—1982

© Издательство «Музыка», 1982 г.

К читателю

На рубеже XIX и XX веков Россия жила ожиданием грандиозных социальных перемен. «Водоворот все усложняющейся общественно-политической жизни» (В. И. Ленин), кризисное обострение всех противоречий, сложность духовных, нравственных проблем, вставших перед страной, не могли не отразиться и в русском искусстве этой поры. Оно отличалось напряженными поисками новых жанров, новой выразительности, новых форм, способных воплотить новое содержание. Искусство рубежа веков поражало обилием течений, разноликих индивидуальностей, взаимно отрицавших друг друга направлений или — по меткому замечанию Ф. Энгельса — «возникновением самых невероятных и причудливых сочетаний идей».

Как и всякий сложный период борения умов, вкусов и творческих школ, начало века было ознаменовано множеством художественных открытий. Именно в эти годы формируется одно из ярчайших дарований отечественной и мировой культуры — начинает свой путь в искусстве Сергей Прокофьев.

«Это какой-то дикий крепыш, мустанг на подножном корму», — восторженно изумился московский критик Юлий Энгель, впервые услышав выступление молодого музыканта. Огненный темперамент Прокофьева оказался на редкость созвучным эпохе. Его музыка была с энтузиазмом встречена многими молодыми композиторами и музыкальными критиками с их громогласным приветом наступающему новому, с их ненавистью к мещанству и «красивостям», к бессмыслице рутины и штампа, к бессодержательному звукотворчеству. Высоко оценили ее и передовые деятели отечественной культуры — А. М. Горький, А. В. Луначарский, В. В. Маяковский и другие.

И все же новаторское искусство поначалу нелег-

ко находило дорогу к слушателю. Прямые предтечи Прокофьева — композиторы старшего поколения — не сразу увидели в своем ученике продолжателя лучших традиций национальной культуры. Прокофьев вызывал недоумение строгой консерваторской профессуры, чопорной публики изысканных аристократических петербургских пригородов, американских слушателей и просвещенной художественной элиты Парижа. Судьба Прокофьева — это многотрудный путь артиста, который был велик и неординарен как в ошибках, в противоречиях сложной человеческой природы, так и в своих гениальных озарениях.

С самого начала творческого пути Прокофьев не принимал тот мир, который нередко воссоздавали в своих произведениях многие его современники — мир хаоса и деструкции, где господствовали настроения мрачной тревоги. Мотивам растерянности, одиночества и бессилия человека Прокофьев противопоставил уверенность и убежденность мужественного и жизнелюбивого героя.

Он постоянно был в центре художественной жизни XX века и хорошо знал многие ее особенности — пестрое мелькание быстро свергаемых идолов, тягу к бездумному экспериментаторству. Этой нестабильности, переменчивости композитор противопоставил то, что было драгоценным наследием его учителей, — высокоартистичное искусство, дышащее благородной силой. Его музыка проповедовала высокие этические идеалы, которые столетиями вдохновляли лучших представителей русского искусства, — чувство сопричастности жизни Родины, ее истории, судьбе, ее великой культуре. Интерес композитора к сюжетам, художественным стилям, фольклору других стран и эпох — то чудесное свойство русских талантов, которое Достоевский называл «всемирной отзывчивостью».

Чистота гражданской позиции — вот что в первую очередь отличало творчество композитора. «Я придерживаюсь того убеждения, — писал Прокофьев, — 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, незабываемый кодекс искусства».

Произведения Прокофьева поражают совершенством и классической выверенностью формы, неукоснительной логикой каждого движения и поворота, образной выразительностью. Его музыкальный язык, неповторимый не только в своем сказочном богатстве, но и в краткости, чеканной законченности, напоминает о Шекспире и Пушкине. И всегда музыка Прокофьева, ставшая классикой на наших глазах, будет удивительно современной. Она рождена XX веком — но устремлена в бессмертие...

Мальчик из Сонцовки

Слепящее золото солнца, бескрайние ковры степей, пестро вытканые разноцветными шелками полевых цветов; чуть волнуемое горячим ветерком море пшеницы, зависший высоко над роскошными богатствами лета жаворонок. Украинская земля... Ровно девяносто лет назад здесь, недалеко от Донца (тогда он именовался Юзовкой и был грязноватым, прокопченным шахтерским городком), в селе со звонким названием Сонцовка 11 апреля (23 по новому стилю) 1891 года родился Сергей Прокофьев.

Прекрасное, полуфантастическое зрелище сохранилось в памяти Прокофьева с ранних лет. Фаэтон, запряженный четверкой, мчится темной ночью среди степи. Рядом скачет всадник, освещая путь факелом. Золотом полыхает беспокойный огонь, пугает непроглядная тьма, хрипло дышат несущиеся кони. Семья возвращается в Сонцовку из далекой поездки.

Уже в начале нынешнего века Сонцовка — село большое и зажиточное, с тысячным населением. Радостно пройти по улицам и полюбоваться дарами украинской земли, которые растут, наливаются соками в садах и на полях. Особенно хорош большой господский сад. Сюда успели проникнуть невиданные новинки сельскохозяйственной науки. Каждый год прибывают машины, семена; однажды появился даже выводок павлинов. Экзотические птицы не прижились, однако, среди шумной, нахальной дворовой живности.

Здесь снежная зима и жаркое лето. Ночью черное бархатное небо с блестками звезд запрокидывается над низенькими домами, над серебрящейся в темноте пеной сада. По ночам безопасность Сонцовки — в руках сторожей Гаврилы и Михайлы: они ходят с колотушкой вокруг хозяйского дома или

спят, пьяненькие, свернувшись калачиком на скамейке.

В селе есть церковь, где по воскресеньям всегда давка, а по большим праздникам торжественно и церемонно служат заутреню. Любовь Прокофьева к представлениям — быть может, она и от тех младенческих времен, когда мать водила его в церковь?

Дом Прокофьевых прост, основателен, приземист. В комнатах низкие потолки, цветы в кадках, громоздкая мебель со спрятанной под чехлами старой обивкой. У постели отца — огромный железный сундук, на котором хранятся ночью ключи от многочисленных амбаров.

Из троих детей, родившихся у Марии Григорьевны и Сергея Алексеевича Прокофьевых, выжил только один — Сережа. Поздний и на редкость одаренный, мальчик был горячо любим родителями и платил им такой же горячей и преданной любовью. «... В своей семье моя мать была самой интеллектуальной; то же в своей семье был отец», — вспоминал он с гордостью.

Сын мелкого промышленника Сергей Алексеевич Прокофьев в молодости не пожелал унаследовать выгодное ремесло своих родителей: его влекла наука. После реального училища и университета он окончил Петровско-Разумовскую сельскохозяйственную академию в Москве. Приняв предложение помещика Сонцова управлять его украинским имением, Прокофьев фактически стал хозяином в этих краях. Гордость и скромность заставляли Сергея Алексеевича избегать общения с соседями-помещиками. Прокофьевы жили уединенно, но отчуждение диктовалось их образованностью и интеллектуальным превосходством над окрестным барством.

В доме постоянно пополнялась большая библиотека. Интересы главы семьи были широки и разнообразны, и потому Сергей Алексеевич сам занимался с сыном русским языком, арифметикой, географией, историей. «В своем преподавании отец был медлителен, педантичен, но иногда скрашивал мое существование кусочком шоколада...»

Мальчик не просто почитал отца — он был неж-

но привязан к Сергею Алексеевичу и навсегда сохранил в памяти и внушительный облик его, и серьезность, и способность «даже в старости... смеяться неудержимо, как дитя».

Марии Григорьевне на фотографии 1876 года немногим более двадцати лет. Простое, но изящное платье, горделивая осанка, некрасивое лицо значительно. В прекрасных глазах умницы и мечтательницы — доброта и даже беспомощность, объяснявшаяся, вероятно, очень сильной близорукостью, ибо Мария Григорьевна была, вообще говоря, женщиной властной и решительной.

Выросшая в нищенски бедной семье, Маняша Житкова окончила гимназию с золотой медалью, а в 1877 году вышла замуж за Сергея Алексеевича Прокофьева. Уехав с ним из Москвы в Сонцовку, она стала Марией Григорьевной, женой управляющего, хозяйкой большого, хотя и чужого имения, и быстро освоилась с новой ролью.

По воспоминаниям современников, Мария Григорьевна была интересной собеседницей, привлекающей живым и пытливым умом. Обаятельная, общительная, она, по словам сына, «умела шармировать» и располагать к себе людей. Легко себе представить, как эта деятельная и энергичная женщина томилась в сонцовской глуши с вечными заботами об урожае, поголовье и отчетах помещику. Она мечтала об остроумных собеседниках, тонких, занимательных дискуссиях, о путешествиях. Ей виделись строгие концертные залы, заполненные театральные ложи, с шорохом подымающийся занавес. «... Такие понятия, как „просвещение“, „прогресс“, „наука“, „культура“, почитались у родителей выше всего и воспринимались как Просвещение, Прогресс, Наука, Культура — с заглавной буквы», — писал композитор. Не одно святое почитание, но страстное стремление к духовным ценностям жизни составляло смысл ее существования. Каждая поездка в столицы была до отказа заполнена посещениями театров и концертов. Томительность нескончаемого сонцовского досуга Мария Григорьевна скрашивала игрой на рояле по шесть часов в сутки.

Она пыталась заняться и благотворительной

деятельностью: преподавала в сельской школе, лечила крестьян. И наконец, рано проявившаяся одаренность сына придала цель ее жизни, раскрыла подлинное ее призвание — материнство.

«Мать любила музыку, отец музыку уважал», — писал Прокофьев в «Автобиографии». «... Количество музыки, которое проходило сквозь меня, было огромно». Мария Григорьевна играла подолгу, а сынишка, к ее удивлению, садился в кресло и слушал все подряд. Память у него была поразительная, и каждую пьесу из репертуара Марии Григорьевны, начатую с любого места, он определял безошибочно. «Мать, занятая экзерсисами в среднем регистре, иной раз отводила в мое пользование две верхние октавы, по которым я выстукивал свои детские эксперименты».

Возраст пяти с половиной лет отмечен появлением первого сочинения. Мелодия настойчиво и весело твердит простенький мотив, а в названии — «Индийский галоп» — причудливо отразились отголоски впечатлений разговоров взрослых, обсуждавших проблему голода в Индии.

Иногда мальчик пытался записать — точнее, нарисовать — музыку сам. «Писал, как орнамент, как дети рисуют человечков и поезда, потому что постоянно видел ноты на пюпитре». Стремление сына сочинять потребовало от Марии Григорьевны объяснения элементарных основ нотной грамоты. Частенько она сама записывала его фантазии, причем справлялась с новой обязанностью «не без труда, ибо дело было новое».

Первые проявления таланта маленького Сергуши многообещающи. Он несомненно одарен и увлечен музыкой. Кроха с насупленными бровями уверенно и властно подчиняет себе весь уклад и смысл сонцовской жизни. Все интересы семьи теперь посвящены воспитанию сына — разумному, систематичному, заботливому и требовательному.

В доме появился импозантный красавец — рояль Шредер в семьсот рублей. «Прокофьевы совсем сошли с ума, — говорили соседи. — Зачем им нужен второй рояль?» Когда решено было пригласить в дом гувернантку, Мария Григорьевна в поисках насто-

ящей француженки с хорошим произношением добралась до Варшавы. Сын может донашивать платья умершей сестренки—но учиться он должен в лучших условиях, чем дети соседских помещиков.

Первым его педагогом стала конечно же мать. Она отлично понимала, что любовь к музыке может развиваться лишь тогда, когда занятия интересны. «Отсюда: на упражнения как можно меньше времени и как можно больше на знакомство с литературой. Точка зрения замечательная, которую надо бы, чтобы мамы помнили». Уроки продолжались поначалу не более двадцати минут в день и только к девяти годам постепенно увеличились до часу, с непременно обсуждением каждой новой пьесы. Результаты мудрой педагогической тактики обнаружатся в самом ближайшем будущем.

Приближается 1900 год. Приближается новый век с его удивительными переменами. Каждое утро российский гражданин открывает газету в трепетном ожидании новых вестей—пугающих, радующих, непонятных. Во Франции разыгрывается тщательно спланированный фарс—дело Дрейфуса, едва не приведшее страну к гражданской войне. В России запрещено празднование семидесятилетия Льва Толстого. В 1898 году первые немногочисленные пока читатели держат в руках сборник «Экономические этюды и статьи», подписанный Владимиром Ильиным,—первую напечатанную в типографии книгу Ленина, отбывавшего сибирскую ссылку.

Прогресс в науке стремителен. На пороге нового века А. Попов в России и Г. Маркони в Америке демонстрируют прибор, позволяющий передавать сигналы без проводов при помощи электромагнитных волн. В. К. Рентген открывает неведомые лучи, а супруги Кюри—полоний и радий. Француз К. Адер в 1897 году поднимается в воздух на своем аппарате, напоминающем гигантскую летучую мышь,—и разбивается, пролетев несколько десятков метров. В 1900 году с грохотом проносится первый поезд парижской подземки, улицы городов Европы и Америки оглашает непривычный сигнал автомобильного клаксона.

В России происходят первые кино съемки. В 1896

году петербуржцы приглашены в сад «Аквариум» на демонстрацию «Иностранного аттракциона», названного непривычным щегольским словом «сине-матогграф». В Москве молодой певец Федор Шаляпин дебютирует в Русской частной опере С. И. Мамонтова, в 1898 году премьерой «Царя Федора Иоанновича» открывается Художественный театр, а в 1900 году с триумфом проходит премьера новой оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». С выставки русских и финских художников начинается деятельность «Мира искусства», выходит первый номер журнала с тем же названием. На обложке — гордый орел, распластавший свои могучие крылья высоко над земной суетой.

Взрослеют современники. Пока Прокофьев усердно учится рисовать ноты, гимназист Игорь Стравинский представлен Римскому-Корсакову; Пабло Пикассо впервые покороен Парижем в тот год, когда Сережа услышит «Фауста» и «Спящую красавицу», а когда Сергей Прокофьев начнет потрясать музыкальные круги Петербурга своими дерзкими выступлениями — в табеле ученика реального училища Сергея Эйзенштейна появятся первые тройки по рисованию.

В канун XX века Прокофьев впервые прикоснулся к той жизни, которая в полной мере откроется ему чуть позже — тысячекилометровые путешествия, огромные города, большое искусство.

Родители решили отметить наступление нового 1900 года поездкой в Москву. Шумная столица ослепила мальчика непривычным блеском электрических огней, обрушилась громадой нарядных зданий, оглушила криками извозчиков, звоном летящей по мостовой конки. Однако ни громада Большого театра с площадью, запруженной экипажами, ни величавый храм Христа Спасителя, ни затейливые чудеса Кремля не запомнились так, как запомнился театр.

Его повели на «Фауста», с музыкой которого он был знаком по домашнему исполнению Марии Григорьевны. Особенно понравились дуэль на шпагах, сцена гибели Валентина и Мефистофель в красном луче света. А «Спящая красавица» в

Большом театре буквально вызвала головокружение. «...Когда они (то есть кто-то в „Спящей красавице“) поплыли в лодке и навстречу поползла движущаяся декорация,—впившиеся в это зрелище глаза через некоторое время беспомощно оглянулись вокруг, и показалось, что театр тоже поплыл... и, в конце концов, нельзя было понять, вращается ли сцена, или театр, или собственная голова».

Поездка в Москву придала жизни мальчика новый смысл: в нее вошел театр с его тайнами, выдумками, прелестью мишурной роскоши. В качестве первого шага решено... написать оперу. Скептическое отношение Марии Григорьевны к этой затее ничуть не смутило: «...В десять лет я имел собственную точку зрения на музыкальные сочинения и мог ее защищать». Уже в начале лета перед матерью лежала стопка грязноватых кусочков бумаги — рукопись новой оперы «Великан».

В бесхитростных, наивных эффектах сочинения проглядывают черты будущей индивидуальности: стремление к сильным средствам, ярким контрастам. Музыкальная лексика немного в духе Гуно несамостоятельна и наивна, но зато юный композитор стремится к впечатляющим сценическим эффектам. Одна из находок: Король, сидя у себя на балконе, решает дать главному герою Сергееву отряд для уничтожения злого Великана. В это же время невесть откуда взявшийся Великан проходит внизу под балконом и поет одновременно с Королем: «Они хотят убить меня».

Летом следующего года «Великан» поставлен и исполнен в имении дяди, А. Д. Раевского. К этому времени неряшливые каракули переписаны гувернанткой и переплетены в папку с надписью:

«Великан»

опера в 3 действиях

сочинения Сереженьки Прокофьева

Молодежь дома Раевских во главе с автором оперы перетряхнула все кладовые в поисках костюмов и реквизита. Распределены роли, выучены — не слишком твердо — партии. Исполнение первого акта растроганные родители встретили восторженно, а дядя сказал: «Ну, Сережа, когда тебя будут давать

на императорской сцене, помни, что первый раз твоя опера была исполнена у меня в доме!»

Прокофьев вспомнит об этом спустя двадцать лет, когда увидит, как пестрая сияющая толпа — смокинги, бриллиантовые кольца, накидки из русских соболов — заполняет черное пространство зала чикагской оперы, а в театральном фойе с рекламного щита бьют в глаза гигантские золотисто-рыжие пятна: «Любовь к трем апельсинам».

Первый удачный эксперимент в области оперы повлек за собой следующие попытки. На протяжении 1901 года написана опера на приключенческий сюжет «На пустынных островах». В либретто — необычайные происшествия, бури, кораблекрушения. Но буйная фантазия автора зашла в тупик, и сочинение оперы заглохло на первом акте — после того, как герои попали на необитаемый остров...

Сын подрастал, и о его музыкальном образовании нужно было подумать всерьез. В декабре 1901 года семья опять выехала в Москву и Петербург. У московских друзей Прокофьевы встретились с молодым музыкантом Ю. Н. Померанцевым. Тот обещал устроить знакомство со своим педагогом Танеевым, а это — «самый что ни на есть крупный профессор в Москве».

Композитор жил в скромной квартире в Мертвом переулке, которую через несколько лет поменял на столь же скромную — бывшую дворницкую в доме Н. П. Вишнякова в Гагаринском переулке. Когда очень одолевали многочисленные визитеры — начинающие композиторы, ученики, — Сергей Иванович вешал на входной двери табличку: «С. И. Танеев болен, никого не принимает и звонок не звонит». В такие часы он работал. 23 января таблички не было: Сергей Иванович ждал Сережу.

Убранство простое, даже скудное. Старенький рояль освещен керосиновой лампой. Мария Григорьевна разволновалась: «От всей обстановки веяло чем-то незаурядным, высшим: масса нот, книг, изолированность, тишина и благостный голос самого хозяина производили трепетное впечатление, как будто вы входили в храм».

Танеев встретил мальчика радушно, угостил

шоколадом. Вот несколько записей из его дневника: «Обедал (во втором часу) Юша [Ю. Н. Померанцев]. Он привел мальчика десяти лет — Сережу Прокофьева, имеющего выдающиеся способности. Он играл свои сочинения — абсолютный слух, узнает интервалы, аккорды». 3 февраля. «Поехал к Юше сказать, чтобы он написал маленькому Сереже Прокофьеву, что я могу его провести на репетицию». 4 февраля. «Репетиция моей симфонии со струнными. Сидел с маленьким Сережей Прокофьевым и объяснял подробности того, как пишутся партитуры». 6 февраля. «Репетиция (полного оркестра) моей симфонии. Были Конюс, Катуар, Юша, Сабаневы, маленьк[ий] Прокофьев, Эйгес, Гольденвейзер». 7 марта: «В 1 час репетиция концерта Литвинова (Вторая симфония П[етра] И[льича], первая часть в прежней редакции); ...Оттуда к Юше проэкзаменовать маленького Прокофьева по гармонии».

Сергей Иванович посоветовал пригласить музыканта-профессионала, который проводил бы летние месяцы в Сонцовке, занимаясь с Сережей, и сам подыскал такого педагога — Рейнгольда Морицевича Глиэра, молодого композитора, который только что окончил консерваторию с золотой медалью.

В июне 1902 года вся семья возбужденно готовилась встречать учителя.

У Глиэра — густые черные волосы, усы, в руках скрипка. Он немного сутулится, лицо кажется хмурым, но широко поставленные глаза под густыми бровями каждый миг готовы улыбнуться. Он сумел привязать к себе мальчика, потому что его немного старомодная воспитанность, даже церемонность не могут обмануть: он добр, прост и сердечен — как и его музыка. Молодой педагог немногословен, но это не помеха дружбе: когда требуется помощь, совет, в нем неожиданно раскрывается собеседник щедрый и великодушный. Глиэр принимает участие во многих детских играх мальчика, вполне серьезно относится к его пока нехитрым театральным развлечениям, а следующим летом, во время второго приезда Рейнгольда Морицевича, они вместе будут увлеченно работать над сочинением третьей оперы Сережи — «Пир во время чумы».

Объясняя музыкальные формы, гармонию, Глиэр заинтересовал, даже заинтриговал своего ученика. Метод знакомства с основами инструментовки был «в достаточной мере живописен»: «Занимаясь утром со мной на фортепиано и увидя в сонате Бетховена или другой пьесе аккорд, пассаж или мелодию, характерные для какого-нибудь инструмента, он останавливался и говорил, что если оркестровать эту вещь, то вот это громкое трезвучие возьмут три тромбона, а эту пасторальную мелодию сыграет гобой, этот же певучий средний голос надо дать виолончелям». Любимое занятие ученика и учителя — импровизации. Глиэр играет красочные и виртуозные импровизации на мелодии народных песен, в то время как Сережа предпочитает свои собственные темы.

Глиэр ввел полезную практику. Ежемесячно полагалось написать небольшую фортепианную пьеску. Миниатюры назывались «песенками», сочинение их было приурочено чаще всего к большому или малому празднику в семье, поэтому многие имеют посвящения: «Посвящается дорогому папочке от С. Прокофьева. 28.3.1904», «тете Танечке», «папекрестному». За год их получилось двенадцать, а за период с 1902 по 1906 год накопилось шестьдесят. Самое время было приняться за каталог собственных сочинений...

Многоуважаемый Сергей Иванович!

На днях уехал от нас Рейнгольд Морицевич, оставив по себе самые лучшие воспоминания. Как учитель он незаменим. В нем столько педагогического такта и терпения! Прекрасно зная музыку и любя ее, он и Сережу увлекал постоянно и располагал к композиции. Летние сочинения Сережи, написанные под руководством Рейнгольда Морицевича, носят совсем иной характер. Чувствуется, что Сережа поставлен на верную дорогу.

За все это я не могу не выразить Вам, многоуважаемый Сергей Иванович, мою глубокую сердечную благодарность. Ко мне присоединяются и мой муж, и Сережа. Все мы Вам кланяемся и все от души благодарим Вас.

Постараюсь в этом году устроить так, чтобы приехать в Москву два раза, как Вы и советовали, на месяц до рождества и на месяц после, а пока будем ощупью работать одни.

При желании Вам всего лучшего остаюсь с полным и глубоким уважением к Вам

Мария Прокофьева

11 сентября 1902 года.

Устроить поездку за месяц до рождества, разумеется, удалось.

В ноябре подросток за год Сережа показал Танееву семь песенок и симфонию — венец творческих достижений первого лета занятий с Глиэром. Ее исполняли в четыре руки, «он и я, Танеев скромно в левой руке». Сергей Иванович симфонию похвалил, но с обычной насмешливостью заметил: «Браво, браво! Только вот гармонизация довольно простая. Все больше... хе-хе... первая да пятая да четвертая ступени!» Честолюбивый мальчик был глубоко уязвлен и «хе-хе» запомнил надолго. Свою любовь к экспериментированию, изыску в области гармонического языка в более поздние годы Прокофьев во многом связывал с памятным посещением Танеева.

В Москве мать и сын много выезжают. Они слушают Шаляпина, Никиша, органную музыку. Мальчику нравятся Бетховен, Григ. «Валькирия», которую поют в Большом театре, отпугивает: «...Ужасно скучная опера, без мотивов, без движений, но с большим шумом». Интерес к Вагнеру придет позднее, и через несколько лет клавиристу именно этой оперы он выберет в качестве рождественского подарка от родителей.

Сережа не побывал на примечательной московской премьере, состоявшейся ровно за день до концерта Никиша. 12 декабря, словно вознаграждая композитора за неуспех предыдущей оперы, «Сервилли», москвичи восторженно принимали «осеннюю сказочку» Римского-Корсакова — «Кашея бессмертного». Буря-Богатырь с его хроматическими пассажами в оркестре, Кашеевна с заклятым мечом, страшноватые «ползучие» гармонии в музыке Ка-

щя, освобождение узников, падение Кашеева царства — все это, без сомнения, произвело бы огромное впечатление на восприимчивого мальчика. Однако как раз в эти дни Сережа был занят и «Кашея» тогда не слышал.

Весна и лето 1903 года проходят в неустанных трудах. Мальчик выполняет задачи по гармонии, собирает гербарий, к изумлению матери пересчитывает для чего-то количество тактов в «Евгении Онегине». Осенью параллельно с работой над «Пиром во время чумы» появляются первые «мелкотушки» в жанре романса. Среди них «серьезные» — на стихи Лермонтова, Пушкина, и один шуточный, посвященный Леониду Собинову.

С зимы 1904 года родители мучительно размышляют над проблемой дальнейшего образования сына. После долгих колебаний и споров их выбор останавливается на Петербургской консерватории. Мария Григорьевна отвозит сына в Петербург, где они знакомятся с Александром Константиновичем Глазуновым. Знаменитый композитор окончательно убедил еще сомневавшуюся Марию Григорьевну отдать сына в консерваторию: «Именно в консерватории талант его получит полное развитие, и есть все шансы, что из него выйдет настоящий артист».

Тем временем обновляются музыкальные впечатления, рождаются новые замыслы. На спектакле «Снегурочки» любознательный мальчик, который следил за партитурой, перегнувшись через борт оркестровой ямы, заинтересовал даму, сидевшую по соседству. Это была Мария Григорьевна Кильштетт, поэтесса-любительница. Она предложила Сереже сюжет для новой оперы — «Ундину» по Ф. Лямотт-Фуке — и, получив согласие, сразу принялась писать либретто...

В Сонцовку уезжали, полные больших планов. Последнее лето дома, помимо обычных веселых игр и развлечений, заполнено напряженной подготовкой к экзаменам, сочинением «Ундины» (окончит он оперу позднее, в 1907 году). Семья должна была разделиться: мальчик не мог жить в Петербурге без матери, отцу необходимо оставаться в имении. Решили, что на каникулы семья будет собираться

дома, а в течение учебного года отец сможет навещать жену с сыном в Петербурге. Сергей Алексеевич с трудом согласился с этим проектом — пятидесятивосьмилетнему человеку не хотелось разлучаться с семьей и оставаться в одиночестве. Однако выбора не было. В августе 1904 года Мария Григорьевна повезла сына в Петербург. Сережа весело прощался с Сонцовкой, потому что «...экзаменов не боялся, предвкушал много интересного, а папа обещал приехать через месяц».

Детство окончилось рано, как-то вдруг, и к моменту поступления в консерваторию рыженький розовощекий мальчик с Украины — не просто музыкальный вундеркинд, а вполне сформировавшаяся личность. Петербург откроет перед ним двери в мир большой музыки, выучит мастерству, еще более закалит его волю, отшлифует манеры. Но столица не сможет изменить в нем того, что уже есть, — на редкость сильной натуры, отзывчивости на все прекрасное и ненависти ко всему примитивному, банальному, бездарному.

Характер его — и это сохранится на всю жизнь — непрост, даже противоречив. Близкие вспоминали о нем как о мягком и ласковом мальчишке, нежно привязанном к родителям. Однако после неудачного музицирования в четыре руки с матерью, которая заметно отставала от него в пианистической технике, он бросает ее в слезах у рояля и убегает к своим игрушкам. Он умеет при случае слукавить, но иногда с трогательной непосредственностью сознается в своих проступках.

В нем удивительно сочеталась серьезность, усидчивость, воля, любовь к труду — и постоянная готовность к озорству, выдумке, шалостям. Учится он необычайно легко, и потому музыка для него — источник радости, не омраченной долбежкой, наказаниями и неудачами. В высшей степени развитое чувство критицизма, приправленного иронией, помогает охранять свою индивидуальность и независимость взглядов. Юный провинциал подолгу спорит с пятидесятилетней столичной поэтессой, требуя сокращений в непомерно громоздком либретто «Ундины», а в письмах к отцу из столицы уверенно и

аргументированно судит об услышанном. Правда, в этом пока больше желания подчеркнуть самостоятельность собственных суждений, чем стремления к истине. Но самостоятельность налицо: «В понедельник нам давали „Пиковую даму“. Опера хорошая, но поют, играют и декорации отвратительные».

Он горд своим талантом; демонстрирует свои сочинения, играет охотно и щедро, не боясь оценок. Апломб, видимо, не порицался родителями. Во всяком случае, именно это слово употребляет в своих воспоминаниях Мария Григорьевна, описывая его нескончаемые фортепианные импровизации перед гостями. Он растет в атмосфере обожания со стороны немолодых родителей, бабушки, соседей, одинокой тети Тани, которая возит в Петербург переплетать в красное с золотом его детские сочинения. Конторщик Ванька линует для него нотную бумагу, а гувернантка переписывает неряшливые каракули. Его самолюбие безгранично. Азартный игрок, он болезненно переживает проигрыш в теннис, шахматы, крокет («однажды ушел с площадки с ревом») — но умеет оценить сильного соперника. Он общителен и дружелюбен. В письмах к отцу заботливо спрашивается: «Что, как ребята? Как ходят на ходулях? Не сломали ли их? И не ссорятся и не дерутся из-за них? Кормят ли собак?» С рождеством поздравляет «... Марфушу, а также и Мотрю, Елену, Никиташку, Екатерину, Стеню, Сережу, Васю...» А те, оставшиеся в Сонцовке, скучают без него, не знают, чем заняться, и ежедневно спрашивают, скоро ли он приедет.

В творчестве детских лет он, целиком доверяя Глиэру, все же стремится к независимости. «... Хотелось сочинить что-нибудь размашистое, чтобы тебя никто не держал за фалды». Свидетельство победы этого стремления — четыре оперы и симфония, право на сочинение которых порой приходилось отвоевывать. Уже тогда, в Сонцовке, он старается сочинять, сохраняя логику сценической правды. Об «Ундине»: «...Как же поток, который я воспринял как грозное явление природы, вызвавшее тревогу рыбака и рыцаря, должен был перейти в невинный и изящный балет струек?» Ему интерес-

ны характеры персонажей, психологические мотивы их поведения. В сценарии так и не разыгранной драматической сценки «Люди» герои гибнут из-за столкновения непримиримых характеров и неумения найти общий язык.

Музыку мальчик сочиняет самозабвенно, увлекаясь, словно играя; многие замыслы его детских сочинений родились в процессе игры — таковы, например, наиболее сценичные эпизоды «Великана». В то же время своими детскими забавами он занимается серьезно, как исследователь, делая скрупулезные записи, вычисления, строя диаграммы. Среди его увлечений — изучение расписания железнодорожных поездов в России, составление гербария, коллекции марок, сочинение романа в стихах и трактата о ходулях. Сонцовский сад покрыт густой сетью воображаемых железных дорог, и Сережа придумывает станциям поэтические названия.

Перелистаем две тетрадки, подаренные матерью. В них весь мир радостей и забот мальчика. В конце — аккуратное оглавление. Обратим внимание лишь на некоторые заглавия:

«Наилучший тип броненосца» (обстоятельное исследование, подкрепленное расчетами и планами).

«Еще способ вычисления боевых коэффициентов военных судов».

«Игра в карты».

«Ходульные поединки».

«Отгадки ребусов и шарад».

«Результат турнира» (речь идет не только о шахматах, но также и о стрельбе из игрушечных пистолетов — занятие, которому с удовольствием предавался и Глиэр).

«Партии в шахматы, которые я играл (1906 г.)». Участники турнира: Марфуша — С. Прокофьев (часто без ладьи).

«Когда жил какой композитор. Двойной линией показаны годы его композиторской деятельности» (диаграмма).

Венец литературного творчества — комедия в трех действиях о злостном неплательщике «противном Сашееве», о его подлом убийстве, остроумных об-

манщиках и о торжестве добродетели в лице полицейского агента, который торжественно арестовывает злоумышленников под шорох медленно опускающегося занавеса.

Творчество и игра возгораются от соприкосновения. Творчество постоянно на стыке с игрой — изобретательной, скрупулезно разработанной, «научной», и грань их порой неуловима. Не в этой ли разносторонности, сочетающей творчество, игру и рациональное начало, еще одна нить, так прочно связывающая Прокофьева с XX веком?

Разнообразие интересов, умение заниматься множеством дел — качества, которые Прокофьев сохранит на всю жизнь. В детские годы заложены основы его удивительной человеческой и артистической дисциплины. Неоценима в этом заслуга матери — неизменно строгой, но никогда не деспотичной, заботливо опекавшей, но требовательной, всегда умевшей понять стремления мальчика и не мешать его инициативности. Она приучила сына оценивать каждый прожитый день, задавая ему вечером два вопроса: «Что ты сделал сегодня?» и «Удовлетворен ли ты тем, что сделал?» На всю жизнь сохранит Прокофьев потребность трудиться с энтузиазмом фанатика и четкой размеренностью мастера.

**Ученик
Петербургской
консерватории**

9 сентября 1904 года — вступительный экзамен по специальным предметам. Статная дама в пенсне ведет за руку золотоголового мальчика. Обычно веселый и подвижный, он притих в непривычно строгой обстановке, но поглядывает вокруг с любопытством и без страха, даже задорно. Его не волнует предстоящий экзамен, но хочется все заметить и запомнить — с тем, чтобы в письме отцу послать подробное описание и нарисовать план комнаты, в которой будет происходить испытание. Экзаменующиеся по специальной теории — люди взрослые и даже солидные. Один из них недоумевал впоследствии: «Мне пошел четвертый десяток, у меня двое детей, а Прокоше тринадцать лет».

В комиссии — Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, А. К. Лядов. Экзаменаторам нравится, как тринадцатилетний абитуриент бегло читает с листа, как точно угадывает звуки и аккорды, как верно поет сольфеджио ломающимся мальчишечьим голосом. Самое большое впечатление производит ошеломляющая плодовитость юного композитора: четыре оперы, симфония, две сонаты и множество фортепианных пьес. Отдельно лежат сочинения последнего года, а венчает весь музыкальный багаж, не уместившийся в двух папках, — список его сочинений.

Сергей Прокофьев принят в класс гармонии А. К. Лядова. Так он появился в консерватории — «высокий подвижный мальчик, ярко выраженный блондин с живыми глазами, с хорошим цветом лица, с яркими крупными губами, очень аккуратно одетый и аккуратно причесанный. Держался он с достоинством». Соученица Прокофьева, Вера Алперс, оставила в своих воспоминаниях кроме этого описания также впечатления о его характере. Он заметно выделялся своими знаниями среди уче-

ников общеобразовательных классов, чем мгновенно завоевал их уважение. Выработанная с детства черта иметь обо всем собственное мнение с годами усиливалась, и мальчик снискал репутацию задиры. Суждения его были резки до крайности, а честность, склонность докапываться во всем до истины и неумение обходить острые углы вызывали нелюбовь многих, кого он критиковал. Занимаясь в классе Лядова, он тщательно отмечал на занятиях погрешности товарищей в задачах по гармонии и дома вел аккуратнейшую статистику, чем вызывал энергичный протест однокашников. Резкость, озорство, фрондерство, упорное нежелание считаться с авторитетами не мешали ему выделяться в консерватории ярким талантом, любознательностью, мгновенной реакцией, изумительным чувством юмора. Его побаивались и любили.

В начале века Петербургская консерватория была несомненно центром притяжения музыкальной молодежи России. Среди ведущих профессоров консерватории — русские музыканты с мировым именем: Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, А. К. Лядов. Однако душная атмосфера бюрократизма и казенщины, которая пронизывала, казалось, все сферы жизни сановного Петербурга, отравляла и будни консерватории. Посредственный музыкант Август Бернгард, номинальный ее директор, «не мог представлять никаких высот искусства» и не пользовался авторитетом среди музыкантов.

Тоскливые «серенькие будни» тяготили тех, кто страстно тянулся к большому искусству и приходил сюда, отрываясь от благоустроенного безделья богатых семей, от солидной службы, дававшей верные доходы, от занятий иными, более «материальными» науками, сулившими обеспеченное будущее. «А вот если „вынуть“ из этого музея музыки его душу, в нем творившую чудеса самопожертвования: Римско-го-Корсакова и с ним Глазунова и нескольких крупных педагогов-артистов, как Есипова, Ауэр,— не станет ли это громадное, холодное здание просто футляром без скрипки?» — восклицал Асафьев.

Контакты Прокофьева с педагогами с самого начала складывались непросто. Источником беско-

нечных трений внутриконсерваторской жизни была не только гнетущая обстановка обыденности, инспекторского надзора, строгого порядка, при котором «надлежало выслушивать и выполнять». Сложные неоднозначные процессы, стремительные перемены, происходившие в искусстве начала века, накладывали отпечаток и на отношение некоторых педагогов к современной музыке, в которой им виделось разрушающее начало. Студенты жадно тянулись к новому, яростно противились тому, что казалось академически устарелым, прямолинейно «правильным». Отсюда — досадно несправедливые ощущения отчужденности, взаимных обид. Пример тому — сложные отношения студентов с Лядовым.

...Анатолий Константинович Лядов. Блестящий мастер художественной формы, редкостный выдумщик-затейник, музыкант с неподкупной художественной совестью, который всю жизнь стремился к красоте, искал ее и созидал в своих немногочисленных миниатюрах. Он страдал, слыша царапающие слух гармонии, видя рваные линии хаотично движущихся голосов в партитурах новейших авторов, — и всем сердцем протестовал против этого искусства, воспринимая его как варварский апофеоз сумбура, громогласия, ненатуральной вычурности.

Но с той же непримиримостью Лядов восставал против ленивого и бесталанного пережевывания традиций, против всего, что обыденно, затверженно, банально. Один из его любимых лозунгов: «Приучайтесь тормозить в себе привычное!» Прокофьев писал в «Автобиографии», как на выпускном экзамене по композиции Лядов «особенно кипятился», и «через плохо прикрытую дверь неслись его вопли: „Они все хотят быть Скрябиными, а что они приносят на экзамен?“» А ведь в лядовских письмах приблизительно этих же лет — неутомимая жажда обновления: «Я страшно болен жаждою новизны и необыкновенного...» «Только „новость“ и дает мне радость». «...Я очень радуюсь, что нарождаются новые люди с „новыми“ мыслями. Так старое надое-ло!»

Юные композиторы горели нетерпением писать новую музыку, ждали, что их поведут к этой музыке

с таким же восторгом и воодушевлением, с какими они внимали ей на галерке концертного или театрального зала, сталкиваясь в темноте головами и сердитым шепотом ссорясь из-за единственной, с трудом добытой партитуры.

Лядов не умел разглядеть в дерзких учениках-ослушниках тех «новых», которых так ждал. Они шли к нему как к наставнику, а он оказывался «таким ужасно консервативным!» Уходили разочарованные, вспоминая его усталость и равнодушие, ядовитые придирки и ненависть к их новым кумирам.

«...С брезгливой миной, еле роняя слова, Лядов... рисовал на доске задачу... и с особенным ленивым изяществом, со страдающим лицом разыгрывал на рояле ученические задачи, неподражаемо вылавливая оттуда всякую нечисть». Лядов устал. Каждый день он приходил в консерваторию и проводил там по шесть часов, а после, дома, его опять ждали ученики. Он начал преподавать в консерватории, еще не окончив ее, и в течение двадцати трех лет вел предметы обязательной теории у пианистов, певцов, скрипачей. Безразличные к его урокам, порой просто малограмотные, они отвращали композитора от педагогической работы. «Я с ужасом думаю о консерватории: ми мажор имеет четыре диеза, что такое *до—ми?* и т. д. И ведь это всю жизнь!» Когда в 1901 году композитор получил наконец специальный курс контрапункта и фуги, а немного позже — и практического сочинения, — у него не было уже ни энтузиазма, ни сил, чтобы раскрывать молодым композиторам тайнства музыкального творчества. А тринадцатилетнему Сергею Прокофьеву требовалось еще и растолковывать, какова связь между решением задач по гармонии и той музыкой, которую он собирался писать.

Лядов учил красоте и чистоте ювелирно тонкого письма, стройной соразмерности всех компонентов музыкального целого. Неумоимость, с какой он требовал соблюдения правил, граничила с деспотизмом, высоко развитый вкус не щадил и партитуры знаменитых композиторов, а ненависть к музыкальной «грязи», которая наводняла работы питомцев,

заставляла его защищаться мощной броней иронии. Несправедливые ученики видели его вальяжную внешность барина — и не замечали страдающих глаз, слышали «недоброжелательность тона» — и не хотели удивляться красоте и точности его речи, которой восторгался Сергей Городецкий («Слово его было кремень»); с ненавистью выправляли отмеченные им ошибки в голосоведении — и не понимали, как увязать лядовские придирки с его же словами: «Вся ведь прелесть искусства в умелом нарушении правил, в этих капризах фантазии». Видя его усталым и скучающим, они не знали, что этот человек вне стен класса был изобретателен и остер, писал колкие эпиграммы. Наконец, утомленные скучными заданиями, они забывали о несравненной прелести его музыки, о ее совершенной красоте и новизне, которой так ждали и не находили на его уроках.

Его претензии к Прокофьеву: «Правила он знает, а пишет с ошибками, сам себя не критикует», и другие, добросовестно припоминаемые в «Автобиографии», все же окрашены светом надежды. Асафьев рассказывал Прокофьеву: «Лядов говорил мне про вас, что хотя ваша музыка ему противна, но вы все-таки талантливы и выпишетесь». Время показало, что влияние Лядова на творческое формирование Прокофьева оказалось несравненно более значительным, чем он сам мог предположить в консерваторские годы. Удивительная нежность, целомудрие лирических страниц, ювелирная филигранность, отточенность письма в миниатюрах, наконец, мудрая доброта улыбочивого сказочника — этими чертами своего творческого облика Прокофьев несомненно связан со своими учителями, классиками русской музыки.

В Петербурге мать и сын поселяются у церкви Покрова Пресвятыя Богородицы на Садовой улице, в доме № 90. Квартирка невелика и не очень удобна, но для Марии Григорьевны нынешнее петербургское жилище — это символ завоеванной, заслуженной лучшей доли. Жена управляющего из Сонцовки обрела наконец долгожданный столичный «круг общения». Ее сын успешно занимается в

консерватории. Мебель, рояль, прислуга—все это требует расходов, но Мария Григорьевна, проявляя чудеса изобретательности, полностью посвящает себя благоустройству новой жизни. У Сережи своя комната с большим письменным столом, среди несомненных достоинств которого—запирающиеся ящики. Мать и сын с восхищением отдаются власти столичного города. Они путешествуют по живописным пригородам с их восхитительным ансамблем нарядных дворцов и строгой северной природы. У мальчика появляются диковинные заводные игрушки, хотя соблазны петербургских лавок иногда побеждаются непреклонной волей экономной хозяйки дома. У родственников—в семье Раевских, потомков славного подвигами генерала,—Сережа постигает тайны бонтона, а в квартиру хирурга Потоцкого Мария Григорьевна водит его на уроки танцев. Будущий автор бессмертных балетов неуклюже топчется в паре с дочкой соседского доктора под брэнчание приглашенного тапера. «Я танцевал не слишком ловко»,—отметил он. Спустя сорок лет с ним охотно согласится Эйзенштейн: «Когда Прокофьев сам танцует, он всегда оттаптывает дамам ноги. Он настолько привык к разложению ритма, что обыкновенный, нормальный человеческий ритм для него труден, у него ноги под это не ходят».

Что удивительно—семья Прокофьевых продолжает существовать как крепкое целое. Поездки Сонцовка—Петербург совершаются часто, а письмами обмениваются и того чаще—им необходимо делиться друг с другом даже в мелочах. Мария Григорьевна пишет мужу в день своих именин: «Обед весь удался, и все было хорошо. Пили за твоё здоровье и много раз тебя вспоминали, чокаясь, кричали тебе „ура“, не знаю, слышал ли ты!» Особенно скучает по отцу Сережа: «Я думаю каждый день о тебе... Я хотел бы, чтобы ты жил с нами».

Но грустные настроения растворялись в обилии петербургских впечатлений, которые формировали его кругозор.

Игорь Стравинский, взрослевший в Петербурге несколькими годами раньше Прокофьева, впитал

звуки и запахи большого города, умел проинтонировать и записать крик точильщика на улице, помнил и воспроизводил игру гармошки, картину пестрого веселья в масленичном балагане — тренькающие на балалайке мужички, нарумяненные свекольным соком молодухи, парни, идущие вприсядку.

Атмосфера мужания таланта Прокофьева иная. Это — консерваторская библиотека, где маленький Фрибус по прозвищу «Уменьшенная квинта» после настоятельных уговоров даст подержать в руках только что изданный клавир или партитуру очередной новинки. Это строгий консерваторский класс «под часами», запомнившийся «трениями» на нелегких лядовских уроках, а позже — строгим наставничеством Римского-Корсакова. Это — огромный, вытянутый в длину Большой зал консерватории, замыкающийся полукружием сцены. Если смотреть с галерки, можно легко представить, что это — морской док, в которой сейчас величественно всплывает один из тех легких и гордых красавцев, что погибли под Цусимой. Зал наполняется звуками музыки — и мираж, созданный юношеским воображением, исчезает...

Петербург начала века богат интересными концертами и спектаклями. Широко исполняются новинки — произведения Вагнера, Рихарда Штрауса, Дебюсси, Равеля. Прокофьева волнуют пламенный, устремленный «взлет» Скрябина, благородная мужественность Бетховена, роскошь могучего вагнеровского оркестра. Изобретательный Регер учит смелой и убедительной логике сопоставления отдаленных созвучий, а Рахманинов поражает мелодиями небывалой пластичности и красоты. Когда наступит период прочного увлечения новейшей музыкой, творческий радикализм Прокофьева приведет его даже к сочинению музыки «на два фронта» — для демонстрирования в классе Лядова и для себя.

Среди кумиров этого времени — Римский-Корсаков, глубоко и не без робости почитаемый педагог, обожаемый автор любимых опер, патриарх русской музыки, смелый новатор, открывший новые пути для многих музыкантов XX века, в том числе и для Прокофьева. Каждым тактом своих партитур

он учил высокому синтезу чистого, грамотного, «правильного» письма — и вольного полета фантазии, блестящей выдумки, потрясающей правды и красоты.

Грохот бурь первой русской революции многократным эхом отозвался в классах консерватории. Студенты, поддерживая забастовочное движение высших учебных заведений Петербурга, собирались на сходки, а ранним утром 16 марта толпа забастовщиков плотной стеной окружила консерваторию. Студенты справедливо требовали снизить плату за обучение, организовать кассу взаимопомощи, устранить инспекторский надзор, организовать распространение бесплатных билетов в концерты и театры. В ответ дирекция прибегла к услугам полиции. В участок попали сто шестнадцать учащихся, множество активистов забастовки было исключено из консерватории.

В эти дни на сторону взволнованного студенчества встали ведущие профессора. В своем письме Бернгарду Римский-Корсаков резко осудил не только действия дирекции, но и саму систему управления консерваторией. «Возможен ли какой-либо успех художественно-музыкального дела в учреждении, где постановления Художественного совета не имеют значения, в учреждении, в котором, согласно уставу, музыкальные художники подчинены дирекции, то есть кружку любителей-дилетантов, в учреждении, в котором директор выбирается, согласно тому же уставу, не на срок, а представляет собою начало несменяемое; наконец, в учреждении, совершенно равнодушном к участи своих учеников в вопросах воспитания?» По требованию группы профессоров Бернгард вынужден был уйти в отставку, однако через три дня было принято решение, которое казалось невероятным: дирекция петербургского отделения Русского музыкального общества отстранила Римского-Корсакова от должности профессора. В ответ на возмутительное беззаконие прошение об отставке подали Глазунов, Лядов, Вержбилович, Blumenфельд. Есипова, которая гастролировала за границей, опубликовала в печати письмо с отказом работать в консерватории. Русские газеты много раз

повторяли гневные слова Юлия Энгеля: «Музыка не там, где заседают люди, способные забытья до такой степени, чтобы „уволить“ Римского-Корсакова, но там, где он, великий художник и учитель».

27 марта силами учеников композитора поставлен «Кашей бессмертный». Постановка превратилась в «невиданную, колоссальную, подавляющую свою силою общественную демонстрацию»,— вспоминал Александр Оссовский. Прокофьев не был на премьере, но с восторгом слушал оперу на репетициях. По молодости он не в состоянии был осознать и правильно понять значение происходивших в России событий. Вероятно, более всего чувство товарищества руководило им, когда он ставил свою фамилию под письмом группы студентов об уходе из консерватории. Но как бы там ни было— «я в первый раз выступаю с политическим протестом».

Лето 1905 года проведено в тихой Сонцовке. Жизнь в имении текла по-прежнему спокойно, в заботах об урожае, хотя крестьяне ближних деревень жгли барские дома. «Меня будили настойчивые удары набата, а среди черной южной ночи на горизонте полыхало яркое зарево». То лето отмечено памятным знакомством с молодым ветеринаром Василием Митрофановичем Моролевым. Страстный любитель музыки, он покорен талантом Сережи. Встречи друзей в гостеприимном доме Моролева неизменно посвящены музицированию, шахматам, нескончаемым беседам об искусстве.

Жизнь консерватории после революции текла вяло—лучшие педагоги покинули ее. Прокофьев занимается у Лядова частным образом, дома. К весне 1906 года учебный процесс постепенно нормализовался—в консерваторию вернулись Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов, ставший теперь директором, и другие профессора.

В 1906 году Н. А. Римский-Корсаков взял курс специальной инструментовки, оставленный двадцать лет назад, и Прокофьев оказался в числе его последних учеников.

Для молодого Прокофьева Римский-Корсаков был

живой легендой. Юноша любил приходить в консерваторию пораньше и, глядя из окон нижнего этажа, ожидал появления Римского-Корсакова. Высокий, статный, композитор неторопливо шел через пустынную площадь своим твердым, спокойным шагом. В минуты, когда Римский-Корсаков увлекался, рассказывая о чем-то, Сергей находил его энергичное лицо красивым, живописным. «Я любовался им и думал— вот он, человек, достигший настоящего успеха и славы!»

Работая со студентами, Римский-Корсаков раскрывал таинственные глубины своего удивительного мастерства, рассыпал вокруг искры драгоценного творческого огня. Из его комментариев, замечаний, «придирок» складывалась стройная и цельная система художественного мировоззрения великого мастера. Однако пятнадцатилетнему юноше задания учителя порой казались скучными, а четырехчасовые уроки утомляли. «Хотя Римский-Корсаков был самым интересным лицом среди преподавателей консерватории, его класс оказался далеко не самым интересным».

Занятия приносят немного пользы, зато музыка Римского-Корсакова царит над всем, что слышно в Петербурге.

Февраль 1907 года. Премьера «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии». На генеральную репетицию попасть невероятно трудно, но Прокофьев— среди первых у двери в театр. Он слушает «Китеж» с галерки и с дорогих мест партера, один и с приехавшим отцом, следя за музыкой по только что напечатанной партитуре и с восторгом предвкушая каждый полюбившийся фрагмент оперы, хорошо знакомой во всех деталях.

Спектакль оформили А. Васнецов и К. Коровин, и хотя знаменитые художники не смогли в полной мере передать в декорациях неповторимое очарование музыки Римского-Корсакова, вырастающий на глазах райский сад с диковинными деревьями и цветами прекрасен. На сцене— знаменитая певица Надежда Ивановна Забела. Неповторимая Снегурочка, Марфа, Волхова уже не может справиться с

большой ролью — голос ее ослаб и поблек. Но небольшая партия Сирина предназначена ей: «...Пожалуйста, при распределении партий не забудьте и меня, назначьте мне партию Сирина; согласитесь, в рыбьем и птичьем деле я побила рекорд». Над всем спектаклем властвует незабываемый облик Гришки Кутерьмы в исполнении Ивана Ершова. Страшный, жалкий, трусливый и лихой забулдыга-пьяница с опухшим после драки лицом и мутными глазами войдет в историю театра как воплощение темной, страдающей Руси...

В конце 1906 года в классе Лядова произошла встреча Прокофьева с новым студентом — военным инженером Николаем Яковлевичем Мясковским. Что общего, казалось, могло быть между статным красивым поручиком двадцати пяти лет и задиристым пятнадцатилетним подростком, выглядевшим тогда, по его собственным словам, «щеночком»? Мудрено вообразить более странную пару. Один из них вырос единственным ребенком в семье, где все интересы домочадцев были подчинены пестованию его таланта. Другой рано потерял мать и провел детство в кадетском корпусе. Сочинения первого, с пятилетнего возраста записываемые решительными каракулями, немедленно становились достоянием и гордостью семьи, родственников, знакомых. В одиннадцать лет составлен каталог его работ, а к тринадцати его знают Танеев, Глазунов, Римский-Корсаков, Глиэр. Другой написал первые сочинения в пятнадцать лет, а встретившись еще через семь лет с Танеевым, показать ему свои работы не решился. Жесткая дисциплина и умение напряженно работать по двенадцать часов в сутки позволили Мясковскому уже в молодые годы стать музыкантом широких многообразных интересов, редкой эрудиции.

Подобно всем застенчивым людям, Николай Яковлевич внешне будто закрыт щитом вежливой неприступности, но для тех, кому он протягивал руку, неожиданно раскрывался характер отзывчивый и бесконечно благородный, душа, которая умела много и глубоко чувствовать.

Мясковский заочно был знаком с Прокофьевым и

раньше. На одной из репетиций, где Рахманинов играл свой Второй фортепианный концерт, Николай Яковлевич говорил своему другу В. В. Яковлеву о мальчишке, сидевшем рядом с Глиэром, называя его многообещающим композитором. Это происходило, видимо, в 1902 году... Теперь их дружба началась с желтенькой тетрадки фортепианных пьес, пришедших на смену оборвавшейся цепи «песенок». Мясковский заинтересовался пьесами и вернул их Прокофьеву с оценкой, которая могла только польстить дерзкому юноше: «Вот какого змееныша мы, оказывается, пригрели у себя на груди!»

Очевидная несхожесть этих двух людей, разница в возрасте, воспитании, образе жизни не помешала им довольно быстро сойтись. Восторженное, чистое отношение к искусству, умение работать, забывая о себе, наконец, огромный талант обоих сделали их сближение легким и естественным, а дальнейшую дружбу — прочной, искренней, на всю жизнь.

Разъезжаясь на каникулы, они писали друг другу, и эта потребность в общении сохранилась навсегда. Блестящий, остроумный слог Мясковского удивлял еще Сергея Алексеевича: «Ну, скажи, пожалуйста, как люди пишут письма!» Прокофьев не уступал другу в блеске литературного дара — в итоге том переписки двух музыкантов представляет собой подлинное литературное сокровище.

Содержание любого из четырехсот пятидесяти с лишним писем — музыка. Взаимное почитание и огромная любовь позволяли им критиковать и бранить сочинения друг друга сурово, резко, потому что только абсолютная честность и принципиальность дает право называться настоящим другом, настоящим художником. Зато и восторг свой высказывали радостно, щедро: «Еще стоит жить на свете, пока сочиняется такая музыка!» — писал Мясковский Прокофьеву в апреле 1928 года, восхищаясь «Огненным ангелом».

В студенческие годы они любили вместе знакомиться с музыкальными новинками, «запойно» играли в четыре руки. А в начале 1908 года Прокофьев и Мясковский введены в петербургский кружок «Вечера современной музыки».

Энтузиасты нового искусства собирались по четвергам, чтобы побеседовать и послушать новые сочинения, а изредка устраивали и публичные концерты. В их дискуссиях и спорах господствовала «атмосфера чрезвычайно напряженных музыкальных исканий и строжайшей оценки плодов...» Руководители «Вечеров» — образованные и преданные искусству музыканты: В. Ф. Нувель, А. П. Нурок, критик В. Г. Каратыгин. На концертах «Современников» впервые в России прозвучали произведения Дюка, Шоссона, Равеля, Шёнберга. Среди тех, кого «открыли» русской публике «Вечера», — молодой Стравинский. Мясковский и Прокофьев также обязаны «Современникам» своими первыми выступлениями.

18 декабря 1908 года петербуржцы впервые приглашены познакомиться с сочинениями Сергея Прокофьева. В концертном зале Реформатского училища звучит музыка Грига, Черепнина, Витоля, Танеева, а из молодых — Мясковского (три романса на стихи З. Гиппиус) и Прокофьева (как значилось в афише — «Пьески для фортепиано»). Среди публики — Мария Григорьевна и Морозов. Могучий пианизм Прокофьева поразил слушателей. Дебютант отнесся к успеху настороженно («...Будем теперь слушать ругань критиков, коих было, кажется, шесть человек»), но уже через несколько дней читал в петербургских газетах сочувственные отзывы о своем выступлении. Самый благожелательный, подписанный псевдонимом *Н. Сем.*, напечатан в «Слове» от 20 декабря 1908 года:

«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. Пьески весьма разнообразны по настроению — то порывисто-бурному („Отчаяние“), то спокойно-задумчивому („Воспоминание“), то фантастическому („Снежок“), то поражают дикой, необузданной игрой фантазии („Наваждение“). Искренность, отсутствие выдуманности, преднамеренного искания

гармонически-необыкновенного и действительно выдающийся талант сказываются в логическом развитии мысли, формы и содержания. Громадная сила фантазии, изобретательность дают автору избыток творческого материала».

В том же 1908 году музыка Прокофьева впервые прозвучала и в оркестровом исполнении. «С. Прокофьев привез с лета симфонию (e-moll, 3 части). Свежо, замечательное *Andante*»,— записал Мясковский в своем дневнике. Симфония, сочиненная в Сонцовке за время каникул, впечатляет яркими контрастами. В свободных, пластичных контурах темы *Andante* угадывается будущий Прокофьев с его широкими, свободно дышащими мелодиями. Исполнение симфонии зависело целиком 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...» Настойчивость автора возымела действие. Придворный оркестр под управлением Гуго Варлиха исполнил симфонию на закрытой репетиции. Как вспоминает сам композитор, «впечатление осталось мутное», хотя замечание Нурока о том, что под музыку «приятно дремать», задело.

Обучение в классе сочинения подходило к концу. В последний год Прокофьев стал заниматься у Иосифа Ивановича Витоля, известного латышского композитора. Витоль без видимого интереса относился к новациям Прокофьева и ограничивался тем, что не мешал им. Характеристика, которую он дал Прокофьеву на выпускном экзамене, весьма однозначна: «Новатор до самых резких крайностей с довольно односторонне развитой техникой». Экзамен состоялся весной 1909 года и показал, насколько разошлись устремления молодого композитора и его педагогов. Шестая фортепианная соната и новый вариант финальной сцены из «Пира во время чумы» возмутили экзаменаторов, особенно Лядова, которому так и не удалось сладить со своенравным воспитанником. Так или иначе, Прокофьев получил диплом и звание «свободного художника».

Многие однокурсники начинали самостоятельную жизнь в искусстве, не связанную с консерваторией. Прокофьев же решил продолжать свое образование как пианист. Привлекала заманчивая перспектива заниматься у Анны Николаевны Есиповой, класс которой — «гвардия в консерватории».

Его прежний педагог по фортепиано А. А. Винклер был добросовестен и систематичен. Он пробудил в юноше симпатию к исполнению старинных гавотов и сочинению собственных, в числе первых откликнулся на публичный дебют своего лучшего ученика в зале Реформатского училища, опубликовав в газете «St. Petersburger Zeitung» от 24 декабря 1908 года серьезную заметку. Винклер писал в ней: «Г. Прокофьев еще очень молод и находится пока в периоде Sturm und Drang'a, также под сильным влиянием новейшего декадентского направления в искусстве. Однако после того, как процесс развития минует, можно ожидать от его своеобразного таланта наилучшие плоды». Тем не менее занятия его были скучны и вскоре перестали приносить пользу Прокофьеву, достаточно выросшему в техническом отношении.

Юноша не без трепета относился к переходу в класс Есиповой, уже в начале лета 1909 года он советовался с Мясковским, какую сонату Бетховена выбрать для Анны Николаевны.

Знаменитая пианистка, ставшая профессором Петербургской консерватории в 1893 году, еще продолжает свою триумфальную концертную деятельность. Вместе со скрипачом Л. Ауэром она выступает в сонатных вечерах, которые воспламеняют петербургских меломанов больше, чем гастроли заезжих знаменитостей. Игра Есиповой покоряет благородным артистизмом, утонченным вкусом подлинного художника. Рояль поет под ее царственными руками, и на уроках она учит «так разнообразить движение, чтобы игра подходила к разговору». Правда, Есипова не признает современных авторов, но к творчеству своего нового воспитанника относится со вниманием: «...Стороной она говорила, что вот какие ученики у нее завелись: сонаты пишут (я привел в окончательный вид сонату ор. 1, сыграл

Есиповой, она взяла ноты домой и проставила педаль)». Тем не менее восемнадцатилетний юноша с весны уже имел звание «свободного художника» и по-прежнему продолжал проявлять признаки свое-нравия.

Есипова славилась исключительно бережным отношением к тексту, а он, не раздумывая, вписывал в произведения классиков дополнительные ноты или сокращал «лишние». Каждый из них дал друг другу характеристики уважительные, но прохладные. Экзаменационный отзыв Есиповой: «Мало усвоил мою методику. Очень талантлив, но грубоват». Прокофьев вспоминал позднее о нежелании профессора считаться с индивидуальностью ученика.

Юношеская дерзость столкнулась с непререкаемой волей умудренной опытом артистки в альянсе причудливом, но плодотворном. В классе Есиповой Прокофьев освободился от всех недостатков своего исполнения — неряшливости, привычки играть с грубоватым размахом, неаккуратно. В постоянных спорах и трениях выковывалось будущее достояние русской культуры — блестящий прокофьевский пианизм...

«У вас нет способности к дирижерству, но так как я верю в вас как композитора и знаю, что вам не раз придется исполнять свои сочинения, я буду учить вас дирижировать», — заявил на одном из уроков Николай Николаевич Черепнин, принявший Прокофьева в свой переполненный дирижерский класс.

Поэтичная музыка балетов и оркестровых сочинений Черепнина мерцала томными переливами нежных холодноватых красок. Напоминающие об античности названия — «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо», «Вакх» — подчеркивали близость его исканий веяниям импрессионизма и эстетики «Мира искусства». Именно Черепнину поручил Н. А. Римский-Корсаков помочь в постановке «Снегурочки» в Париже — образованность и добросовестность его внушала доверие. В то же время явная приверженность любимого ученика к «современничанью» вызывала у Римского-Корсакова желание

его остеречь. Намерение Черепнина писать оперу в «сочинительском трио» с Мейерхольдом и Головинным отмечено в Дневнике Римского-Корсакова кратким, но выразительным комментарием: «Я уговорил его сочинять самостоятельно, без оных».

Молодой, энергичный, «весь сшитый из контрастов», с острым взглядом подвижных, чуть навывкате глаз, Черепнин оказался единственным педагогом консерватории, безоговорочно поддерживавшим устремления молодого Прокофьева. «Пускай сочинял он более эклектично, чем говорил о музыке, и дирижировал менее убедительно, чем говорил о дирижерстве,— но польза от соприкосновения с ним была огромная». Черепнин увлек замыслом «Онегина», непохожего на оперу Чайковского, зато верного Пушкину. Он говорил о Брамсе, что «это абсолютно чистая музыка. Ее нельзя развинчивать по винтикам и затем рассматривать, хорош ли каждый из них; но надо понять, что это музыка кристальной чистоты и льется, как чудный родник». Прокофьев, сознавая, что в те годы был еще незрелым оппонентом Черепнину, вспоминает их беседы о музыке с любовью и признательностью.

Важный результат занятий у Черепнина — не только обретение дирижерского мастерства, но и пробуждение живого интереса к Гайдну и Моцарту, изящной легкости старинных танцевальных жанров. Результатом «классицистских» симпатий Прокофьева в консерваторские годы стала Симфонietta A-dur. Пятичастное сочинение имеет стилистическое «обрамление» — грациозный классицизм крайних частей оттеняется гротескными, причудливыми образами Andante и скерцо. Прокофьев дважды — в 1914 и 1929 годах — перерабатывал юношескую партитуру, признавая, что «для прозрачного письма не хватало мастерства».

Занимаясь у Черепнина, Прокофьев дирижировал в студенческих концертах и спектаклях. Интерес к работе в оперном классе привел к рождению новой одноактной оперы «Маддалена» с остродраматичной фабулой, напряженной звуковой атмосферой, непрерывной линией динамического нагнетания к кровавой финальной развязке.

Молодого композитора серьезно увлекает искусство романтическое — Скрябин и Рахманинов. Не без влияния музыки этих композиторов Прокофьевым написаны симфоническая картина «Сны» и эскиз «Осеннее». Колорит «Снов» сумрачен, развитие музыки несколько заторможено. Скрябину — «автору, начавшему „Мечтами“,» посвящает Прокофьев это сочинение. «Осеннее» навеяно музыкой Рахманинова, его произведениями 1900-х годов — симфонической поэмой «Остров мертвых» и Второй симфонией. Мрачность, «покорность» настроений не были связаны с пейзажностью, изобразительностью. «Критики писали о мелком дожде, опадающих листьях, цитировали стихи, но ни один не догадался, что тут мир внутренний, а не внешний, и что такое „Осеннее“ может быть и весной, и летом», — писал он Мясковскому.

Параллельно с освоением симфонического оркестра продолжается сочинение фортепианной музыки. Еще до перехода к Есиповой Прокофьев написал шесть сонат для своего любимого инструмента. Мясковский осторожно заметил: «Вы напрасно увлекаетесь постановкой номеров против ваших сонат. Все равно наступит момент, когда вы все это зачеркнете и напишете: первая соната». И хотя слова его очень скоро подтвердились, Прокофьев не отказался от своих ранних опытов. Тематизм юношеских сонат словно «растворился» в последующих фортепианных произведениях. Особую группу занимают небольшие фортепианные пьесы, вошедшие в опусы 3, 4. Выросшие из детских «песенок», они намечают основные образные сферы прокофьевской музыки — драматический порыв, эксцентричный юмор, мечтательность лирических страниц. Четыре этюда ор. 2 примечательны тяготением к мужественному, романтическому пианизму и связаны с переходом из класса Винклера к Есиповой: «...Я решил, что летом напишу и посвящу ему четыре технических этюда для фортепиано. Это будет памятью моего пребывания в его классе».

В 1910 году семья Прокофьевых лишается отца. Юноша должен сам заботиться о себе и матери. Новая ситуация требует энергии, активности, си-

лы — качеств, которыми он обладает в полной мере. Начинается борьба за признание своих произведений. Для него это процесс несравненно более тяжкий, чем сочинение: музыкальные издательства упорно отказываются их печатать, известные дирижеры — исполнять.

«9/22 августа 1910 г.

Милостивый государь!

Мы отправляем Вам через наше Московское Отделение почтой Ваши манускрипты: Сонату ор. 1 и два этюда ор. 2 и доводим до сведения Вашего, что совет не нашел возможным издать эти произведения.

*С совершенным почтением
Российское Музыкальное
Издательство».*

Похожих писем он получает много — от Юргенсона, Бесселя, Российского музыкального издательства, концертных организаций, — хотя настойчиво стремится завоевать себе путь к слушателю. Он обращается за содействием к Танееву; в его защиту раздается страстный голос Мясковского: «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». Медленно, нехотя начинает подтаивать ледяной барьер настороженности и неприятия.

Начало 1910-х годов — время, когда в русском искусстве происходит своего рода переориентация вкусов. То, что еще недавно казалось новым и бесспорно интересным, теперь не удовлетворяет. Многие музыканты, пройдя период увлечения импрессионизмом, устремляются на поиски искусства более действенного, динамичного — в противовес красивой статичности и самоцельной новизне формы в произведениях эпигонов импрессионизма и скрябининства.

Важную роль в борьбе за новое искусство сыграл в эти годы еженедельник «Музыка». В журнале печатал свои страстные, едко-критические статьи

товарищ Прокофьева по консерватории начинающий критик Б. В. Асафьев, Мясковский здесь опубликовал важнейший документ русской критической мысли тех лет—свою статью «Бетховен и Чайковский». Статья примечательна тем, что в ней затрагивается тема национальной гордости русских музыкантов, борьбы за самостоятельное, высокое искусство, свободное от рабских подражаний Западу. «У нас за этим шумом, который поднимают около всего заграничного, с истинно расейским вандализмом отворачиваются от всего своего. Это надо искоренять»,—призывает Мясковский в одном из писем. В Прокофьеве Мясковский и Асафьев видели надежду русского искусства, в его волевом, ясном творчестве должны были воплотиться идеалы русской музыки будущего. «С каким наслаждением и вместе удивлением наталкиваешься на это яркое и здоровое явление в ворохах современной изнеженности, расслабленности и анемичности»,—пишет Мясковский.

Первыми талант Прокофьева начинают признавать исполнители: дирижеры К. С. Сараджев, А. П. Асланов. Московский кружок критика В. В. Держановского и дирижера К. С. Сараджева, связанный с журналом «Музыка», организовал большие симфонические концерты на летней эстраде парка Сокольники. Симпатии руководителей кружка дали Прокофьеву возможность исполнять свои сочинения перед широкой публикой.

25 июля 1912 года он играет в Народном доме Первый фортепианный концерт. Премьера прошла блестяще, хотя мнения критики резко разделились. Каратыгин, Держановский, Мясковский восхищенно приняли новое сочинение. Враги, которые к тому времени уже завелись среди критики, громили концерт, называя его «музыкальной грязью» и требуя надеть на автора смирительную рубашу. Отныне каждое его новое сочинение встречается обильным потоком статей и рецензий, вокруг его фигуры бушует море разноречивых мнений, споров, взаимоуничтожающих оценок.

Сочинение было задумано вначале как фортепианное концертно. Разросшаяся «изнутри» форма

отличается монолитностью, несмотря на разнообразие контрастных эпизодов, свободу и рапсодичность повествования. Необычайно характерны и решительные очертания главной темы с ее лаконичными интонациями, неумолимо восходящими к вершине, и «стальной» ритм, цементирующий все сочинение. Властный императив звучит в концерте трижды — это, по словам Прокофьева, «три кита», на которых основана вся композиция. Цепочка пестрых в своей непохожести образов основного раздела заключается в коде ликующей поступью вступительной темы.

Злобствующая критика недругов не обескуражила Прокофьева. Целеустремленность, твердая убежденность в правильности избранного пути помогли ему уверенно двигаться вперед, невзирая на выпады близоруких консерваторов.

Властная сила Первого концерта, его мощь, блеск сразу выдвинули Прокофьева в авангард культурной жизни России. В августе 1913 года он получает первое из долгожданных известий от солидного концертного предприятия — Дирекции концертов Сергея Кусевицкого:

«Милостивый государь!

Настоящим имеем честь предложить Вам принять участие в 7-м концерте 2-й серии „Симфонических Утр по Общедоступным Ценам“, имеющем быть в Воскресенье 16-го февраля 1914 г. в Москве, в Большом Зале Благородного Собрания.

Исполнить просим Вас Ваш концерт для фортепиано».

Успех звал продолжать поиски в любимившемся жанре. И вскоре после премьеры Первого в конце 1912 года Прокофьев пишет следующий фортепианный концерт. «Упреки в погоне за внешним блеском и в некоторой „футбольности“ Первого концерта повели к поискам большей глубины содержания во Втором». Напряженная работа над совершенствованием фортепианной техники в классе Есиповой отразилась на музыке нового сочинения: фортепиано главенствует, его партия богата разнообразными пианистическими находками, фактура сложна, даже декоративна.

Четыре части концерта Прокофьев трактует свободно, не придерживаясь общепринятых норм. Динамика движения цикла устремлена к апофеозу буйных, диких сил в окончании финала. Исходной точкой этого пути стала простая, величаявая тема первой части. Она неузнаваемо преобразуется в своем развитии, приобретая черты мрачной стихийной силы. В середине цикла неожиданно две быстрые части: скерцо—вихревой поток пассажей у солиста и интермеццо—стихия гротеска, жутковатой фантастики. Эти же образы господствуют и в финале с его бурным драматизмом, жесткими звучностями. «...По-моему, это классический концерт по ясности форм, сжатости мысли и определенности, выпуклости изложения. Темы превосходные...—восторженно писал Мясковский.—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!»

23 августа 1913 года концерт исполнен автором в Павловске под управлением Асланова. Живое описание памятной премьеры приведено рецензентом «Петербургской газеты»:

«На эстраде появляется юнец с лицом учащегося из Петершуле. Это—С. Прокофьев. Садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши, 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 заключает свой концерт. Скандал в публике форменный. Шикает большинство. Прокофьев вызывающе кланяется и играет на „бис“».

Столичная пресса обрушила лавину брани на новое произведение. Но лишь одинокий голос Каратыгина верно предсказал судьбу автора концерта:

«Публика шикала. Это ничего. Лет через 10 она искупит вчерашние свистки единодушными аплодисментами по адресу нового знаменитого композитора с европейским именем!»

В последние годы учебы в консерватории Прокофьеву приходится делить себя между дирижированием, композицией и занятиями у Есиповой. Новые сочинения появляются, как правило, летом. Со смертью отца потеряна возможность сонцовского уединения, и на конвертах его писем, летящих к друзьям во время каникул, начинают мелькать новые названия: Кисловодск, Сухум, Ялта, Териоки, а летом 1913 года — Париж, Лондон, Женева.

Темп его жизни по-прежнему стремителен. Великолепно умея организовать время, он проводит его насыщенно, плодотворно, интересно. Все так же страстно увлекается шахматами. «Я голодал по серьезном партнере», — и эта тоска приводит его к неярко освещенным столам торжественно-строгого зала Шахматного собрания на Невском проспекте. Он наслаждается игрой как музыкант, находя в ней накал темпераментного сражения, красоту вдохновенно выстраивающейся композиции с чередованиями моментов относительного покоя и внезапных вспышек, периодами, когда напряженность нарастает скрыто, постепенно — и неожиданно прорывается в полных драматизма кульминациях.

Он играет у родственников и знакомых, по переписке, в сеансах одновременной игры, изучает шахматную литературу и знакомится с чемпионами. Когда на шахматный турнир приезжает Эммануил Ласкер, Прокофьев мчится встречать его на вокзал, спешно записывается на сеанс одновременной игры и сводит вничью партию с чемпионом. Несколько лет спустя ему даже посчастливилось выиграть во встрече с Капабланкой. А об игре двух великих шахматистов он даже напишет заметку для газеты «День» с остроумными параллелями из мира музыки.

«С чувством исключительного интереса следил я за замечательным состязанием, разыгрывавшимся в стенах Шахматного Собрания. Блестящий стиль игры Капабланки, непринужденность и остроумие, с

которыми он громил своих противников, с первых же дней привлекли все симпатии на его сторону. Но Ласкер в конце концов был так последователен, так безапелляционен, так умен в своей игре, что нельзя было не склониться перед шахматным Королем. Мне хотелось бы сравнить этих двух столпов шахматного мира с двумя гениями мира музыкального: Моцартом и Бахом. И если сложный, глубокий Ласкер мне представляется величественным Бахом, то живой, стремительный Капабланка — вечно юным Моцартом, творившим с такой же легкостью, а порой и милой небрежностью, как и Капабланка.

В заключение — маленький комплимент доктору Таррашу за его музыкальные таланты. Совершенно случайно я имел удовольствие слышать его играющим на фортепиано. Четкий ритм, ясная фразировка и общая выразительность свидетельствуют о большой музыкальности знаменитого шахматиста.

Сергей Прокофьев

9 мая 1913 г.»

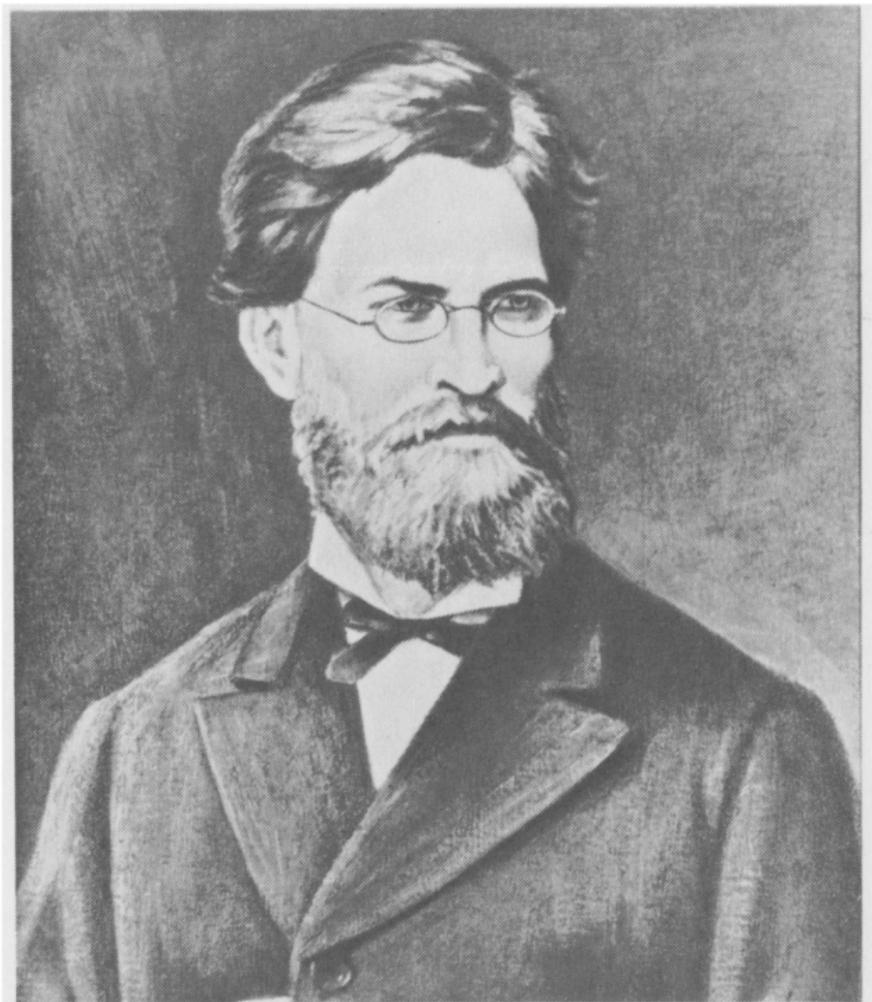
Весной 1914 года Прокофьев с триумфом оканчивает консерваторию. Лучший ученик, гордость Черепнина, он получает отличную оценку на экзамене по дирижированию. Кроме того, самолюбивого выпускника увлекает атмосфера соперничества, царящая в пианистических классах. «Меня заела амбиция, и я решил кончить по фортепиано первым». Есипова тяжело больна, и уже нет надежды на ее возвращение в свой класс. В составлении программы и в подготовке к экзамену Прокофьев предоставлен самому себе. Произведением крупной формы он выбирает свой Первый фортепианный концерт. Дирекция консерватории, хотя и не сразу, соглашается, однако требует, чтобы каждый экзаменатор имел возможность заранее ознакомиться с клавиром нового сочинения. Юноша настоятельно просит Юргенсона поторопить выпуск концерта, «ибо запоздание грозит мне серьезными неприятностями вплоть до недопущения к экзамену». Издательство поспекает, и вышедший к роялю Прокофьев видит, как на коленях у членов жюри раскрываются двадцать новеньких экземпляров концерта.

Виртуозная сила и мощь его пианизма поразили

экзаменаторов. Несмотря на долгое и бурное обсуждение, несмотря на протест группы влиятельных профессоров во главе с Глазуновым, Прокофьев признан победителем. Долгие годы он будет сохранять квитанцию в получении рояля фабрики Шредера (такова была премия имени А. Г. Рубинштейна) и газетную вырезку с заметкой «У лауреата консерватории». На темной фотографии — причесанный на модный пробор молодой человек в ярком полосатом галстуке. У него берут интервью, его талант признан даже теми, кто недавно не считал его музыкантом. Его выпускной экзамен останется в истории консерватории как триумф уже сложившегося художника. И пусть его будоражащий огневой темперамент рождает непримиримые противоречия оценок — он сумеет противопоставить этому твердую убежденность артиста, словно выковылающего за роялем литые контуры своих сочинений.



С. Прокофьев — ученик консерватории



Сергей Алексеевич Прокофьев, отец композитора. 1877.
«Вопросы культуры и гуманности вошли
в плоть и кровь и являлись для него руководящими»
(Прокофьев)

Мария Григорьевна Прокофьева, мать композитора
«...Авторитет матери был так велик,
что всякое твердо, обдуманно и спокойно
высказанное ею мнение воспринималось без критики...»
(Глиэр)



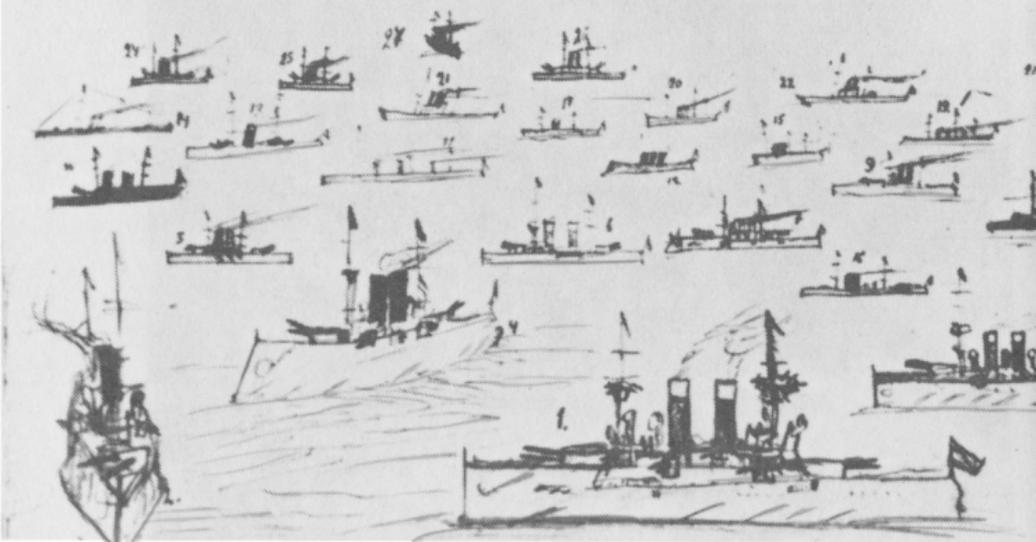


С родителями в сонцовском саду



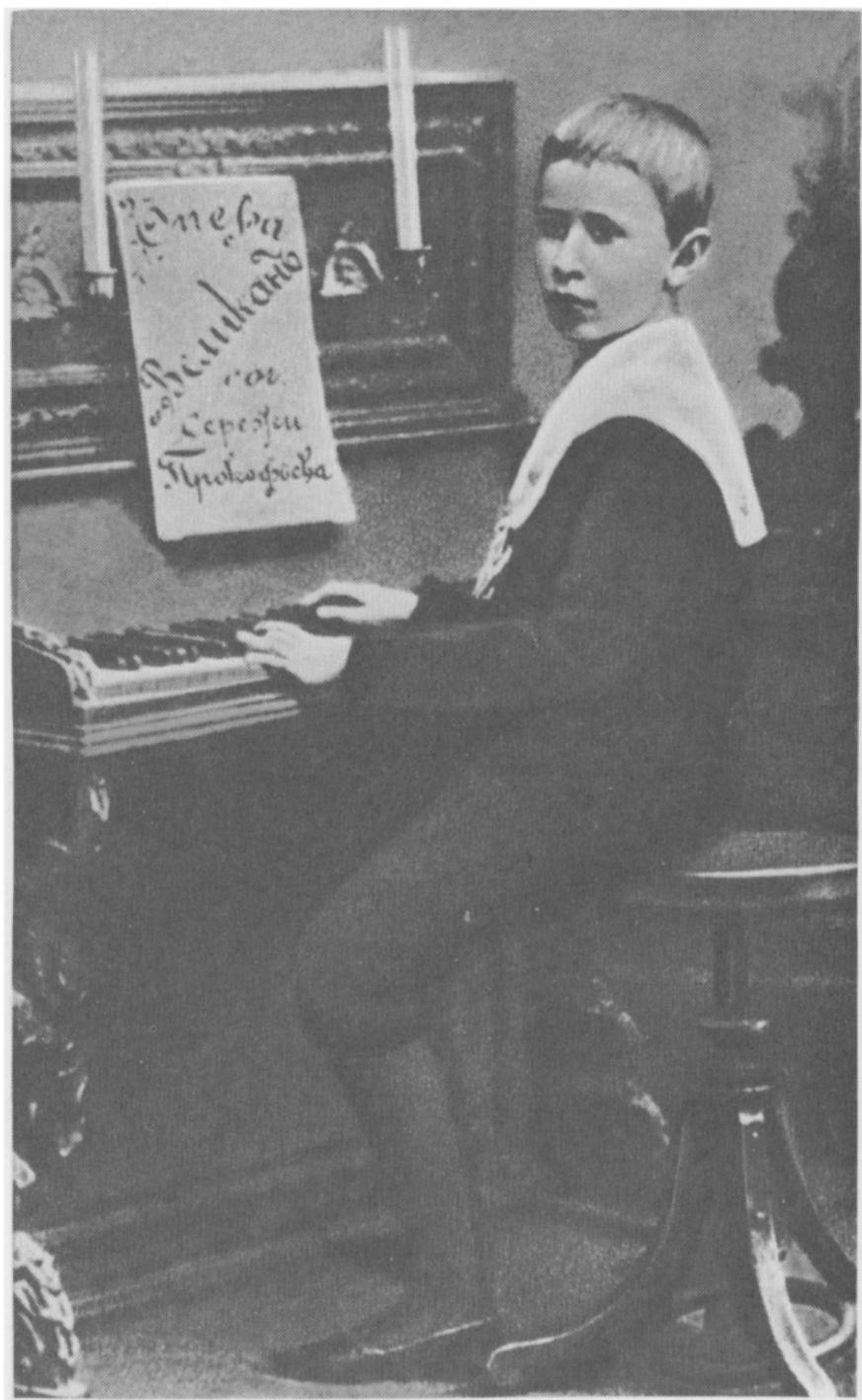
«Иногда, окончив пьесу, я к удивлению своему вижу Сережу сидящим спокойно в кресле и слушающим мою музыку» (М. Г. Прокофьева)

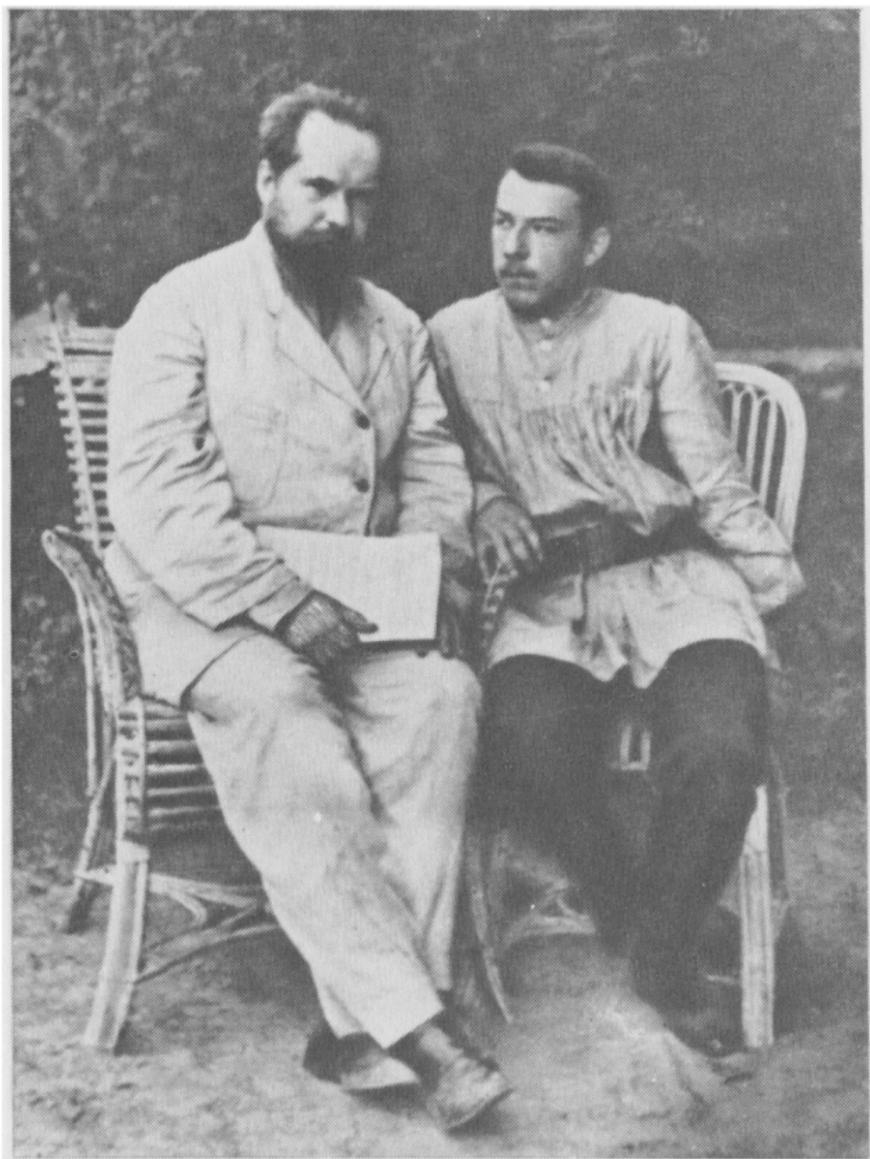
2^я и 3^я тихоокеанские эскадры.



Детский рисунок Сережи Прокофьева

В Петербурге. «Тетя Таня водила к фотографу, снявшему меня перед картонным пианино, на пюпитре которого стоял белый лист. Готовые фотографии были отнесены к тетитаниному сослуживцу, обладателю каллиграфического почерка, и он мелко вывел на них: Опера „Великан“, соч. Сережи Прокофьева»

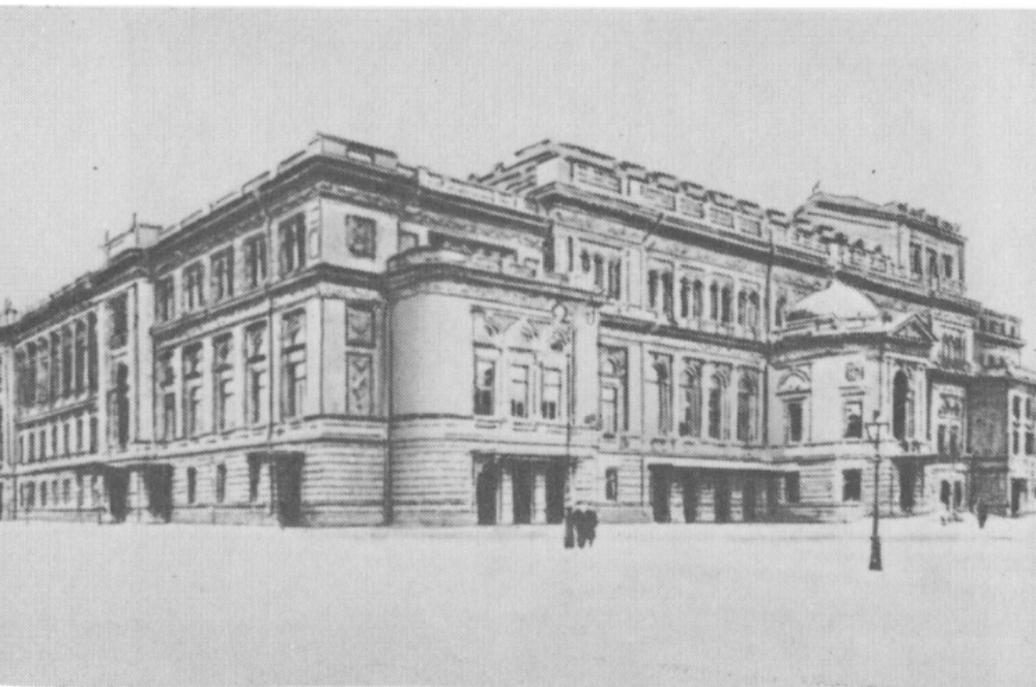




С. И. Танеев и Ю. Н. Померанцев



Р. М. Глиэр



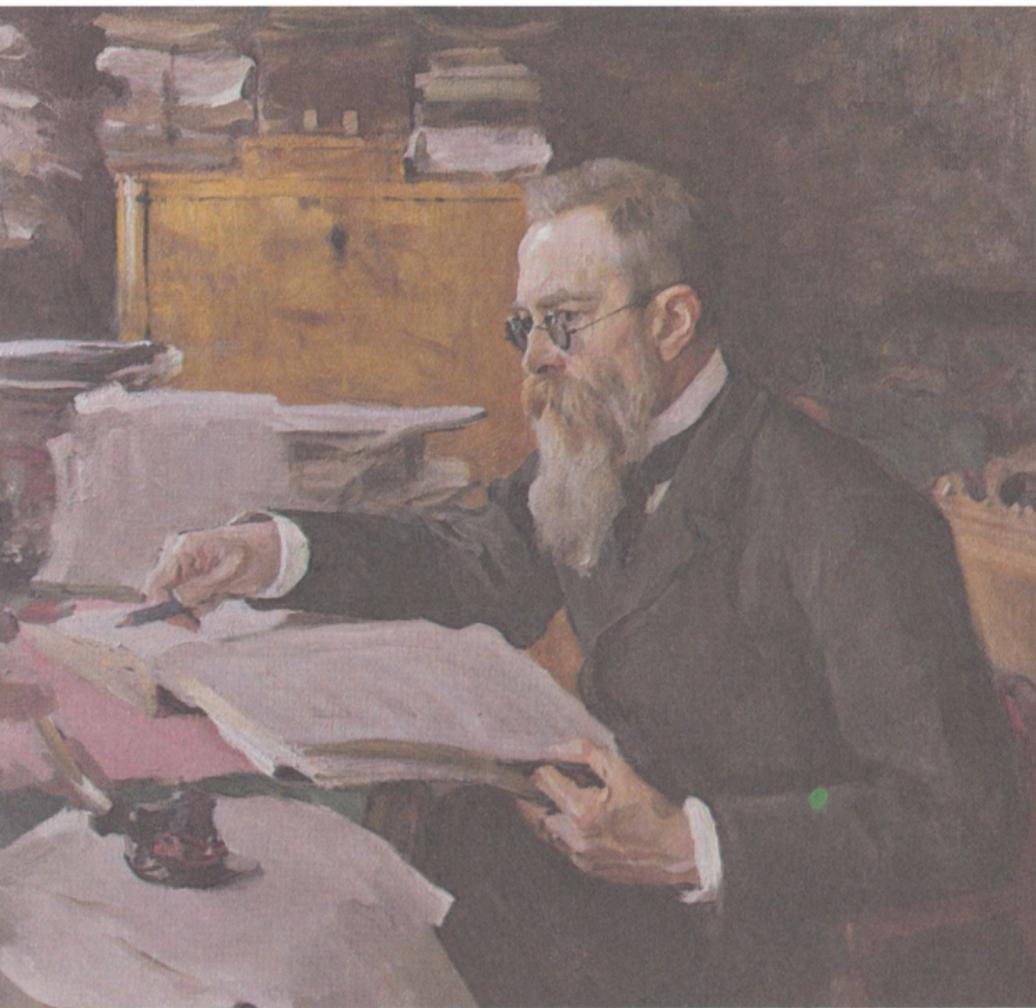
Петербургская консерватория



«Мясковский появился в консерватории в военном сюртуке поручика саперного батальона... Его сдержанность и привлекала к нему, и в то же время держала людей на расстоянии» (Прокофьев)



А. К. Лядов



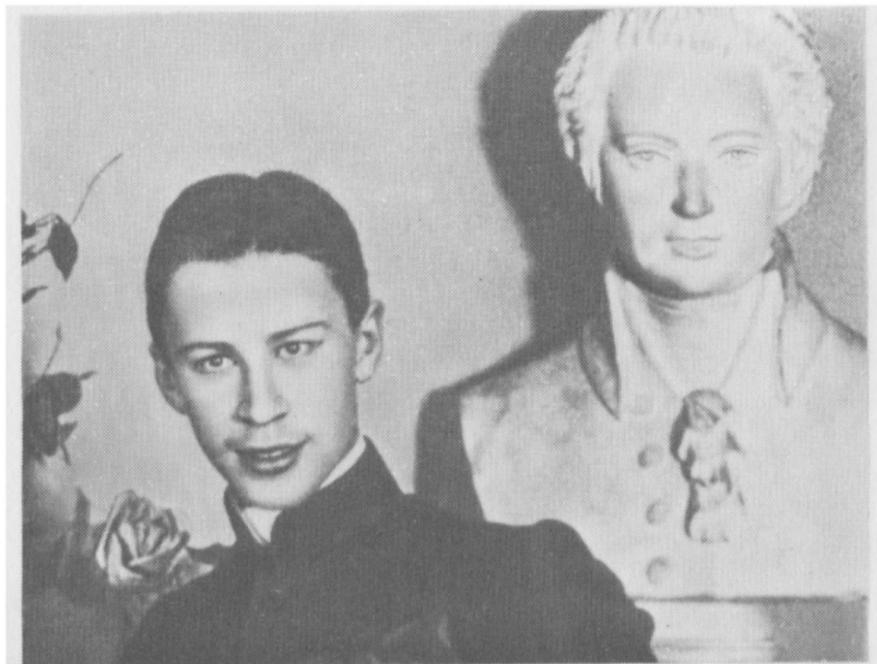
Н. А. Римский-Корсаков. Портрет В. А. Серова



А. Н. Есипова



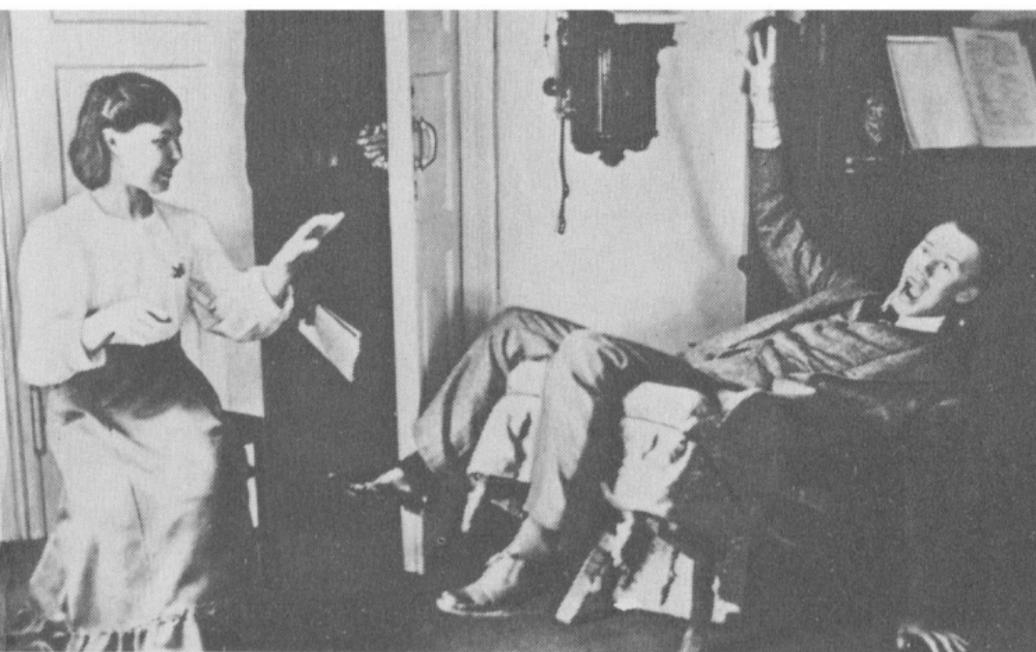
Н. Н. Черешнин

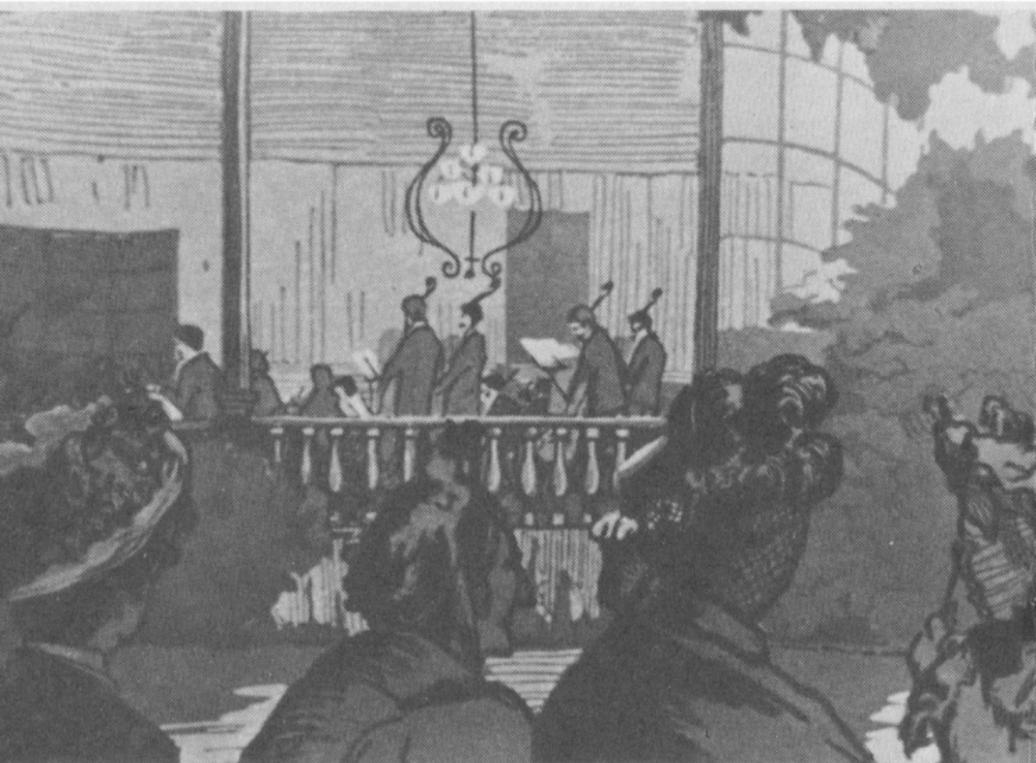


«О том, что консерваторский бал состоялся
2 января старого стиля, я помню и без записи.
...Это был мой первый бал в больших масштабах».
1908

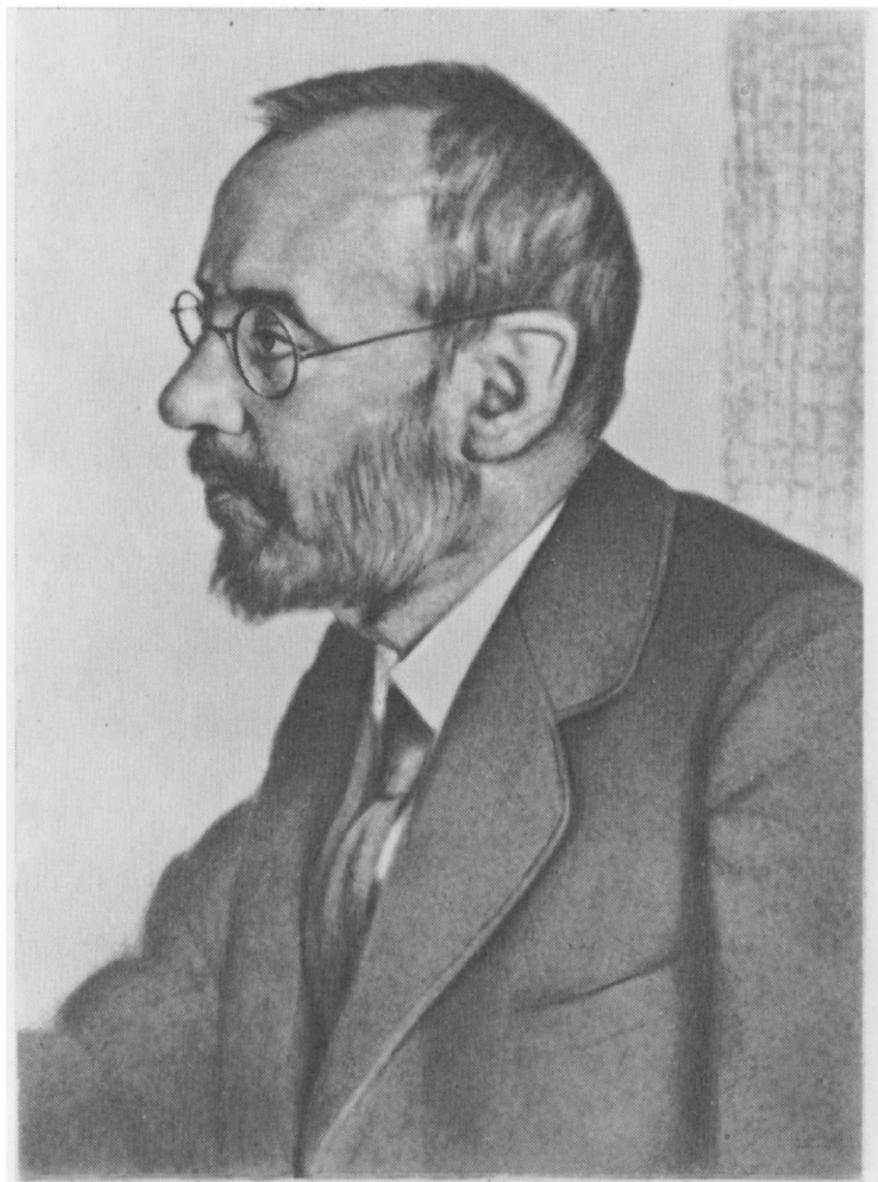
Из «драматических сцен», разыгрываемых с друзьями.
1909

С В. М. Моролевым. Никополь, 1909





Концертная эстрада в Павловске, где 23 августа/
5 сентября 1913 г. Прокофьев впервые исполнил
Второй фортепианный концерт.
Гравюра А. П. Остроумовой-Лебедевой



В. Г. Каратыгин



«Весной 1914 года, в возрасте 23 лет, я окончил консерваторию по фортепиано и дирижерству»



-Интересно, что лауреат консерватории — бывший
вундеркинд. С трех лет он стал обнаруживать
выдающееся дарование. Пяти лет он уже
импровизировал, а в девять лет сочинил детскую
оперу. Лауреату теперь 23 года -
(Из заметки «У лауреата консерватории», 1914)



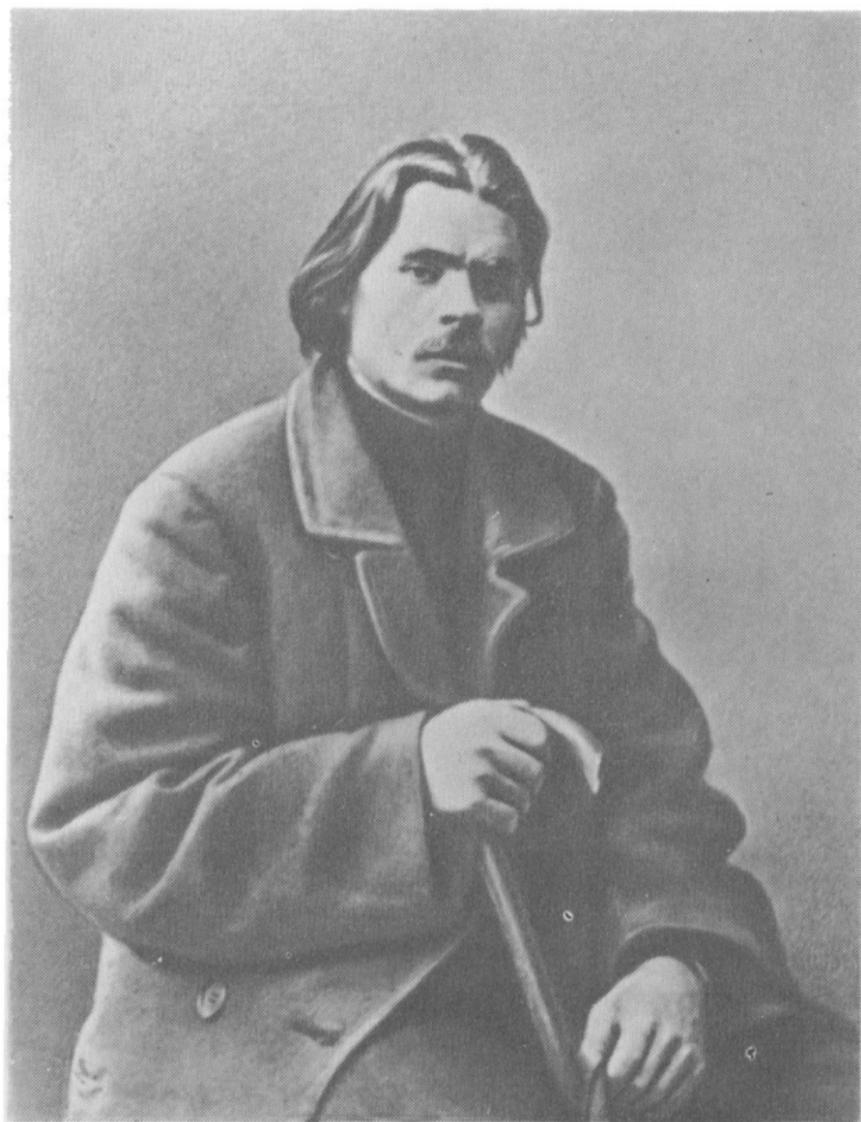
«Я совершенно убежден, что мы живем в страшную пору перелома; мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости» (С. П. Дягилев)



Т. П. Карсавина в «Жар-птице» И. Ф. Стравинского



В. Э. Мейерхольд, Н. Р. Эрдман, В. В. Маяковский



А. М. Горький





В Павловске на отдыхе. 1915





В нью-йоркской гостинице. 1918

На улице Чикаго



«Любовь к трем апельсинам».
Эскизы И. М. Рабиновича. Москва. ГАБТ, 1927.
«Находили в „Апельсинах“ и смешок, и вызов,
и гротеск, между тем как я просто сочинял
веселый спектакль» (Прокофьев)





На прослушивании музыки «Шута».

Рисунок М. Ф. Ларионова.

С. П. Дягилев, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев,

Л. Ф. Мясин, Н. С. Гончарова

После окончания консерватории

После блестящего окончания консерватории весной 1914 года по фортепианному и дирижерскому классам имя Прокофьева в музыкальном мире становится необыкновенно популярным. Со всех сторон предлагают участие в концертах, крупнейшие издательства печатают его произведения, принимая условия, которые он им ставит.

Летом 1914 года Прокофьев получает подарок от матери — разрешение поехать в Лондон. Поездка оказалась на редкость богатой впечатлениями. Молодой музыкант знакомится с Шаляпиным, дирижером Пьером Монте, слушает выступление Рихарда Штрауса (и находит музыку балета «Легенда об Иосифе» «до смешного бессодержательной»). В Лондоне состоялась встреча, во многом определившая дальнейший творческий путь Прокофьева: В. Ф. Нувель познакомил его с Дягилевым.

Сергей Павлович Дягилев — один из своеобразнейших деятелей художественной культуры России. Совместно с Александром Бенуа Дягилев в начале века был основателем творческого объединения «Мир искусства», служил в дирекции императорских театров, организовывал художественные выставки. После революции 1905 года, в пору, когда реакция подавляет всякую живую мысль в общественной и культурной жизни России, Дягилев все чаще выезжает на Запад, чтобы знакомить Европу с русским искусством. «Он обожал Россию и все русское до какого-то фанатизма; редко кто вмещал в себе столько национальной гордости», — писал А. Бенуа. Дягилев демонстрировал за рубежом русские произведения как образцы самобытного, молодого творчества, которое может и должно «...сказать новое слово в европейском искусстве».

Осенью 1906 года в двенадцати залах «Осеннего салона» парижане осматривают выставку «Два века

русской живописи и скульптуры», где во время демонстрации картин звучит русская музыка. Следующий сезон посвящен организации в Париже симфонических концертов, составленных из произведений русских композиторов — от Глинки до Рахманинова и Скрябина. В 1908 году на сцене Grand Opéra впервые поставлен «Борис Годунов» с Шаляпиным в заглавной роли.

Пресыщенные завсегдами парижских театров были ослеплены роскошным убранством сцены в эпизоде коронации, актерским и певческим мастерством хора. Впервые в истории парижской оперы артистам хора была устроена овация, и после первой картины пролога занавес поднимался и опускался несколько раз. К сводам Grand Opéra возносился могучий бас Шаляпина, и слушатели не могли оторвать глаз от сцены. А там величаво шествовал, судорожно метался и внезапно застывал, словно пригвожденный к земле печалью страшных предчувствий, умный и слабодушный, полный благородных помыслов и преступный царь Борис...

С 1909 года после постановки Михаилом Фокиным «Половецких плясок» из «Князя Игоря» Бородина деятельность Дягилева сосредоточивается в области балета. Антрепренер организует собственную балетную труппу (с 1913 года она называется «Русский балет Сергея Дягилева») и гастролирует с ней по странам Европы и Америки.

Дягилеву удалось собрать великолепные творческие силы. Для его постановок пишут декорации А. Бенуа, Л. Бакст, Н. Рерих, П. Пикассо. В спектаклях звучит музыка Дебюсси, Равеля, Рихарда Штрауса, Сати. Танцуют Анна Павлова, Тамара Карсавина, Вацлав и Бронислава Нижинские. Увлеченные задачей создать новый национальный балет, руководители антрепризы привлекают молодых композиторов, в которых видят надежду русской музыки, — Стравинского и Прокофьева.

Каждый спектакль рождается в спорах и столкновениях между большими мастерами, которых вела железная рука и воля Дягилева. Великолепный вкус и безупречная интуиция позволяли ему безошибочно чувствовать запросы аудитории и преду-

гадивать их перемену. Дух азарта, полемики, пронизывающий его каждодневную работу, отчетливо сквозит и во всех выступлениях Дягилева в печати.

Деятельность антрепренера полна противоречий. Он бесконечно предан русскому искусству — но работает над развитием отечественного балета, оторвавшись, по сути, от русской жизни и действительности. Стремительная эволюция вкусов Дягилева, желание постоянно быть «на гребне волны», непременно диктовать в искусстве приводят порой к бесцельной эксцентричности, особенно в поздних постановках. Вся деятельность его проходит под знаком личной материальной незаинтересованности — но в то же время он вынужден считаться с теми, кто его субсидирует. Прокофьеву, остановившему оркестр во время генеральной репетиции «Шута», подошедший Дягилев «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“».

«Это был знающий себе цену аристократ, строго-шикарно-умно и элегантно выглядевший в безупречно парадном костюме», — вспоминал Асафьев. Личность Дягилева, бесконечно преданного своему делу и в то же время предельно эгоцентричного, не оставляла равнодушным никого. Темпераментный, мгновенно загоравшийся, он умел властно подчинять себе людей и добиваться от них выполнения своих требований. Художники с яркой индивидуальностью и сильным характером работали с Сергеем Павловичем охотно и вдохновенно, создавая лучшее, на что были способны. Непокорный гений Прокофьева с радостью отдается во власть дягилевских чар.

Дягилев стремится как можно ближе познакомиться Сергея Сергеевича со своей антрепризой. Поэтому каждый вечер на спектаклях «Русского балета» Прокофьева ждет кресло, а в антрактах и после спектаклей композитор погружается в прекрасный, полуреальный мир кулис.

В окружении хореографов, художников, ближайших друзей прослушаны Вторая фортепианная со-

ната, Второй концерт и «Маддалена». «Я пробовал перевести на оперу и на „Игрока“, но из этого ничего не вышло»,— писал композитор Мясковскому. Труппе нужно хореографическое сочинение, поэтому задуман балетный спектакль «на русский сказочный или доисторический сюжет». «Дягилев со мною простился словами, что он обязательно желает мой балет в будущем сезоне»,— и Прокофьев вместе с молодым поэтом Сергеем Городецким начинает работать.

В это время вся жизнь России круто меняется из-за начавшейся мировой войны. Шовинистические воззвания и высокопарный ложный патриотизм не в состоянии обмануть или увлечь никого, кто умеет мыслить. Чудовищная кровавая бойня, которая происходит на фронте, вызывает настроения мрачной апатии, безысходности у всех, кто заглянул в страшное лицо этой войны, тогда еще самой жестокой из всего пережитого человечеством.

Мясковский на фронте, он делит с солдатами голод, грязь и военные опасности. Прокофьев, оставшийся в Петербурге как «единственный сын при матери вдове», читает письма друга, полные впечатлений окопной жизни, и в ответ словно оправдывается перед старшим товарищем: «...Даже стыдно писать Вам о наших мирных делишках».

«Мирные делишки», о которых говорит Сергей Сергеевич,— это работа над балетом «Ала и Лоллий» для Дягилева. Городецкий предложил в качестве либретто древнеславянский сказочный сюжет, развитый на основе мотивов его раннего поэтического сборника стихотворений «Ярь». Образы Древней Руси, скифства, древнеславянского культа солнца разрабатывали в эти годы русские художники (Н. Рерих), литераторы (А. Блок), музыканты (И. Стравинский). Сгущенная, иногда взвинченная экспрессия и сложная до изысканности форма в их произведениях странно-органично сочетались с огрубленностью примитива—словно огнедышащий водоворот действительности бросает отсветы на отполированную тысячелетиями поверхность деревянного идола с его бесстрастным, но цепким взглядом.

Прокофьев, захваченный работой, без устали

придумывает самые неслыханные, варварские, устрашающие созвучия и тембровые эффекты. В начале февраля 1915 года с клавиром готового балета он отправляется в Италию к Дягилеву.

Великому импресарию угодить было нелегко. Он принял Прокофьева ласково, но забраковал и либретто и музыку, найдя сценарий неинтересным, а музыку малоиндивидуальной («Это не более чем музыка вообще...»). Однако интерес к таланту Прокофьева оказался устойчивым и прочным. Дягилев пишет И. Ф. Стравинскому: «Я его приведу к тебе. Он должен полностью перемениться. Иначе мы его потеряем навсегда...»

Стремясь заинтересовать и привлечь Прокофьева, Дягилев очаровывает его Италией — сокровищницей культуры, страной музеев, вековых развалин и восхитительной природы. Он хлопочет о выступлении Прокофьева — и вечером 7 марта в зале римского Августеума звучит Второй фортепианный концерт.

Впечатления молодого композитора о природе Италии восторженны, о музыке итальянских футуристов — бесстрастны и равнодушны. Его статья «Музыкальные инструменты футуристов», написанная для журнала «Музыка», так не похожа своим холодным тоном на обычно пламенные высказывания его в печати.

Задача антрепризы — создание новых спектаклей на русские сюжеты. «Дягилевские» работы молодого Стравинского («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная») были одними из первых русских балетов с либретто на национальной основе. Из синтеза устремлений Дягилева и заинтересованности Прокофьева фольклором родился замысел следующего балета «Шут» по мотивам русских народных сказок из сборника Афанасьева. Подписав первый в своей жизни настоящий контракт, композитор вернулся в Петербург.

Дома Прокофьев начинает широко концерттировать. Контакты с Дягилевым еще более увеличили его славу. Перед музыкантом открываются двери Русского музыкального общества, концерты которого прежде были доступны только «правоверным акаде-

мистам». Исполнение прокофьевских сочинений вызывает в печати большое количество откликов.

Две крупные работы, над которыми трудится в это время Прокофьев,— «Шут» и «Скифская сюита», родившаяся из музыки отвергнутого Дягилевым балета «Ала и Лоллий».

Премьера «Скифской сюиты» 16 января 1916 года отмечена самым крупным скандалом за всю историю премьер прокофьевских произведений. Большая часть публики возмущена, а Глазунов «...вышел из себя—и из зала, не вынеся солнечного восхода, то есть за восемь тактов до конца». Рецензенты разразились градом уничтожающих отзывов, называя сюиту «мараньем нотной бумаги». Бурный отклик на исполнение, однако, не смутил Прокофьева, и на другой день он вполне удовлетворенно писал в Москву: «Вчера я дирижировал Алой, которая прошла с *велием гомоном*».

Музыка произведения и сегодня поражает неслыханной звуковой мощью, простотой словно высеченных из камня образов, изобретательностью в построении целого. Основная выразительная сила «Скифской сюиты»—в ее ослепительно мощной оркестровке, в напоре стремительных ритмов.

Уже в первой части—«Поклонение Велесу и Але»—слушатель брошен в пучину неистовых, пронзительных звучаний. В их бушевании чудятся дикие выкрики, зловещие заклинания, конский топот. Чуть позже в музыке вырисовывается нежный, томный образ богини Алы—и звуковая атмосфера неузнаваемо преобразуется. Для обрисовки грозных, устрашающих образов второй части («Чужбог и пляска нечисти») композитор нашел простые, но впечатляющие средства: волевые ритмы, резкие звучности восьми валторн и четырех тромбонов. «Ночь»—третья часть партитуры. Она впечатляет тонкостью, почти импрессионистской красочностью оркестрового письма. Этот поэтический ноктюрн—как островок покоя среди мятежного буйства соседних частей. «Поход Лоллия и шествие Солнца»—могучий финал. Здесь передан акт великого возмездия: страшный и коварный Чужбог гибнет под слепящими лучами Солнца.

И, хмелясь победным пиром,
За лучом бросая луч,
Бог Перун владеет миром,
Ясен, грозен и могуч.

В ярких, звучных эпизодах совершает финал свое могучее шествие к ослепительному «Восходу солнца».

Звуковая эффектность, экзотичность «Скифской сюиты» не заслонили от наиболее мыслящих современников композитора ее волевою устремленностью, животворную поступательную силу. Асафьев писал позднее: «Музыка Прокофьева, раскрывая перед нами радостное устремление свободной воли к творческому становлению, глубоко современна, 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!»

Еще одним проявлением характерных тенденций времени стал небольшой цикл из пяти фортепианных пьес, названный «Сарказмами». Скепсис, невеселая насмешка, разочарованность, скрывающиеся под маской веселья, были — по словам Асафьева — отражением «темных сил жизни, ее зла, ее яда». Кульминацией цикла, высшим выражением его трагизма стал пятый «Сарказм» с предпосланной авторской программой: «Иногда мы зло смеемся над кем-нибудь или чем-нибудь, но когда всматриваемся, видим, как жалко и несчастно осмеянное нами; тогда нам становится не по себе, смех звучит в ушах, но теперь он смеется уже над нами...»

Одно из центральных произведений богатой творческими достижениями предреволюционной поры — опера «Игрок». Прокофьев сочинял это произведение вопреки распространенному мнению о том, что опера — устаревший, отмирающий жанр. Молодой композитор решительно восставал против авторитетных противников: «...Даже самые передовые музыканты стали считать оперную форму отмирающей. А между тем при понимании сцены, при гибкости, свободе и выразительности декламации опера должна быть самым ярким и могущественным из сценических искусств».

Клавир четырехактной оперы был сочинен за пять с половиной месяцев. Композитор торопился: дирекция Мариинского театра планировала премьеру в декабре 1916 года.

Огромный темперамент Прокофьева, весь его саркастический дар, вся сила издевки воплотились в этом сочинении. «Яд и зло» жизни, низменные инстинкты, движущие поступками людей, композитор концентрирует в образах сгущенной экспрессии и почти карикатурной характерности. Роман Достоевского привлекал воинствующим критицизмом, точностью психологических зарисовок, яркостью прозаической речи. Герои «Игрока» изуродованы жаждой обогащения, не властны над собой, жалки в своем нравственном падении. Власть денег уродует даже людей с высокими и благородными помыслами, превращает их в Игроков, которые азартно стерегут свой час удачи у стола с зеленым сукном.

Лаконичное, насыщенное событиями либретто Прокофьев написал самостоятельно, сохранив в неприкосновенности многие страницы романа (лишь в работе над предпоследней картиной он обратился за помощью к литератору Б. Н. Демчинскому). В повествовании множество туго переплетенных сюжетных линий, которые в кульминационные моменты вспыхивают зловецим пламенем конфликта. «Я считаю, что обычай писать оперы на рифмованный текст является совершенно нелепой условностью. В данном случае проза Достоевского ярче, выпуклее и убедительнее любого стиха», — утверждал Прокофьев.

Вокальная декламация музыкальной драмы «Игрок», гибкая и точная, в те годы испугала многих режиссеров, но увлекла Всеволода Эмильевича Мейерхольда, сделав его верным поклонником Прокофьева. Мейерхольд постоянно стремился к предельно тесному слиянию музыки и живого разговора в спектакле. С большим энтузиазмом он поддерживал один из более поздних замыслов Прокофьева: «...Написать оперу для драматического театра — такую, чтобы очень музыкальный драматический актер произнес свой текст на том фоне, который он, Прокофьев, дает в оркестре, но чтобы

публика не замечала, что речи поют...» (об этом рассказывал Мейерхольд в 1929 году на заседании дирекции Большого театра). И в речи героев «Игрока» режиссер находил омузыкаленную речь, тот «свободный речитатив, который требует драматического актера».

...В воображаемом городе Рулеттенбурге на фоне праздного общества игроков выделяется небольшая группа людей, тесно связанных между собой. Среди них — нервный, дерзкий искатель справедливости Алексей, Полина, страдающая в душной атмосфере поклонения золоту. Здесь же — отчим Полины Генерал, который с нетерпением ждет смерти богатой московской бабушки. Напыщенный и важный, он становится жалким и раболепным, когда заискивающе просит денег у богатого Маркиза. В ожидании миллионного наследства пребывает и обворожительная Бланш — она готова выйти замуж за немолодого Генерала, но не прежде, чем престижность этого брака будет подкреплена миллионами из России.

Надежды на скорую кончину Бабуленьки не оправдались. Властная и грозная, она появляется в Рулеттенбурге, отнимая у Генерала всякую надежду на обогащение. Вторжение прямолинейной и резковатой Бабуленьки не только круто поворачивает ход событий, но и привносит интонационный контраст в музыку оперы. В отличие от реплик остальных персонажей — изломанных, резких по рисунку — широкая мелодика ее речи опирается на интонации русской народной песни.

В третьем действии напряжение нарастает. Бабуленька, вкусившая сладость азартной игры, оставляет в игорном зале огромную сумму денег и уезжает в Москву.

В центре кульминационного четвертого действия — незабываемая сцена игры в рулетку. Чтобы достать деньги для Полины и тем самым защитить ее честь, Алексей устремляется в игорный дом. На сцене — большое количество действующих лиц: игроки, крупье, наблюдатели. «Хор не гибок и не сценичен», — заявлял в эти годы Прокофьев. Поэтому в сцене рулетки отсутствует монолитная хоровая

масса, а живет и движется многоликая, пестрая группа людей. У каждого свой характер, своя судьба и в соответствии с этим неповторимая музыкальная характеристика. Голоса игроков объединены в сложном, напряженном ансамбле. Алексей играет, переходя от стола к столу, пьянея от азарта, забывая о Полине. Он срывает весь банк и мчится к себе в гостиницу, а в сознании его безостановочно повторяются возбужденные реплики игроков: «Двести тысяч выиграл!»

Заключительный диалог Алексея и Полины насыщен обостренными, почти исступленными интонациями. Полина покидает героя, но трагедия Алексея — не только в этом. В беспомощности вспоминает он игорный зал, катающийся шарик рулетки, тех, кто окружал его во время безумной погони за золотым счастьем. «Двадцать раз подряд вышла красная!» — исступленно восклицает героиня, обреченный на жалкую участь раба ненасытной рулетки...

Так, горьким и скептическим прогнозом заканчивается «Игрок» — одно из самых ярких и характерных прокофьевских сочинений предреволюционной поры. Но ни «варварская» экзотичность «Скифской сюиты», ни болезненный гротесковый излом «Игрока» не исчерпывали творческих устремлений Прокофьева в те годы, ибо в музыке его постоянно звучала и лирическая нота. Ее не всегда слышали современники, и это огорчало молодого композитора. В «Автобиографии» он описывает, как еще летом 1907 года сыграл Моролеву — одному из самых авторитетных своих друзей — «тихий» финал «Ундины». «Мне нравилось, что длинная пятиактная опера заканчивается без прикрас, простою лирической фразой. Но Моролев не оценил моих затей.

— Скорее жидковато, — решил он. — И кроме того, как же это возможно заканчивать большую пятиактную оперу двумя тихими аккордами, в которых и каданса-то настоящего нет!

Я надулся. Доказать словами, что, наоборот, так закончить оперу очень интересно и даже трогательно, не представлялось возможным. Поэтому я просто-напросто пассивно обиделся. Меня слишком часто упрекали за отсутствие лирики, а тут, когда я

выдумал лирическое заключение для оперы, никто его не оценил и не принял. Словом, было досадно».

Близкие предлагали иногда «лирические» сюжеты, обильно приправленные эротикой,—он отвергал их как «полуприличный винегрет». Чудесная прокофьевская лирика—негромкая, трепетная, целомудренная—тихо и неприметно расцветала в его музыке, концентрируясь в эти годы в камерных жанрах.

Зимой 1915 года композитор сообщал в письме В. Держановскому о «романсище страниц в 15 на сказку Андерсена „О гадком утенке“». Добрая, человечная сказка воплощена Прокофьевым с удивительной теплотой и правдивостью. Композитор любил это сочинение. Он выделил романс в отдельный опус: «„Утенок“ пусть ковыляет solo, дабы не разрознивать внимания».

Написанные той же осенью пять романсов на стихи Анны Ахматовой с их контрастом солнечных, светлых настроений и мотивов тоски, безутешности волнуют своей подлинной человечностью. На тонкие, искренние, строгие стихи поэтессы Прокофьев откликнулся музыкой, полной поэзии и задушевности. Мелодичность, открытость «ахматок» с восторгом приветствовали после их появления Мясковский, Асафьев, Энгель.

Лирические образы обогащают в это время и мир его фортепианной музыки.

В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой, радужной игры.

Эти строки из стихотворения Бальмонта подсказали Прокофьеву название цикла фортепианных пьес «Мимолетности». Пестрый хоровод разнообразных картинок-образов запечатлен с афористичной краткостью, просто и изобретательно. Среди мимолетностей есть беспокойно-драматичные, фантастические; есть легкие, задорные. В причудливой веренице первая, вторая, восьмая, двенадцатая, семнадцатая, двадцатая пьесы заметно выделяются простотой и мягкостью. Мясковский писал: «В „Мимолетностях“ явно чувствуется какое-то органическое углубление, обогащение авторской души; чувствует-

ся, 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...

«В лирике мне в течение долгого времени отказывали вовсе, и, непоощренная, она развивалась медленно», — писал композитор. Но, заглушаемый иногда аккордовым многозвучием и россыпью грохочущих пассажей, лирический мотив в своей неброской, истинной красоте все уверенней и ярче звучал в его музыке.

Лето военного 1916 года Прокофьев проводит в Финляндии, откуда следит за событиями, происходящими на фронте. Все это время он интенсивно работает над «Игроком». Инструментовка оперы продвигается поистине фантастическими темпами: восемнадцать страниц партитуры в день. Последний концертный сезон в предреволюционной России также начинается активно. Музыкант выступает не только на столичных эстрадах, но и в провинции — в Киеве, Саратове. Концерты Прокофьева по-прежнему заставляют критиков скрещивать копыя в их яростном споре о творчестве одного из самых своеобразных композиторов века.

Предреволюционная пора отмечена знакомством Прокофьева с великими певцами русской революции — Горьким и Маяковским.

С первой же встречи на литературно-музыкальном вечере в феврале 1917 года Алексей Максимович с большой симпатией отнесся к таланту молодого композитора, позднее постоянно интересовался развитием его творчества и судьбой. «Мы не столь богаты, чтобы подковывать золотыми гвоздями солдатские сапоги», — говорил Горький, добываясь освобождения Прокофьева от военной службы во времена правления Керенского.

Маяковский принимал искусство композитора с радостной увлеченностью. «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!» В этих известных словах, сказанных Асафьеву летом 1917 года, — восторг перед музыкой Прокофьева, ощущение ее удивительной созвучности времени. Благодаря воспоминанию поэта Василия Каменского стала широко известной одна из встреч Прокофьева с Маяковским в московском «Кафе поэтов», где молодой композитор 22 марта 1918 года играл свои произведения, в том числе знаменитое «Наваждение». «Казалось, что в кафе происходит пожар, рушатся пламенеющие, как волосы композитора, балки, косяки, а мы стояли, готовые сгореть заживо в огне неслыханной музыки».

Восторженно встретил Прокофьев Февральскую революцию. Он воспринял ее как бушевание громадных стихийных сил, как всплеск небывалой энергии масс. «И я, и те круги, в которых я вращался, радостно приветствовали ее. Во время самой революции я был на улицах Петрограда, время от времени прячась за выступы стен, когда стрельба становилась жаркой. Девятнадцатая „Мимолетность“, написанная около того времени, частично отражает мои впечатления — скорее взволнованность толпы, чем внутреннюю сущность революции». Сильнейшие впечатления от революционных событий нашли свое выражение, кроме того, в кантате-заклинании «Семеро их», а через много лет композитор воскресит их в музыке Кантаты к двадцатилетию Октября.

О рождении «Семеро их» — халдейского заклинания для тенора, смешанного хора и оркестра — Прокофьев писал: «Революционные события, всколыхнувшие Россию, подсознательно проникли в меня и требовали выражения. 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». Прокофьев работал над произведением стремительно, упоенно, с восторгом. «Удаются эти „Семеро“ шеломяще».— писал он. И позднее мятежное

детище бурного 1917 года оставалось одним из самых любимых его созданий.

В основе «Семеро их» — стихотворение Бальмонта «Аккадийская надпись». Оно повествует о семи грозных великанах, которые повелевают миром, ввергая народы в пучины бедствий. В музыке удивительно соединяются стихийная свобода темпераментного изложения и четкость логической конструкции, моменты мощных динамических нагнетаний и периоды разреженности. «Ошеломительны» звуковые эффекты сочинения: гулкие всплески огромного оркестра, архаичная псалмодия, шепот, глиссандо в сольной и хоровых партиях. Со всем огненным темпераментом своего дарования Прокофьеву удалось отразить в «Семеро их» атмосферу волнующей эпохи революционных потрясений.

Уже в молодые годы композитор умел работать одновременно над произведениями, удивительно непохожими и по содержанию, и по стилю. Так рядом с грандиозными звучностями «Семеро их» и «Скифской сюиты» появляются изящные очертания Первой симфонии. «...Если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы кое-что от нового. Таковую симфонию мне и захотелось сочинить: симфонию в классическом стиле». Интерес и вкус к музыке классицизма соединился в симфонии с задорным прокофьевским юмором, любовью композитора к шутке, каламбурам. Рядом со «Скифской сюитой» и «Семеро их» грациозная партитура «Классической» — как уход из стихии массивных оркестровых звучаний в царство гармонии и прозрачности.

Самобытность индивидуального стиля двадцатипятилетнего композитора проявляется уже с первых тактов симфонии. Веселое Allegro (первая часть) пронесется на едином дыхании, стремительным вихрем. Живость, озорство — в капризных ладогармонических сдвигах, которыми расцвечены простые, по-гайдновски симметричные мелодии. Вторая часть — любование элегантною грацией старинных менуэтов. Ритуал изысканного танца разыгрывается по всем правилам, но не без насмешки: молодой шутник весело подмечает каждый поклон, каждое

приседание жеманных и чуть чопорных исполнителей. Прелесть знаменитого Гавота (третья часть) — в сочетании общей незатейливости мелодии и неожиданности ее отдельных изгибов, банальности сопоставляемых трезвучных аккордов и остроты их тональных соотношений. В искрящейся музыке финала щедро разбросаны крупницы прокофьевского юмора — «элементарные», старательно подчеркиваемые альбертиевы басы, резкие акценты, юмористические гаммообразные разбеги. А завершение пестрого хоровода образов похоже на жест Прокофьева-дирижера — чуть угловатый и очень решительный.

Лето 1917 года Прокофьев проводит на даче под Петроградом — заканчивает Скрипичный концерт и Классическую симфонию, много читает, занимается литературным творчеством. В июле из-за угрозы оккупации города немецкими войсками композитор уезжает в Ессентуки, где в то время лечилась его мать, а затем переезжает в Кисловодск. В безмятежной обстановке он завершает ряд сочинений, изредка дает авторские концерты, встречается с Шаляпиным и много говорит с ним «о путях оперного развития». С течением времени отгороженность от жизни все больше тяготит обоих — мать и сына. «Грустно мне подчиниться тяжелым обстоятельствам и остаться здесь беженкой... вдали от всех и всего, что любила и к чему привыкла», — жалуется в письме Мария Григорьевна. Все попытки вернуться оказались безрезультатными. А когда на Дону вспыхнул мятеж Каледина, Кисловодск оказался окончательно отрезанным от России. Лишь через девять месяцев, заручившись охранной грамотой Совета рабочих депутатов Кисловодска, композитор смог уехать в Москву, а затем в Петроград.

Город дышал революцией. Несмотря на трудности первых месяцев новой жизни, интерес петроградцев к музыке не ослабевал. Прокофьев выступил в трех авторских концертах. На двух фортепианных вечерах прозвучали последние сочинения — Третья и Четвертая сонаты, «Мимолетности», а в симфоническом концерте композитор впервые познакомил слушателей с Классической симфонией. Премьеру посетил народный комиссар просвещения Анатолий

Васильевич Луначарский, а через несколько дней он дал Прокофьеву разрешение на выезд за границу.

«Вы революционер в музыке, а мы в жизни — нам надо работать вместе», — напутствовал Луначарский Прокофьева. Во время пребывания композитора за рубежом его думы постоянно возвращались к родине. В советской печати появлялись его статьи, на концертных эстрадах в нашей стране исполнялись его произведения. Музыканты, публика, друзья с неослабным вниманием следили за творчеством Прокофьева.

Как большинство художников, молодой Прокофьев в предоктябрьскую пору работал, находясь под воздействием великого стимула — приближающейся революции. Ее благотворные потрясения порождают небывалый взлет творческой энергии музыканта. В нем бушует безудержная молодая сила, приветствующая грядущее. В его музыке живет не только стихийный бунт отрицания, но и призыв к вечным, простым, а потому истинным ценностям жизни — к любви, состраданию, добру.

Современников изумляла острота и терпкость его музыкального языка, капризные изломы мелодики и безудержный напор бодрых, «тонизирующих» ритмов. Стремясь «выразиться ново», он без устали экспериментирует, особенно в области гармонии. Музыка молодого Прокофьева — это напряженные хроматизмы, жесткие звуковые напластования, аккорды, обильно изукрашенные «застрявшими» чужеродными тонами. И в то же время даже в период «бури и натиска», даже в самых «дерзких» своих творениях ученик Римского-Корсакова и Лядова, прочно связанный с классическими традициями, добивается неизменной ясности и стройности.

Богатство его музыкального мира поражает, и об этом писал Асафьев в своей статье «Пути в будущее».

«Он стихийен и жесток там, где соприкасается с непосредственно прорывающейся звериной стихией человеческой природы, с ее разверстой чувственно-

стью и бессознательными порывами к животворящему и все организующему солнечному началу. Он проникновенно сосредоточен там, где стремится осознать свои впечатления от текущих затронувших его воображение явлений мира, личного и внеличного... наивен, когда пробует запечатлеть борьбу страстей; он трогательно романтичен, если повествует о суровой стихии природы или о прелести старых легенд; и неотразимо привлекателен в своих милых дневниках-настроениях. Ему ведом смех: юный, шаловливый и злобный, холодный. Знает он и соблазн заклинаний; тогда перед ним движутся в жутком полумраке оборотни и личины-отражения жизни в зеркале черта из „Снежной королевы“ Андерсена! Но всегда и везде Сергей Прокофьев — вдумчивый музыкант, и нигде его музыкальные концепции не обусловлены указками программной или формальной схемы».

Никогда Прокофьев не переживал периода столь противоречивого, не находился под властью столь различных впечатлений и встреч. К сожалению, его контакты с крупнейшими художниками России, тесно связанными с грядущей революцией, были эпизодическими и не смогли ускорить процесс гражданского возмужания музыканта.

Он никогда не знал унижений бедности и оскорбительности социального неравенства, не ведал безверия и растерянности. Жизнь его проходила в сочинении, выступлениях, хлопотах о судьбе новых произведений. Он не видел крови и смерти на фронтах и не представлял себе облика будущего, которое открывалось перед его страной. Ревниво оберегая свою независимость, он отдалялся от реальной действительности. Как подлинный сын эпохи, он своим искусством приветствовал обновление, как оторванный от социальных бурь интеллигент — не понимал октябрьских событий, когда они свершились.

Нужны были соблазны и разочарования, успехи и неудачи долгих лет странствий, чтобы к нему пришла зрелость художника и гражданина.

Странствия

Путь в Новый Свет оказался долгим. Восемнадцать дней в транссибирском экспрессе до Владивостока, два месяца вынужденной остановки в Японии, наконец, длительное морское путешествие через Гонолулу в Сан-Франциско. Америка встретила Прокофьева с любопытством и недоверием. Первые же его концерты показали, что американская публика не принимает его лирики, зато аплодирует «вулканическим извержениям за клавиатурой», почти не признает его композиторского дарования, однако превозносит до небес его пианизм, особенно когда в программе значатся популярные произведения Рахманинова и Скрябина. Как и в России, его выступления вызывают шумную разноречивую прессу. Газетчики усердствуют наперебой:

«...Когда дочка динозавра оканчивала консерваторию той эпохи, в ее репертуаре был Прокофьев...»

«...Это один из самых поразительных пианистов и один из самых волнующих композиторов, которые прибыли к нам из страны неограниченных неприятностей...»

«...Стальные пальцы, стальные запястья, стальные бицепсы, стальные трицепсы... Это звуковой стальной трест...»

Были отзывы, в которых музыка Прокофьева называлась «большевицской», а демократично настроенные слушатели видели в нем посланца революции: «Он — художник-революционер. Рабочие должны слушать его музыку. В нем дышит свобода», — писала чикагская рабочая газета.

Уезжая из России, Прокофьев захватил с собой книжку театрального журнала, который издавали Всеволод Мейерхольд с группой деятелей нового русского театра. Журнал назывался так же, как пьеса по сказке Карло Гоцци, напечатанная в первом его номере, — «Любовь к трем апельсинам».

Когда дирекция Чикагской оперы решила поставить оперное произведение Прокофьева, он предложил комический оперный спектакль по Гоцци. Дирижер Кампанини, пылкий итальянец, был в восторге: «Гоцци! Наш милый Гоцци! Но это чудесно!» Композитор в короткий срок — с вынужденным перерывом из-за скарлатины и дифтерита — написал новое сочинение. Однако неожиданно умер Кампанини, и премьера была отложена. Прокофьеву пришлось вернуться к утомительному концертному выступлению перед неблагодарной публикой, причем из его произведений, по настоянию менеджеров, разрешалось показывать лишь популярные миниатюры.

Жизнь в Америке становилась тягостной. «...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. Я слишком рано сюда попал: дитё (Америка) еще не доросло до новой музыки. Вернуться домой? Но через какие ворота? Россия со всех сторон обложена белыми фронтами, да и кому лестно вернуться на щите!»

В апреле 1920 года Прокофьев уехал в Париж и Лондон, где возобновил контакты с Дягилевым и по его совету начал переделку «Шута». Осенью он предпринимает еще одну концертную поездку в Америку, и тамошние менеджеры на афишах пишут совсем обидное: «Композитор Стравинский и пианист Прокофьев».

Весной 1921 года Париж восторженно открывает для себя Прокофьева. 29 апреля Кусевицкий дирижирует «Скифской сюитой», а 17 мая дягилевская антреприза начинает свой очередной сезон премьерой «Сказки про шута, семерых шутов перешутившего».

Премьера была эффектной. Портрет Прокофьева для программы «Шута» Дягилев заказал Анри Матиссу. Дирижировал автор. Парижская пресса оце-

нила музыку балета как «открытие Прокофьева». Хореография М. Ларионова вызвала сомнения и критику, зато к восторженной оценке музыки присоединились самые маститые деятели искусства. Прокофьев гордился успехом: «Публика здесь острая, передовая и умеет вовремя перевернуть страницу не только в партитуре, но и в музыке вообще».

Сюжет балета стремительно разыгрывается в шести коротких картинах, непрерывно следующих одна за другой. Главный герой — плутоватый, озорной крестьянин. Он дурачит семерых шутов, заставляя их купить у него «волшебную» плетку; переодевшись молодухой, нанимается стряпать в дом к тем же шутам; влюбив в себя богатого купца, с успехом обманывает и его, а после всех приключений, разбогатев, возвращается к Шутихе. Юмор сказки — хлесткий, иногда даже жестокий, но, несмотря на это, произведение в целом воспринимается как веселое балаганное действо, в котором смекалистый герой побеждает чванливых глупцов.

«Шут» — произведение ярко национального стиля. Русская природа балета — в его озорном веселье, стремительности представления, наконец, подлинно русском складе всей музыки. Об этом композитор вспоминал: «...Русский материал сочинялся с большой легкостью. Точно я коснулся непочатого края или посеял на целине — и новая земля принесла неожиданный урожай». Гротеск «Шута», лубочность, «невсамделишность» ситуаций были привлекательны для Прокофьева. Юмористический, «кукольный» характер представления в огромной степени обусловил характер его музыки. Мелодии в народном духе расцвечены острыми, колючими гармониями, терпкими тембровыми звучностями. Особенно комично обрисованы семь шутов с дочерьми и глупый Купец.

Озорная выдумка, веселая изобретательность — на каждой странице партитуры, начиная с первой, где воспроизведен эффект «посвистывания и побрякивания, как будто с оркестра вытирают пыль перед началом спектакля». В «Шуте» проявилось замечательное умение Прокофьева несколькими штрихами описать не только ситуацию, но и свое к ней отношение, — таков, например, эпизод «В спальне у

купца», где комичную двусмысленность сцены комментирует насмешливый голос английского рожка.

Сыграв несколько спектаклей в Париже, дягилевская труппа переехала в Англию, и 9 июня состоялась лондонская премьера «Шута». Вскоре Прокофьев возвращается во Францию и, уединившись в местечке Рошле в Бретани, начинает работу над «очень пассажистым» Третьим концертом.

Третий фортепианный концерт — крупнейшее достижение этого жанра не только в творчестве Прокофьева, но и во всей мировой пианистической литературе. Это — уверенная в своих огромных силах молодость искусства. Эмоции непосредственны, жизнерадостны, пианизм блистателен, нов. Автор с задором рассыпает перед слушателями поразительные виртуозные эффекты. Почти весь тематический материал концерта написан в России. Вероятно, именно этим обусловлен неподдельно национальный облик всего сочинения, именно поэтому так порусски просты и прекрасны его темы — например, вступительная кларнетовая тема I части. Последующее развитие — гротеск, напор, стремительная виртуозность — не затмевает широчайшего лирического разлива этой мелодии в разработке. Тема для II части была сочинена Прокофьевым еще в 1913 году. В ней очаровательно соединяется столь близкая композитору «гавотность» и русская песенность. Очертания мелодии строги, движение размеренно. Тем более неожиданно ее развитие — в форме вариаций с их увлекательными контрастами, удивительной непохожестью друг на друга. После прозрачного проведения темы вариаций в коде III часть возвращает слушателя к образам активным и бурным. Центральным образом финала становится пленительная, широко и страстно льющаяся мелодия, вновь напоминающая о дыхании Родины.

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.

Так писал поэт К. Бальмонт в своем сонете о Третьем фортепианном концерте, вызывавшем восхищение выдающихся музыкантов всего мира.

В 1921 году «американская кривая» Прокофьева «вновь повернула вверх». В это время директором Чикагской оперы стала известная певица Мери Гарден — незабываемая Мелизанда в опере Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда». По ее инициативе театр заключил новый договор на постановку «Любви к трем апельсинам», и в октябре Прокофьев, вернувшийся из Франции, начал репетиции. К зиме спектакль был полностью готов.

Премьера, состоявшаяся 30 декабря 1921 года, прошла весьма эффектно. В зале присутствовали крупнейшие американские музыканты, ведущие театральные критики. Газетные полосы пестрели крикливыми заголовками.

Сказка Гоцци полна живительного народного юмора, она воюет против ходульности, штампов, пустого глубокомыслия на сцене. Ироничность итальянского драматурга оказалась созвучной Мейерхольду и его единомышленникам К. Вогаку и В. Соловьеву, сделавшим сценическую обработку сказки. Они ввели в пьесу аллегорический Пролог, в котором спорят забавные персонажи — Трагики, Лирики, Комики, Пустоголовые и Чудаки. Каждая из групп олицетворяет определенный театральный жанр. На протяжении всего спектакля эти «представители публики» требуют, сообразно своим наклонностям, «Оздоровляющего смеха! Бодрящей атмосферы!» или — «Скорби! Стенаний! Убийств! Страдающих отцов! Проникновений в сущность!» Комичны главные действующие лица — полный державного величия, но не лишенный чувства юмора Король; «шутливая личность» Труффальдино; напыщенный Маг Челий, в колдовское могущество которого не верит никто, и прежде всего он сам; страшная великанша Кухарочка с ее огромной суповой ложкой и хриплым басом; юный Принц, поначалу несносно нудный, болезненный, «ипохондричный», а после внезапного исцеления смехом — пламенно влюбленный, полный решимости и отваги. По ходу стремительно разворачивающегося действия сменяют друг друга невероятные ситуации, забавные приключения, а над всем этим постоянно звучит

веселый смех — «главное действующее лицо оперы», по определению Асафьева.

Музыка Прокофьева в опере весела и жизнерадостна. Смешны речитативные реплики персонажей, подголоски оркестра, которые будто иронизируют над высказываниями героев, резкие и колючие тембровые сочетания.

«Каждому своя поступь и своя интонация», — писал Асафьев, отмечая острую характеристичность, индивидуальность образов. Лейтмотивы, короткие фразы или более развернутые высказывания героев рисуют не только их характер, но и манеру говорить, двигаться, жестикулировать.

На протяжении всего спектакля продолжается нешуточная, полная страсти и азарта, борьба двух миров. Злобная и могущественная Фата Моргана с помощью пособницы Смеральдины покровительствует злопыхателям Леандру и Клариче, мечтающим о смерти Принца. С Принцем — верный друг и весельчак Труффальдино, Король и придворные. Фантастические персонажи воплощены средствами, всегда легко узнаваемыми: лейттемой с характерной начальной триолью, резкими аккордовыми многозвучиями, громкими, гулкими тембрами. Реальные герои изображаются музыкой мелодичной и ясной — Прокофьев, учитывая вкусы американской аудитории, «выбрал более простой музыкальный язык, чем в „Игроке“». Безусловно симпатична постоянная готовность героев пуститься в пляс. Танцует Труффальдино, пытаясь рассмешить чахнувшего от ипохондрии Принца, танцуют свою «адскую» пляску Чертенята, придворные, которые радуются невероятному выздоровлению Принца. Музыкальной эмблемой оперы стал великолепный праздничный Марш, мгновенно завоевавший мировую известность.

После успешной премьеры «Любви к трем апельсинам» в Чикаго последовала внезапная неудача при показе оперы в Нью-Йорке. «Можно было подумать, что свора собак выскочила из подворотни и оборвала мне штаны», — писал Прокофьев о нью-йоркских рецензентах. Вместе с разочарованием в американской публике пришло «желание уехать работать куда-нибудь в спокойное место».

В марте 1922 года Прокофьев вместе с матерью уезжает в Германию и поселяется в местечке Эт-таль, которое раскинулось в живописных баварских Альпах. Здесь он намеревался отдохнуть после скитаний предыдущих лет и «хорошенько поработать: напечатать „Три апельсина“ и дописать новую оперу» — «Огненного ангела» по материалам романа Валерия Брюсова.

Жизнь в провинциальном баварском селении способствовала работе. Она текла замедленно и размеренно, словно приостановившись еще в средние века. В соседнем местечке Обераммергау раз в десять лет разыгрывались старинные мистерии — «Страсти Христовы». Прокофьеву удалось увидеть одно из этих представлений. «Я засел за „Огненного ангела“, кстати и ведьмовские шабаши, описанные в нем, происходили где-то по соседству». Правда, полностью завершить оперу удалось лишь в 1927 году. Сценическая же ее судьба оказалась драматичной: автор так и не увидел постановки «Огненного ангела» на оперной сцене.

Действие «Огненного ангела», опубликованного в 1908 году, происходит в средневековой Германии, в мрачную эпоху власти инквизиции, когда по всей Европе пылали костры, сжигавшие женщин, обвиненных в колдовстве. Главная героиня — страстная, мятущаяся Рената, восплавленная любовью к Огненному ангелу — Мадиелю. Мадиель, по убеждению Ренаты, превратился в графа Генриха, который отверг любовь героини. Рената безумствует, ее постоянно преследуют видения Огненного ангела. Рыцарь Рупрехт, влюбленный в Ренату, хочет помочь ей избавиться от безумной страсти. Все его усилия напрасны. Рената уходит в монастырь, но образ Огненного ангела преследует ее и там. Инквизиция обвиняет Ренату в колдовстве и приговаривает к сожжению на костре.

Яркие страсти, сильные человеческие характеры всегда увлекали Прокофьева-художника. В сюжете Брюсова важнейшую ценность для него представляли не колоритные описания мистических видений и инквизиторских костров, а трагедия Ренаты, борьба самоотверженного Рупрехта за исцеление ее созна-

ния. На первом плане повествования — главная героиня, ее смятенная душа, ее неистовая любовь. «После легко-веселых „Апельсинов“ интересно было взяться за страстно мятущуюся Ренату». Вокальная партия Ренаты изобилует длительными, напряженными по тону высказывания построениями, мощными кульминациями. Глубоко впечатляют заклинания Ренаты, ее развернутый рассказ в начале оперы, в котором спокойное повествование сменяется бурными эмоциональными вспышками, а также властные обращения Ренаты к Инквизитору в последней картине.

Незабываемы эпизоды, в которых Прокофьев, свободно используя богатейшую палитру оркестровых и вокальных средств, изображает иллюзорный и тем более страшный мир мрачной колдовской фантастики. Такова заключительная сцена оперы. Мистический экстаз Ренаты передается остальным монахиням. Одни вызывают образ Мадиеля, другие творят заклинания, пытаются освободиться от навязчивого кошмара, третьи проклинают Ренату. Постепенное вступление женских голосов создает звуковой поток огромной стихийной силы. К бушеванию звуковой лавины присоединяются голос Ренаты и аскетичные интонации заклинаний Инквизитора. Сцена завершается страшным приговором героине.

Страстная гуманистическая направленность «Огненного ангела», высочайшее мастерство Прокофьева неизменно восхищали всех, кто знаком с этим любимым детищем композитора. Мясковский писал: «Знаете, что меня особенно поражает? — Невероятная, если так можно выразиться, человечность Вашей музыки и восстающих из нее образов. Фигуры Рупрехта и Ренаты — это не театр, еще менее опера, а совершенно живые люди, до того глубоки и подлинны все их интонации. ...Для того чтобы дать такие образы, как Рупрехта и Ренаты во всей их глубине и невероятно человеческой сложности, надо созреть до полной гениальности.

Период работы над «Огненным ангелом» — счастливое время в жизни Прокофьева. Он отдыхал от суетливой жизни в Америке, наполненной беско-

нечными концертными поездками. Покой и пленительная природа Южной Германии располагали к творчеству. Здесь, в Эттале, Прокофьев женился на молодой испанской певице Лине Кодина (сценический псевдоним — Лина Льюбера). Лина Ивановна в течение восемнадцати лет делила с композитором его беспокойную жизнь, стала матерью двух его сыновей. Одаренная певица много выступала с исполнением вокальных произведений Прокофьева.

Эттальская идиллия окончилась осенью 1923 года, когда увеличившаяся семья Прокофьева переехала в Париж.

* * *

Париж 20-х годов не знает себе равных по блеску и многочисленности талантов. Сюда стремятся, чтобы найти успех и славу, чтобы вдохнуть аромат прекрасного города и перенести частицу его неповторимости в свое искусство. Их очень много — тех, кто прилетел на яркий свет парижских огней в своем убежденном стремлении созидать новое искусство. Здесь каждый день — премьера, каждый вечер — дебют, открывающий новое имя. Париж артисты любят больше, чем Америку: парижане не меньше избалованы, зато более восторженны, они всегда готовы создавать новых кумиров, в то время как американцы предпочитают хорошо известные имена.

Здесь следят за развитием феерического таланта Стравинского, поклоняются маститому Равелю, изумляются открытиям Пикассо и восторгаются музыкой молодых французов. Славу Парижа в эти годы составляют Кокто и Онеггер, Шаляпин и Дягилев, Казелла и Мийо, Матисс и Гончарова. Здесь подолгу живет Чаплин (один из лучших своих фильмов он назовет «Парижанка»). Каждый день ранним утром в маленькое кафе отправляется писать свои первые рассказы молодой журналист Эрнест Хемингуэй. Свою книгу воспоминаний он посвятит Парижу, где назовет его Праздником, который всегда с тобой.

Музыканты, художники, писатели этой поры стремятся опровергнуть эстетику искусства недавнего прошлого, разрушить его устои. Жан Кокто в

своим блестяще написанном манифесте «Петух и Арлекин — заметки о музыке» обрушивается на художественные принципы импрессионизма и очерчивает круг устремлений композиторов нового поколения. «Хватит облаков, волн, аквариумов, наяд, ночных ароматов. Нам нужна музыка земная, музыка повседневности. Мы хотим музыки острой и решительной... Чтобы быть правдивым, нужно быть твердым...» Произведения, звучащие в Париже в 20-х годах, удивляют разнообразием, даже пестротой тематики. Библейская сюжетика в операх и ораториях Онеггера отмечена чертами напряженного духовного поиска. Написанные в это же время пародийные «оперы-минутки» Мийо, балеты молодого Пуленка — грациозные, светлые, жизнерадостные — явно развлекательны. Музыка стадионов, спортивных площадок, улиц современного города звучит рядом с сочинениями Стравинского, которые воскрешают образы и стиль искусства барокко. 20-е годы — пора относительной стабилизации, благополучия, даже процветания в жизни европейского общества. Обостренное чувство наслаждения жизнью, тяга к веселью, удовольствиям рождают многочисленные шумные премьеры танцевальных дивертисментов, акробатических пантомим, мюзик-холльных ревью.

Молодой Прокофьев обогрет парижским солнцем. «...Французские музыкальные круги сразу же признали этого белокурого молодого человека с таким открытым лицом и широкой улыбкой», — вспоминал в середине 40-х годов Рене Дюмениль. Интересные знакомства, незабываемые встречи, яркие впечатления... Он дружен с молодыми французскими композиторами, шахматистами Капабланкой и Алехиным, художниками Петровым-Водкиным и Бенуа. Каждое исполнение его произведений перерастает в крупное событие культурной жизни, его работы широко издаются. География зарубежных гастролей Прокофьева — почти весь мир. Среди его друзей — самые именитые деятели искусства.

Мощная прокофьевская индивидуальность, однако, не ослабела в обилии ярких впечатлений. В высказываниях композитора явственно чувствуется

критическое отношение ко многому виденному и слышанному, настойчивое стремление сохранить свой оригинальный стиль. Стремясь отстоять свою самостоятельность, Прокофьев в оценках музыки современных авторов задирист, иногда резок. «Чересчур мозговое», «бекмессеровщина» — о Хиндемите, «какое-то безразличие, трупность» — о скрипичном концерте Вайля, «нудное пустое место» — о произведениях композиторов Америки. Былая гордость по поводу первого в России исполнения фортепианных сочинений Шёнберга (Прокофьев играл две пьесы ор. 11 в сезон 1910/11 годов на «Вечерах современной музыки») сменилась равнодушным отношением к творчеству нововенцев.

Категорически не принимает Прокофьев бессмысленности и пустоты, которыми грешат иногда сочинения французских композиторов. «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!» Но эти настроения были чужды русскому композитору. Он «плыл против течения» в Париже с той же последовательностью, с какой отстаивал свою самобытность в молодые годы в России и с какой будет отстаивать ее всю жизнь.

Атмосфера шумного города не изменяет строгого режима труда композитора. Навыки, приобретенные в детстве, помогают ему неустанно работать в любых условиях, решительно противостоять трудностям. Жизнь семьи Прокофьева целиком подчинена творчеству Сергея Сергеевича. Имя модного композитора приносит не слишком большой доход, поэтому часто приходится экономить, переезжая с одного места жительства на другое — постоянная квартира в Париже стоит дорого. В феврале 1924 года у Прокофьевых рождается сын Святослав. Через несколько месяцев композитора постигает огромное несчастье — умирает Мария Григорьевна. В последние годы жизни она, тяжелобольная, почти ослепшая, продолжала жить делами и интересами сына.

Слабеющие силы не позволяли ей по-прежнему помогать ему, она лишь успела написать воспоминания о детских годах композитора. Прокофьев всю жизнь был нежно привязан к матери, испытывал глубокую благодарность за все великие усилия, которые она приложила для воспитания и развития его таланта. Утрату самого близкого человека композитор переживал с огромной болью.

Летние месяцы проходят, как обычно, в неустанном труде, который чередуется с кратким отдыхом. Прокофьевы выезжают в тихие дачные места, где осуществляются все важнейшие замыслы композитора. Работе помогают контакты с друзьями — совместное музицирование с Пуленком, Феврие, беседы об искусстве с художниками Петровым-Водкиным, Бенуа. В 1926 году из Ленинграда приехала в Париж художница Остроумова-Лебедева, сделавшая интересный портрет Прокофьева.

Произведения, написанные Прокофьевым в Париже, впечатляют разнообразием и богатством стилистических средств. Упорное желание остаться самим собой, не поддаваться натиску «парижских чар» сочетается с несомненным ассимилированием наиболее значительных достижений современной композиторской техники. Невозможно представить по-настоящему крупного художника, который в своей индивидуальности не соединил и не переплавил бы художественные впечатления современности. Прокофьев в лучших сочинениях парижского периода сумел воспринять и передать собственным, неповторимым языком то, что было ярко, своеобразно и характерно в музыкальном искусстве Западной Европы 20-х годов.

Десятилетие, проведенное в Париже, Прокофьев начинает премьерой Скрипичного концерта. Сочиненный несколько лет назад, он исполнялся в день приезда композитора во французскую столицу. После добровольного эттальского заточения — заполненные до отказа ложи Grand Opéra, блестящая публика, среди которой — К. Шимановский, А. Рубинштейн, Й. Сигети, П. Пикассо, А. Бенуа, А. Павлова. Прекрасная музыка концерта с ее

романтически яркими контрастами, возвышенной лирикой не понравилась парижанам. Концерт критиковали за старомодную романтичность, даже «мендельсонизм». Так Париж с самого начала продиктовал композитору свои условия, с которыми необходимо было считаться. Поэтому следующие премьеры представляют Прокофьева, который потрясает слушателей стихийной силой кантаты «Семеро их», поражает контрастами «хроматической» Пятой сонаты (которая, впрочем, не понравилась спокойно-умудренным, повествовательным тоном). На подготовку к премьере новой редакции Второго фортепианного концерта композитор затратил много сил и времени, однако встреча произведения была «сдержанной». Романтический колорит музыки, ее экспрессивная выразительность считались в Париже несовременными и непоказательными для Прокофьева.

В июне 1923 года Мясковский, сообщая в письме о своей новой Седьмой симфонии, пишет, что она «очень стремительна и до отвращения фальшива, так что Вашему „диатоническому“ (курсив мой.— Н. С.) вкусу будет явно не по душе...». Для Мясковского «диатоничность» мышления Прокофьева — это те свойства таланта, которые определены ясностью языка, жизнелюбивым, динамичным тоном его музыки. «Я должен сознаться, что пользуюсь Вашей музыкой даже с гигиенической целью: когда наглотался всех этих Бартоков, Веллешей, Кшенеков, Пуленков, Грошей, Хиндемитов и др., — просто потребность является выйти подышать чистым и здоровым воздухом Ваших угодий». Исключительность, непохожесть прокофьевского дарования на то, что в те годы ценилось за границей, создает определенные трудности в налаживании контактов с аудиторией, прессой. Музыка, звучащая вокруг, призывает к искусству усложненному, иссушенно-логичному, далекому от простоты чувств и выражения. Такое искусство чуждо Прокофьеву. Однако многое в новой, послевоенной музыке было близко его собственным устремлениям.

«Я решил писать большую симфонию, „которая была бы сделана из стали и железа“...» Задумана

симфония в двух частях, «... первая — сердитое аллегро, *allegro ben articolato*, вторая — тема с вариациями». Сознательное стремление написать сложную «стальную» вещь замедляет процесс сочинения. В марте 1925 года Прокофьев писал Мясковскому: «В симфонии после отчаяннейшей возни я закончил оркестровку первой части. Вышло около ста страниц, заполненных сверху донизу».

Начатая в эпизодах летом 1924 года Вторая симфония была окончена 22 мая 1925 года и уже через две недели исполнена в концерте Кусевицкого. Ни премьеры, ни последующие редкие исполнения не принесли тогда успеха этому сочинению. «...Слишком густо она была заплетена, слишком много наложений одного на другое и контрапунктов, переходящих в фигурацию». Неуспех произведения огорчил композитора, но в то же время не хотелось верить в бесплодность затраченных усилий: «Все же где-то в глубине души есть надежда, что через несколько лет вдруг выяснится, что симфония вовсе порядочная и даже стройная вещь, — неужели же я на старости лет и с высоты всей моей техники так-таки и плюхнулся в калошу, да еще после 9 месяцев бешеной работы?!»

Критика дружно бранила симфонию, парижане, восторженно принимавшие каждый новый экстравагантный опус, не слышали в произведении ничего, кроме устрашающе громогласных созвучий, густых переплетений многослойной фактуры, варварских урбанизмов. Лишь десятилетия спустя после премьеры сочинения стало очевидным то, что, видимо, непросто было распознать первым слушателям.

В первой части сквозь жесткие звуковые конструкции, словно отлитые «из стали и железа», просвечивают образы русской сказки, русской старины. Богатырский размах, суровая простота древних песнопений, мятежное скифство удивительно сочетаются с гипертрофированными звучностями, навянными поступательной моторикой современных техницистов.

Нежные, тихие фигурации оркестра начинают вторую часть — тему с вариациями. «После напористой первой части хотелось сделать отдушину хотя

бы в начале второй, которую я задумал как тему с вариациями, и взял для этого спокойную тему, сочиненную в Японии». Прекрасна начальная мелодия гобоя; ее светлая напевность особенно покоряет после оглушающих звучностей первой части. Последующие шесть вариаций до неузнаваемости изменяют тему. В них — Прокофьев, вырвавшийся на свободу из оков сознательной усложненности, Прокофьев будущих страниц «Ромео и Джульетты». Сменяют друг друга картинки изящной пасторали, веселой, чуть грубоватой пляски. Целомудрие, тонкость, трогательный лиризм центральной (четвертой) вариации оттеняют последующее мощное нагнетание. Генеральная кульминация произведения — лавина грозных звучностей, перекрывающих динамику первой части. Тем не менее итог произведения — не в торжестве бездушных сил стального натиска. В спокойном, умиротворенном постскрипту грандиозной концепции воскрешена спокойная тема вариаций, тихо и светло завершающая необычный цикл.

Летом 1925 года Прокофьев получает неожиданное предложение. Сергей Дягилев заказал ему балет о Советской России. «Я не верил своим ушам. Для меня как бы открывалось окно на воздух, тот свежий воздух, о котором говорил Луначарский». Работа над балетом представлялась композитору радостным приобщением к новой действительности, и он с жаром принялся за сочинение. Прокофьев мечтал видеть либреттистом балета Илью Эренбурга, который находился тогда во Франции. Замысел не осуществился, и сценаристом был приглашен художник Г. Якулов, с успехом демонстрировавший свои работы в Париже. Он пояснял содержание балета, который Дягилев броско и неординарно назвал «Стальным скоком»: «Балет имеет два акта: период ломки старого быта, его деформация и энтузиазм революционеров на фоне разложения старого и пафос организованного и внутренне и внешне труда».

Премьера, тщательно подготовленная Дягилевым, состоялась в Париже 7 мая 1927 года на сцене театра Сары Бернар. Ее посетили Равель, Стравин-

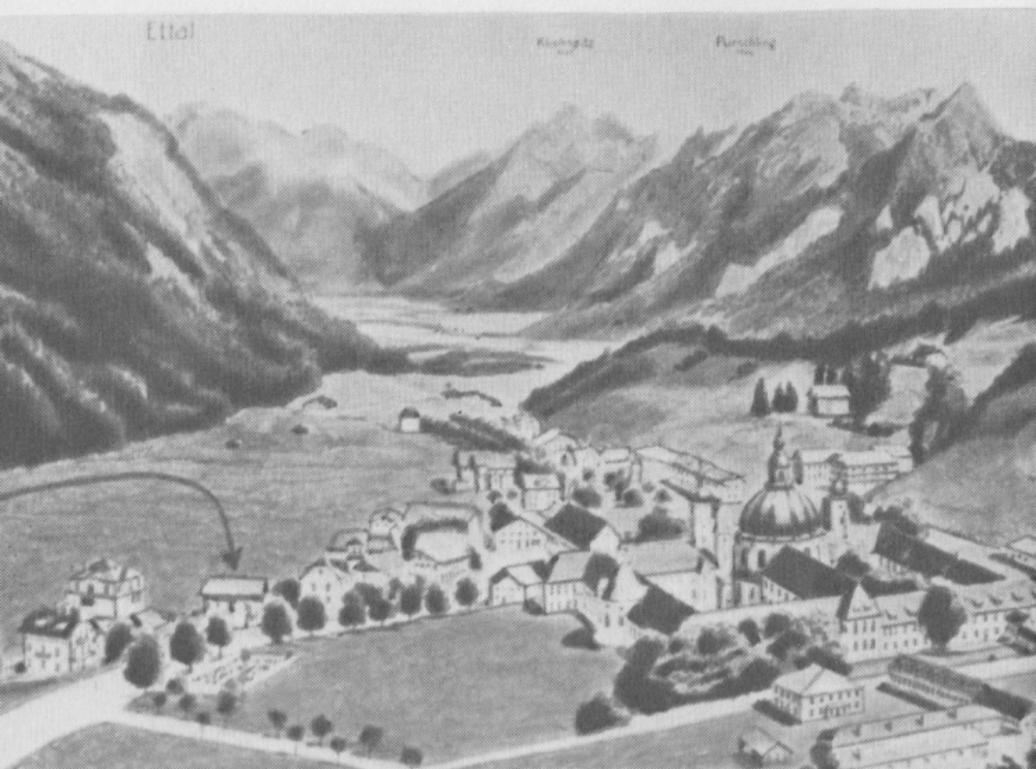


С. С. Прокофьев. Карандашный портрет А. Матисса.
«Почему вы мне сделали такое длинное лицо?» —
«Для того, чтобы передать ощущение вашего роста»



Шут . Эскизы костюмов И. Г. Курочки Арманцевского
и Н. П. Алексеевой. Киев. Театр оперы
и балета, 1928

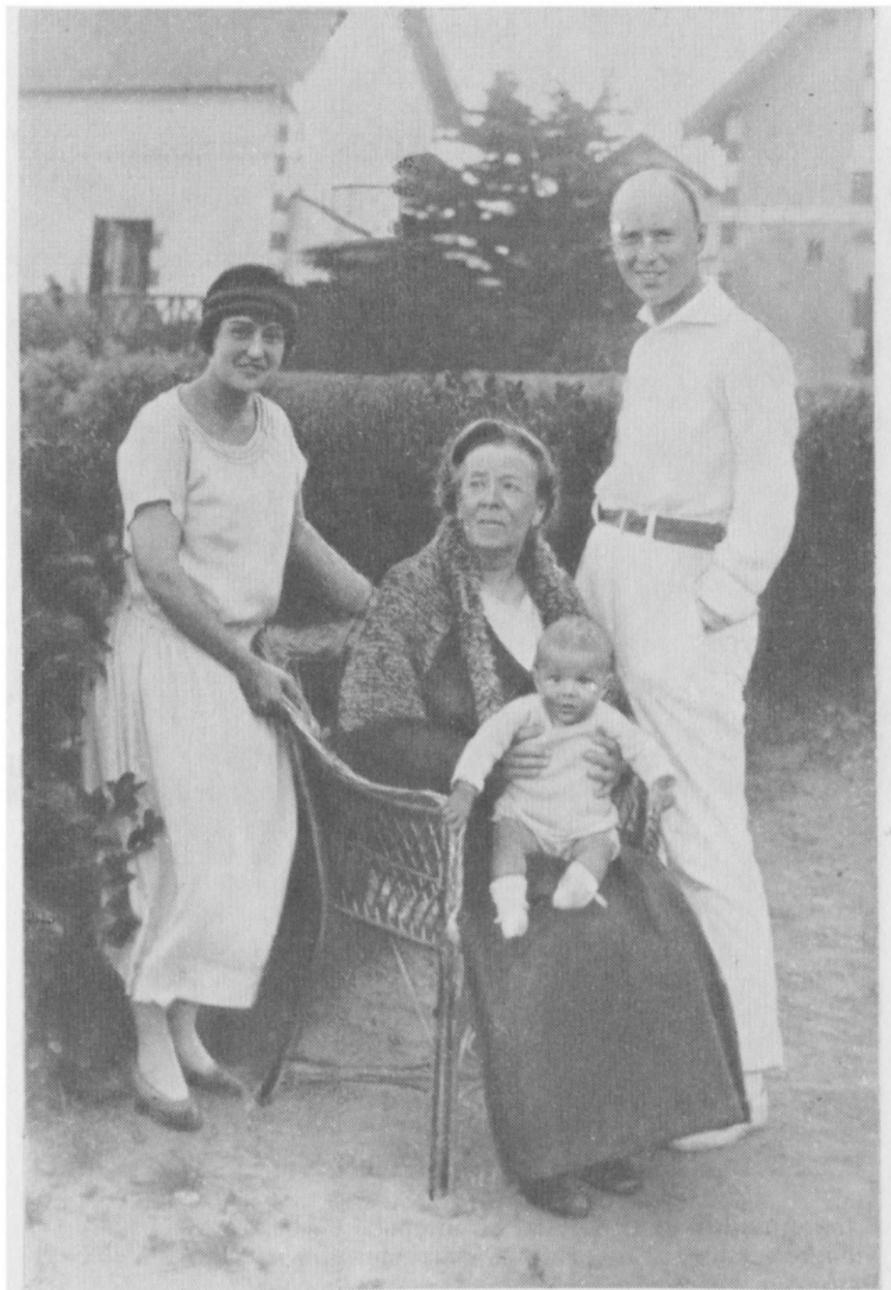




Этталь. «Это был живописный и тихий край,
идеальный для работы» (Прокофьев)



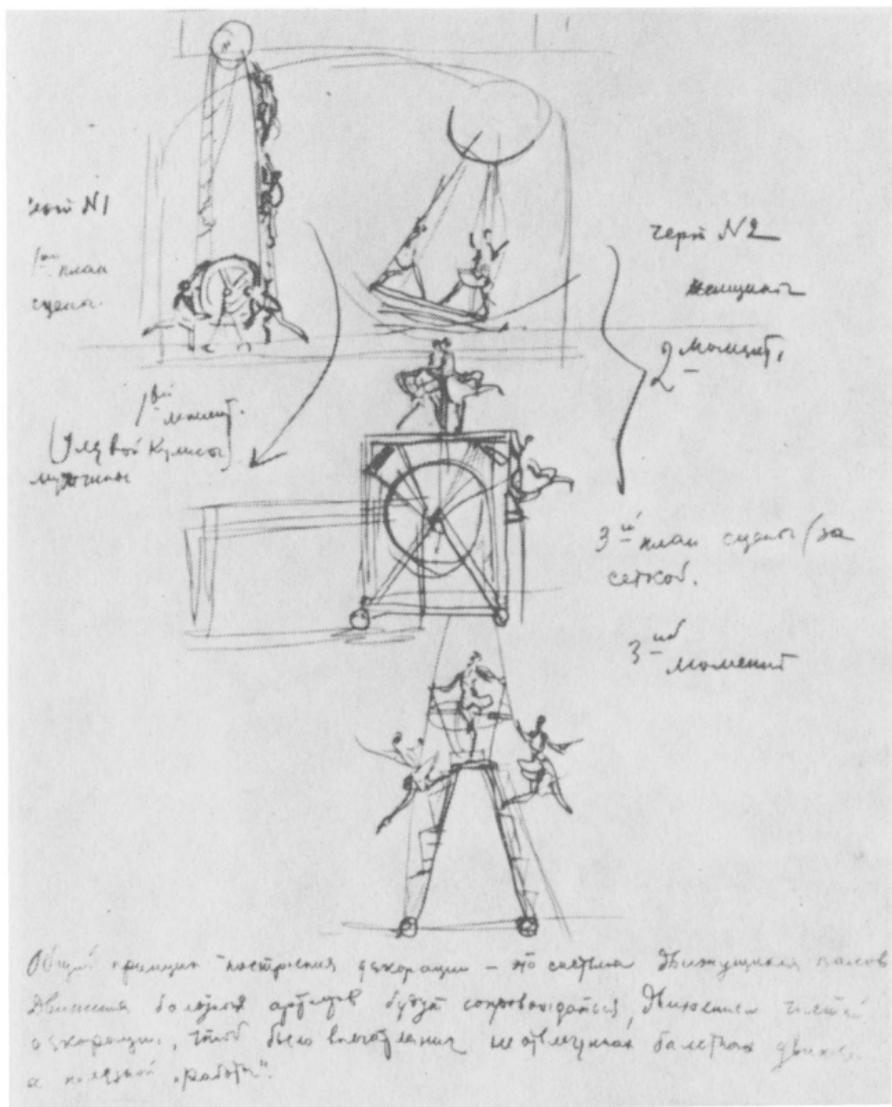
-Огненный ангел-. Сцена из оперы.
Международный фестиваль современной музыки.
Венеция, 1955



С женой, матерью и сыном в Сен-Жиль-сюр-Ви



Отправляясь в автомобильное путешествие



Эскиз Г. Б. Якулова к постановке балета «Стальной скачок». Париж, 1927. «Мы полагали, что на данном этапе центр тяжести был не в занимательности сюжета, а в показе того нового, что появилось в Советском Союзе, и прежде всего строительства. В нашем балете мы видели на сцене работу с молотками и большими молотами, вращение трансмиссий и маховиков, вспыхивание световых сигналов» (Прокофьев)



«Стальной скак». Сцена из балета.
Париж, 1927



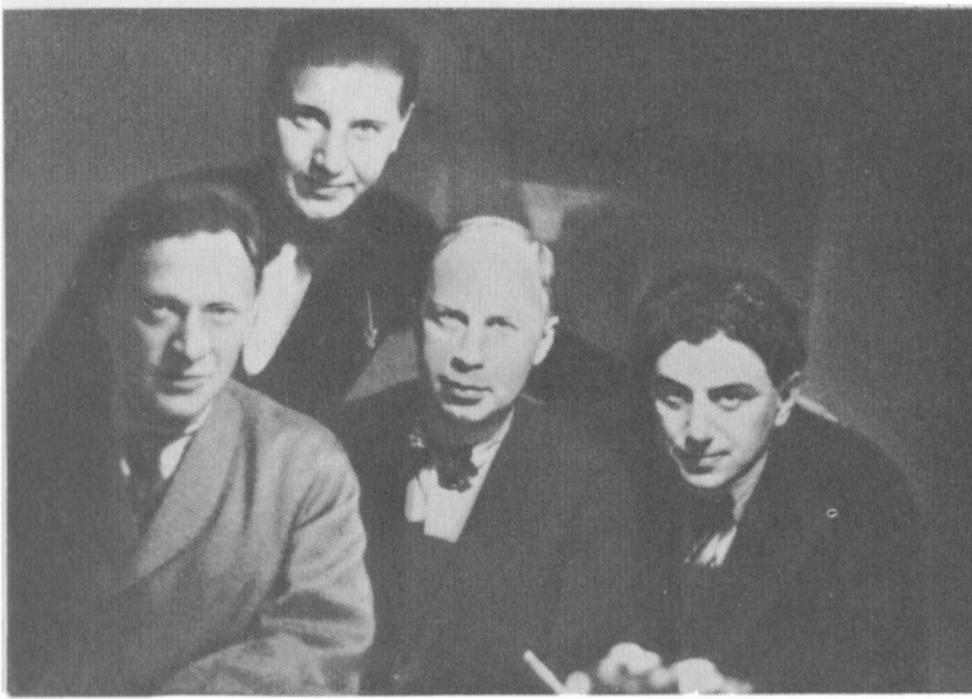


С. С. Прокофьев. Портрет А. П. Остроумовой-
Лебедевой. Париж, 1926

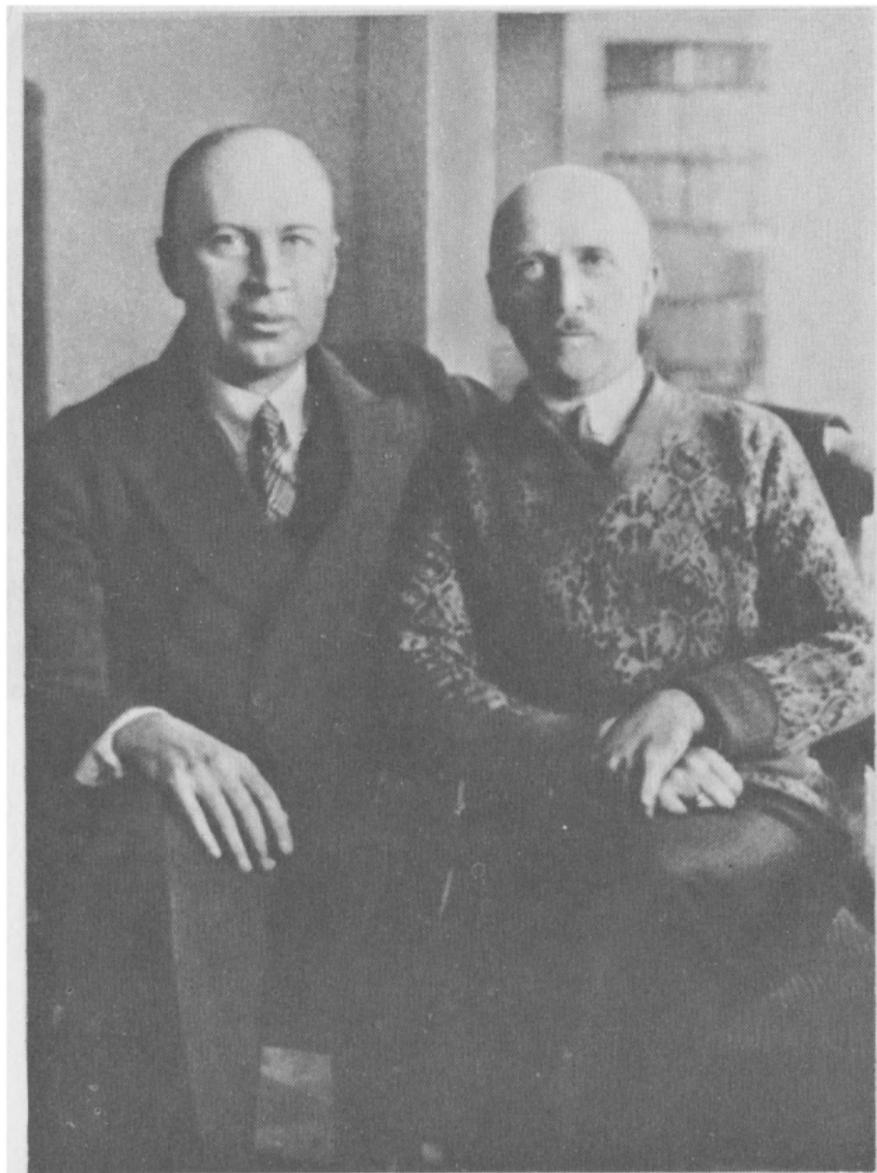
На прогулке



Среди участников постановки «Любовь к трем апельсинам». Ленинград. Театр оперы и балета, 1926. «Спектакль, поставленный моими друзьями юности, Дранишниковым — по дирижерскому классу и Радловым — по шахматам, шел блестяще по своей слаженности и соответствию желаниям автора» (Прокофьев)



С постановщиками спектакля «Любовь к трем апельсинам» в Большом театре. А. Д. Дикий, Н. С. Голованов, С. С. Прокофьев, И. М. Рабинович. Москва, 1927



С Б. В. Асафьевым в Детском Селе. 1927



Л. И. Любера-Прокофьева и С. С. Прокофьев. 1927



С сыновьями Святославом и Олегом. 1930

В Нью-Йорке во время гастролей. 1933



ский, Пикассо. На лондонском спектакле присутствовали члены королевской семьи. С особенным удовлетворением писал Прокофьев о постановке балета в Нью-Йорке, в театре Метрополитен: «Интересно было увидеть, как огромный красный флаг взвился на сцене этого самого буржуазного из буржуазных театров».

Авторы «Стального скока» стремились передать свое представление о новой современной России. На европейских и американских сценах появились небывалые персонажи — Ораторы, Работница, Матрос, который затем превращается в Рабочего, Ирисники и Папиросники. «Герои» недавнего прошлого — спекулянты, мешочники — уступили во второй картине место строителям будущего. Воображение авторов рисовало новую Россию мощной индустриальной страной. Сценически мечта о будущем была воплощена как апофеоз техники. В последней части балета на сцене жужжали станки, вращались валы, работали механизмы. Танцоры изображали ритмично работающих людей, а временами их движения сливались с движениями машин на сцене. Таков был авторский замысел: «...Чтобы было впечатление не отвлеченных балетных движений, а полезной „работы“», — писал Якулов в комментарии к эскизу декорации.

Прокофьев сочинял музыку, словно стремясь подтвердить признание, вырвавшееся у него после премьеры Второй симфонии в письме к Мясковскому: «В общем — *Schluß** — теперь не скоро от меня дождутся сложной вещи». Не цитируя, композитор обращается к ритмам и интонациям частушки, простой городской песни, веселого пляса. Музыка «Стального скока» — звенящие тембры оркестра, простые мелодии «на белых клавишах» с обостренными кое-где интонациями, многослойные наложения равномерно движущихся голосов.

Бодрая, жизнелюбивая музыка рисовала образ грядущего мира таким, каким его представлял тогда композитор, давно не бывавший на Родине, но постоянно думающий о ней (Асафьев писал, что в

* Конец (нем.).

балете выражен «подлинный стиль нашей эпохи, потому что здесь вполне можно говорить о кованных ритмах, об упругих как сталь интонациях и о музыкальных приливах и отливах, подобных дыханию гигантских мехов!») После премьеры Прокофьев был провозглашен «апостолом большевизма». Белоэмигрантские газеты топали ногами: «Колючий цветок служителей Пролеткульта!» Европейская критика прочно закрепила за Прокофьевым определение «красного» композитора.

Зима 1925 года примечательна поездкой, которую предприняли Прокофьевы по городам США. Сергей Сергеевич выступал как пианист — исполнитель собственных сочинений. Кроме того, он аккомпанировал Лине Льюбере, которая пела романсы русских композиторов.

Турне из четырнадцати концертов принесло успех. Прокофьев завоевал Америку так, как нередко завоевывали ее другие артисты — предварительно добившись признания в Европе.

После шумной, многоликой Америки приятно было вновь встретиться с ласковой природой и прекрасным искусством Италии: «Кроме солнца, рафаэлей, Везувия и цветущих апельсинов, видел Максима Горького, Вячеслава Иванова», — вспоминал позже Прокофьев. Сюрприз ожидал композитора на утреннем концерте в Неаполе: в артистической появился Горький. Алексей Максимович увез Прокофьевых к себе обедать. Долгие и интересные его рассказы о жизни в Советском Союзе, по словам Лины Льюберы, «можно было слушать без конца».

Во время передышек между бесконечными гастролями, в недолгие часы отдыха после напряженного творческого труда Прокофьев радушно принимает у себя гостей. У него бывают Ч. Чаплин, Ф. Шаляпин, Л. Стоковский, шахматисты Р. Капабланка, А. Алехин. Летние месяцы посвящены новому увлечению — автомобилю. Композитор совершает интересные поездки по Франции, Швейцарии, восхищаясь прекрасной природой и старинной архитектурой: «...Франция красива и нежна, а в Центральных горах встречаются колоссальные пещеры, глубоко уходящие под землю...» В разное время Прокофьев

ева сопровождали в этих поездках приезжавшие во Францию В. Софроницкий, Вс. Мейерхольд, писатель и драматург А. Афиногенов. Жизнь в Париже с середины 20-х годов постоянно оживлялась приездами знакомых и друзей из Советской России. Среди них — старые друзья-соученики Б. Захаров и Б. Асафьев. К сожалению, дела так и не отпустили во Францию Николая Яковлевича Мясковского, приезда которого так ждал Сергей Сергеевич. Прокофьев поддерживает контакты с советскими художниками — К. Петровым-Водкиным, Г. Якуловым, общается с И. Эренбургом. Очевидцы вспоминают, как близки были во время встреч в Париже Прокофьев и Маяковский: «Слушая фортепианную игру Сергея Сергеевича, Маяковский попросту млеет и глаза его зажигались неожиданно теплым светом».

В Советском Союзе в эти годы музыка Прокофьева завоевывает все большее признание. Стране, которая стремительно движется вперед, нужно жизнерадостное и человеческое искусство Прокофьева. Веселая опера «Любовь к трем апельсинам» поставлена в Ленинграде и Москве, величественный Третий концерт исполняется С. Фейнбергом, Л. Обориным, в концертных залах звучит «Скифская сюита» в исполнении Персимфанса — Первого симфонического ансамбля без дирижера. Усиление интереса к его музыке приводит к первым деловым переговорам — о постановке «Игрока», о вступлении в Московское общество композиторов, о возможных гастролях.

В июле 1925 года при Комиссии Президиума ЦИК СССР по ознаменованию двадцатилетия революции 1905 года состоялось совещание, в котором приняли участие Мейерхольд и Эйзенштейн. В решениях было записано: «Признать, что в намечаемом комиссией зрелище должна быть поставлена кинофильма „1905 год“, по сценарию, подготовляемому Н. Шутко... Просить т. Мейерхольда во время его заграничной командировки найти там композитора С. Прокофьева, с которым иметь предварительные переговоры о возвращении Прокофьева в СССР и о подготовке киносимфонии, и известить комиссию об условиях». Идея привлечь к работе Прокофьева

осталась, к сожалению, невыполненной, а из замысла фильма, посвященного двадцатилетию революции 1905 года, родился поставленный Сергеем Эйзенштейном «Броненосец Потёмкин».

Январь 1927 года отмечен долгожданным и радостным событием в жизни Прокофьева — поездкой в Советскую Россию. Впервые после десятилетней разлуки он смог увидеть те грандиозные перемены в жизни страны, о которых ему рассказывали в письмах его друзья, убедиться в том, как ценят и любят советские люди его музыку.

В первый же день приезда в Москву композитор провел оркестровую репетицию с Персимфансом. Как только Сергей Сергеевич появился в зале, грянул Марш из «Любви к трем апельсинам» — взволнованные музыканты приветствовали композитора. Прокофьев был, как обычно, сосредоточен, деловит, строг. Публика, собравшаяся в Большом зале Московской консерватории в день первого концерта, встречала его восторженно. Еще с большим триумфом прошли выступления в Ленинграде. В ГАТОБе (бывш. Мариинском театре) на спектакле «Любви к трем апельсинам» Прокофьев слушал оперу вместе с Луначарским, восхищенно сравнившим ее с бокалом шампанского. «Первая настоящая постановка этой вещи — талантливая и живая, во много раз превосходящая постановки Чикаго, Нью-Йорка, Кельна и Берлина», — говорил автор, довольный и бережной интерпретацией музыки, и нарядным спектаклем.

Несколько выступлений состоялось на Украине. Приезд всемирно известного музыканта произвел неизгладимое впечатление на слушателей Харькова, Киева, Одессы. Не обошлось без курьезов. Юный Давид Ойстрах выступал, исполняя скерцо из Скрипичного концерта, и был энергично раскритикован автором. Ойстрах вспоминал: «Сделав большой шаг к эстраде, он тут же, не обращая внимания на шум и возбуждение публики, попросил пианиста уступить ему место и, обратившись ко мне со словами: „Молодой человек, вы играете совсем не так, как нужно“, начал показывать и объяснять мне характер своей музыки. Скандал был полный...» Одно из

одесских выступлений Прокофьева слушал Святослав Рихтер — тогда двенадцатилетний школьник, будущий непревзойденный исполнитель фортепианных произведений Прокофьева.

Почти двухмесячная поездка была наполнена концертами, посещениями театров, встречами с музыкантами. Среди них особенно запомнился двадцатилетний Дмитрий Шостакович. По возвращении в Париж Сергей Сергеевич, продолжая пропагандировать на Западе произведения советских композиторов, прибавил к их числу сочинения талантливой молодежи.

Два дня Прокофьевы гостили в доме Асафьева в Детском Селе под Ленинградом, куда приехал и Николай Яковлевич Мясковский. Встретившиеся вблизи города, где протекала их молодость, друзья часами спорили о музыке, вспоминали консерваторию, Петроград памятных предреволюционных лет. Это был непродолжительный отдых в трудной, насыщенной поездке. Уезжал Прокофьев в Париж оживленным, помолодевшим. Лина Прокофьева вспоминает: «Нас трогательно провожали друзья, старые и новые, мы говорили „до скорой встречи“, унося с собой множество волнующих впечатлений».

Берлинская Staatsoper, заинтересовавшись оперой «Огненный ангел», планировала поставить ее в сезон 1926/27 годов, однако постановка не была осуществлена. Огорченный композитор решил дать музыке «Огненного ангела» другую жизнь — в виде симфонического произведения. «Вообразите, — писал он Мясковскому в августе 1928 года, — что выбранный из него материал совершенно неожиданно улегся в форму четырехчастной симфонии!» Среди сочинений, написанных за границей, трудно найти другое столь же яркое по эмоциональности, глубине и страстности чувств. Прокофьев ввел в новую Третью симфонию лучшие фрагменты оперы — рассказ Ренаты, музыку поединка Рупрехта с графом Генрихом. Слушатель, знающий музыку оперы, с удивлением открывает, что некоторые темы звучат в симфонии чуть иначе — в них отчетливо слышны интонации русской протяжной песни. Эпизоды проникновенные, нежные сталкиваются с раз-

делами, где неистовствует грозная, тревожная стихия. Это рождает неповторимый облик симфонии — исполненный трагедийности, тревоги, глубокой человечности.

Весна 1929 года примечательна появлением еще одного хореографического произведения. Балет «Блудный сын» — последняя совместная работа Прокофьева и Дягилева.

В конце жизни известного импресарио эволюция его устремлений совершила еще один поворот. Важными и значительными представляются не пышные, экстравагантные, приперченные сенсационностью зрелища, а произведения, повествующие о простых и поэтому неизменно великих ценностях человеческой жизни — честности, искренности, верности родному очагу.

Вечный сюжет о блудном сыне, бесхитростная и правдивая человеческая драма раскрыты средствами, лишенными аффектации, скупыми, выразительными. В этом полностью совпали устремления приближающегося к своему шестидесятилетию Дягилева и Прокофьева, искавшего естественной эмоциональности, простоты. («Я стремлюсь к большей простоте и мелодичности», — скажет он два года спустя в одном из интервью.) Композитор написал для балета превосходную музыку — искреннюю, человечную, полную неброской красоты и поэтичности. В партитуре представлены словно две жизненные стихии. Мир искренних порывов молодого сердца, его мечты, надежды и страдания обрисованы особенно нежными, тонкими красками. Мелодии певучи, изысканны, музыкальная ткань прозрачна, моментами воздушна. Таковы лирические дуэты, портрет Красавицы. Стихия напористых эмоций, активного воинственного начала передана с помощью энергичных ритмов (эпизоды «Грабеж» или «Дележ добычи»). Прокофьев любил музыку «Блудного сына» и обращался к ней неоднократно. Спустя год после премьеры он написал Четвертую симфонию, основанную на тематизме балета, — широкое эпическое полотно, богатое контрастными образами, разноречивыми темами, но цельное и единое по стилю.

Премьера «Блудного сына» прошла успешно, а

спустя два месяца в Венеции неожиданно умер Дягилев. Сложный и не всегда гладкий характер отношений, связывавших его с Прокофьевым, не мешал композитору глубоко чтить труд горячего пропагандиста русского искусства. Прокофьев осознал смерть Дягилева как «исчезновение громадной и несомненно единственной фигуры, размеры которой увеличиваются по мере того, как она удаляется».

В ноябре 1929 года композитор совершает еще одну поездку в СССР. Он провел три недели в Москве, где видел новую постановку «Любови к трем апельсинам» в Большом театре, вел переговоры о постановке «Стального скака» — эти планы, к сожалению, не осуществились. В конце года Прокофьев вместе с женой отправился в еще одну большую гастрольную поездку по городам США. Двадцать пять концертов, состоявшихся по всей стране, прошли с огромным успехом. «Понемножку в меня здесь, кажется, уверовали», — удовлетворенно отмечал композитор.

Путешествие было богато экзотическими впечатлениями: переправа через Миссисипи с лежащими у берегов огромными крокодилами, пустыня Аризоны, Ниагарский водопад. Не менее интересными были несколько дней, проведенные на Кубе. Там выступление Прокофьева слушал испанский поэт и революционер Федерико Гарсиа Лорка. Восхищенный фортепианными произведениями композитора, он долго беседовал с ним в отеле «Ведадо», где жили тогда Прокофьевы. Куба покорила пышной экзотической природой, чудесным теплым морем. Тем не менее он писал: «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».

Невозможно обойти молчанием встречу, которая состоялась еще по пути в Америку. На борту трансатлантического лайнера «Беренгария» судьба свела Прокофьева с Рахманиновым. Посреди океана встретились двое русских, находившихся вдали от родины. Тому, кто был на двадцать лет моложе, предстояло вернуться в Россию, подарить ей свой труд и талант. Другой — тот, кто в молодости назы-

вался «московским кумиром», — так и не переступил больше русских границ. Образы родной земли продолжали до боли волновать Рахманинова всю жизнь. Во время войны он уже накануне смерти будет жертвовать сборы со своих концертов в пользу Красной Армии и напишет: «От одного из русских посильная помощь русскому народу в его борьбе с врагом». А сейчас Рахманинов задавал бесчисленные вопросы, в которых чувствовалась «скрытая тоска по родине...».

Прокофьев все больше и больше чувствует необходимость новых встреч с Советской страной. Он горячо стремится быть в курсе всех событий, с интересом читает книги советских писателей. Он ведет широкую переписку со старыми друзьями, помогает им; по просьбе Асафьева, например, подыскивает фольклорный материал времен Французской революции для будущего балета «Пламя Парижа».

Произведения, которые пишет Прокофьев в последние годы жизни за рубежом, в основном не связаны с музыкальным театром (исключение составляет одноактный балет «На Днепре»). Композитор не только достиг к этому времени вершин композиторского мастерства, но и приобрел жизненный опыт, мудрость. Он был готов к воплощению тем высокой гражданственности, сюжетов, рассказывающих о великих событиях, сильных характерах. Таких тем и сюжетов окружавшая действительность не предлагала. Поэтому конец 20-х — начало 30-х годов — это время создания инструментальных сочинений: Четвертой симфонии (на материале балета «Блудный сын»), Четвертого (леворучного) и Пятого фортепианных концертов, Струнного квартета, написанного по заказу Библиотеки Конгресса в Вашингтоне. В них проступают тенденции, которые сам Прокофьев характеризует как поиски «новой простоты». По его мнению, только овладев всеми сложностями композиторской техники, можно прийти к тому, чтобы, «выражаясь ново, выражаться просто».

Однако путь к той отточенности стиля, которой он достигнет в работах советского периода, труден. В эти

годы неутомимый в поисках художник лишен высоких творческих стимулов. В статьях и рецензиях благожелательно настроенной французской критики все чаще проскальзывают замечания о рассудочности, схоластичности. Среди тех, кто почувствовал признаки опасности,—искренний, доброжелательный в самой суровой критике советчик Николай Яковлевич Мясковский. «В Вашем творчестве словно появился элемент *оглядки*, что особенно бросается в глаза в концовках новейших Ваших сочинений, в частности в сонатинах, где я иногда чувствую нарочитость».

Сам Прокофьев твердо знает причины начинающейся депрессии и средство исцеления. «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, друг мой, я возвращаюсь...» — говорил Сергей Сергеевич своему парижскому другу Сержу Морё.

Решение было принято.

Возвращение на родину

30-е годы — незабываемая пора в истории Советской страны. Первое в мире социалистическое государство переживает время решительных перемен, которые сказываются везде — в социальной, хозяйственной, культурной жизни. Величественными памятниками труду и энтузиазму советских людей встают новые заводы, фабрики, электростанции. Радостный подъем переживает искусство. Романы М. Шолохова, Л. Леонова, В. Катаева, И. Эренбурга, Ф. Панферова, Н. Островского, пьесы Вс. Вишневского, Н. Погодина, А. Корнейчука рассказывают о людях, чей облик сформирован новыми условиями жизни.

Широка и разнообразна панорама творчества кинематографистов, воскрешающих историко-революционное прошлое России («Чапаев», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году»), страницы бессмертной классики («Гроза», «Бесприданница» по А. Островскому, «Иудушка Головлева» по М. Салтыкову-Щедрину), воспевающих трудовые подвиги советских людей («Встречный», «Комсомольск»).

Период подъема и обновления переживает театр — драматический и музыкальный. Славу и мировое признание приносят отечественному музыкальному искусству симфонии Мясковского и Шостаковича, талантливые сочинения кантатно-ораториального жанра. И Прокофьев, напряженно ищущий в эти годы новых, актуальных и масштабных тем, не мог не испытать огромного оздоровительного воздействия достижений советского искусства.

Некоторое время жизнь его проходит в постоянных разъездах между Москвой и Парижем. К лету 1936 года переезд завершился: в Москву перебрались все члены семьи, перевезено имущество. Правда, быт еще не вполне устроен (в ожидании кварти-

ры семья расположилась в гостинице), но к этому все быстро привыкли, особенно сам Сергей Сергеевич, который тут же, в «Национале», начинает проводить консультации по теории композиции для студентов консерватории.

Деятельность Прокофьева с первых месяцев пребывания на родине необыкновенно активна. Он с энтузиазмом стремится ближе узнать, понять новую Россию. Во время многочисленных гастролей по городам Украины, Армении, Урала композитор не устает восхищаться культурой и отзывчивостью советского слушателя. Так, после одной из поездок он пишет в «Вечерней Москве»: «Должен прямо сказать, что челябинский рабочий слушатель проявил гораздо больше интереса к программе, чем некоторые квалифицированные аудитории западноевропейских и американских центров».

Любую паузу в работе Прокофьев стремится использовать так, чтобы побольше увидеть на дорогой ему земле. Незабываемые впечатления приносят автомобильное путешествие по Военно-Грузинской дороге, поездка по Уралу, по рекам Каме и Белой. Среди его разнообразных занятий — и работа в качестве члена правления Московского союза композиторов, и частые посещения театральных и концертных премьер, и любимые увлечения, среди которых главное место занимают шахматы. С Давидом Ойстрахом, также отличным шахматистом, в ноябре 1937 года был начат матч, проходивший в клубе мастеров искусств. Ойстрах вспоминает: «Борьба шла по всем правилам — с точно регламентированным временем, с судейской коллегией и, разумеется, при публике. За партиями следовали бессонные ночи, каждый волновался так, будто дело шло о завоевании первенства мира».

Сразу же после приезда Прокофьев начинает работать над заказами для кино и театра. Первый опыт в этой области — музыка к кинофильму «Поручик Киже», который снимается на ленинградской фабрике «Белгоскино» по повести Юрия Тынянова. Композитор захвачен забавным сюжетом, сатирическими персонажами и ситуациями. Музыка фильма получилась остроумной, тонко пародийной.

Среди театральных работ композитора следует назвать «Египетские ночи», поставленные А. Я. Таировым в Камерном театре с использованием фрагментов из поэмы Пушкина «Египетские ночи», трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра», пьесы Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра». Тревожный, беспокойный дух спектакля определяла прежде всего музыка Прокофьева, занимавшая в нем значительное место. Египет, погибающий под натиском грубых римлян, прекрасная Клеопатра, отважный Антоний—богатый круг образов спектакля Таирова передан яркими, сочными красками. «Египетские ночи» украшала тончайшая, редкостная по пластичности и выразительности игра Алисы Коонен. Зрителей потрясал в ее исполнении монолог «Чертог сиял», выразительная сила которого значительно усиливалась музыкой.

В одном из писем композитора 1936 года можно найти примечательные строчки: «Что я пишу? „Пиковую даму“, „Евгения Онегина“, „Бориса Годунова“ и „Моцарта и Сальери“. Не правда ли, точно бред сумасшедшего? Но это так—и виной тому пушкинское столетие».

Приближающийся юбилей поэта радовал Прокофьева возможностью встретиться с героями любимых произведений, дать свою музыкальную интерпретацию бессмертной поэзии Пушкина. Композитор написал музыку к кинофильму М. Ромма «Пиковая дама», к спектаклю «Борис Годунов», который готовил к постановке Всеволод Мейерхольд, и к инсценировке «Евгения Онегина» для Камерного театра. Особенно увлекала работа над «Евгением Онегиным». Прокофьев давно мечтал написать оперу по Пушкину; в годы учебы в консерватории он обдумывал музыкальное воплощение тех сцен романа, которые не вошли в оперу Чайковского. В «Вечерней Москве» от 22 июня 1936 года он писал: «Думаю, будет необычайно любопытно увидеть на сцене Ленского, оживленно спорящего за бутылкой ай с Онегиным, Татьяну, навещающую его опустевший дом, или Онегина на берегах Невы». К сожалению, ни одна из пушкинских постановок не была осуществлена, но необыкновенное мелодическое бо-

гатство трех партитур позволило Прокофьеву украсить темами из этих сочинений другие работы — «Войну и мир», «Золушку», «Семена Котко», Седьмую симфонию.

В эти же годы Прокофьев после долгого перерыва вновь встречается с друзьями молодости. Вера Владимировна Алперс, бывшая соученица по консерватории, показала ему свои дневники юных лет. Искренние, трогательные и правдивые, они, возможно, подтолкнули его к работе над «Автобиографией». Кроме того, В. Алперс предложила Прокофьеву сочинить несколько фортепианных пьес для детей. Композитор вначале отказался, но год спустя вернулся к новой для себя творческой задаче и написал «Детскую музыку» — цикл из двенадцати поэтических, изобретательных по манере фортепианного изложения пьес.

Другим сочинением, адресованным детворе, была симфоническая сказка «Петя и волк» — «подарок не только всем московским детям, но и своим собственным», как шутливо говорил композитор. Мысль о ней подала ему Наталья Ильинична Сац, директор и художественный руководитель Детского театра, пламенная энтузиастка художественного воспитания, с юных лет по заданию А. В. Луначарского посвятившая себя работе с детьми. Идея веселого представления, где живое, увлекательное слово естественно чередуется с музыкой, а каждый персонаж представлен тембром того или иного инструмента, увлекла Сергея Сергеевича, и он сочинил всю сказку за четыре дня. В тексте ее проявились и свойственный его литературному стилю лаконизм, и конкретность образов действующих лиц, и замечательный прокофьевский юмор. Невозможно без улыбки читать автограф текста, написанного в диковинной прокофьевской манере — почти без гласных. Кажется, видишь знаменитого композитора за письменным столом, заваленным нотами и чрезвычайно серьезными бумагами. Он сосредоточенно выписывает заключительную фразу: *«А есл послушать внимтльно, то слышно бло, кк в живте у волк крякала утка, птму чт волк тк трпилс, что проглотил ее живьем».*

Остроумная, жизнерадостная музыка «Петя и волка» несет одновременно и педагогическую функцию, демонстрируя звучание отдельных инструментов оркестра. При этом Прокофьев стремится к наглядным контрастам: «...Волк — птица, злое — доброе, большое — маленькое». Острота характеров — острота различных музыкальных тембров, у каждого действующего лица свои лейтмотивы.

Все герои сказки удивительно живые и яркие. Храбрый и решительный пионер Петя представлен струнным квартетом: «...Ведь у него граней больше», — говорил Прокофьев. Ворчливого, но доброго дедушку (в его теме можно почувствовать намек на богатое героическими подвигами прошлое!) характеризует фагот. Грациозная кошка — кларнет *staccato* в низком регистре, порхающая щebetунья-птичка — флейта. Охотники стреляют в волка «при помощи» литавр и большого барабана. Страшный лесной разбойник выступает под звуки трех валторн.

Добрый, доверительный тон обращения к детворе был найден Прокофьевым удивительно точно — это подтвердили в своих трогательных письмах сотни маленьких слушателей. Десятилетний школьник писал: «Музыка про Петю, птицу и волка мне очень понравилась. Когда ее слушал, то узнал всех. Кошка была красивая, ходила, чтобы слышно не было, она была хитрая. Утка была кособокая, глупая. Когда волк ее съел, мне было жалко. Я был рад, когда в конце услышал ее голос. Больше всех мне понравилось, как Петя воевал с волком и как все инструменты играли, когда волка поймали, ведут в Зоологический сад. Я это нарисовал. Подобрал эту музыку на рояле. Только когда играет оркестр, куда интересней. Напишите, когда еще будете давать концерт».

Сказка очень скоро стала едва ли не самым репертуарным сочинением Прокофьева, даря детям и взрослым в разных концах земли радость знакомства с миром симфонической музыки. Веселую историю о том, как Петя перехитрил волка, рассказывали слушателям Жерар Филип, Вера Марецкая, Элеонора Рузвельт...

Лишенный за границей непосредственных кон-

тактов с аудиторией, Прокофьев на родине открывает для себя радость общения со слушателями. В своих статьях он охотно делится и мыслями об уже написанной музыке, и творческими планами. Выступления его, на редкость живые и доступные, всегда носят воспитующий, просветительский характер — независимо от того, пишет ли он для «взрослых» газет и журналов или отвечает в журнале «Пионер» на каверзный детский вопрос: «Могут ли иссякнуть мелодии?»

Композитора поражает интерес советских слушателей к серьезной музыке. Прокофьев призывает коллег поддержать это стремление широкой аудитории к подлинному, большому искусству, избегать упрощенчества — того, что он называл «залезанием в гробы умерших композиторов» и «перемигиванием с публикой». Широко известны его слова, внесенные в 1937 году в записную книжку: «Сейчас не те времена, когда музыка писалась для крошечного кружка эстетов. Сейчас огромные толпы народа стали лицом к лицу с серьезной музыкой и вопросительно ждут. Композиторы, отнеситесь внимательно к этому моменту: если вы оттолкнете эти толпы, они уйдут... туда, где „Маруся отравилась и в покойницкой лежит“; если же вы их удержите, то получится такая аудитория, какой не было нигде и ни в какие времена...»

В течение нескольких лет Прокофьев напряженно ищет сюжет для большого сценического произведения. Еще в годы жизни за рубежом он просил друзей из СССР прислать ему книги советских авторов: «Может, пришлете мне „Соть“ Леонова и еще какой-нибудь романчик...» В 1933—1934 годах он постоянно советуется с теми, кто был для него авторитетом — с Асафьевым, Мейерхольдом. И наконец после долгих поисков, в конце декабря 1934 года новый знакомый Прокофьева Адриан Пиотровский, крупный литератор, знаток театра и кино, предложил «Ромео и Джульетту» Шекспира — сюжет, в который композитор, по его словам, «сразу вцепился». Заключив договор с Большим театром, Сергей Сергеевич поехал в Дом отдыха Поленово, где и принялся за работу над балетом. Из окна маленько-

го домика виднелась тихая Ока с заливными лугами вдоль пологих берегов, вокруг — притихшие, сказочно красивые леса. «Ромео» был окончен в течение лета 1935 года.

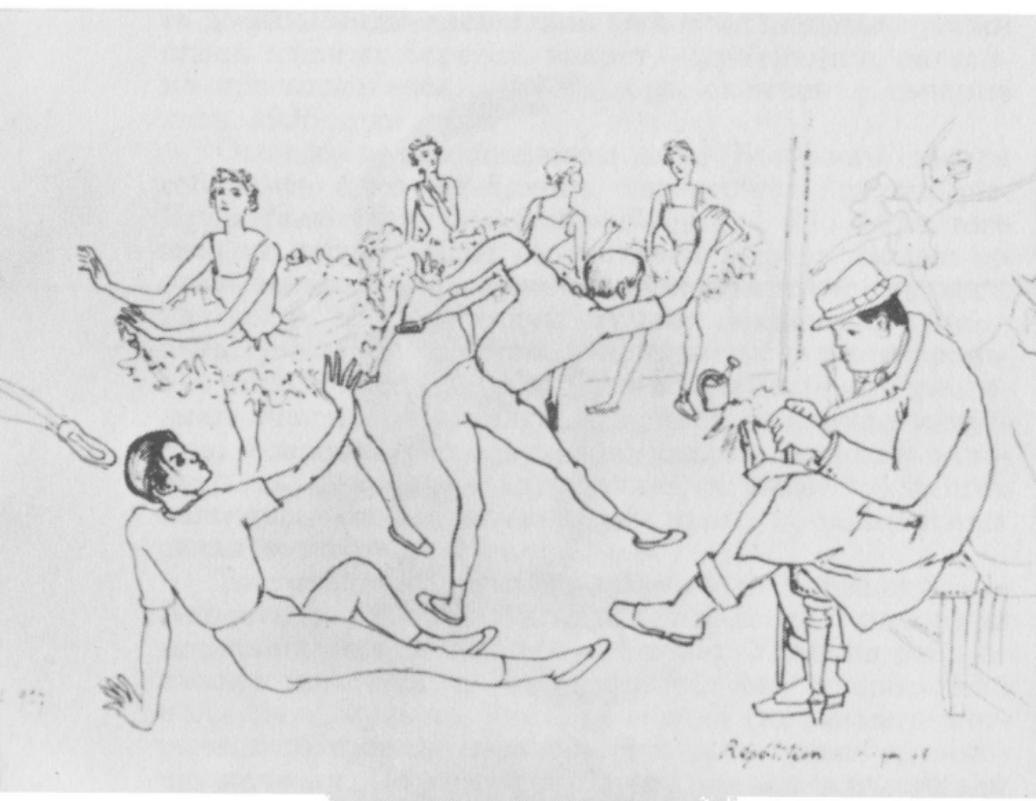
Осенью в Бетховенском зале Большого театра собрались артисты балета, хореографы, дирижеры. Прокофьев играл свой новый балет. «По мере того как он играл, число слушателей редело. Большинство из них не поняло прокофьевской музыки. Говорили, что под такую музыку немислимо танцевать...» Как ни странно, отношение к новому произведению, описанное дирижером Ю. Файером, разделяли многие музыканты. Шедевр балетного искусства современности суждено было поначалу завоевывать признание слушателей в виде небольших изящных сюит, которые звучали в концертных залах и по радио.

Театральная премьера «Ромео и Джульетты» в Кировском театре (1940) далась нелегко и автору, и постановщику, и танцорам. Галина Уланова рассказывает в своих воспоминаниях, как непривычно нова была музыка, лишенная ясно слышимого метрического пульса; казалось, что временами он вообще исчезал. По ходу репетиций не раз вспыхивали споры. Композитор, всегда твердо отстаивавший свои авторские права, порой корректировал музыку, делал ее более «танцевальной». Но затраченные усилия были вознаграждены на премьере, вызвавшей единодушное восхищение зрителей и прессы. Вдохновенный, полный света и одновременно трагичный образ юной героини в исполнении Улановой потрясал до слез. Джульетта стала ее любимой ролью.

Из многочисленных музыкальных трактовок «Ромео и Джульетты» Шекспира трудно назвать произведение (за исключением, быть может, драматической симфонии Г. Берлиоза и увертюры-фантазии П. И. Чайковского), где страсть и пафос бессмертной трагедии переданы с такой же впечатляющей силой и выразительностью. Прокофьев принес на балетную сцену шекспировское страстное отношение к жизни, его поразительную человечность, суровую правдивость и немного тяжеловес-



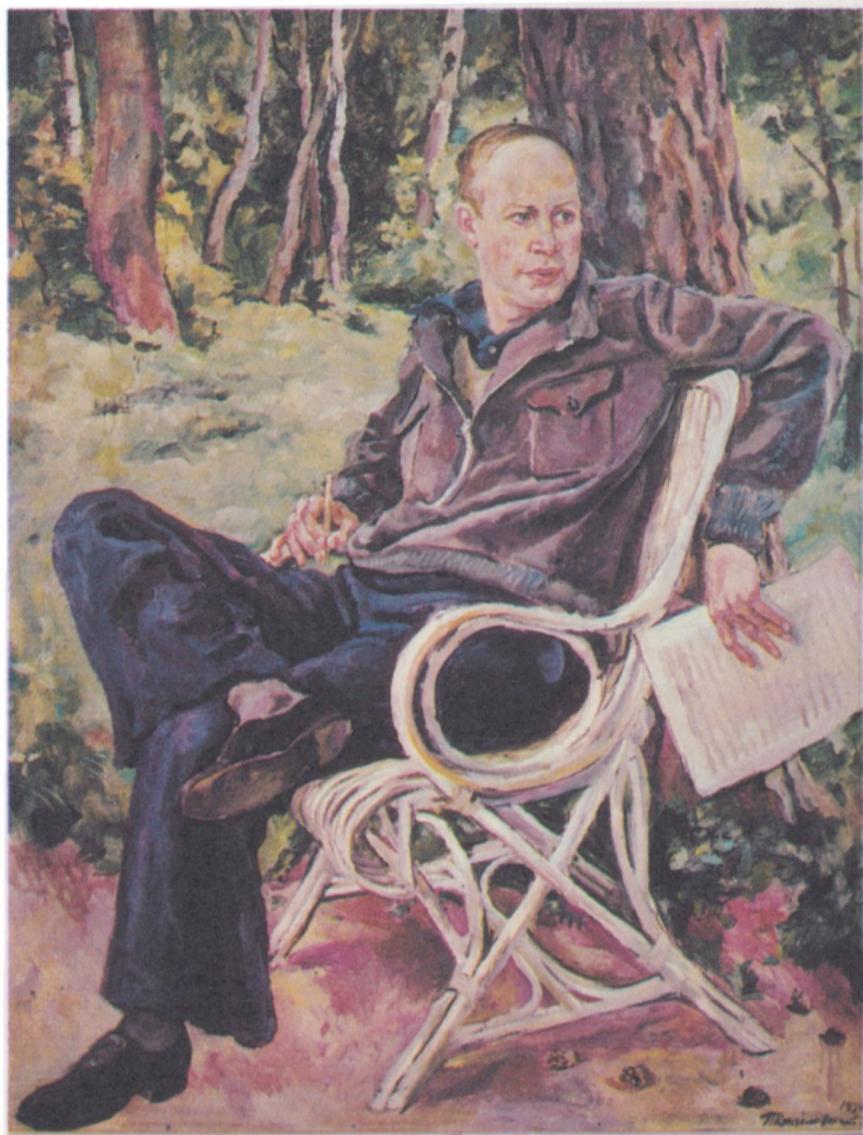
С. С. Прокофьев. Портрет Милкина. 1932



С. Лифарь и С. П. Дягилев на репетиции балета
«Блудный сын». Рисунок М. Ф. Ларионова. 1929

«Блудный сын». Сцена из балета. Париж, 1929





С. С. Прокофьев. Портрет П. П. Кончаловского.
«Сколько задора, озорства и свежести было
в этом гениальном человеке!» (Кончаловский)



На даче у Кончаловского в Буграх.
В. В. Софроницкий, П. П. Кончаловский,
С. С. Прокофьев. 1934



Среди работников советского кино. 1934.
«Кинематограф — искусство молодое, очень современное, предоставляющее композитору новые, интересные возможности, которыми надо пользоваться. Композиторы должны разрабатывать их...» (Прокофьев)



Прокофьев исполняет детям сказку «Петя и волк».
Справа у рояля — Н. И. Сац. Москва. Центральный
детский театр. 1936





На юбилейном утреннике в Камерном театре.
А. Я. Таиров, П. Робсон, А. Г. Коонен,
С. С. Прокофьев. 1934

«Египетские ночи». А. Г. Коонен в роли Клеопатры.
Московский Камерный театр. 1935



Эскизы А. А. Осмеркина для спектакля
Камерного театра «Евгений Онегин».

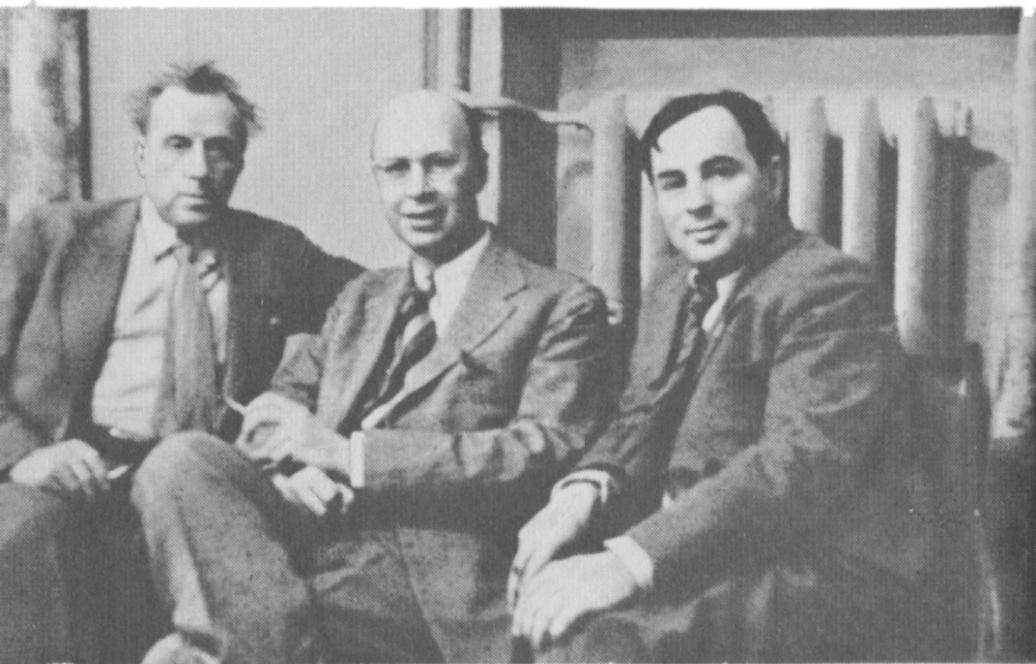


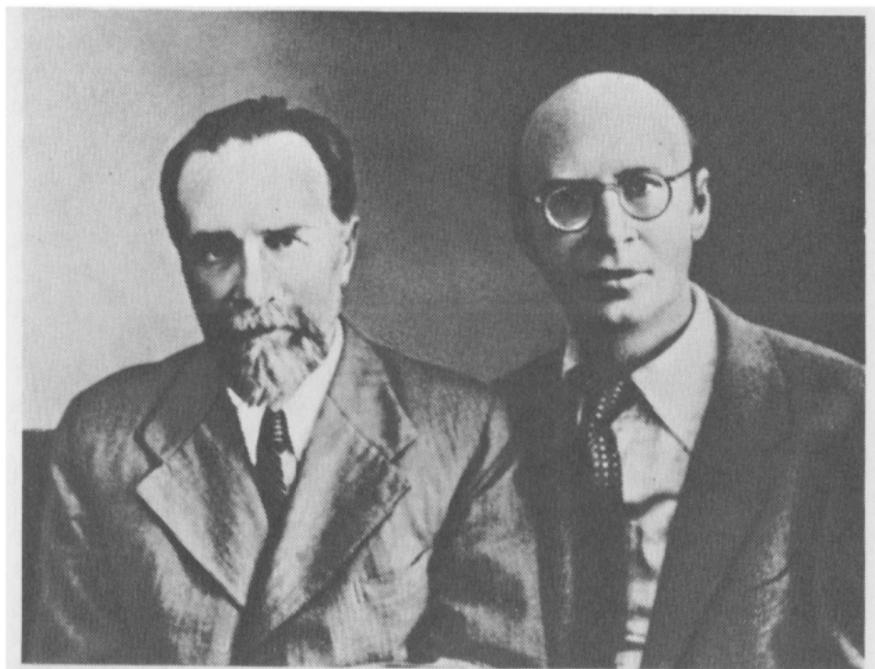


Эскиз С. М. Эйзенштейна к эпизоду «Ледовое побоище» из фильма «Александр Невский».
 «Эйзенштейн, помимо того, что он талантливый режиссер, предстал передо мной и как очень любопытный художник: он сам иллюстрировал каждый кадр фильма рисунками» (Прокофьев)



Кадр из фильма «Александр Невский»

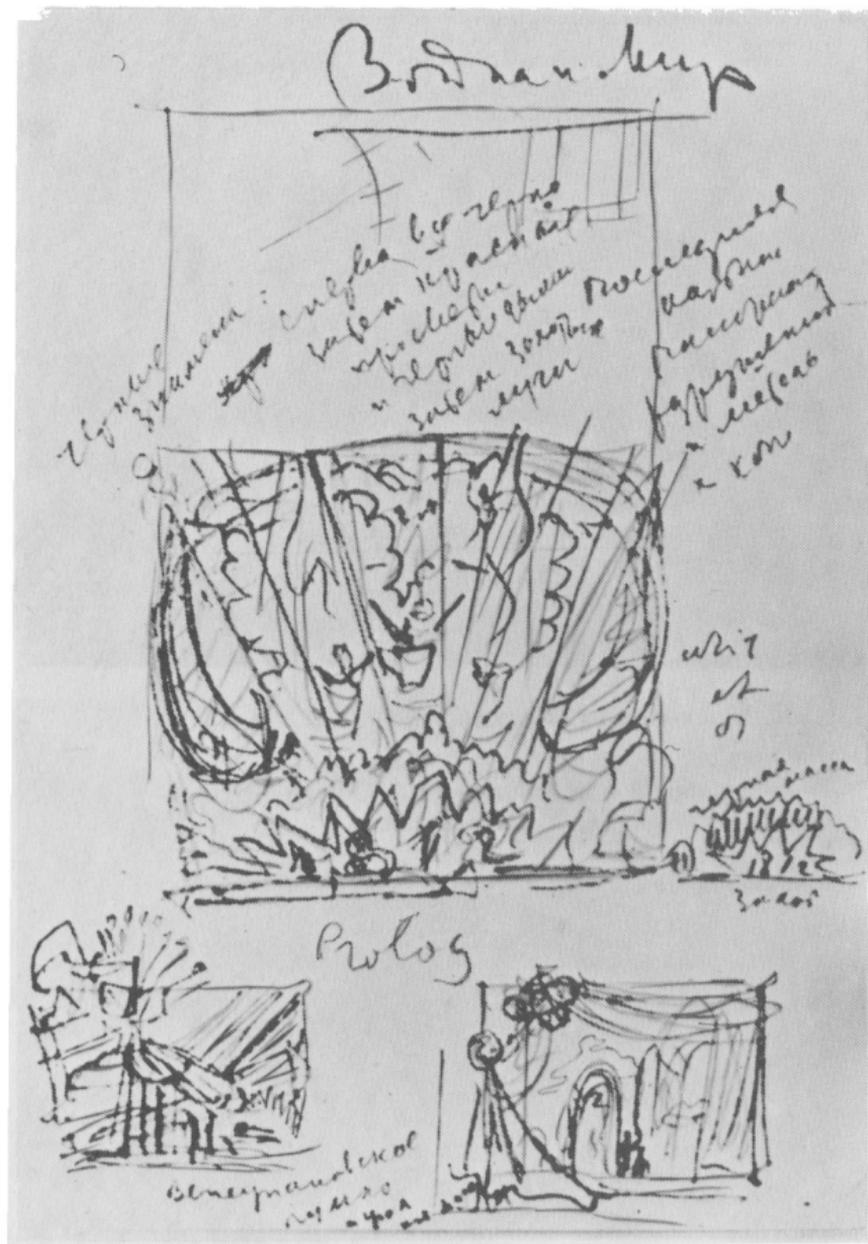




С Н. Я. Мясковским. Москва, 1941

В период работы над спектаклем «Семен Котко».
В. Э. Мейерхольд, С. С. Прокофьев,
А. Г. Тышлер. 1939

«Семен Котко»



Эскиз С. М. Эйзенштейна к опере
«Война и мир»

ный плебейский юмор. Шекспир был близок композитору не только точностью психологических оттенков, не только трагедийной мощью, но и поразительно острыми контрастами, многогранной сложностью образов.

В центре балета-трагедии — «чета, любившая наперекор звездам». Ведущая роль здесь принадлежит Джульетте. Кажется, что композитор отдал ей всю нежность, любовь, восхищение. Юная итальянка в его музыке вырастает из веселой девочки-«козочки», лукавой и кокетливой, в трагическую героиню, полную великой силы. Вот она перед балом с кормилицей — неугомонное, задорное дитя. В музыке — стремительные разбеги гамм и остроскачущие, пританцовывающие аккорды. Вот она танцует на балу с Парисом, будущим женихом, вся — покорность, вся — послушание. Движения ее, как их обрисовал Прокофьев своей музыкой, — четки, заученны, чуть механичны, но не лишены утонченности. Вот Джульетта решается пойти по единственному пути, указанному патером Лоренцо, и выпить напиток. Страх, скорбные предчувствия, любовь, которая придает силы свершить пугающий шаг, переданы с непревзойденной убедительностью. Музыкальные темы, отданные юным веронцам, особенно темы любви — лучшие в лирическом наследии Прокофьева. В них — трепет, искренность и нежность, порыв и страсть, надежда и отчаяние.

Именно любовные эпизоды «Ромео» открывают нам редкостное богатство мелодического дарования Прокофьева. Ничем не скованные, прихотливые мелодии его то льются плавно и неспешно, то, словно оторвавшись от густой хроматической вязи аккордов, взмывают ввысь, чтобы затем постепенно истаять в мягком ниспадающем движении. Неожиданные тональные сдвиги рождают выразительную, красочную игру светотени, заставляют мелодию дышать, светиться...

Балет Прокофьева не был бы по-настоящему шекспировским без Меркуцио. Герой — плоть от плоти веселого люда, высыпавшего на улицы Вероны, он — его корифей и любимец. Насмешник, выдумщик, он горд и честен. Превосходна основная

музыкальная тема, связанная с обликом Меркуцио. В ней — задорные, неожиданно капризные скачки и акценты. Меркуцио весело подсмеивается над кем-то, мгновенно придумывает очередную проказу, сыплет остротами. Бессмысленна и ужасна смерть героя на залитой солнцем улице, на глазах огромной толпы. Смертельно раненный Тибальдом, он бесстрашно смотрит в глаза гибели, еще пытается балагурить. В оркестре снова и снова повторяется теперь надломленная, грустная, словно подсеченная на лету, тема Меркуцио. Она стремится выпрямиться и вновь начать свое радостное кружение. Жесток и нелепа смерть Меркуцио, и потому неминуем вызов Ромео, который мстит Тибальду здесь же на площади, над телом убитого друга.

Прекрасны массовые сцены балета. Темперамент, энергия в веселье уличной толпы. Чопорность, тяжеловесная грация в танцах знати на балу у Капулетти. Холодноватое изящество чуть замедленного танца девушек с лилиями у постели заснувшей Джульетты.

Прокофьев находит лаконичные, но ярко выразительные средства для обрисовки второстепенных персонажей — ласковой, суетливой старушки-кормилицы, величавого, благородного патера Лоренцо. В их характеристиках воплотилось редкостное умение композитора передать целый характер через жест, походку, манеру двигаться.

«Ромео и Джульетта» сегодня — один из самых репертуарных балетов в театрах всего мира. Уже вскоре после первого прослушивания стали очевидными все великолепие, могучая сила и полнокровность этой музыки. Казавшийся неслыханно дерзким замысел — перенести трагедию Шекспира на балетную сцену — воплотился в произведении высочайших художественных достоинств.

В 1937 году страна торжественно отмечала двадцатилетие Октября. Прокофьев вместе со всеми советскими композиторами стремился встретить праздник новыми сочинениями, достойными юбилея. Крупнейшее среди них — Кантата к Двадцатилетию Октября, содержание которой он определил

так: «Великая Октябрьская социалистическая революция, победа, индустриализация страны и Конституция».

Появление этого произведения закономерно. Прокофьев всегда стремился к воплощению образов обновления, безостановочного движения вперед. Так рождались стихийные порывы заклинания «Семеро их», несколько схематичные образы новой жизни в балете «Стальной скок»; этим же импульсом обусловлено и художественное решение нового публицистического полотна Прокофьева.

Партитура кантаты (почти двести пятьдесят страниц) и состав участников поражают своими масштабами. Сочинение исполняют два хора — профессиональный и самодеятельный, четыре оркестра — симфонический, духовой, шумовой и оркестр баянистов. Октябрьская кантата разворачивается как цепь ярких музыкальных картин — то лиричных, то наполненных динамикой активного действия. От первого эпизода с его хаотичными бушеваниями, мрачными оркестровыми звучностями развитие восходит к центральному, шестому номеру («Революция»), рисуящему Октябрьское восстание в Петрограде, и затем к ликующе-торжественному финалу. Музыка кантаты показывает, как стремительно развивалось мастерство композитора в решении сложнейших творческих задач.

В 1938 году Прокофьев совершает последнюю концертную поездку за границу — Франция, Чехословакия, Англия, США, с переездом через Атлантику на огромном французском лайнере «Нормандия». Турне по городам США — триумфально. Бурный успех сопровождает каждое выступление, каждый концерт. Организовано Общество имени Прокофьева. Во время пребывания в Лос-Анджелесе он встречается с австрийским теоретиком и композитором Арнольдом Шёнбергом, который эмигрировал из Германии после гитлеровского переворота и преподавал в университете Лос-Анджелеса, в Голливуде знакомится с Уолтом Диснеем (который отдал дань восхищения его творчеству, экранизовав «Петю и волка»). Режиссер Р. Мамулян устраивает в честь советского композитора банкет, на который съезжа-

ются самые именитые звезды — Мэри Пикфорд, Марлен Дитрих, Глория Свенсон, Дуглас Фербенкс.

Вернувшись домой, Прокофьев с жаром продолжает работать над новыми сочинениями, среди которых — музыка к фильму «Александр Невский».

На протяжении насыщенного и богатого событиями творческого пути Прокофьеву приходилось встречаться со многими талантливыми людьми. Одной из счастливых встреч, которые подарила ему судьба, была встреча с известным советским режиссером Сергеем Эйзенштейном. Уже в первые дни знакомства во Франции, где Эйзенштейн вместе с режиссером Гр. Александровым и кинооператором Э. Тиссэ находился в командировке, Прокофьева покорили широта и размах таланта этого необыкновенного человека, артиста и художника, властное, царственное его обаяние. «Вот бы поработать вместе!» — мечтал он тогда...

В 1938 году исполнилась мечта «поработать вместе»: снимается кинофильм «Александр Невский». Прокофьев с восторгом наблюдает за кипучей деятельностью Эйзенштейна, восторгается изобретательностью съемочного коллектива. Пафос сопричастности к рождению киноленты о победе русского народа над лютыми тевтонскими крестоносцами захватил всех. За год до начала второй мировой войны с экрана прозвучал пророческий голос новгородского князя и полководца Александра Ярославича: «Кто с мечом к нам придет, от меча и погибнет. На том стоит и стоять будет Русская земля».

Работал Прокофьев самозабвенно. Об этом оставил воспоминания Эйзенштейн:

«„В 12 часов дня вы будете иметь музыку“».

Мы выходим из маленького просмотрового зала. И хотя сейчас 12 часов ночи, я совершенно спокоен. Ровно в 11 часов 55 минут в ворота киностудии въедет маленькая темно-синяя машина.

Из нее выйдет Сергей Прокофьев. В руках у него будет очередной музыкальный номер к „Александру Невскому“.

Новый кусок фильма мы смотрим ночью.

Утром будет готов к нему новый кусок музыки».

Пример содружества Эйзенштейна и Прокофье-

ева в работе над «Александром Невским» неповторим. Музыка — активная действенная сила фильма. Ритм движения в кадре, его акценты, динамика эмоционального строя изображения, казалось, рождены с музыкой Прокофьева. Просмотрев несколько раз сцену, он схватывал все ее особенности, чтобы, по словам Эйзенштейна, «назавтра запечатлеть музыкальный эквивалент изображения — в музыкальную партитуру». Режиссер читл самозабвенное рвение композитора и платил ему тем же. Трудно назвать другой пример работы над кинофильмом, где бы режиссер снимал — или переснимал — сцены под готовые куски фонограммы. В 30-е годы, да и много позже это было в диковинку...

Эйзенштейн точно и образно подчеркнул одну из граней прокофьевского таланта: «Место его не среди декораций, иллюзорных пейзажей и „головокружительной покатоности сцены“, но прежде всего в среде микрофонов, вспышек фотоэлементов, целлулоидной спирали пленки, безошибочной точности хода зубчаток киносъемочной камеры, миллиметровой точности, синхронности и математической выверенности длин и метража фильма...» Полуфантастическая стихия кинематографа была как будто создана для изобретательной, склонной к невероятным выдумкам и в то же время предельно пунктуальной натуры Прокофьева.

Интонационный материал «Александра Невского» по замыслу композитора делился на две сферы — русскую и тевтонскую, при этом музыку, характеризующую вражеские силы, он старался сделать «неприятной для русского уха». Тупая механистичность поступи псов-рыцарей, жуткие устрашающие гармонические наслонения были усилены при помощи новых, открытых Прокофьевым средств магнитофонной записи. Он пробовал различные способы рассадки оркестровых групп перед микрофонами, регулируя соотношение тембров из аппаратной. Звукооператор Б. Вольский рассказывал, что Прокофьев проводил у микрофона опыт с различными инструментами, стремясь исказить их звучание, «чтобы звук был резко неприятен и чтобы нельзя было определить, какой инструмент его

производит». Хитроумный эффект производила изобретенная Прокофьевым «перевернутая» оркестровка: громкие инструменты располагались вдалеке от микрофона, а тихие — вблизи. Получался «большой», «страшный» гобой и «маленькая» труба.

Дата выхода фильма на широкий экран — 1 декабря 1938 года. Блестящий ансамбль, в котором кроме Эйзенштейна и Прокофьева были оператор Э. Тиссе, актеры Н. Черкасов, Н. Охлопков, В. Массалитинова, А. Абрикосов, создал фильм, почти мгновенно завоевавший огромную известность и любовь зрителей. Кинопрокат не успевал выпускать копии картины.

В конце весны 1939 года Прокофьев дирижирует кантатой «Александр Невский», созданной на основе киномузыки. Четкость композиции семичастного произведения обусловлена и логичностью конструкции, и стремительной динамикой развития контрастных образов-«кадров».

Скорбь, тягость неволи — в первой части кантаты «Русь под игом монгольским». Без многословия передает Прокофьев картину истерзанной Руси. Последующие два номера — «Песня об Александре Невском» и «Крестоносцы во Пскове» — экспозиция двух враждебных сил. Здесь ярко ощущается разность интонационного строя русской и тевтонской сфер, о которой заботился Прокофьев. Вначале они представлены раздельно, с тем чтобы в кульминационный момент — в «Ледовом побоище» — обнаружить всю свою непримиримость. У крестоносцев — тяжеловесная, угрюмая сила, тупая устремленность вперед, на новые земли. Поэтому так страшен, уродлив, античеловечен их облик, поэтому так естественны те единственно возможные, те экстраординарные средства, которые нашел в результате долгих поисков Прокофьев. Русские воины устремляются на вражеские полчища в гордом и радостном сознании своей правоты. Поэтому закономерен приподнятый, героический характер их тем — напевных или бесшабашно-веселых, танцевальных.

«Песня об Александре Невском» — мужественный хор с величавой в своей простоте и бесхитростности мелодией. Образ врага («Крестоносцы во

Пскове») страшен и многолик. Жесткие диссонансы меди сменяются ханжески благостным хоралом. В центре номера появляется плачущая жалоба струнных — это образ плененных псковичей.

Призыв к битве — в музыке четвертой части. Русская рать собирает силы перед решающей схваткой. Героический подъем хора «Вставайте, люди русские» был особенно примечателен накануне битвы советского народа за свою землю с теми, кого Эйзенштейн называл «омерзительными потомками» тевтонских рыцарей.

Событийная, действенная часть произведения сосредоточена в следующем эпизоде («Ледовое побоище»). На льду Чудского озера столкнулись две непримиримые силы, в споре которых решаются судьбы мира... Музыка Прокофьева здесь изобразительна в лучшем смысле этого слова. В ней — и карканье ворона, и дрожание мглистого предрасветного воздуха, и треск ломающегося льда... Разнообразная по материалу, словно собранная из звуковых «кадриков», музыкальная картина четко организована в своем развитии. Механический шаг и мертвенное пение крестоносцев звучат, чередуясь с темами русских, героическим кличем из песни «Вставайте, люди русские», удалыми наигрышами скоморохов. Неожиданно врывается ослепительно светлая тема «русской контратаки». Навстречу оцетинившемуся копиями тевтонскому чудищу летит русская конница...

После размаха, декоративной яркости красок «Ледового побоища» незабываема нежная лирика шестой части. Она называется «Мертвое поле». Статная русская красавица с длинными косами обходит ночное поле, пытаясь в свете факела рассмотреть, найти среди убитых своего жениха. В благородных очертаниях мелодии с ее исконно русской распевностью и строгостью — сдержанная скорбь всей русской земли.

В финальной части кантаты («Въезд Александра во Псков») композитор собирает вместе русские темы произведения. Гимническое звучание «Песни об Александре Невском» сопровождается торжественным колокольным благовестом. Монументаль-

ный образ святой победы русского народа венчает кантату.

Вскоре после завершения кантаты Прокофьев приступает к осуществлению давнего своего замысла — к работе над оперой на советский сюжет. Еще в 1933 году в статье, опубликованной журналом «Советская музыка», он говорил: «У меня огромное желание написать оперу на советскую тематику, но не так просто найти подходящее либретто...» И вот либретто было найдено. Писатель Алексей Толстой порекомендовал ему прочесть недавно изданную повесть В. Катаева «Я сын трудового народа».

Композитор нашел в книге множество интересных мотивов: «...Тут и любовь молодежи, и ненависть представителей старого мира, и героизм борьбы, и слезы об утратах, и веселые шутки, столь свойственные украинскому юмору. Люди у Катаева абсолютно живые, и это самое главное. Они живут, радуются, сердятся, смеются — и вот эту жизнь мне хотелось передать, когда я выбрал повесть Катаева для оперы „Семен Котко“».

Мирное украинское село живет обычной жизнью. Возвращается с фронта солдат Семен, безмерно счастливый встречей с матерью, невестой Софьей, с приветливыми односельчанами. Внезапный приход немецких гайдамаков калечит, ломает жизнь села. Казнен веселый матрос Царев, его невеста Любка сходит с ума, а трогательный, смешной парнишка Микола в критической ситуации убивает немецкого часового и становится настоящим мстителем.

Прокофьев, работавший над оперой с громадным энтузиазмом, больше всего стремился к жизненной и художественной правде характеров, действий, речи героев. «Мне не нужно никаких арий и стихов», — спорил он с Катаевым, видевшим будущую оперу насыщенной песнями и танцами. В опере господствуют диалог, речитатив, «моментальная» зарисовка с натуры. Произведение по-особому динамично, так как его композиционный стержень составляют стремительно сменяющие друг друга «микроформы» — крошечные ариозо, диалоги, даже отдельные

фразы. Их естественное развитие производит впечатление изменчивого, богатого контрастами и нюансами жизненного потока. Пожалуй, ни в одном своем оперном произведении Прокофьев не выступал таким зрелым мастером портрета, яркого и реалистичного. Блестяще удался, например, образ Фроси, задорной четырнадцатилетней сестренки Семена. Энергичная девочка решительна и предприимчива, она всегда — в центре всех событий. Фрося «трещит» в разговоре с Семеном и Софьей, уверенно советуя растерявшемуся брату, каких именно сватов заслать к отцу Софьи. Оставшись одна, неожиданно становится задумчивой и чуть грустной, напевая свою песню «И шумит, и гудит».

В репликах персонажей легко узнаются красочные обороты украинской речи. Короткое словечко: «Взаимно», приветствия, которыми обмениваются прибывший в родное село Семен и собравшиеся вокруг его хаты крестьяне, звучат степенно, «важно». Софья, кокетничая с Семеном, повторяет несколько раз одни и те же слова: «А с тем до свиданьчика». В крошечной однотактовой фразе — и нежное изящество девушки, и мягкость ее души, и грация ее движений.

Правда реальной жизни диктует все особенности оперы. В дом Ткаченко идут сваты от Семена. Взволнованная, вконец растерявшаяся Софья и ее мать Хивря готовятся выйти к сватам. В соседней комнате бывший кулак Ткаченко, который люто ненавидит и Семена, и присланных им матроса Царева и председателя сельсовета Ременюка, еле сдерживая себя, ведет с ними неторопливый разговор. Сцена параллельно развивающегося двойного действия необычайно увлекала Прокофьева — он даже сам рисовал план расположения героев на сцене. Реализм оперы — и в том, как решительно и круто изменяет композитор установившуюся с начала произведения атмосферу. Лирическое повествование, окрашенное живым народным юмором, в середине третьего акта неожиданно переходит в область высокого, патетического трагизма. Нежная, влюбленная Любка становится корифеем народной массы, выразительницей горя всего украинского народа.

Ее горестные, безумные восклицания складываются в гигантское остигато — краткий нисходящий мотив повторяется многократно, усиленный звучанием хора и оркестра. Приближается немецкий отряд, Ткаченко суетливо готовится принимать немецкого главнокомандующего, бегут в степь Семен с Миколой, увозя за собой тела казненных товарищей, приходят немцы и поджигают хату Семена, гудит набат, а Любка, отрешившаяся от всего происходящего, иступленно повторяет словно блуждающий над репликами всех остальных героев мотив.

Прокофьев хотел, чтобы его оперу в Музыкальном театре имени Станиславского поставил Мейерхольд. Однако этому содружеству вновь не удалось осуществиться, и режиссером оперы стала Серафима Бирман. Актриса редкого дарования, она загорелась произведением мгновенно — с того памятного дня, когда Прокофьев «спел» и «сыграл» ей оперу, сидя на стуле у кровати в комнате кисловодского санатория. На репетициях оперы столкнулись два властных, горячих темперамента: композитора и режиссера. Подготовка премьеры шла трудно, бурно. Сергей Сергеевич настойчиво вмешивался в происходящее на сцене, показывая движения и жесты действующих лиц, изображая, как должен стучать Семен в окно своей хаты и как он дожидается ответного стука...

На премьерe мнения разделились. Как это часто бывало, многих озадачила новизна очередного произведения Прокофьева. Да и постановка не во всем удовлетворила придирчивого автора. Однако многочисленным был и лагерь энтузиастов, горячих почитателей «Семена Котко». Их отклики словно предвосхитили возрождение шедевра Прокофьева в 60-е годы. Среди восторженной молодежи — студент консерватории С. Рихтер: «В тот вечер, когда я впервые услышал „Семена Котко“, я понял, что Прокофьев — великий композитор». Постановка «Семена Котко» вызвала горячую дискуссию. В журнале «Советская музыка» был напечатан целый ряд статей, в которых можно найти самые противоречивые оценки нового сочинения.

Споры, долгие годы вспыхивавшие вокруг творчества композитора, не утихали. Они будут продолжаться и позднее: новые пути, которые открывает Прокофьев, доступны не всем, ибо его искусство сложно, многогранно, неординарно. Однако и те, кто справедливо восторгается его талантом, и те, кто не могут поначалу понять его музыку, чувствуют ее могучую власть, громадную силу личности ее создателя. Прокофьев, весь его облик производят на окружающих впечатление, которое остается в памяти годами. Серьезный, собранный, он предельно деловит, строг, часто придирчив во всем, что касается его работы, творчества, музыки вообще. Он отчитывает восемнадцатилетнего Ойстраха прямо на концерте, перед заполненным зрителями залом за не понравившееся исполнение скерцо из Первого концерта. Сурово нападает на поэтессу, сочинившую неудачный вариант текста «Пети и волка». Без конца воюет с исполнителями и постановщиками. О его «несправедливой придирчивости» не может умолчать в воспоминаниях Серафима Бирман. «Вам нужны барабаны, а не музыка!» — слышит от него Галина Уланова. При всем этом его огромная требовательность к другим основывалась прежде всего на предельной требовательности, взыскательности к себе.

Работает он с одержимостью и редкой пунктуальностью. Постоянно возвращается к готовым сочинениям, переделывая их. Начав писать автобиографический очерк, трудится с величайшей скрупулезностью, внимательно прислушиваясь к советам редактора, по многу раз обдумывая те фрагменты, которые вызвали вопросы.

Яркость, необычайная широта его натуры — и в том, что он все время разный. В своем могучем пианизме внешне сдержан, спокоен. Взойдя на подиум — начинает «жестиковать всем своим существом» (С. Морё). Строгость, иногда суховатость, порой надменность в общении вдруг оборачиваются мягкостью и добротой, способностью весело и заразительно смеяться, каламбурить, дурачиться. Его внешность тоже необыкновенно своеобразна. Благородный высокий лоб, тонкий прямой нос, на

переносице, у сдвинутых бровей—складка. И вместе с тем—по-мальчишески крупный рот, румянец, ясный взгляд детских синих глаз, улыбка добродушная, даже чуть беспомощная. О незабываемости его облика прекрасно написал Рихтер:

«Как-то в солнечный день я шел по Арбату и увидел необычного человека. Он нес в себе вызывающую силу и прошел мимо меня, как явление. В ярких желтых ботинках, клетчатый, с красно-оранжевым галстуком.

Я не мог не обернуться ему вслед—это был Прокофьев».

Вскоре после «Семена Котко» Прокофьев неожиданно заинтересовался совершенно иным сюжетом. Молодая поэтесса Мира Мендельсон работала в то время над переводом пьесы английского комедиографа Шеридана «Дуэнья» и предложила ее композитору в качестве либретто. Сергей Сергеевич был в восторге: «Да ведь это—шампанское, из этого может выйти опера в стиле Моцарта, Россини!» Вместе с М. Мендельсон (после развода Прокофьева с Линой Льюберой она стала его женой и бессменной сотрудницей) он подготовил сценарный план и либретто будущей лирико-комической оперы.

В те годы в Москве с огромным успехом шла пьеса Шеридана «Школа злословия» в великолепной постановке МХАТ, где в главных ролях блистало трио—Ольга Андровская, Михаил Яншин, Анатолий Кторов. Несомненно, Прокофьев знал этот спектакль, во всяком случае он упоминает о нем в своей небольшой статье о работе над оперой. Прокофьев писал о комедии: «Меня привлекли тонкий юмор, очаровательная лирика, острые характеристики персонажей, динамика действия, увлекательное построение сюжета, каждый поворот которого заставляет ждать себя с интересом и нетерпением».

Опыт «Дуэнья» (композитор назвал свою оперу «Обручение в монастыре») подтверждает, насколько гибко и непредвзято подходил Прокофьев к решению любой творческой задачи. Только что завершённый «Семен Котко» показал жизненность и перспективность сквозного построения оперного спектакля,

почти лишенного закругленных арий, песен, ансамблей. Опера по Шеридану, напротив, предполагала и сквозное музыкальное развитие, и целостные номера. В комедиях «английского Бомарше» музыкальный элемент играет обычно важную роль — вспомним, что очередная ссора сэра Питера и его жены в «Школе злословия» разыгрывается на фоне идиллического дуэта флейты и арфы. В «Дуэнье» Прокофьев с неподражаемым юмором воспроизводит картину музицирования в шестой картине.

Опера покоряет богатством сверкающих красок. В ней органично соединяются веселая буффонада и нежная лирика. Действие развивается стремительно, безостановочно. Комедийные элементы переплетаются со страстными любовными излияниями Луизы и Антонио, Фердинанда и Клары. Как и в ранней опере «Любовь к трем апельсинам», в действие властно вторгается веселый праздник. Озорные карнавальные маски поддразнивают сердитого дона Жерома, прерывают своим стремительным танцем любовную серенаду Антонио в конце первой картины — атмосфера шумного маскарада словно подсвечивает происходящее светом волшебного фонаря.

Комические персонажи оперы — корыстолюбивый дон Жером и дряхлеющий обольститель Мендоза. Их портреты остросатиричны. Мендоза напыщен, хитер, недалек. Он возбужденно тараторит в разговоре с доном Жеромом, восторженно обсуждает перспективы брака с молоденькой Луизой. Его превосходно характеризуют часто повторяющиеся реплики: сладострастно-восторженная («Плуточка!») или самовлюбленная, угловатая («Мендоза очень хитрый мальчик!»). Жадный и ворчливый дон Жером — наследник дона Бартоло из «Севильского цирюльника» Россини. Он стремится по выгоднее пристроить дочь, и ее красоту готов обменять на дукаты отвратительного Мендозы. Дон Жером радостно заискивает перед будущим зятем, суетливо описывает ему прелести Луизы, а оставшись один, сокрушается: «Если есть у вас дочь, это, верьте, чума».

«Когда я приступил к работе над оперой на

сюжет „Дуэньи“, мне предстоял выбор двух путей: первый — подчеркнуть в музыке комическую сторону произведения; второй — подчеркнуть лиризм. Из этих двух путей я выбрал второй». Главные герои оперы для Прокофьева — две юные, пылко любящие пары. Композитора больше всего волнуют взаимоотношения Луизы и Антонио, Фердинанда и Клары. Если страстные порывы внезапно исцелившегося Принца в «Любви к трем апельсинам» сопровождала ироничная усмешка, то в следующей своей комической опере почти два десятилетия спустя автор искренне и взволнованно сочувствует молодым влюбленным. Музыка лирических эпизодов тепла, полна гармонии и красоты. Такова светлая серенада Антонио из первого действия — ее мелодия прозвучит опять в третьем действии, в дуэте, под звуки которого счастливая Луиза и Антонио пойдут под венец. Грустные раздумья попавшей в монастырь Клары (третье действие) сопровождаются музыкой, полной изящества, гармонии. В восторженный лирический квартет из третьего действия вовлечен даже Мендоза. Солнечное настроение этого фрагмента особенно впечатляет в сравнении с последующим эпизодом домашнего музицирования у Жерома.

На сцене — забавное трио. Дон Жером самозабвенно выводит пассажи на кларнете, его приятель с увлечением играет на корнет-а-пистоне, а слуга Санчо с чувством ответственности бьет в большой барабан, громовые удары которого часто раздаются не вовремя...

Чудесные достоинства «Обручения в монастыре» — жизнерадостность, отточенность музыкального стиля — оставались неизвестными слушателю еще долгое время. Работа над постановкой была прервана с наступлением войны. Только в 1946 году премьерой, состоявшейся на сцене ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, началась сценическая жизнь одной из самых любимых слушателями опер Прокофьева.

В самый канун войны музыкальная общественность страны отмечала два приметных юбилея: пятидесятилетие Прокофьева (23 апреля) и шестиде-

сятилетие Мясковского (20 апреля). По просьбе журнала «Советская музыка» оба композитора сфотографировались. Объектив запечатлел ласковый, усталый взгляд Мясковского и рядом с ним — полного энергии, улыбающегося Прокофьева. В апреле 1941 года трудно было представить, что отмеренные ему двенадцать лет жизни будут наполнены не только плодотворной работой, рождением прекрасной музыки, но и тревогами, страданиями, борьбой. Впереди была война, эвакуация и — сразивший композитора в год Победы первый приступ неизлечимой болезни, которая преследовала его до конца жизни. А сейчас он был полон замыслов, интересных планов, и не существовало таких испытаний, которые могли бы приостановить его стремительное движение вперед, к новым завоеваниям.

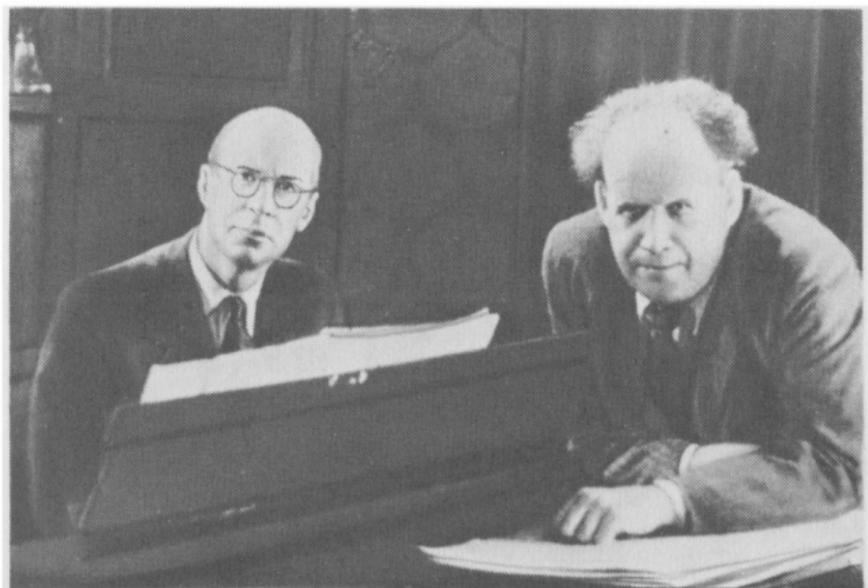
«Он победил навсегда»

Великая Отечественная война стала испытанием, которое заставило каждого советского человека мобилизовать все нравственные и физические силы, отдать во имя победы всю энергию, труд, талант. И те, кто уходил на фронт, и те, кто оставались, — воевали с фашистской Германией, отстаивая в этой борьбе не только независимость своей страны, жизнь и свободу своих детей, но все прекрасное, что было создано человечеством.

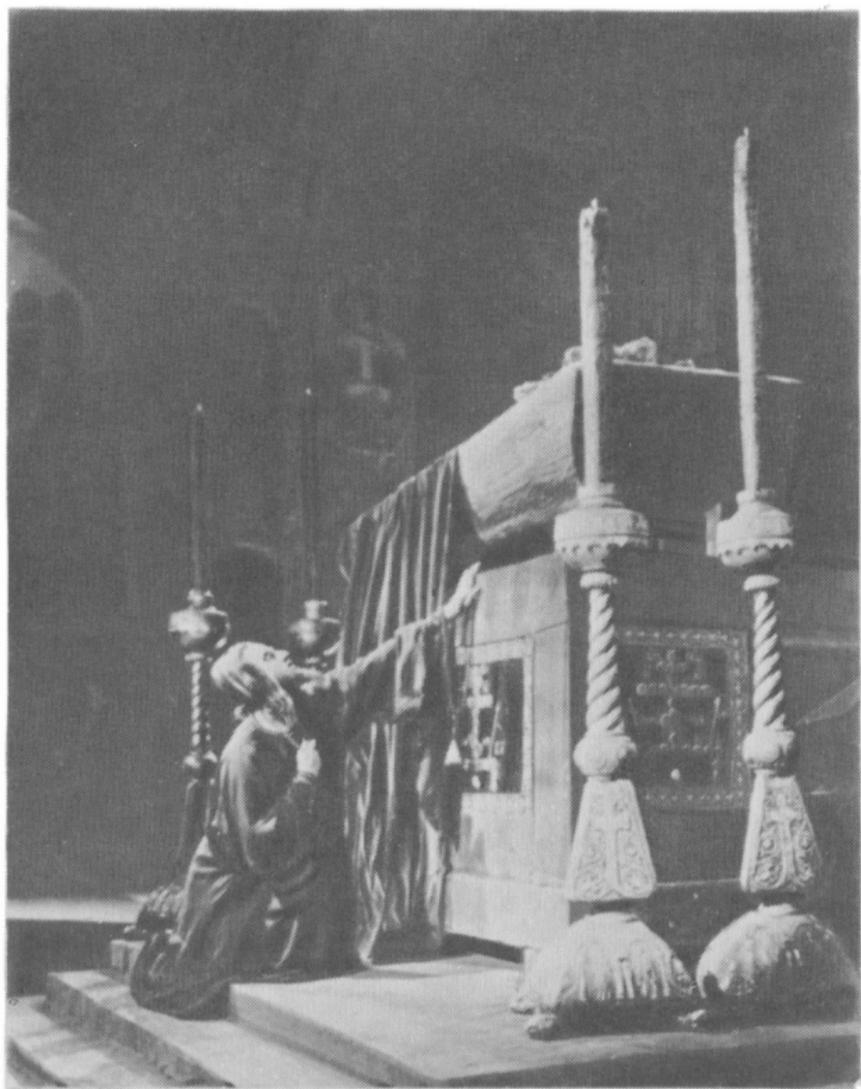
С первых же дней войны Прокофьев круто изменяет свои творческие планы. Он прерывает работу над балетом «Золушка» и подготовку к постановке «Дуэньи». Бойцам Красной Армии, сражающимся на фронте, нужны песни — мужественные, зовущие в бой, а также лирические, задушевные, чтобы можно было помечтать о возвращении домой, о мирной жизни, которая настанет после победы. Мгновенный отклик композитора на события первых военных месяцев — песня «Дрянь адмиральская» на стихи В. Маяковского, «Песня смелых» на стихи А. Суркова, пять песен на стихи М. Мендельсон («Клятва танкиста», «Сын Кабарды», «Подруга бойца», «Фриц», «Любовь воина»).

Первое время Прокофьевы продолжали жить под Москвой, в Кратово. «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 прожекторов. Эти прожекторы, зеленые трассирующие пули истребителей, желтые осветительные „лампы“, которые спускали немцы, создавали жуткую в своей красоте картину».

Переживания первых военных месяцев отражены в симфонической сюите «1941 год». Она имеет три небольшие части — «В бою», «Ночью», «За брат-



С С. М. Эйзенштейном на киностудии.
Алма-Ата. 1943



Кадр из фильма «Иван Грозный».
Иван у гроба Анастасии.
Иван Грозный — Н. Черкасов

«Иван Грозный». Смерть Владимира.
Иван Грозный — Н. Черкасов.
Ефросинья Старицкая — С. Бирман







А. И. Хачатурян вручает С. С. Прокофьеву
медаль «За оборону Москвы». 1945

«Золушка». Золушка — Г. Уланова.
Отец — В. Ребуев.
Москва. Большой театр, 1945



**С С. А. Самосудом на концертной репетиции
«Войны и мира». Москва,
Большой зал консерватории. 1945**

**«Война и мир». Пьер — О. Чишко. Ленинград.
Малегот. 1946**



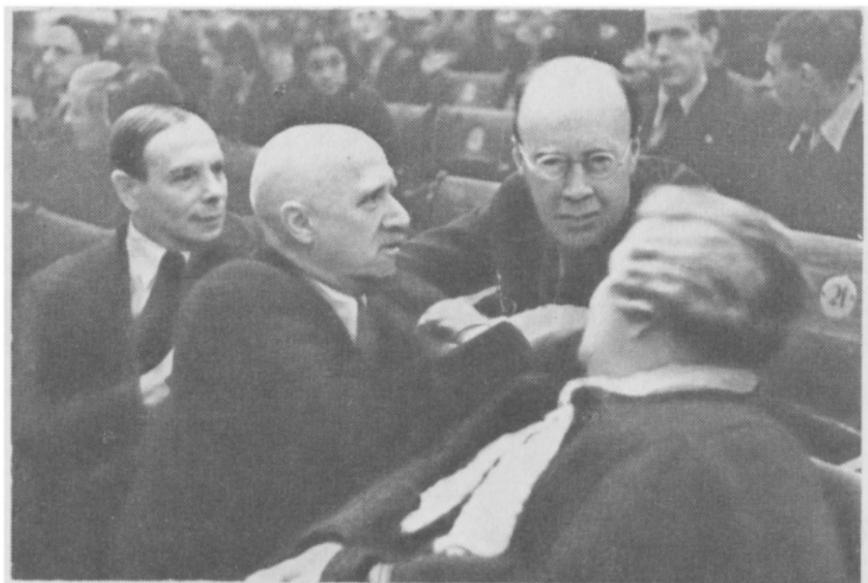


В Иванове с собакой Змейкой



Д. Б. Кабалевский, Р. М. Глиэр, С. С. Прокофьев
в Доме творчества. Иваново, 1945

«Никогда раньше я не знал, что он так остро
чувствует и любит природу, лес, поле,
что он способен с такой непосредственностью
восхищаться отсветами заката, причудливыми
узорами облаков, переливами птичьих голосов.
...И тогда мне показалось, что есть не замеченные
до сих пор черты внутреннего родства между
Прокофьевым и Римским-Корсаковым...»
(Д. Б. Кабалевский)



С Б. В. Асафьевым на открытой репетиции
«Ромео и Джульетты». Москва.
Большой театр, 1946

После генеральной репетиции
«Ромео и Джульетты»



На репетиции Шестой симфонии в зале
Ленинградской филармонии. Н. Н. Годубовская,
С. С. Прокофьев, Г. М. Шнейерсон,
Л. Т. Атовмян, М. А. Мендельсон-Прокофьева, 1947

С Е. А. Мравинским после премьеры
Шестой симфонии. Ленинград, 11 октября 1947



Джyльетта — Г. Уланова



Меркуцио — С. Корень



С. С. Прокофьев, американский корреспондент
и Н. Я. Мясковский на Николиной горе. 1946
«...Шла оживленная беседа, которую не мог смутить
непривычный в те времена маленький микрофон
в руках у американца...»

С М. А. Мендельсон-Прокофьевой в саду
на Николиной горе





«Дуэнья» в „Lemonade опера“.
Дирижер — С. Моргенстерн, Мендоза — Дж. Космос,
Дуэнья — Р. Кобарт. Нью-Йорк, 1948

ство народов». Композитор говорит об их содержании: «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».

В августе Прокофьев с семьей переехал на Кавказ, в Нальчик, где он делил тяготы эвакуации со многими видными деятелями искусства, среди которых были Н. Мясковский, Ю. Шапорин, А. Гольденвейзер, О. Книппер-Чехова, В. Немирович-Данченко, И. Грабарь. Вместе с коллегами он участвовал в концертах в городском театре, выступал в госпиталях перед выздоравливающими бойцами, знакомился с богатейшим местным фольклором. Здесь, в Нальчике, композитор написал струнный квартет на кабардинские темы—сочинение самобытное, ярко и бережно передающее особенности народной музыки Кавказа.

Те, кто был рядом с Сергеем Сергеевичем в эти месяцы, стали свидетелями создания первых картин оперы «Война и мир», которая продолжала оставаться в центре его внимания почти до конца жизни.

В ноябре 1941 года, когда положение на фронте осложнилось, Прокофьевы переезжают в Тбилиси. Необычайно холодная зима, бытовые неудобства не снижают творческой активности музыкантов, которые своими выступлениями обогащают панораму концертной жизни грузинской столицы. Наряду с К. Игумновым, А. Гауком, С. Фейнбергом выступает с концертами и Прокофьев. При этом ни на один день не прекращается работа над новыми сочинениями. Пишет он в это время лихорадочно, его переполняют новые идеи, которые он едва успевает переносить на любые попавшиеся под руку клочки бумаги.

В мае 1942 года Прокофьев по приглашению С. Эйзенштейна отправляется в Алма-Ату для участия в работе над фильмом «Иван Грозный». Композитор в восторге от перспективы вновь сотрудничать со своим другом: «С нежностью „смотрю вперед“ на нашу совместную работу». Его не пугают ни долгий

и нелегкий путь, который он ухитряется использовать для работы над оркестровкой «Войны и мира», ни тяготы эвакуационного быта в Алма-Ате — тесный гостиничный номер, перебои в подаче электроэнергии, нехватка продуктов питания. «Прокофьев был деятелен, бодр, полон замыслов», — вспоминает Г. Уланова.

В столице Казахстана в это время активно работают объединенные киностудии Москвы и Ленинграда. Прокофьев пишет музыку к фильмам «Котовский», «Тоня», принимает участие в озвучивании фильма «Лермонтов», музыка к которому была сочинена еще в Тбилиси. Эйзенштейн, предполагавший ставить в Большом театре «Войну и мир», помогает композитору в работе над оперой. Сохранились его рисунки-эскизы, где намечены контуры эпизодов будущего спектакля.

В Алма-Ате Прокофьев и Эйзенштейн приступают к работе над вторым своим шедевром — монументальной исторической кинолентой об Иване Грозном. В отличие от ясной расстановки сил в композиции «Александра Невского», «Иван Грозный» лишен однозначных оценочных характеристик. Сложнейшие противоречивые образы выстраиваются по воле С. Эйзенштейна в многослойную, внутренне разветвленную, небывало сложную композицию. Недаром Серафима Бирман, приглашенная на роль княгини Старицкой, писала режиссеру: «Я с предельной преданностью и „в строгом почерке“ выполняю собой, Ефросиньей, все нотные знаки, все интервалы, все диезы и бемоли, какие нужны Вам — композитору — для звучания Вами создаваемой симфонии».

Эйзенштейну видится именно фильм-симфония, и этим своим видением он, как несколько лет назад, увлекает, «заражает» Прокофьева. Композитор, полагающийся на режиссера, соглашается писать музыку только по «шпаргалкам» — графическим эскизам будущих кадров. Режиссер, доверяя композитору, снимает отдельные сцены фильма под готовые звучащие музыкальные фрагменты.

Музыка Прокофьева к «Ивану Грозному» знаменует еще один шаг вперед в развитии его как

мастера народной драмы и как трагедийного композитора. Монументальны, развернуты эпизоды, сопровождающие массовые сцены. Среди них — колоритная сцена венчания с традиционным колокольным перезвоном, хором «Многая лета», где воскрешены особенности старинных духовных песнопений. Пленительны женские хоры — величальная песня «Как на горочке дубчики стоят» и песня-славление «Плывет лебедь белая».

Потрясает живописностью эпизод похода царского войска на Казань. Суровой силой и диковатой красотой полна песня пушкарей; устрашающе жестока музыка картины штурма.

Для Эйзенштейна кульминацией фильма была сцена пира опричников. Экран заполняет молодая сила, которая движет вперед историю государства, но вместе с тем несет смерть, кровь. Много лет назад в «Броненосце Потемкине» режиссер выделил финальное изображение флага красным цветом. В «Иване Грозном» сложная, насыщенная партитура черно-белого изображения — свет и мрак, четкие контуры и расплывчатые блики, полутени, неожиданные переходы — в своем развитии восходит к кроваво-красным пятнам рубашек опричников в сцене их пьяного разгула. Обе пляски опричников ошеломляют разудалым весельем, жутковатой мощью.

И режиссер, и исполнитель главной роли Н. Черкасов, и композитор стремились передать противоречивость, трагичность облика грозного, но человечески страдающего царя Ивана. Исполнен выразительной экспрессии эпизод «Иван у гроба Анастасии». Режиссура, игра Черкасова и музыка буквально пронзают острым чувством одиночества, страха и тоски.

Один из самых впечатляющих моментов фильма: Ефросинья Старицкая, сбросившая с себя страшную тяжесть вынашиваемого убийства царя, легко и радостно вбегает в собор. Она хочет убедиться в том, что «умер зверь!», что нет теперь препятствий вступлению на престол любимого сына. Однако на каменном полу, облаченный в царские одежды, лежит ее Владимир, слабодушное дитя, которому

довелось надеть шапку Мономаха только для того, чтобы принять смерть. Окаменевшая от горя княгиня поет мертвому сыну колыбельную «Про бобра». Мрачная выразительность ее мелодии, щемящая тоска, подчеркнутые в фильме прекрасным пением И. Яунзем, производят впечатление злоеющее и незабываемое.

Создатели первой серии «Ивана Грозного» (режиссер С. Эйзенштейн, оператор Э. Тиссе, композитор С. Прокофьев, актеры Н. Черкасов и С. Бирман) в 1946 году были награждены Государственной премией. Вторая серия вышла на экраны только двенадцать лет спустя. С. Эйзенштейн, мечтавший поставить третий фильм о Грозном, неожиданно скончался в 1948 году. На все последующие предложения работать в кино Прокофьев неизменно отвечал: «Со смертью Сергея Михайловича Эйзенштейна считаю свою кинематографическую деятельность навсегда оконченной».

Поездка в Москву осенью 1942 года связана с проектами исполнения новых сочинений. Прокофьев знакомит Мясковского с недавно написанной «Балладой о мальчике, оставшемся неизвестным» — драматической кантатой на текст стихотворения П. Антокольского. Молодой С. Рихтер, в течение четырех дней выучив Седьмую сонату, с огромным успехом исполняет ее в Октябрьском зале Дома Союзов. В затемненном помещении Большого театра, в одной из комнат, освещаемой лишь двумя парафиновыми плашками, композитор играет С. Самосуду и Б. Покровскому «Войну и мир». Это — цель его поездки, ради которой проделан долгий и трудный путь. Планируемая постановка волнует его необыкновенно. Над усовершенствованием «Войны и мира» он будет трудиться еще десять лет.

Толстой и Прокофьев... Видимо, не могло не появиться в творчестве композитора произведения, связанного с прозой великого писателя и мыслителя. «Война и мир» рождается словно на стыке множества тенденций, которые характеризуют и внутритворческие процессы развития личности музыканта, и исторические условия, которые ускорили появле-

ние оперы-эпопеи. 30-е и 40-е годы — время, когда к Прокофьеву приходит подлинная художественная зрелость. В этот период он достигает удивительной ясности и чистоты совершенного, отточенного стиля. Патриотизм, осознание общественного долга художника перед своей страной укрепились в нем после возвращения на родину, в годы, когда изумленный композитор заново открывал для себя Россию — стремительную динамику ее роста, повседневный трудовой героизм ее людей, восторженное приятие ими красоты искусства. Тяжелые испытания военных лет, трудности эвакуации, трагические впечатления войны обострили чувство кровной связи с родной землей. Родившаяся в 30-е годы мысль об оперном произведении на сюжет «Войны и мира» Толстого получила с началом войны мощный толчок к реализации. В искусстве предвоенного времени усилилась тенденция к осмыслению современности путем привлечения исторических сюжетов. В канун войны одно за другим рождались сочинения о прошлом мирного, но непобедимого народа — симфония-кантата Ю. Шапорина «На поле Куликовом», оратория и опера М. Коваля «Емельян Пугачев», кантата Прокофьева «Александр Невский». С этой точки зрения выбор романа также был закономерен, поскольку процессы духовной эволюции, нравственного поиска, связанные с событиями Отечественной войны 1812 года, служили для Толстого одним из путей постижения современной ему действительности.

Толстой был любим Прокофьевым всегда. За рубежом и позднее, по возвращении на родину, он читал и перечитывал романы великого писателя. Когда в 1935 году во время концертных выступлений в Челябинске возник разговор с певицей Верой Духовской о романе «Война и мир», композитор признался, что «давно мечтает написать оперу на этот сюжет», но все откладывает, сознавая, что «такая тема потребует очень большой и длительной работы». Незадолго до начала войны он говорил Мире Мендельсон, что чувствует сцену встречи раненого князя Андрея с Наташей как оперную.

Начавшаяся война мгновенно сосредоточила все

мысли на будущей опере. Позднее Прокофьев рассказывал: «В эти дни приняты ясные формы бродившие у меня мысли написать оперу на сюжет романа Толстого „Война и мир“. Как-то по-особому близки стали страницы, повествующие о борьбе русского народа с полчищами Наполеона в 1812 году и об изгнании наполеоновской армии с русской земли». В трудных условиях эвакуации в Нальчике, затем в Тбилиси Прокофьев с необычной даже для него одержимостью писал по составленному с М. Мендельсоном либретто свою самую любимую оперу.

В лирических сценах использовался исключительно текст романа. Для эпических сцен необходимым оказалось привлечь другие литературные материалы. М. Мендельсон в воспоминаниях перечисляет сборники русских народных песен, пословиц, поговорок, записки поэта-партизана Дениса Давыдова, путеводитель по местам боев Бородинского сражения. В апреле 1942 года окончена в clavire первая редакция оперы — одиннадцать картин. Примерно через год опера была оркестрована. По желанию Комитета по делам искусств, а позднее в связи с предстоящей премьерой в Ленинграде в 1946 году Прокофьев дорабатывал оперу. С одной стороны, необходимо было сделать более рельефными и масштабными хоровые сцены, финал, выделить образ Кутузова. По инициативе С. Самосуда Прокофьев сочинил еще две картины — «Бал у екатерининского вельможи» и «Военный совет в Филях». В то же время был сокращен ряд эпизодов бытового характера. В октябре 1943 года начались репетиции в Большом театре, однако сценическое воплощение оперы на сцене ГАБТа появилось лишь в 1959 году. С. Самосуд осуществил концертное исполнение оперы в Большом зале консерватории. Три концерта в июне 1945 года, а спустя год премьеры первой части оперы в Ленинградском Малом оперном театре (МАЛЕГОТ) прошли с огромным успехом и воспринимались как грандиозный гимн великой победе советского народа.

«Война и мир» — центральное сочинение прокофьевского творчества советского периода. В оперу вошли многие музыкальные темы, встречающиеся

еще в записных книжках 1933 года, фрагменты из музыки к спектаклю «Евгений Онегин», к кинофильму «Лермонтов». Кроме того, композитор использовал мелодии подлинных казачьих песен из сборника А. Листопадава, мелодию из собственной музыки к кинофильму «Иван Грозный». Он возвращался к «Войне и миру» много позже завершения первоначального варианта. Последние доработки сделаны уже в 1952 году. Таким образом, работа над оперой заняла у Прокофьева больше времени, чем любое другое его сочинение.

В «Войне и мире» огромное количество действующих лиц; повествование ведется то в приглушенных тонах, то становится величаво-приподнятым, тонкое, филигранное письмо уступает место крупному штриху, массивным, густым звучностям. На основе прозаического текста Толстого рождаются и ариозные, песенные фрагменты, поражающие скульптурной красотой мелодических образов, и приближающийся к человеческому говору речитатив, и жанровые эпизоды, воссоздающие атмосферу дворянского быта прошлого столетия. Действие происходит в камерной обстановке гостиной, в кабинете Пьера, на балу, но кроме того,— на поле сражения, в горящей Москве, на Смоленской дороге. Оно гибко и прихотливо, как сама жизнь.

Первая часть оперы рассказывает о мирной жизни блестящего столичного общества и завершается сообщением о начале войны. Вторая половина (с восьмой по тринадцатую картину) посвящена военным событиям. Следуя за Толстым, Прокофьев подчеркивает, что главная историческая сила, решившая исход войны 1812 года,—русский народ. Поэтому Кутузов—не исключительная натура, а полководец, близкий народу и любимый им. Поэтому так тесно сплетена его музыкальная характеристика с тематизмом народных сцен.

Прокофьев, как всегда, краток, немногословен в обрисовке действующих лиц, однако лаконичные портреты-зарисовки точны и одновременно поэтичны. Не только главные герои, но и эпизодические персонажи получают яркую характеристику. При помощи вокальной декламации композитор создает

незабываемые портреты упрямого князя Болконского, обольстительной Элен, самовлюбленного Курагина, удалого ямщика Балаги, цыганки Матрешки.

Одна из самых любимых, обаятельных героинь в русской литературе — Наташа Ростова. Она привлекает к себе внимание особым, пронзительным ощущением нравственной силы и красоты жизни, искренностью богатой натуры.

...Князь Андрей не может заснуть прекрасной лунной ночью в Отрадном. Слова невидимой девочки, которая хочет улететь на небо, так восторженны, что пробуждают в душе много пережившего Болконского «беспричинное весеннее чувство радости и обновления». Мелодия флейты в сопровождении скрипок нежна, таинственно прекрасна, она будто рождена потоками лунного света. Искренние, чуть наивные реплики Наташи сменяются дуэтом с Соней «Ручей виющий», стилизованным в традициях романсной лирики начала XIX века.

Во второй картине («Бал») Наташе принадлежит лучший по музыке фрагмент — вальс. На фоне рельефных прозаичных характеристик старого графа Ростова, Ахросимовой, Денисова вальс появляется как маленькая поэма. Целомудрие, робость Наташи, ее воздушная грация и очарование переданы в прекрасной музыке с удивительной одухотворенностью.

Характер героини показан в постоянном развитии, движении. Вот Наташа оскорблена пренебрежительным приемом в доме старика Болконского. Обида, боль, желание встречи с князем Андреем — в ее маленьком ариозо. Мелодия, которая вначале робко движется в узком диапазоне, затем стремительно разворачивается в восходящем направлении, освещенная ярким мажорным сиянием.

Совсем иная героиня — в шестой картине («В особняке Ахросимовой»). У Толстого сцена неудавшегося похищения — одна из ключевых в развитии образа. Прекрасные, наивные идеалы юности рушатся в соприкосновении с людьми «подлой, бессердечной породы». В диалоге с Ахросимовой отчаяние, безмерное страдание Наташи переданы возбужденными, отрывистыми интонациями. Их сопро-

вождает бесконечно повторяющийся в оркестре краткий замкнутый мотив — словно бьющаяся, не находящая выхода мысль. В следующей сцене (разговор с Пьером) партия Наташи отличается особенной выразительностью: горестные возгласы, скорбно никнувшие фразы, мольба о прощении, которая прерывается рыданиями потрясенной девушки.

Наташа приходит к раненому Андрею, умирающему в темной крестьянской избе в Мытищах. Нервность интонаций ее партии исчезла и уступила место плавным, закругленным мелодическим построениям. Звучат темы-воспоминания, среди них выделяется кроткая флейтовая мелодия — память о весне, недолгом счастье...

«Светлое весеннее небо... Разве это не обман?» — с этими словами в опере появляется Андрей Болконский. В сцене в Отрадном новая жизнь с ее безудержным порывом к счастью и верой в прекрасное властно подчиняет себе полную скепсиса, мятущуюся душу князя Андрея. Когда он произносит: «Весна, и любовь, и счастье,— все это глупый бессмысленный обман!» — в оркестре, будто не соглашаясь со словами героя, не веря им, светло и наполненно звучит прекрасная тема весенней ночи. Радостное чувство обновления передано такой редкостной по красоте и распевности темой, каких немного даже в богатейшем мелодическими шедеврами творчестве Прокофьева.

Князь Андрей для композитора, как и для Толстого, — один из лучших представителей русского общества, патриот отечества, мужественно отдающий жизнь за Родину. В его словах на Бородинском поле — боль и скорбь за истерзанную русскую землю, пророческая вера в победу.

Шедевром композитора стала сцена встречи князя Андрея с Наташей в Мытищах и его смерть — эпизод романа, который сразу был воспринят Прокофьевым как оперная сцена.

Равномерно покачивающиеся аккорды скрипок подобны медленно тянущейся зауспокойной колыбельной. «... Князь Андрей услышал (не зная, в бреду или в действительности он слышит это), услышал какой-то тихий, шепчущий голос, неумолкаемо в

такт твердивший: „И пити-пити-пити“ и потом „и ти-ти“ и опять „и пити-пити-пити“ и опять „и ти-ти“. Женский хор за кулисами бесстрастно и монотонно повторяет один долбящий сознание звук. Князь Андрей бредит, и жалобная тема скрипок сопровождает его слова. Умиравший думает о Родине — «Отечество, златоглавая Москва!» — и в оркестре звучит тема арии Кутузова. Фигура в белом появляется в дверях и медленно приближается к князю Андрею: «Вы? Как счастливо!» Последнее утешение — выстраданная любовь, вернувшаяся перед смертью. «Любовь есть жизнь...» — произносит князь Андрей. Однако минуты просветления сменяются тяжелым бредом. Опять звучит страшное «пити-пити», словно отсчитывая последние минуты жизни умирающего.

Вторая половина оперы посвящена образам, связанным с войной. На первом плане повествования русский народ — великая сила, победившая наполеоновское нашествие, и мудрый полководец Кутузов — выразитель силы и воли народной.

Хоровой эпиграф открывает произведение мощной поступью грозных диссонирующих аккордов: «Силы двенадцати языков Европы ворвались в Россию». Звучат героические мелодии народного склада, символизируя исполинскую народную силу. Вслед за Толстым Прокофьев подчеркивает мысль о неразрывной связи героев и народной массы. Те, кто на первом плане повествования — выдающиеся личности, полководцы, — вступают на путь славы потому, что в решительные минуты поступают так, как любой простой солдат. «А ежели надо умереть... Я сделаю это не хуже других», — с гордостью говорит князь Андрей. Огромной любовью к народу, уверенной надеждой на его могучую силу проникнута ария Кутузова «Бесподобный народ!». Мелодия ее величава, распевна, как русские народные песни, она служит характеристикой и старого мудрого полководца, и народа-богатыря.

Много сомнений возникало у Прокофьева в связи с десятой картиной оперы. «Заседание?... Да еще военное?... В опере?!» И все же ему удалось создать выразительную, драматичную, полную на-

пряженной внутренней динамики картину. Один за другим выступают генералы, мучительно пытаюсь решить важнейший вопрос, от которого зависит судьба Русского государства: дать бой Наполеону под Москвой или сдать столицу врагу в целях сохранения армии? Кульминация сцены — приказ Кутузова оставить Москву. С его словами, выражающими волю народную, мощно и утвердительно звучит тема арии «Бесподобный народ!». Оставшись один, старый полководец погружается в мучительное раздумье. Как подтверждение мудрой правды его решения, как знамение грядущей победы наступает светлое мажорное прояснение музыкальной ткани. Прекрасная, вдохновенная тема его арии, взятая Прокофьевым из музыки к кинофильму «Иван Грозный», — восторженный гимн столице. «Величавая, в солнечных лучах, мать русских городов, ты раскинулась перед нами, Москва».

Полны трагизма сцены в занятой французами Москве. Здесь переплетаются судьбы людей из разобщенных прежде классовых групп, героев объединяет чувство ненависти к врагу, решимость бороться. Пьер, одетый в кучерской кафтан, бродит по Москве в стремлении убить Наполеона. Горит Москва, охваченная огнем пожара. Мужество русских заставляет растеряться даже Наполеона: «Какая решимость! Это скифы!» Суровый призыв к борьбе — в завершающей картину хоровой клятве.

В сцене «Смоленская дорога», венчающей оперу, героико-эпическая линия получает свое завершение. Народ-победитель торжествует свою победу над врагом под звуки могучего хора, основанного на теме арии Кутузова.

Поглощенный работой над оперой, Прокофьев находит время для других сочинений. Еще в Казахстане пишутся Флейтовая соната и Восьмая соната для фортепиано. Близкое знакомство с пленительной казахской музыкой навело на мысль написать веселую оперу на фольклорном материале. Заинтересовала забавная сказка о молодом шахе, на лбу у которого выросли рога. Шах скрывает это от людей, но втайне он горд: рога — знак его царской власти.

«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», — объяснял композитор. Более масштабные замыслы отодвинули на второй план так и не написанную оперу, хотя мысль о ней еще долго привлекала Прокофьева.

Дирекция ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова пригласила Прокофьева приехать, чтобы доработать балет «Золушка» и принять участие в его постановке. Неутомимый композитор в июне 1943 года отправляется в Пермь, куда эвакуирован театр. В течение лета дописан клавир «Золушки» (постановку балета театру пришлось отложить), окончена сюита на материале оперы «Семен Котко». Тогда же появляется одно из самых светлых, изящных созданий Прокофьева — Флейтовая соната. Еще во Франции композитор мечтал написать произведение для любимой флейты. Образный мир сочинения — простодушная лирика, улыбчивая скерцозность, временами — шутливая апелляция к формам старинного музицирования. Видимо, не могло не появиться такое сочинение рядом с другими, проникнутыми драматизмом, — скитой «1941 год», «Балладой о мальчике», «Войной и миром», Седьмой сонатой. Островок поэтичной лирики — как светлая мечта, как символ того счастья, за которое шла борьба.

Лето в Перми обогатило новыми впечатлениями. Композитор был покорен природой Урала, и эти воспоминания спустя несколько лет воплотились в балете «Сказ о каменном цветке».

Из Перми Прокофьев возвращается в Москву, где активно включается в репетиции «Войны и мира», «Баллады о мальчике». Этой осенью он получает еще одно свидетельство признания своего искусства — Михаил Иванович Калинин в Кремле вручает ему орден Трудового Красного Знамени. Незадолго до этого ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Лето 1944 года композитор впервые проводит в

ивановском Доме творчества композиторов. Радостно волновала приближающаяся победа, и это придавало новые силы. В Иванове именно в это лето были написаны Трио Д. Шостаковича памяти И. Соллертинского, Виолончельный концерт Н. Мясковского. Радость общения с коллегами, чудесная русская природа — все располагало к работе. Трудившийся, как обычно, с железной дисциплинированностью, Прокофьев установил в Доме творчества превосходный обычай — по вечерам каждый должен был отчитаться перед своими товарищами о проделанном за день. Ивановское лето знаменательно появлением таких произведений, как Восьмая фортепианная соната и Пятая симфония.

Рождавшаяся в годы Великой Отечественной войны, симфония прозвучала гордым гимном мужеству, открывала мир гармоничный, светлый, победивший зло. Широкое полотно симфонии разворачивается как величавое эпическое повествование; его несуетное течение иногда напоминает развитие богатырских образов симфоний Бородина, спокойное течение русских былин. Стройность, соразмерность форм, гармоничность звучания сближают Пятую симфонию с произведениями классической традиции, а широта высказывания, глубоко национальный характер музыки роднят ее с эпопеей «Война и мир».

«В Пятой симфонии я хотел воспеть свободного и счастливого человека, его могучие силы, его благородство, его духовную чистоту. Не могу сказать, что я эту тему выбирал,—она родилась во мне и требовала выхода. Я написал такую музыку, которая зрела и наконец наполнила мою душу».

Неторопливо, будто в сознании гордой силы разворачивается главная тема первой части симфонии (*Andante*). Мелодия льется широко, свободно. В то же время интонации русского распева активизированы энергией напористого ритмического движения. Величавая торжественность первой темы оттенена нежной, тонкой лирикой побочной партии. Замыкает круг основных образов первой части неожиданно контрастная тема — игривая и чуть настороженная, как персонаж из таинственной

сказки. В кульминационном завершении первой части тема главной партии утверждается как образ торжествующего мужества.

Вторая часть цикла — *Allegro marcato* — одно из лучших симфонических скерцо Прокофьева. Изящная, слегка угловатая тема словно выпорхнула из прокофьевских балетов. В процессе ее развития складывается образ богатый, многоплановый. Начальная безоблачность постепенно сменяется настроениями беспокойными, тревожными. Центральный эпизод с его наивно-пасторальной песенкой и веселым танцем — как трогательное воспоминание, после которого еще более зловещими кажутся контрасты репризы.

Прекрасная, вдохновенная мелодия — в основе медленной части (*Adagio*). Оркестровая ткань прозрачна и вместе с тем полнокровна, она вызывает в памяти лучшие лирические страницы зрелого Прокофьева: чистую и поэтическую лирику «Ромео и Джульетты», «Войны и мира», фортепианных сонат. Драматическая реальность вторгается в неспешное повествование скорбными звучаниями среднего раздела. В нем — горестные раздумья, плач о народном горе. Стройность, строгость очертаний формы достигаются плавным обрамлением — после срединного эпизода воцаряется покой и приволье лирики начальной темы.

Ликующий финал (*Allegro giocoso*) завершает стройную симфоническую форму. Главная тема первой части симфонии появляется в начале финала как воспоминание о прошлом. И сразу же сверкающим вихрем врывается танцевальная тема, за ней другая, третья... В их щедрой смене вырисовывается образ ликующего праздника, огромной всенародной радости. Музыка искрится, сверкает блестящими красками звонких ударов фортепиано, воздушных россыпей арфовых всплесков. Сияние ослепительных звучностей усиливается к заключительному разделу — высшей точке подъема, где оживленный танец превращается в мощный богатырский пляс.

В Пятой симфонии Прокофьев достигает не только вершин профессионального композиторского мастерства, но и огромной человеческой, граждан-

ственной зрелости. В ней, как и в других лучших произведениях тех лет — симфониях Шостаковича, Мясковского, — вырисовывались черты нового героя современности.

Первое исполнение Пятой симфонии 13 января 1945 года было необычным. Композитор сам дирижировал новым сочинением. «И вот, когда Прокофьев встал за пульт и воцарилась тишина, — вспоминает С. Рихтер, — вдруг загрели артиллерийские залпы.

Палочка его была уже поднята. Он ждал, и пока пушки не умолкли, он не начинал. Что-то было в этом очень значительное, символическое. Пришел какой-то общий для всех рубеж... и для Прокофьева тоже...

В Пятой симфонии он встает во всю величину своего гения. Вместе с тем там время и история, война, патриотизм, победа... Победа вообще и победа Прокофьева. Тут уж он победил окончательно. Он и раньше всегда побеждал, но тут, как художник, он победил навсегда».

Приблизительно в одно время с исполнением Пятой симфонии прозвучала Восьмая фортепианная соната. Она завершила грандиозный цикл из трех сонат — Шестой, Седьмой, Восьмой, задуманный еще до войны. В этой триаде Прокофьев выступает мастером фрескового, монументального пианистического стиля. Размах, мощная сила сонат, напряженные конфликты их образного мира рождены тревожным и трагическим временем создания. В период 1940—1944 годов они прозвучали одна за другой: Шестая с ее своенравными контрастами, тревожная по духу Седьмая и Восьмая — «самая богатая», по замечанию С. Рихтера. Шестую и Седьмую сыграл Рихтер, впоследствии страстный пропагандист творчества композитора, написавший о нем чудесные воспоминания, пианист, которого Прокофьев назвал лучшим «в Советском Союзе и на всем круглом земном шаре». Восьмая прозвучала накануне 1945 года в блистательной интерпретации Э. Гилельса.

Война оставила глубокий след в сознании и искусстве композитора. Он видел неисчислимые разрушения, миллионные жертвы. Прокофьев теря-

ет в войне друзей (среди них — А. Афиногенов, В. Держановский, Б. Демчинский). От близких знакомых — Веры Алперс, Асафьева, с невероятной одержимостью работавшего в страшных условиях блокады и чудом оставшегося в живых, — он узнавал о тяжелых испытаниях, выпавших на долю ленинградцев. Во время многочисленных переездов по стране Прокофьев взволнованно наблюдал, как героический народ-богатырь ковал победу над врагом так же спокойно и мужественно, как столетия назад выходили на бой с тевтонскими рыцарями современники Александра Невского. Лишения, разделяемые со всеми, как никогда прежде сблизили Прокофьева с народом, со всей страной. Многие, кто наблюдал его в годы войны, замечали изменения в характере композитора — он стал мягче, проще, дружелюбнее. В музыке его начали заметно преобладать героические, народные образы. Это усилило демократические черты его стиля, сделало его творчество еще более доступным, общительным.

Дни Победы весной 1945 года Прокофьев встречает в подмосковном санатории «Подлипки». Неожиданный приступ тяжелой болезни, случившийся вскоре после памятной премьеры Пятой симфонии, надолго вывел его из строя. Отныне вся жизнь композитора будет проходить в жестокой борьбе с недугом. Привыкший каждый прожитый день оценивать количеством проделанного труда, он лишен возможности сочинять, и это угнетает больше всего. Чуть оправившись, Прокофьев, невзирая на запреты врачей, продолжает работать.

Написаны первые послевоенные сочинения — симфоническая «Ода на окончание войны» и Шестая симфония. Характер «Оды» можно определить эпиграфом ее финала: «Бейте в колокола и тимпаны!» Построенная как одночастная поэма, «Ода» поражает грандиозной звуковой мощью. Праздничное ликование «Оды» — мгновенный радостный отклик на Победу. В Шестой симфонии оно сменилось напряженным раздумьем. После премьеры симфонии в 1947 году Прокофьев говорил советскому музыковеду И. В. Нестьеву: «Сейчас мы радуемся достигнутой победе, но у каждого из нас есть



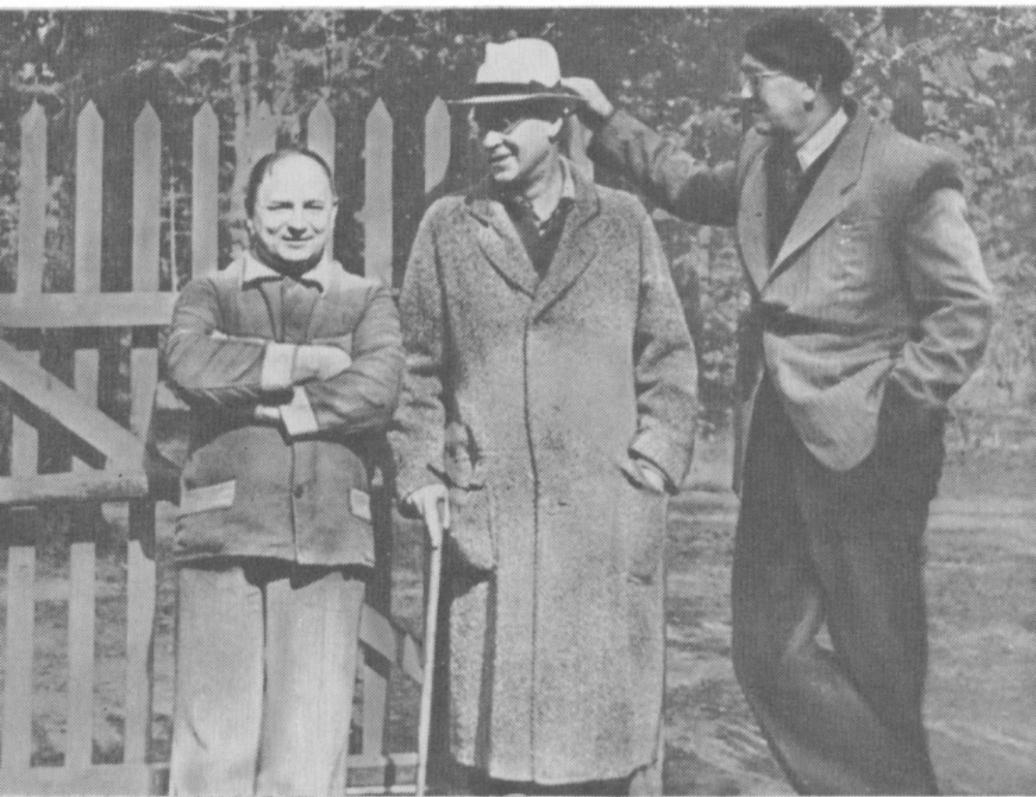
За работой





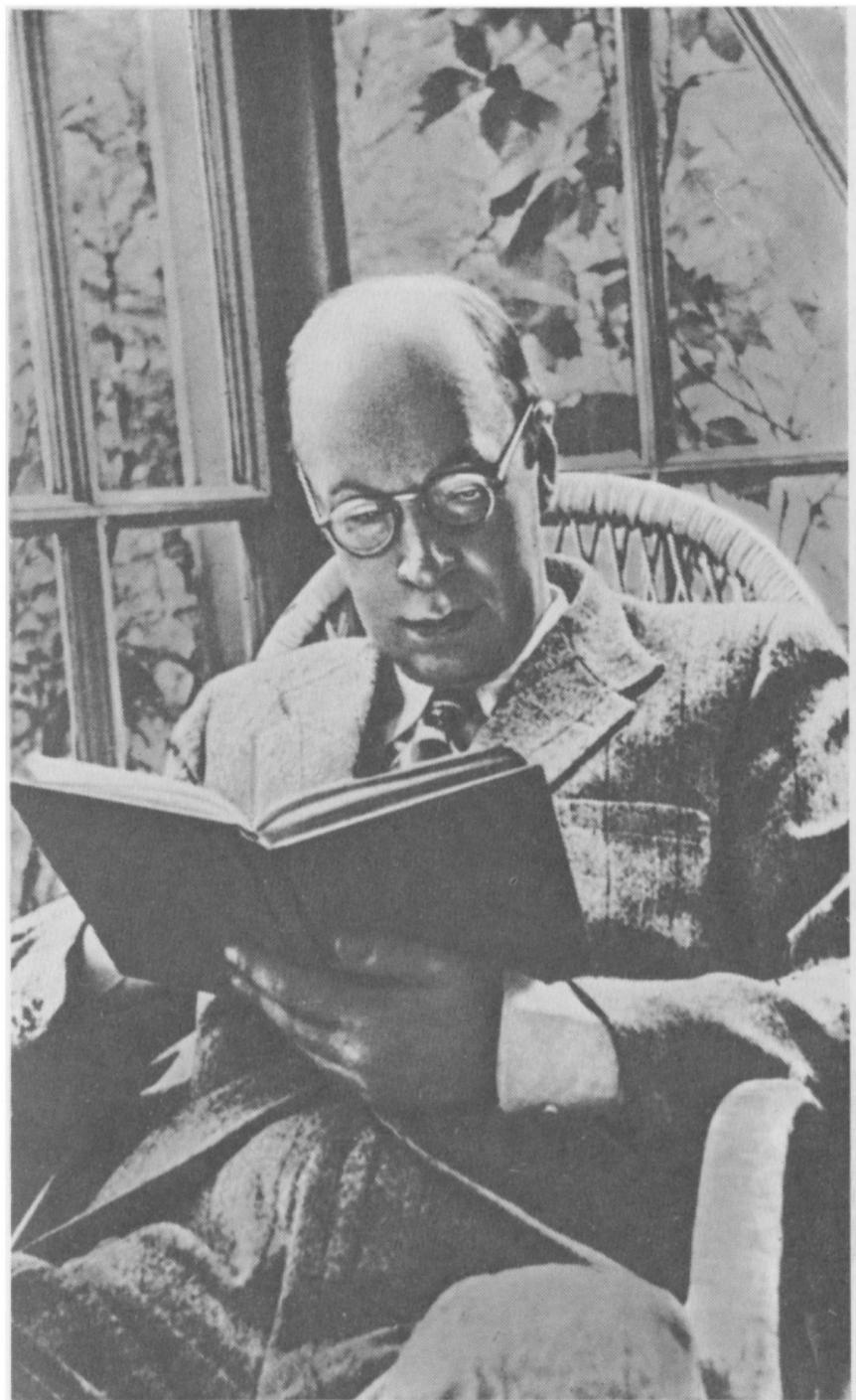
С. Т. Рихтер. «Горячий привет пианисту лучшему в Советском Союзе и на всем круглом земном шаре» (из телеграммы Прокофьева Рихтеру)

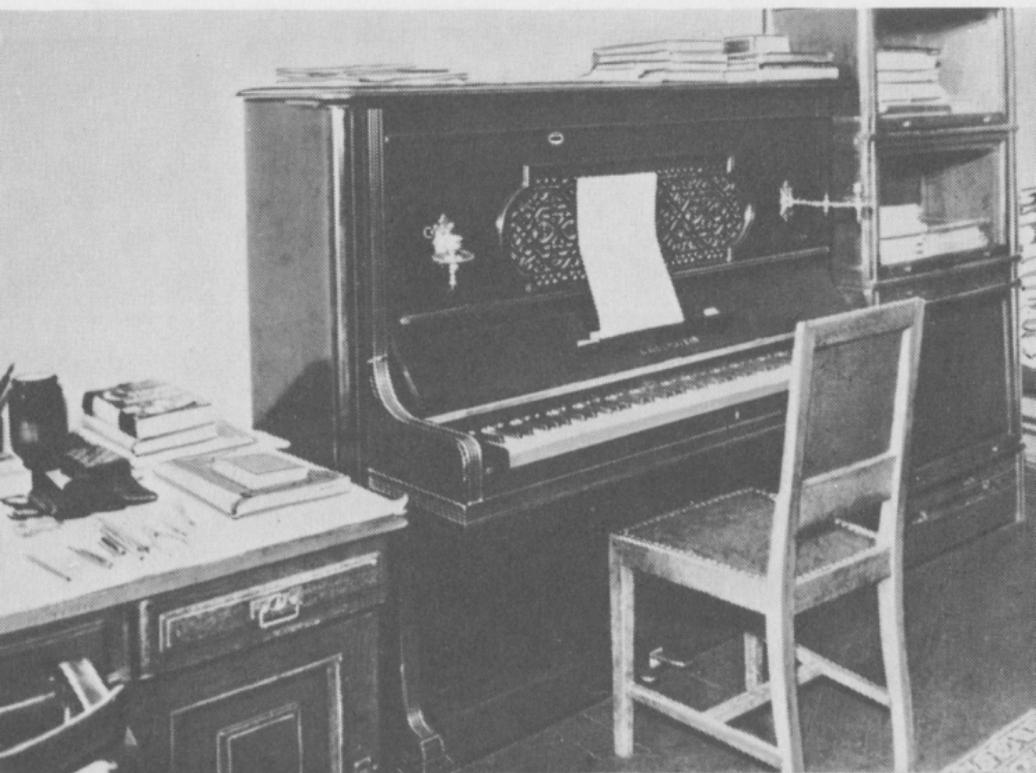
С. Д. Ф. Ойстрахом



На Николиной горе. В. Я. Шебалин, С. С. Прокофьев,
Н. П. Аносов, 1950

За чтением





Уголок кабинета в московской квартире



Последний снимок. Осень, 1952



ЛОСТАНОВЛЕНИЕМ 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
при Совете Министров СССР

К. С. Шихонов

(И. ТИХОНОВ)

Ученый секретарь Комитета
по Ленинским премиям в области
литературы и искусства
при Совете Министров СССР

Н. П. Хуциски

(И. ХУЦИСКИЙ)

МОСКВА.



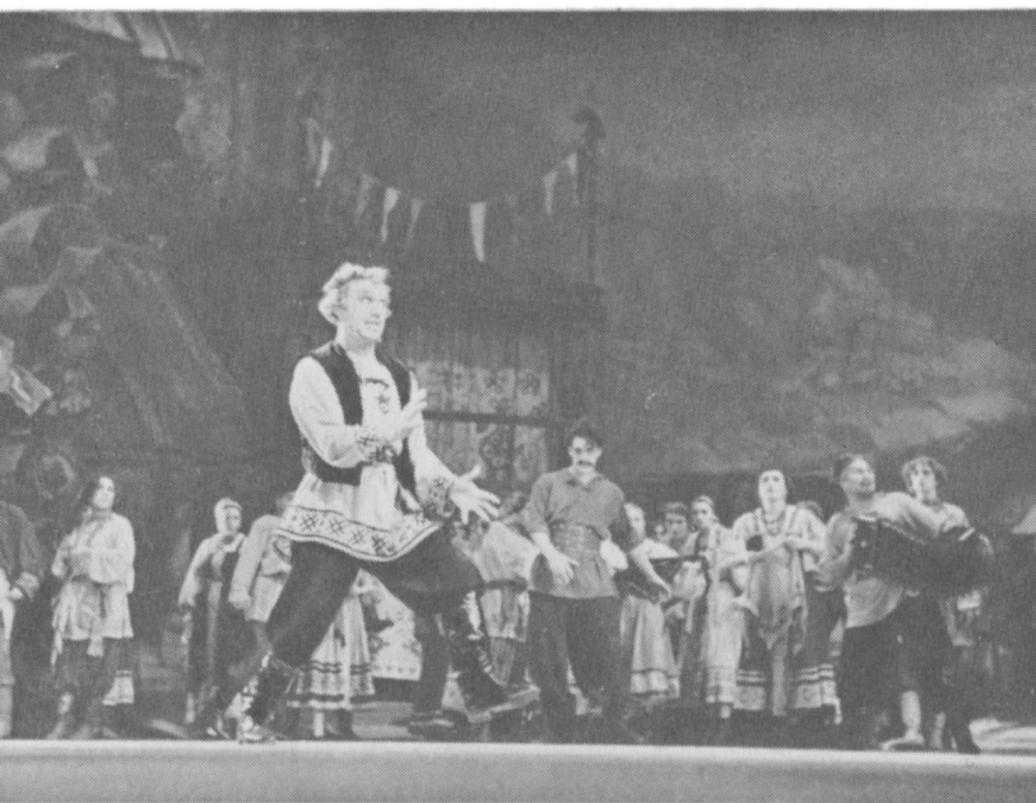
Диплом лауреата Ленинской премии,
присужденной Прокофьеву за Седьмую симфонию. 1957



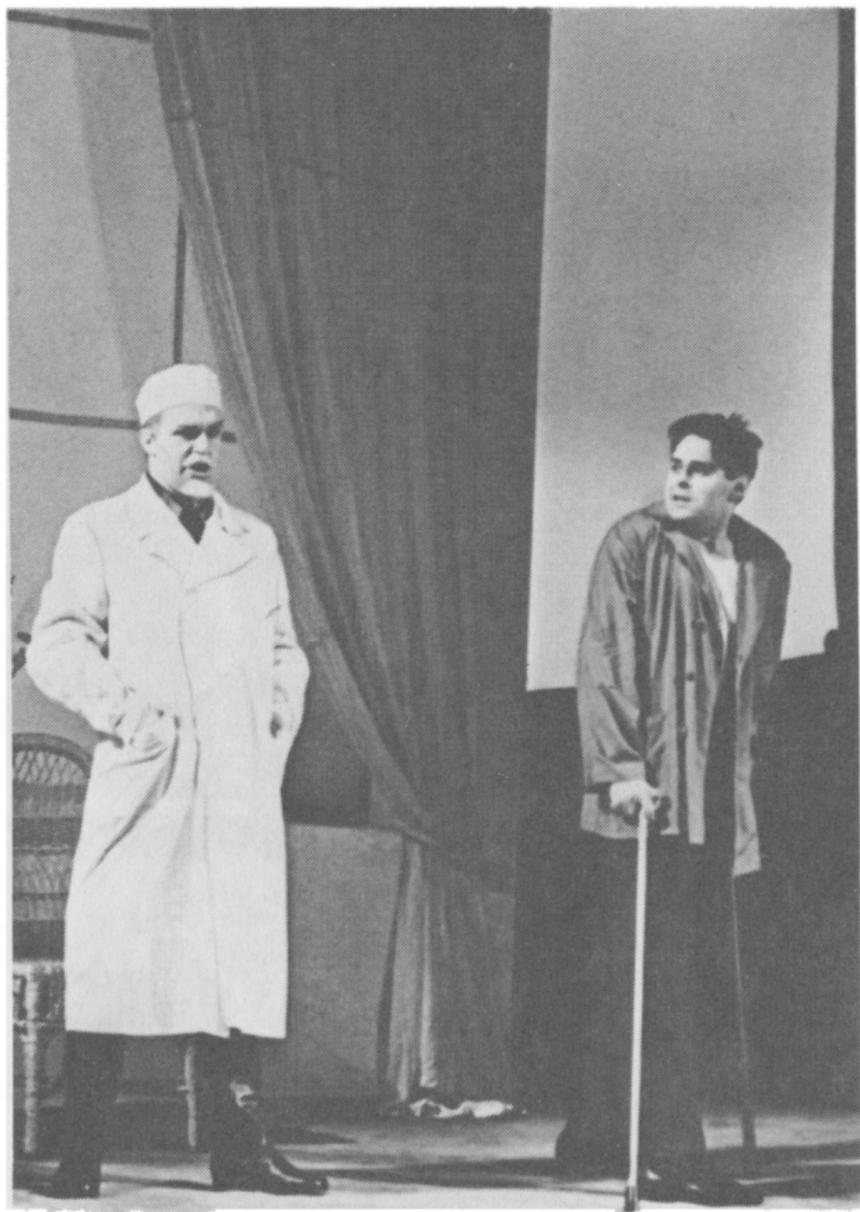
«Сказ о каменном цветке». Катерина — Г. Уланова,
Данила — В. Преображенский. Москва,
Большой театр, 1954

Катерина — Н. Чкалова, Хозяйка — М. Плисецкая

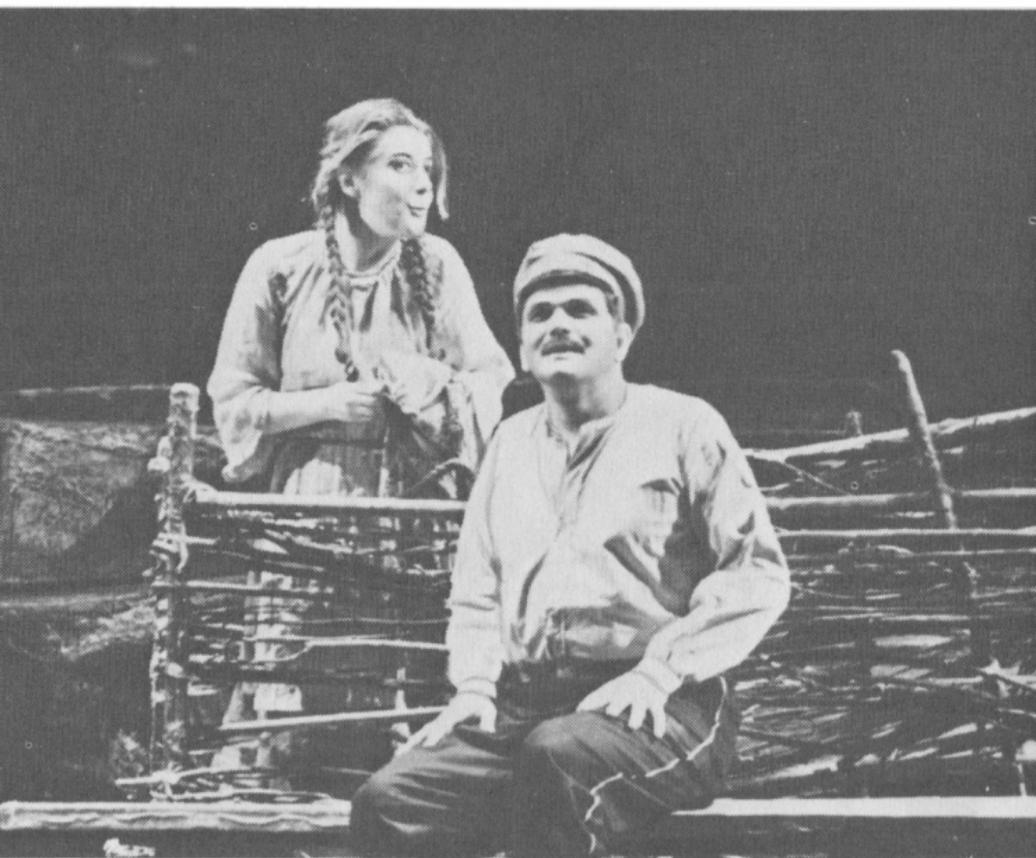




Сцена из балета. Северьян — А. Ермолаев



«Повесть о настоящем человеке».
Сцена из оперы. Москва, Большой театр, 1960
Врач — М. Решетин, Алексей — Е. Кибкало

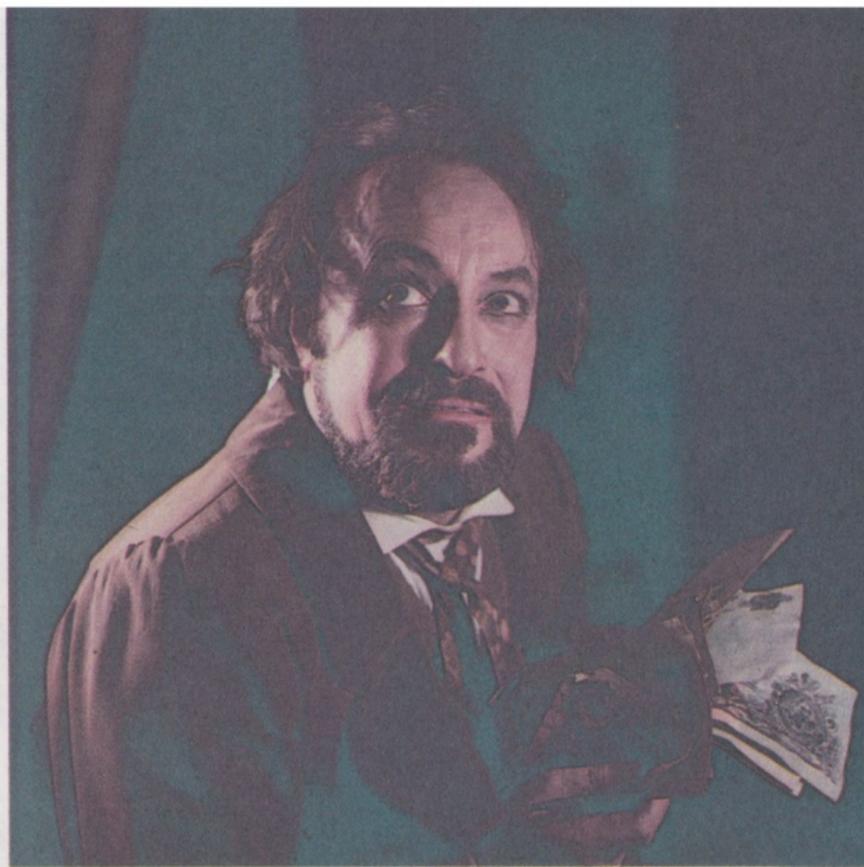


«Семен Котко». Фрося — Е. Образцова,
Микола — А. Архипов.
Москва, Большой театр, 1970

Сцена из оперы

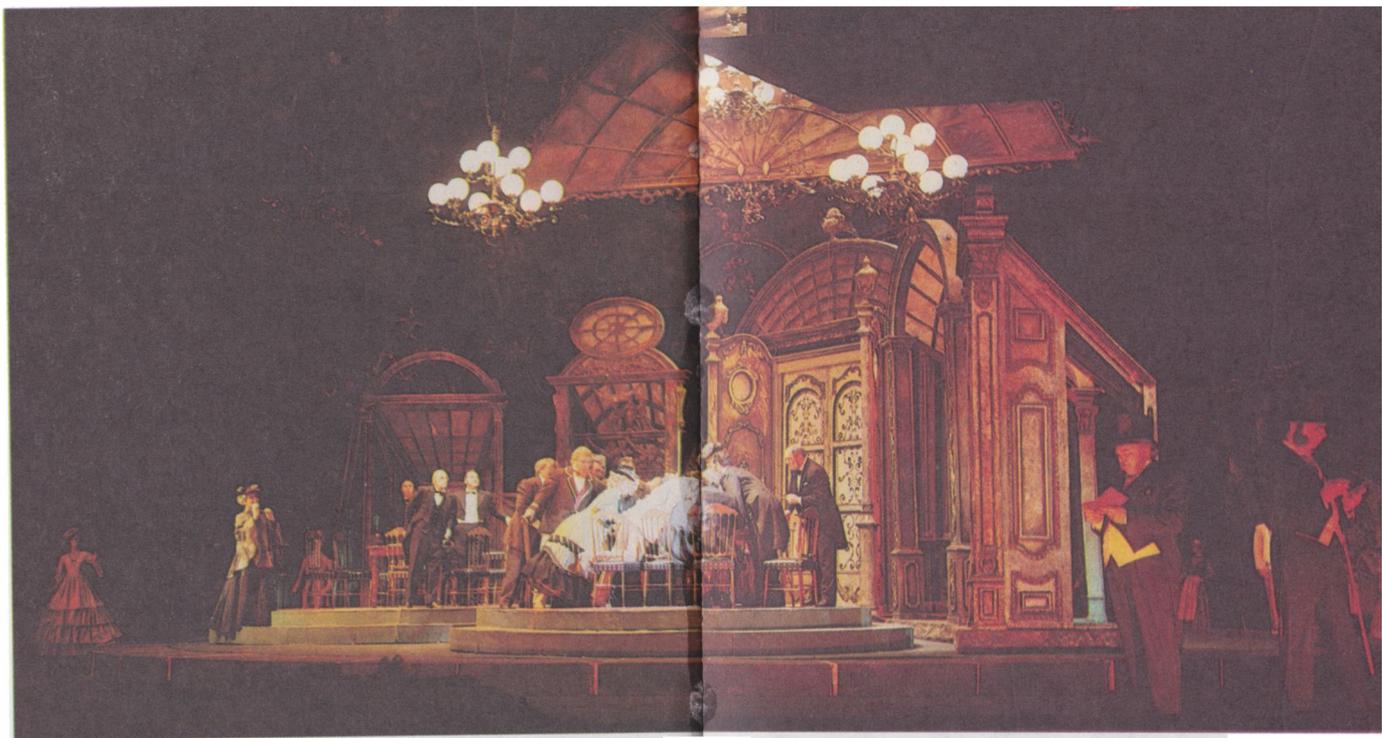




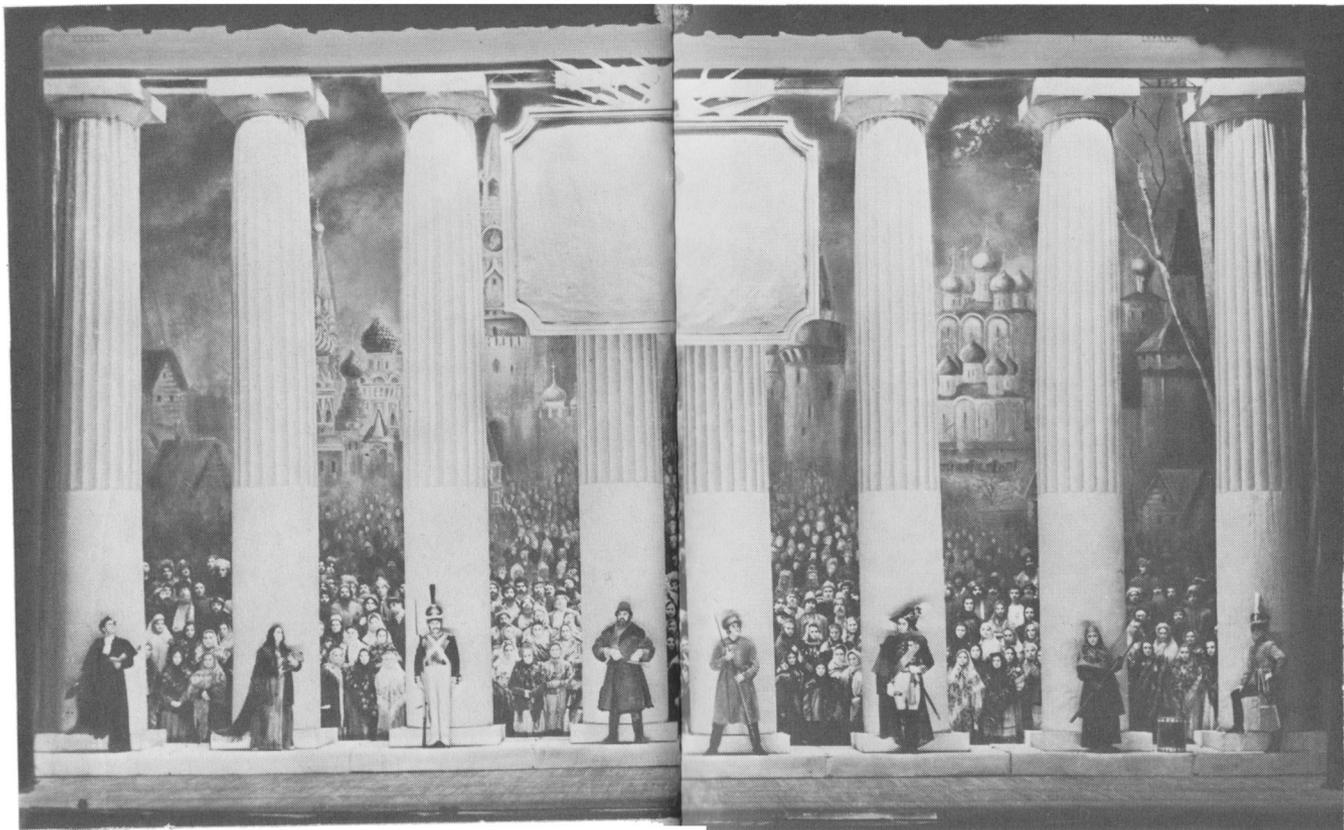


Алексей — А. Масленников

«Игрок». Бланш — Т. Синявская,
Генерал — А. Огнивцев. Москва,
Большой театр, 1974



Сцена в игорном доме. «Я позволяю себе считать, что сцена игорного дома явится совершенно новой в оперной литературе как по идее, так и по строению» (Прокофьев)



«Война и мир». Пролог. Москва,
Большой театр, 1959





Горящая Москва

Перед Бородинским сражением.
Князь Андрей — Ю. Мазурок.
Кутузов — А. Ведерников



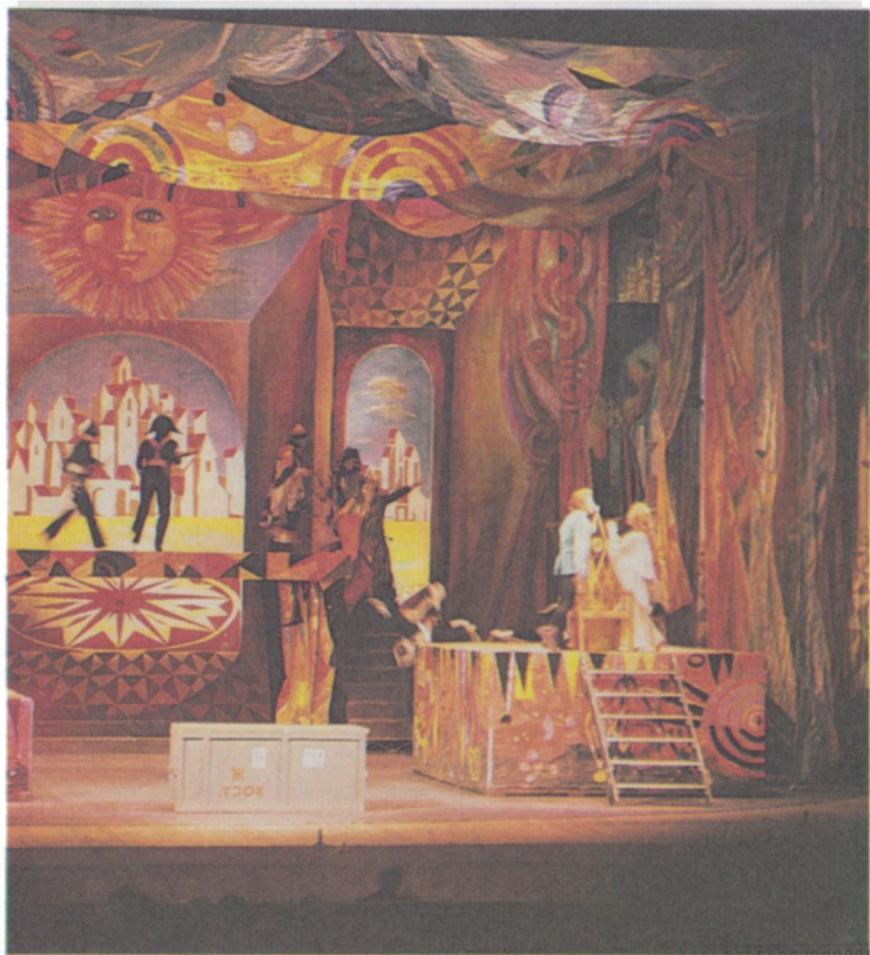
Заключительная сцена оперы



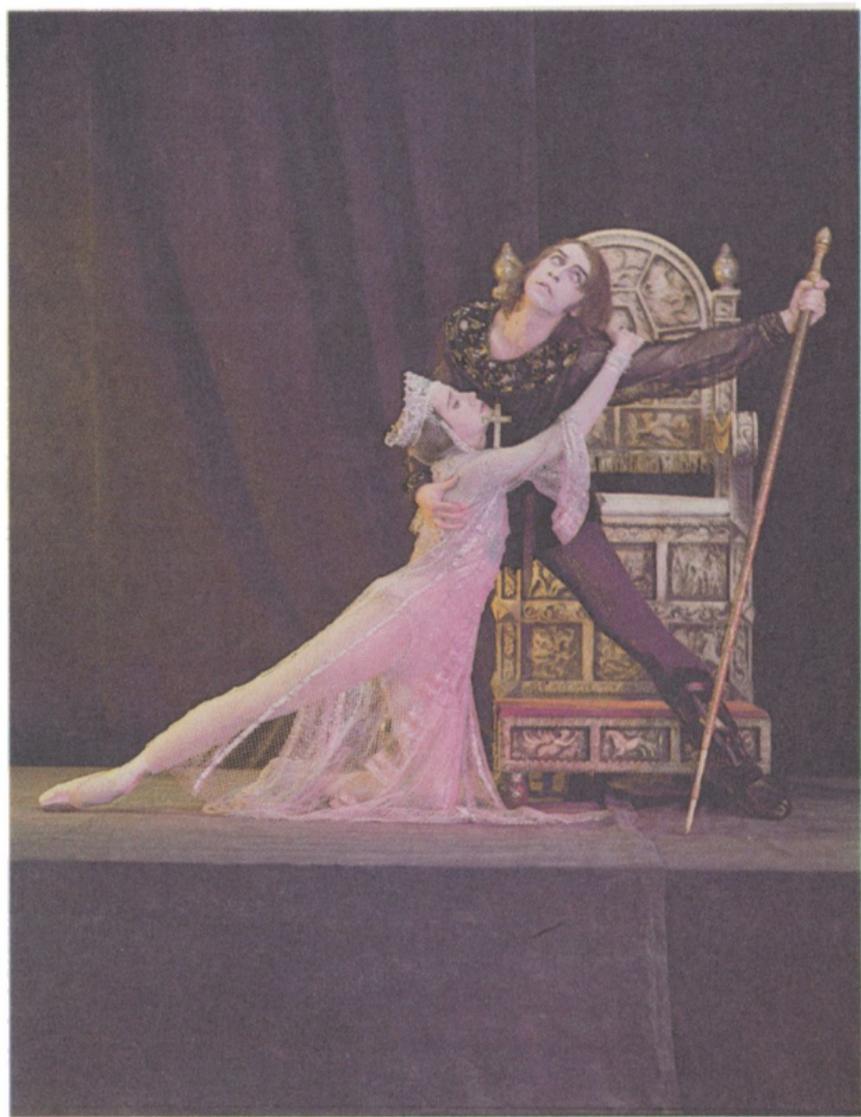
«Золушка». Сцена из балета. Москва,
Большой театр



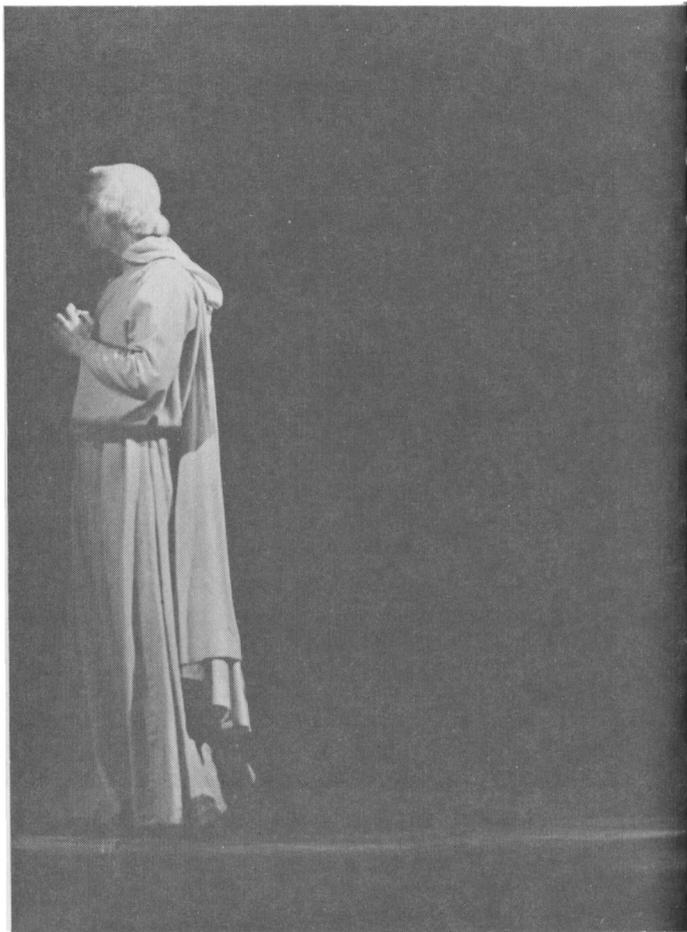
Золушка — Е. Максимова. Принц — В. Васильев



«Любовь к трем апельсинам». Сцена из оперы.
Музыкальный театр имени К. С. Станиславского
и Вл. И. Немировича-Данченко, 1979



«Иван Грозный». Балет на музыку к фильму.
Грозный — Ю. Владимиров,
Анастасия — Н. Бессмертнова.
Москва, Большой театр, 1975



«Ромео и Джульетта». В келье Лоренцо.
Джульетта — Е. Максимова. Ромео — В. Васильев.
Лоренцо — В. Желтиков. Москва, Большой театр



Эпилог. Джульетта — Н. Бессмертнова.
Ромео — М. Лавровский

незалеченные раны: у одного погибли близкие, другой потерял здоровье... Об этом не следует забывать».

Симфония напоминала о событиях войны драматизмом резких контрастов, мрачными батальными эпизодами. Один из самых впечатляющих образов сочинения — величественное похоронное шествие (центральный раздел первой части, *Allegro moderato*). Грозные образы войны нарушают спокойный распев задумчивых мелодий второй части (*Largo*). Они же врываются в светлое праздничное веселье финала как взволнованное размышление о будущем...

1945—1946 годы богаты прокофьевскими премьерами. Столичные театры любовно и бережно работают над постановкой его опер и балетов. В Москве Большой театр ставит «Золушку» (Р. Захаров) и «Ромео и Джульетту» (Л. Лавровский), ленинградцы показывают первые восемь картин «Войны и мира» в МАЛЕГОТе (Б. Покровский), Театр имени С. М. Кирова ставит «Золушку» (К. Сергеев) и «Дуэнью» (И. Шлепянов). Пять новых спектаклей на протяжении года — что лучше может свидетельствовать о широком признании композитора?!

Необычайно трогали Прокофьева свидетельства популярности его музыки среди слушателей. Близкие вспоминали, как волновало его каждое известие об исполнении новых сочинений. Временное улучшение здоровья позволило композитору в 1947 году совершить поездку в Ленинград, где дирижер Е. Мравинский открыл очередной сезон Ленинградской филармонии исполнением Шестой симфонии. Сергей Сергеевич, как обычно, радостно встретился с городом своей молодости. Шестая симфония прозвучала превосходно, а театральные постановки были осуществлены талантливо и ярко. В театрах с успехом шли «Дуэнья», «Война и мир», а также одна из центральных работ этих лет — балет «Золушка».

Замысел хореографической сказки о «Золушке» сложился еще до войны. Композитор подолгу обсуждал с либреттистом Волковым и балетмейстером Чабукиани подробности будущего балета. Любив-

ший забавные сценические эффекты, он радостно фантазировал, планируя богатый интересными музыкальными событиями спектакль. На протяжении военных лет наряду с работой над эпопеей «Война и мир» композитор то и дело с увлечением возвращался к трогательной и безыскусной истории о превращении доброй замарашки в сказочную принцессу. Многомиллионные жертвы, кровь и страдания, жестокая борьба не заслонили у людей мечты о прекрасном, о том, что они оставили в незабываемой мирной жизни и за что велась суровая битва. В сочиненной Прокофьевым музыке утверждается великая сила возвышенной любви и победы добра над злом. «...Авторам балета хотелось, чтобы зритель в этой сказочной оправе увидел живых, чувствующих и переживающих людей»,— писал Прокофьев о «Золушке».

Лучшие лирические страницы балета посвящены Золушке. Прекрасны ее дуэты с Принцем, пленяющие возвышенной красотой, знаменитое *Adagio* в сцене бала, замечательные вальсы («королем вальса» называл Прокофьева С. Самосуд). Вальс из финала первого акта (во втором акте—Вальс-кода), Большой вальс из второго акта, Медленный вальс из третьего акта раскрывают силу и красоту чувства главных героев. В них Золушка предстает словно неожиданно повзрослевшей. Особенно хороши вальсы второго акта, полные страсти—то затаенной, то ликующе-восторженной.

«В музыке Золушка характеризуется тремя темами,— писал Прокофьев.—Первая тема—обиженная Золушка, вторая—Золушка чистая и мечтательная, третья широкая тема—Золушка влюбленная, счастливая». Темы Золушки словно намечают путь движения ее образа: от забитости, приниженности—к радостному и гордому сознанию могущества своей любви.

Окружающий прекрасную героиню суетный и завистливый мир обрисован Прокофьевым изобретательно и остроумно. Смешны злые и глупые сестры Золушки. Они беспрестанно ссорятся, неуклюже учатся танцевать гавот, бестолково суетятся, собираясь на бал. Их характеристики почти карикатурны.

Ритмы — до примитивности «танцевальны», иногда угловато заостренны, мелодика — изломанная, «жеманная», скачкообразная, инструментальный наряд некрасив, резок.

Впервые в «Золушке» Прокофьеву довелось изображать прекрасный мир таинственных волшебств и чудесных превращений. Живописны портреты четырех фей, олицетворяющих времена года. Завораживает сцена боя часов на балу — под их фантастические звуки крошечные гномы пляшут чечетку. Вспоминается игрушечная скерцозность «Щелкунчика», мир ритмично тикающих часиков и заводных чудес в операх Равеля — одного из самых любимых и близких Прокофьеву художников.

Прокофьев писал о «Золушке»: «Мне хотелось, чтобы этот балет был как можно более танцевален. „Золушка“ написана в традициях старого классического балета. В ней много вариаций, *pas de deux*, три вальса, адажио, гавот, мазурка». Действительно, «Золушка» буквально насыщена танцами, что оказалось как нельзя более художественно убедительным в жанре балета-сказки. Блестящие премьеры в ноябре 1945 года в Москве и особенно в ленинградском театре имени Кирова в апреле 1946 года принесли балету быстрый и прочный успех.

В 1947—1948 годах Прокофьев написал свою последнюю оперу — «Повесть о настоящем человеке».

Война, которая унесла двадцать миллионов человеческих жизней, окончилась. Она обнажила проблему истинности духовных ценностей, раскрыла значение подлинного советского патриотизма, показала примеры массового героизма советских людей. История Алексея Маресьева, рассказанная в 1946 году военным корреспондентом «Правды» Борисом Полевым, была историей простого русского парня, доказавшего всему миру то, что казалось недоказуемым, невозможным.

Новое оперное произведение получилось необыкновенно цельным и своеобразным — ведь содержание его развивается, по сути дела, в связи с судьбой одного героя. Алексей в лесу, в партизанской землянке, в госпитале. Он часами тренируется, прини-

мает участие в танцах, чтобы доказать врачам свою способность летать. Закономерная награда за подвиг — его возвращение в небо, первый боевой вылет.

Прокофьев больше всего интересовал сильный русский характер, идея становления подвига. Поэтому в опере почти нет отстраняющих эпизодов, побочных сюжетных линий. Композитор отказался от заманчивой перспективы дать развернутый портрет любимой девушки Алексея — Ольги. Лишь образ Комиссара, мужественно принимающего смерть, играет важную роль в повествовании. Старый воин словно олицетворяет собой героизм народа, выдержку и силу всех русских богатырей, ту силу, которую находит в себе и Алексей. Подчеркивая эту преемственность, национальную сущность героического характера, Прокофьев насыщает музыкальную ткань русским народнопесенным материалом.

Песни введены в оперу в наиболее драматических эпизодах повествования. Алексей бредит и мечется после тяжелой операции; ему видятся мать, Ольга, хирурги в белых халатах и странных масках. Медсестра Клавдия, сидя у его изголовья, поет песню «Зеленая рощица». Задумчивый, неторопливый напев успокаивает, убаюкивает, гонит прочь тягостные видения. Другая песня Клавдии звучит в трагический момент — после смерти Комиссара, героя гражданской войны, бывшего нравственной опорой для всех раненых. «Сон мой милый, торопливый», — тихо поет Клавдия, и в ее песне — сдержанная боль потери, светлая грусть воспоминания. Олицетворением могучей народной силы становится песня колхозников «Вырос в Плавнях дубок молодой», впервые прозвучавшая в сцене, когда в лесу находят еле живого Алексея.

В годы Великой Отечественной войны Прокофьев написал лирические песни «Подруга бойца» и «Любовь воина». В опере они создают портрет самоотверженной и преданной невесты Алексея — Ольги. Веселая частушка «Анюта», шуточный дуэт «Всякой на свете-то женится» — как небольшие островки веселья среди насыщенного драматического повествования.

Своеобразие музыки «Повести о настоящем человеке», ее простой, напевный язык, волнующая злободневность ее проблематики были оценены слушателями по достоинству. Но это произошло только в 1960 году, когда опера о человеческом мужестве прозвучала со сцены Большого театра Союза ССР. Двенадцатью годами раньше опера была воспринята совсем иначе. Музыканты, собравшиеся в Кировском театре на закрытое прослушивание, не поняли новизны и обаяния нового произведения. Музыка Прокофьева получила не однозначную оценку.

Видимо, сыграло роль и неудачное исполнение — коллектив театра слишком торопился с подготовкой оперы. Прокофьев, как обычно при неудачах, был полон мужества, веры в свои силы, устремлен к новым работам. Д. Б. Кабалевский зашел в день злополучного прослушивания в номер гостиницы «Астория», где остановился Прокофьев. Он застал композитора за письменным столом. Сергей Сергеевич встретил Кабалевского словами: «Вот посмотрите, это тема Хозяйки». Воображением его уже всецело владел замысел нового балета «Сказ о каменном цветке».

В руках композитора был чудесный литературный первоисточник — «Малахитовая шкатулка» Павла Петровича Бажова. Написанные в манере уральских «тайных сказов», мудрые и реально-приземленные, полные высокой поэзии и красочной фантастики, сказы стали для Прокофьева, влюбленного в уральскую природу, настоящим поэтическим откровением. «Вы знаете,—говорил Сергей Сергеевич балетмейстеру Л. Лавровскому,—меня уже скоро начнет мучить тема Хозяйки Медной горы; какая она будет, еще не знаю, но она скоро будет меня мучить».

И вот она написана — эта прекрасная тема, открывающая собой балет. Блестящее звучание труб подчеркивает ее силу, широта и прихотливая свобода интонаций рисуют не только гордую красоту и властность, но и благородство, способность к прощению, самопожертвованию...

Персонажи балета — мастер Данила, его верная невеста Катерина — герои, словно вышедшие из

народной толпы. Рассказ о них ведется на фоне колоритных, ярко выписанных массовых эпизодов. Обширная танцевальная сюита украшает сцену помолвки Катерины и Данилы во второй картине первого действия. Грациозные нежные танцы девушек сменяют лихой пляс Данилы и задорный «Танец неженатиков». Появляется лютый Северьян — и музыка резко преобразуется. Устрашающие звучания, резкие, огрубленные интонации характеризуют приказчика-«убойцу». Данила загорается мечтой узнать тайну прекрасного каменного цветка, который хранит в своем подземном царстве Хозяйка Медной горы. «В том цветке красота показана», — и Данила устремляется на поиски чуда.

Второй акт посвящен Хозяйке Медной горы и ее владениям. «Деревья стоят высоченные, только не такие, как в наших лесах, а каменные. Которые мраморные, которые из змеевика-камня... Понизу трава, тоже каменная. Лазоревая, красная, разная... Солнышка не видно, а светло, как перед закатом... На кустах большие зеленые колокольцы малахитовые и в каждом сурьяная звездочка. Огневые пчелки над теми цветками сверкают, а звездочки тонехонько позванивают, ровно поют». Хозяйка испытывает Данилу чарами своей красоты, блеском своих сокровищ. Горделивые изломы ее темы в этих эпизодах особенно изысканны. Данила тверд в своей верности Катерине и стремлении отыскать каменный цветок.

«Уральской рапсодией» назвал Прокофьев шестую картину. Действие происходит на ярмарке. Одна пляска сменяет другую. Бурное веселье, энергия задорных ритмов уступают место плавной лирике девичьего хора. Появление на ярмарке Северьяна (седьмая картина) страшно, пугающе. Разгулявшийся хмельной приказчик преследует Катерину, однако волшебством Хозяйки Медной горы он превращен в камень. В финальной картине балета Катерина вступает в борьбу за Данилу с самой Хозяйкой. Властные, решительные темы владычицы подземного царства сталкиваются с лирическими мелодиями Катерины, которые становятся теперь мужественными, настойчивыми.

Ни в одном из прокофьевских сочинений не звучит с такой силой тема прекрасной и могущественной природы. Гимн русской земле с ее несметными сокровищами, красота человека, ценителя этих сокровищ, умельца, сохраняющего и несущего их людям,—таков последний балет Прокофьева.

В первые же послевоенные годы одной из основных задач, стоящих перед всем прогрессивным человечеством, становится сохранение мира. Под лозунгом борьбы за мир в Праге и Будапеште проходят первые Всемирные фестивалы демократической молодежи и студентов. Литераторы, художники, композиторы посвящают этой великой теме вдохновенные произведения. Одним из самых ярких сочинений этих лет стала монументальная оратория Прокофьева «На страже мира» на стихи С. Маршак. «Внести свой вклад в благородное дело борьбы за мир—это чувство владело поэтом Самуилом Маршаком и мною, когда мы работали над ораторией „На страже мира“»,—говорил Прокофьев.

«Едва опомнилась Земля от грохота войны» — начинается оратория вдохновенной фразой хора и напряженной декламацией чтеца. В первых четырех номерах рассказывается о несчастьях минувшей войны, о героях, защитивших родную землю. Самые поэтичные страницы оратории, ее смысловая вершина — центральные номера, посвященные детям. Большую популярность завоевала «Колыбельная» с ее чудесной широкой мелодией. А украшением оратории стал эпизод «Нам не нужна война», стихи к которому Маршак дописал уже во время репетиций:

В классе уютном, просторном
Утром стоит тишина.
Заняты школьники делом —
Пишут по белому черным,
Пишут по черному белым,
Перьями пишут и мелом:
«Нам не нужна война!»

Прокофьев несказанно волновался перед премьерой. Первое концертное исполнение 19 декабря

1950 года в Колонном зале Дома Союзов (радиопремьера состоялась раньше) прошло с большим успехом, который подбодрил больного композитора. Не меньше радовался он теплоте приему, который оказали новому произведению рабочие одного из московских заводов. Музыка его была понятна и необходима, а это и составляло главную цель его творчества.

Последний этап жизни Прокофьева труден. Прогрессирующая гипертония часто обостряется тяжелыми приступами. С 1949 года композитор ведет жизнь аскета. Он почти не выезжает с дачи на Николиной горе. Редкими становятся посещения концертов — «Золушку» в Большом театре он мог посмотреть по одному акту за вечер. Ему нельзя много двигаться, говорить, читать. Тем не менее ни одна жертва, принесенная болезни, не печалит композитора, кроме невозможности полноценно работать.

Поразительная продуктивность последних лет объясняется тем, что творческий процесс подспудно продолжается, не прерываясь, целый день. Все знавшие композитора рассказывали о его удивительной способности думать о музыке в любых обстоятельствах, за любым делом. Играя в шахматы, гуляя по лесу, разговаривая, слушая чтение любимых книг, он продолжал мысленно сочинять. Приходившие в эти моменты музыкальные мысли он записывал на клочках бумаги, какие попадались под руку, — будь то запись шахматной партии, обрывок газеты или папиросная коробка. В последние годы жизни такой метод работы стал преобладающим: ежедневная рабочая норма, предписываемая врачами, постоянно уменьшалась. «Неужели же врачи не понимают, что мне легче записать мелодию, чем держать ее в голове...» В редкие минуты, когда ему разрешалось позаниматься, он лихорадочно торопится, стремясь успеть как можно больше. Мира Александровна вспоминает, что в последние месяцы он работал над семью произведениями одновременно.

Невзирая на болезнь и строжайший режим, он постоянно трудится. В конце 30-х годов Сергей Сергеевич сказал: «Я не люблю пребывать в состо-

янии, я люблю быть в движении». Таким он оставался и в последние годы, сохраняя редкостный дар постоянно радоваться жизни, видеть ее красоту, участвовать в ней. Его восхищает природа Подмосковья, он с удовольствием занимается садоводством, напоминая: «Ведь недаром же я — сын агронома». Огромную роль в жизни композитора играют радио, пластинки. Мира Александровна много читает ему вслух. Особенно любимы Чехов, Пушкин, Толстой, Горький.

Прокофьев часто видится с музыкантами. Среди них — С. Рихтер, которому посвящена Девятая фортепианная соната, Д. Кабалевский, С. Самосуд, Н. Голованов, балетмейстер Л. Давровский. Сочинения, над которыми он работал в последние годы, — Седьмая симфония, Симфония-концерт для виолончели с оркестром, Виолончельная соната, «Пушкинские вальсы» для симфонического оркестра, переработки Пятой фортепианной сонаты и других ранних сочинений.

Среди богатств прокофьевского творчества последних лет, пожалуй, самое светлое, возвышенное, полное гармоничности впечатление производит Седьмая симфония, впервые прозвучавшая в 1952 году. Последняя симфония Прокофьева принесла ему звание лауреата Ленинской премии. Это произошло пять лет спустя после ее премьеры, когда композитора уже не было в живых.

Мечты композитора о простоте, высокой и прекрасной, воплощены в симфонии с редким художественным совершенством. Скромный четырехчастный цикл представляет вереницу различных образов, неизменно добрых и светлых. Замечательно начало симфонии: на фоне протянутого басового звука первые скрипки запевают лиричную мелодию русского народного склада. Музыка второй части увлекает неожиданными шутливыми контрастами и поворотами развития: она одухотворена и поэтична. Небольшая певучая третья часть переходит в финал, музыка которого словно летит вперед с юношеской восторженностью и напором. Веселье, энергия, даже азарт финальных образов в самом конце сменяются возвращением к ласковой лирике одной

из тем первой части. Волшебные истаявающие звучности, растворение мягких красок—как тихий уход, прощание...

На прослушивании симфонии композитор не смог присутствовать. На следующий день товарищи приехали к нему на Николину гору, чтобы рассказать об исполнении. Д. Б. Кабалевский вспоминает: «Сергей Сергеевич чувствовал себя плохо и лежал в постели. И как радостно заулыбался он, как сразу оживился, когда услышал об ее успехе. Несколько раз переспрашивал он нас, словно боясь, что наши слова вызваны лишь желанием подкрепить его силы, подбодрить его». Прокофьеву довелось пережить радость успеха симфонии на первом концертном исполнении 11 октября 1952 года. Произведение, сыгранное оркестром Всесоюзного радио под управлением Самосуда, было встречено восторженно.

Всю зиму Прокофьев напряженно работал. Среди новых замыслов были Десятая фортепианная соната (он успел написать две первые страницы сочинения) и внесенная в план ближайших работ Одиннадцатая соната ор. 138. 1 марта 1953 года в Большом театре начались репетиции «Сказа о каменном цветке». Готовилась премьера, которой так ждал Сергей Сергеевич. Полный планов, страстно рвущийся к творчеству, композитор работал над музыкой балета, внося необходимые коррективы. 5 марта он передал партитуру дуэта Катерины и Данилы в театр. Это был последний день его жизни.

В марте 1953 года в Москве умер один из самых ярких музыкальных гениев. Творчество Прокофьева так же своеобразно, богато и многолико, как и выдвинувшая его эпоха. На пути композитора встречались самые выдающиеся деятели мирового искусства. Жизнь сталкивала его с художниками разных стран, эпох, миров. Среди его наставников — Танеев, Римский-Корсаков, Глазунов. Среди тех, кто творчески общался с ним в последние годы жизни, — Рихтер, Уланова, Шостакович.

С самого начала века в русском искусстве вчерашний консерваторец с дерзким взглядом уверенно прочертил новый путь. Над громовой россыпью пассажей в фортепианных концертах, над оглушительно-победным шумом оркестра звучал страстный молодой голос. Он издевался над тем, что старо, пошло, бездарно. Звал к разрушению ради созидания, уверенный в том, что завтрашний день прекрасен. Он умел быть нежным и трогательным, а смех его не всегда бывал веселым. «Классический композитор — это безумец, который сочиняет вещи, непонятные для своего поколения». В его устах это парадоксальное заявление звучит естественно и правомерно. Он всегда был впереди всех. Новым было не только содержание его произведений, но и язык, на котором он говорил. Неистощимый выдумщик, фантазер, он в своем творчестве постоянно изобретает — методы записи (как характерен его упрямый уверенный почерк и письмо без гласных!), сценические эффекты, жесты своих героев и, конечно, неповторимый музыкальный язык.

«Когда композитор говорит, что он наконец нашел свой собственный язык и теперь будет говорить на нем, он именно в этот момент начинает идти назад». Жизнь Прокофьева — пример бесконечного поиска, неустанного труда, готовности к смело-

му эксперименту. В каждом своем произведении он неизменно новый. «Композитор должен всегда искать новые выразительные возможности. Каждая из его вещей должна обладать своей собственной техникой. Если этого не будет, он неизбежно станет повторяться, а это всегда — начало конца».

Яркая самобытность композитора не растворилась ни в обилии незабываемых встреч, которыми щедро одарила его судьба, ни в долгих странствиях по свету. «Музыку Прокофьева нельзя не узнать и не отличить среди других музык... Она — острая, терпкая, интенсивно стремительная, мужественно порывистая. ...Это музыка движения, музыка не знающей утомления здоровой жизни...— писал Б. Асафьев в 1927 году. Прокофьев удивлял не только в юные годы. В конце жизни каждое его сочинение было неожиданностью — будь то умиротворенная ласковость Седьмой симфонии или интимная простота Девятой сонаты. Последние произведения композитора озарены его мягкой улыбкой, полной притушенного света мудрости.

Всю жизнь Прокофьев оставался национальным художником, певцом своей Родины. Приметы его творческого облика — величавая эпичность и скромный неяркий лиризм, щедрость мелодики, напоенной интонациями народных песен, изящество полифонического письма, напоминающего о русской подголосочности.

«Огромное, своенравное дарование» Прокофьева (Лядов) в своем беспрестанном обновлении оставалось плотью от плоти русской классики. Дар яркой изобразительности, психологизм он унаследовал от Даргомыжского и Мусоргского. Богатырский размах его музыки напоминает о Бородине. Пленительные, одухотворенные вальсы, в благородной утонченности которых порой сквозит оттенок ностальгии, воскрешают в памяти лирические страницы Глинки, Чайковского, Глазунова. А красочная фантастика — то жутковато-зловещая, то кукольно-скерцозная — связана с достижениями Глинки, Римского-Корсакова, Лядова.

Причудливо, но с несокрушимой логикой соединены в его музыке самые противоречивые приметы

времени, приверженность гуманистическим традициям отечественного и зарубежного искусства и смелые прорывы в будущее. «Прокофьев никогда не был пленником эксперимента и никогда не был рабом академизма», — утверждал американский композитор Р. Харрис. Высокоразвитый артистизм, особая духовная утонченность воспитанника русской музыкальной школы вели Прокофьева к созданию художественного стиля, который в многоликой пестроте культурной жизни XX века выделяется своей неповторимостью. Основные черты его — стройность, соразмерность и красота — воскрешают гармоничное совершенство классического искусства.

Он умел воспроизвести современную ему действительность, свет и тени сегодняшнего мира даже тогда, когда писал старину. Новый мир, который он созидает своим искусством, — не только в стремительных ритмах, железном грохоте, динамике и силе, но и в безграничной любви к человеку, великому во все времена — способному на подвиг, самопожертвование, прекрасный порыв. Властно привлекающая музыка Прокофьева зовет к добру и миру. Беспокойное человеческое сознание вновь и вновь будет обращаться к его произведениям, наполненным голосами жизни и любви.

Его солнечный гений рожден двадцатым веком. И чем больше времени проходит со дня его внезапной смерти, тем яснее становится, как нужно людям мужественное и человеческое искусство Сергея Прокофьева.

Что читать о Прокофьеве

- Прокофьев С. Автобиография.— М., 1973
- Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка.— М., 1977
- С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания.— М., 1961
- Сергей Прокофьев: Статьи и материалы.— М., 1965
- Василенко С. Балеты Прокофьева.— М.—Л., 1965
- Данько Л. Оперы Прокофьева.— Л., 1963
- Мартынов И. И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество.— М., 1974
- Морозов С. Прокофьев.— М., 1967 (Жизнь замечательных людей)
- Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева.— М., 1973
- Сабинина М. Сергей Прокофьев.— М., 1958

Содержание

<i>К читателю</i>	5
<i>Мальчик из Сонцовки</i>	8
<i>Ученик Петербургской консерватории</i>	24
<i>После окончания консерватории</i>	49
<i>Странствия</i>	66
<i>Возвращение на родину</i>	90
<i>«Он победил навсегда»</i>	112

ИБ № 3186

Наталья Павловна Савкина

**СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ
ПРОКОФЬЕВ**

Редактор *Т. Коровина*

Худож. редактор *А. Головкина*

Техн. редактор *С. Белоглазова*

Корректор *Н. Горшкова*

Подписано в печать 15.06.82

Форм. бум. 70×90¹/₃₂. Бумага офсетная № 1.

Гарнитура школьная. Печать офсет.

Объем печ. л. (вкл. илл.) 8,0. Усл. п. л. 9,36.

Уч.-изд. л. (вкл. илл.) 10,39. Тираж 100 000 экз.

Изд. № 11227. Зак. № 30.

Цена 65 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Типография В/О «Внешторгиздат»

Государственного комитета СССР по делам издательств,

полиграфии и книжной торговли

127576, Москва, Илимская, 7