

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ



Узорь
Вишневецкий



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

ЖИЗНЬ[®]
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

1400

(1200)

Узорь Вилшнебецкый

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ
2009

УДК 78.03(47)(092)
ББК 85.313(2)=8
В 55

*Автор глубоко признателен за консультации
Марине Рахмановой, Галине Сахаровой,
Дмитрию Бавильскому и Игорю Блажкову*

ISBN 978-5-235-03212-5

© Вишневецкий И. Г., 2009
© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2009

Часть первая

ЛИЦОМ НА ВОСТОК.
1891—1927



Глава первая

**ДЕТСТВО НА УКРАИНЕ:
СКИФ ПРОБУЖДАЕТСЯ (1891—1905)**

Родившиеся в городе с раннего детства окружены звуками созданных человеком приспособлений — движением транспорта на улицах: лязгом трамваев, а в былые времена — конок, шелестом автомобильных шин, резкими звуками торможения, а прежде — скрипом колёс и осей пролёток; тяжёлым уханьем молотов, скрежетом кранов и землеройных устройств; разным по высоте, но одинаково монотонным пением мелких домашних механизмов.

Природа горожанам предстаёт присмирелой: если зверь, то кот или пёс, если птица, то прыгающий воробей, осторожный, пугливый голубь, на худой конец докучливые ворона или галка, которых легко отогнать одним взмахом руки. Деревья — в границах парка или подстриженной аллеи; четыре-пять всем известных видов. Они не тревожат ума и сердца ни своим бурным ростом, ни излишним шумом. На случай избыточного роста имеются созданные человеком пилы, от шумов защитят плотные оконные стёкла. Любой избыток атмосферных явлений, любая резкая смена погоды воспринимаются как вторжение враждебной стихии. Горожане ни мгновения не сомневаются в собственном превосходстве над негородским миром. Друг героя этой книги Сергея Прокофьева писатель Борис Демчинский называл такое состояние человека паразитизмом биологического аристократа по отношению к питающей его среде. Истинные горожане всегда хотят даже самое дикое, самое анархическое движение упорядочить, сделать придатком их мира — ну, совсем как на даче, где столкновение с природным строго дозировано и потому безопасно. Если уроженец города берётся писать стихи, то выходит это у него культурно, изошрённо и в русле традиции, по отношению к которой горожанин ведёт себя и впрямь паразитически. Незаметно высосать питательное удобрение из общего с другими, тщательно разрыхлённого поля, отличиться двумя-тремя особенными признаками, неваж-

но, полезными для его творческой расы или нет, — вот и весь смысл роста. В открытую встать против мнения себе подобных — нет большего безумия для того, кто привык к стеснённости дыханий и движений. Если горожанин вдруг избирает себе дорогу музыкального сочинительства, то музыка его отличается деловитостью, экономностью, она переполнена ритмически чётким многоголосием, которым все горожане — все мы — окружены с самых первых дней нашей жизни, и, конечно, в музыке такой, снисходительно-умной, вся соль новаторства окажется в отграничении твоего от уже сделанного, в наборе микроскопических, но тем более значимых для поддержания «аристократической породы» различий. Спасти может только прививка дикого и ещё некультуренного.

А вот выходцы из негородского мира не испытывают недостатка в свободном пространстве, в некультуренном, диком приволье. Они прекрасно сознают, что уклад их собственной жизни — лишь малая частица устроенной не по человеческим законам вселенной. Соседний с домами лес по ночам бывает мёртв и абсолютно беззвучен, не то что городские парки. Ночная степь, напротив, полна выкриков птиц, животных, свиристенья невидимых насекомых. Океан и большие водные массы дышат в циклопическом ритме приливов и отливов. Горы радуют геометрией ломаных линий и резкостью красок, но предельно опасны для любого, кто слишком увлечётся их великолепием. Присутствие человека в таком пространстве скорее избыточно: окрестный мир самое большее терпит его, человеку приходится упорно бороться за своё место в существовании. Звуки механизмов здесь если и слышатся время от времени, то будят другое чувство: радость от неблизкого, но родного присутствия управляющего ими другого человека.

Стихи, которые будут сочиняться теми, кто вырос в таком разомкнутом мире, часто экстатичны и плохо вписываются в предзаданные правила. Музыка обращена ко внутреннему и одновременно ищет согласия с ритмами обстоящего мира и пропевающих этот мир стихий. Она расточительна в средствах, прямолинейно напориста, бывает, что и наивна, местами груба, не стесняется общеизвестного, отличается избытком здоровья и какого-то хищного охотничьего запала. Запал же происходит оттого, что соревнуешься не с себе подобными, а с неизмеримо большим, сверхчеловеческим в том, кто первым завладеет желанной добычей — победительным звуком.

Сергей Прокофьев родился в селе Солнцевка Бахмутского уезда Екатеринославской губернии в семье агронома, управлявшего имением своего бывшего однокашника Дмитрия Дмитриевича Солнцева, — иными словами, как вспоминал место рождения наш герой, на «больших степных пространствах, в которых владельцы никогда не жили». Произошло это, согласно официальным документам, 15 апреля по юлианскому (27-го по григорианскому) календарю 1891 года, а не 11 (23) апреля 1891-го, как указано во многих биографиях и справочниках. Источник ошибки — неверное свидетельство самого Прокофьева.

Трудно себе представить уголок, более свободный от рафинированной городской цивилизации. Жизнь в Солнцевке остаётся и по сей день немудрящей: в селе нет даже водопровода, а школа ещё недавно располагалась в здании, выстроенном Прокофьевыми. Чему можно было выучиться в такой глуши! «Я не стесняюсь заявить, что по существу являюсь учеником своих собственных идей», — говорил композитор в 1918 году Фредерику Мартенсу.

Написание Сонцовка употреблял сам Прокофьев, и в таком виде оно закрепилось во всех его биографиях. Восходит оно не к фамилии хозяев, а к украинской орфографии: «Сонцівка». Отношение Прокофьева к Украине, которую он считал своей родиной, было далеко от великоросской снисходительности. В 1918-м, в самом начале общероссийской гражданской смуты и в канун позорных брест-литовских соглашений, Прокофьев поделился со своим товарищем Асафьевым планами уехать на время в Северную Америку: «Быть может, американцы и смотреть не пожелают на русских сепаратников, но ведь я уроженец лояльной Украины...»

Как точно писать название села, никто не ведал. Грамотных в Солнцевке на рубеже XIX—XX веков было мало — из 1017 крестьян всего 39 человек, большинство из них — посещавшие выстроенную Прокофьевыми школу дети; разговорный русский звучал в Солнцевке наряду с украинским. Однако в доступных нам русскоязычных документах того времени — в прошении Марии Григорьевны Прокофьевой об определении её сына Сергея в Санкт-Петербургскую консерваторию, в нотариально заверенной копии его метрического свидетельства (обе бумаги помечены июнем—июлем 1904 года), — значится не «Сонцовка», как писал Прокофьев, а именно «Солнцевка».

Теперь — это село Красное Красноармейского района Донецкой области. В 1927 году, в ознаменование десятилетия Октябрьского переворота, Солнцевку переименовали; попыт-

ки вернуть ей в 1990-е историческое название, в память о детстве Прокофьева, пока не увенчались успехом.

Солнцевы, от фамилии которых и происходило название, были курскими помещиками. В 1785 году Екатерина Великая даровала за исправную военную службу имение на землях Дикого поля некому полковнику Дмитрию Солнцеву, который переселил туда часть своих крепостных из Центральной России. Отсюда обилие русских фамилий и природный русский язык в восточноукраинском селе. К 1878 году, когда отец нашего героя Сергей Алексеевич Прокофьев (1846—1910) взялся налаживать дела в обширном, но запущенном и бездоходном хозяйстве, оно уже сменило трёх владельцев: Дмитрий Дмитриевич Солнцев приходился правнуком екатерининскому офицеру.

Агрономические успехи Сергея Алексеевича оказались столь значительны, что Солнцевка вскоре стала ежегодно давать от 40 до 60 тысяч рублей прибытка, 20 процентов от которых получал по договору сам С. А. Прокофьев, в дополнение к 1200 рублям положенного ему годового жалованья. Во всех смыслах примерное хозяйство заслуживает подробного описания как свидетельство о деятельной натуре Прокофьева-старшего и как пример того, в каких непоэтических обстоятельствах развилась порывистая и фантастическая натура его сына Сергея.

Большинство посевов возле села занимали озимые и яровые, для сбора и обмолота которых в Солнцевке были завезены не только рабочий скот, но и новейшие сельскохозяйственные машины, в том числе американские тракторы с заводов Маккормика. В селе работали, как установила краевед Е. А. Надтока, «черепичный и кирпичный заводы, паровая мельница, маслобойный и пивоваренный заводы, огромный конный завод, где разводили племенных лошадей; кузница, меховая мастерская, кабак, который приносил доход от 400 до 600 рублей. В 1904 году была открыта земская 4-классная школа, где занятия проводились в две смены. Детей обучали два учителя, причём самым первым учителем была жена управляющего и мать Сергея Прокофьева — Мария Григорьевна, впоследствии попечитель этого учебного заведения».

«...Преподавание в школе приносило моей матери большое удовлетворение», — вспоминал будущий композитор.

Сергей Алексеевич хорошо платил работавшим у него, а ещё, как поведали мне коренные жители Солнцевки, частенько наливал мёду с «панской пасеки». Размах деятельности управляющего впечатлял.

Контрастом этому бурно развивающемуся хозяйству были

диковатая природа и большая удалённость от культурных и даже от административных центров. Ближайший к Солнцевке город — тихий Бахмут (ныне — Артёмовск), известный ещё с 1571 года, как не был ничем примечателен в конце XIX века, так ничем не примечателен и в наши дни. Ближайшее промышленное поселение — горняцкая Юзовка, ныне разросшаяся до размеров Донецка, основана в 1869 году английским инженером Джоном Юзом (Хьюзом).

То, что именно в ладно устроенном, но крайне захолустном селе родился и вырос гениальный музыкант, один из крупнейших художественных умов XX века, покажется необъяснимым лишь тому, кто верит в безусловное преимущество культурного над природным. Дикие, грубоватые сорта злаков, как любил повторять много занимавшийся агрономией Демчинский, гораздо цепче и победительней изнеженных, окультуренных пород. Именно обстоятельства первых лет жизни сформировали деятельную и контрастную натуру Сергея Прокофьева. Тогдашняя Солнцевка сочетала архаическое с предельно современным, а красоты привольного ландшафта с деятельно-независимым характером обитателей. Поняв, как была устроена солнцевская жизнь, мы получаем ключ и к личности Прокофьева.

Сохранилось свидетельство о рождении и крещении, выданное, как мы уже знаем, в 1904 году в связи с зачислением Сергея Прокофьева в Санкт-Петербургскую консерваторию:

«По указу ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА из Екатеринославской Духовной Консистории выдано сие в том, что по метрическим книгам Петро-Павловской церкви села Солнцевки, Бахмутского уезда, в 1891 год, под № 20 записан акт следующего содержания:

Тысяча восемьсот девяносто первого года, рождён пятнадцатого апреля, а крещён двадцать третьего июня Сергей; родители его: московский почётный гражданин Сергей Алексеев Прокофьев и законная жена его Мария Григориева: оба православные. Крестил священник Андрей Павловский с псаломщиком Евфимием Соколовским. Восприемниками были: харьковский купец Пётр Алексеев Прокофьев и петербургского придворного служителя Григория Житкова дочь девица Татяна Григориева. Гербовый сбор уплачен. Июня 15 дня 1904 года.

Член консистории протоиерей Пётр Доброхотов.

Секретарь С. Малиновский.

Круглая печать».

Может удивить, что мальчика Прокофьевы крестили не сразу, а по прошествии более чем двух месяцев после рождения. Но первые их две дочери — Мария и Любовь (Мария — двух лет от роду, Любовь — лишь девяти месяцев) — умерли в младенчестве, и родители наверняка хотели убедиться, что третий ребёнок достаточно крепок и выдержит окунание в купель. Стоит ли поражаться, что Сергуше, как называла сына Мария Григорьевна, с самого начала досталось столько материнского тепла и внимания!

По свидетельству соседки Прокофьевых по уезду, жены участкового ветеринарного врача Марии Ксенофонтовны Моролёвой, ребёнка отличало исключительно раннее развитие, несколько пугавшее мать: «Так, 7 месяцев от роду, сидя у матери на руках, Серёжа увидел через окно во дворе кур и закричал: «мама! мама! петуски, петуски»». А ведь мальчики начинают говорить обычно поздно. Ребёнок рос непоседливым и в три года разбил лоб об один из домашних сундуков: шишка сохранялась аж до 25 лет. Большую роль в становлении сыграло и пристрастие матери к музицированию.

Мария Григорьевна вспоминала про мужа Сергея Алексеевича: «Сам он не играл, но очень любил музыку и постоянно способствовал и поддерживал мои занятия ею. А впоследствии всеми средствами содействовал музыкальному развитию сына. В те годы я усидчиво занималась игрой на фортепиано. Каждую зиму, выезжая из деревни месяца на два в Петербург или Москву, я, прежде всего, начинала брать уроки музыки. Проиграв учительнице то, что я выучила, я знакомилась с новыми пьесами под её руководством и с этим запасом уезжала в деревню, где продолжала свои любимые занятия. Бывало, утром играю свои урочные часы. А крошка Сергуша из своей детской, за пять комнат от гостиной, бежит ко мне одетый в детское платьице, картавя, трёхлетний, говорит: «Эта песенка мне нравится. Пусть она будет моей». И снова бежит в свою детскую продолжать свои забавы. Иногда, окончив пьесу, я, к удивлению своему, вижу Серёжу сидящим спокойно в кресле и слушающим мою музыку».

Мать всячески поощряла его первые импровизации или, как он сам называл их, «песенки» на клавишах. Всего сохранилось 58 «песенок» для фортепиано, которые Прокофьев продолжал сочинять вплоть до 1906 года и с привитой ему с раннего детства систематичностью разбил на пять серий: по дюжине в каждой. Почти все серии уцелели. В неполном виде — без двух «песенок» — до нас дошла только пятая серия.

По воспоминаниям самого Прокофьева, «когда мать играла свои экзерсисы, я просил отвести в моё пользование две

верхних октавы и выстукивал на них свои детские эксперименты. Довольно варварский ансамбль, но расчёт матери был верен, и вскоре я стал подсаживаться к роялю самостоятельно, пытаясь что-нибудь подобрать». Склонность Прокофьева к шокирующим гармониям и его эксперименты с одновременным звучанием нескольких оркестров восходят не к пробовавшим это до него Моцарту и Берлиозу, а именно к младенческим «выстукиваниям» на мамином инструменте.

Приглашённый в 1902 году из Киева для занятий с вундеркиндом молодой композитор Рейнгольд Глиэр припомнил, что ближайшим путём к Солнцевке-Сонцовке в ту пору была дорога от «маленькой железнодорожной станции Гришино [ныне — Красноармейское. — *И. В.*], неподалёку от уездного города Бахмута. Меня ждала коляска, запряжённая парой лошадей, присланная из Сонцовки. Дорога лежала среди тучных чернозёмных полей и лугов, усеянных цветами. Весь двадцатипятикилометровый путь до Сонцовки я не устал любоваться прекрасными картинами богатой красками украинской природы».

Ныне дорога пролегает из Донецка и занимает около полутора часов на автобусе, но пейзаж остаётся тем же — поля, теперь распаханые и засеянные подсолнечником и злаками, поражающие в солнечный летний день контрастом золотого и чёрного, перелески, редкие водоёмы, ярко-синее небо.

Жили Прокофьевы в отданном им на попечение имении практически как в своём собственном. Глиэр вспоминал «небольшой помещичий дом, окружённый весёлой зеленью сада, дворовые постройки, амбары», «клумбы с цветами, аккуратно расчищенные дорожки», постоянную занятость сурового и замкнутого Сергея Алексеевича, поездки к соседям в имения всегда «за двадцать, тридцать километров от Сонцовки», отличных ездовых лошадей, «дальние прогулки верхом», которыми маленький Серёжа «очень увлекался». В рассказах коренных жителей села мне лично довелось слышать и упоминания о скульптурах в «панском саду» перед усадебным домом. Но ни сад, ни сам дом, ни большая часть промышленных помещений в Солнцевке не сохранились. Уцелели только школа — ныне Музей Сергея Прокофьева, фундаменты располагавшейся к востоку от усадебного дома «панской экономии», на месте которой теперь стоят новые хозяйственные строения, да расположенная на юг от дома, построенная в 1840 году деревенская церковь Святых Петра и Павла, в которой крестили композитора. Колокола, висящие ныне на колокольне, были отлиты в 1990-е в Донецке: на каждом из них изображён Прокофьев и начертаны цитаты из его музыки.

Возле церкви сохранилось и семейное погребение, где покоится прах бабушки Анны Васильевны Житковой и двух умерших в младенчестве старших сестёр композитора.

Когда в 1930—1940-е в музыке, вдохновлённой «Евгением Онегиным» Пушкина и «Войной и миром» Толстого, Прокофьев обратился к воссозданию той специфической атмосферы, в которой образованный класс XIX века жил в своих поместьях, в близости к земле и природе, то он попросту черпал из впечатлений своего детства. Никто из отечественных композиторов начала XX века, даже потомственный шляхтич Стравинский, не мог похвастать столь глубоким знанием помещного уклада, как не принадлежавший к наследному земельному дворянству Прокофьев.

Донетчина всегда резко отличалась от Центральной и Западной Украины. В древности через эту территорию прошли племена таинственных киммерийцев, ирано-язычных скифов и сарматов, беспощадных гуннов, за которыми последовали германоязычные готы, а потом тюрки-болгары, авары, хазары, печенеги. Южная, приморская часть земель находилась в античные времена под властью Боспорского царства. В раннем Средневековье степи были густо заселены, и поселенцы-христиане существовали здесь бок о бок с мусульманами и язычниками. Действие «Слова о полку Игореве» разворачивается именно в степях вокруг Северского Донца, на подходах к лежащему к югу от них «Синему Дону», испить шеломами воды из которого мечтает русское войско. Однако в 1391 и 1395 годах, во время междоусобных войн внутри Золотой Орды, пришедший из Азии Тамерлан разграбил степи и уничтожил их осёдлое население. После чего вся земля пришла в упадок, превратилась в разгульное Дикое поле — с реками и полезными ископаемыми и с редкими поселениями лихих сорвиголов. Донетчина оставалась не слишком густо заселённой вплоть до конца XVIII века, когда, с началом разработки угля, превратилась в самую бурно развивающуюся часть Екатеринославской губернии, в которой городское население многократно превосходило сельское.

В конце XIX — начале XX века этот край представлял собой центр модернизации, настоящий плавильный котёл различных традиций, этакую Русскую Америку и одну из альтернатив извечному спору славянофилов и западников, консерваторов и либералов: спасение от, как говаривал музыкальный критик и публицист-евразиец Пётр Сувчинский, зависания между двух типично русских бездн — «консерва-

тизма без обновления» и «революции без традиции». Пришедшее из Южной России и с Центральной Украины население жило в городах, где, занятое тяжёлым, смертельно опасным трудом на угольных шахтах, тем не менее селилось не в многоэтажных домах, а в своих собственных, отдельных, с маленькими садиками хатках, парадоксально соединив традиционный деревенский уклад с модернизированным городским. В этом смешении рождались и свой язык, равно далёкий от литературного великорусского и от певучих сельских диалектов Центральной Украины, и свой умственный склад — прямой, героический, часто бесшабашный и определённо коллективистский. Ведь на шахте невозможно работать не сообщая, не командой-бригадой; ошибка одного может стоить жизни всем, кто в забое. Отсюда и пресловутая нелюбовь мечтательных жителей Центральной и Западной Украины к нынешним «донецким», кажушимся им чуть не поголовно неотёсанными, сумрачными мужланами.

Село на Донетчине тоже мало напоминало центрально-а уж тем более западноукраинское. В нём не было языческой романтики песен, поверий и обрядов, так вдохновлявшей Гоголя и Коцюбинского. Однако повсюду возвышались остатки индоиранских курганов-захоронений, стояли идолы прежних кочевников, палило степное жгучее солнце. Просторы пересечённой реками равнины настраивали на куда более архаический, чем на Центральной Украине, определённо дославянский лад. Порой здесь встречались поселения немецко-колонистов и даже греков. Последние жили на скифских равнинах с незапамятных времён.

С бурно развивающейся Северной Америкой Донетчину роднило и ощущение не прирученного до конца рубежа, «*frontier country*» (страны-пограничья). Не случайно Прокофьев в молодые годы будет так мечтать добраться до Америки настоящей...

Соединение огромной человеческой и творческой дерзости с крепким стоянием на родной почве — качеств, в иных терминах именуемых «авангардностью» и «патриотизмом», шло у Прокофьева именно от ранних лет, проведённых на самом краю Дикого поля.

Украину Сергей Прокофьев считал своей родиной, однако корни семьи были определённо великорусские. Отец — москвич, в 1867—1871 годах обучался в Петровской земледельческой и лесной академии (ныне Российском государственном аграрном университете — Московской сельскохо-

ийственной академии имени К. А. Тимирязева). Родился он 8 июля (20 н. ст.) 1846 года в семье московского купца-фабриканта Алексея Никитича Прокофьева (ум. в 1860), а вот имени собственной матери Сергей Алексеевич сыну не сообщил. Не вносит большой ясности и личное дело «слушателя Сергея Алексеева Прокофьева», по сей день сохранившееся среди бумаг академии. Заявленное свидетельство о рождении, а значит, и о крещении, с именами родителей и воспитанников там отсутствует. Из дела становится ясно, что отец студента был купцом, проживавшим в Конюшенной слободе. К сожалению, при просмотре алфавитов московских купцов за 1840 и 1850 годы никаких сведений о купце Алексее Никитиче Прокофьеве обнаружить не удалось. Сергей Алексеевич осиротел в четырнадцать лет: оба родителя его умерли в один день от холеры.

Старшая сестра Надежда, вышедшая замуж за Михаила Смирнова, взяла Сергея и младшего брата Петра, будущего крёстного отца Сергуши, на воспитание в свою семью. Помимо усыновлённых родственников Смирновы воспитывали четырех дочерей: Надежду, Екатерину, Марию и Анну. «Я их знал, — вспоминал композитор, — когда они были дамами среднего возраста — это были приятные, но мало интересные люди».

Пётр Алексеевич Прокофьев стал управляющим делами своих племянниц — сестёр Смирновых — и регулярно дарил крёстному сыну Сергусе «золотые монеты на рождения и именины». Больше ничем примечательным он композитору не запомнился.

Сергей же Алексеевич смог прилежным обучением и упорным трудом добиться немало. В 1864 году он успешно окончил Московское коммерческое училище и получил, по окончании, «звание личного почётного гражданина» г. Москвы. Из Петровской академии Сергей Алексеевич, однако, ушёл без аттестата — после пяти лет посещения лекций и практических занятий; причиной тому послужило, вероятно, желание поскорее заняться делом.

Предками матери, Марии Григорьевны, были крепостные графа Шереметева — Шилины. Граф увёз их из тульского имения в Санкт-Петербург «за своеволие», и потому Шилины жили в качестве прислуги в знаменитом Фонтанном доме-дворце Шереметевых. Впоследствии во дворце располагался Арктический институт Академии наук, а ныне там находятся филиал Музея театрального и музыкального искусства и Музей Анны Ахматовой (поэтесса ютилась в 1920—1950-х в одной из комнат дворца). В Северной столице не-

покорные крепостные сменили фамилию Шилины на Житковы (в официальных документах писавшуюся Жидковы). Григорий Никитич Шилин-Житков (Жидков) приходился дедом Прокофьеву по материнской линии. Сам композитор запомнил ныне утраченный портрет Григория Никитича, запечатлевший его «суровым аскетом раскольникового склада».

Атмосфера в доме Шереметевых в середине XIX века была весьма своеобразной. Владел огромным состоянием Дмитрий Николаевич Шереметев, сам сын крепостной — знаменитой актрисы Прасковьи Ковалёвой-Жемчуговой, и, сколько мог, тратил его на тайную благотворительность и явную помощь своим крепостным. Так выросшие в Санкт-Петербурге дочери Григория Житкова, мать композитора Мария Григорьевна (1855—1924), её сёстры Екатерина Григорьевна (1857—1929) и Татьяна Григорьевна (ум. в 1912), получили начальное образование в стенах Фонтанного дома, затем учились в школах, в частности мать композитора — в Первой Московской гимназии, и впоследствии избрали каждая достойный и независимый путь. Восприемником при рождении, крёстным отцом Марии был сам Дмитрий Шереметев. По сохранившимся у потомков Житковых изустным преданиям жизнь в Шереметевском дворце включала приобщение к высокой культуре — дети крепостных «слушали пение знаменитой Шереметевской капеллы в домово́й церкви, видели картины мастеров, развешанные на стенах дворца», понимали французский язык. Бабка композитора Анна Васильевна Инштетова, мать Марии, Екатерины и Татьяны, была наполовину прислугой и работала в Зимнем дворце. «По преданию, Инштетовы происходили от шведского графа Инстедта, иммигрировавшего в Россию», — сообщал сам композитор. Однако двоюродный дядя композитора Д. С. Инштетов внёс в 1947 году существенное уточнение в известную Прокофьеву легенду. В письме к композитору он сообщал, что дети Инстедта — Анна Васильевна и Семён Васильевич родились в селе Мешерском Серпуховского уезда Московской губернии, где их отец работал на строительстве для барона Боден-Колычёва. Боден-Колычёв выписал шведского подданного в Москву для участия в возведении Большого Кремлёвского дворца, проходившего, как известно, в 1838—1849 годах, а потом позвал к себе в имение и отдал за него свою внебрачную дочь. Раннее замужество для родившейся в таком браке Анны Инштетовой не должно удивлять — оно вполне было в духе времени. Таким образом, Прокофьев приходился по матери также потомком древнему боярскому роду Колычёвых, к которому принадлежал и канонизированный Русской

православной церковью митрополит Филипп — оппонент и жертва Ивана Грозного, персонаж фильма Сергея Эйзенштейна, музыку к которому напишет Прокофьев.

А композитор Николай Набоков сообщал о матери композитора Марии Григорьевне, очевидно, со слов самого Прокофьева, что она «принадлежала к интеллигенции и была воспитана на оппозиционных революционных идеалах конца девятнадцатого столетия».

Младшая сестра матери Екатерина, любимая Сергеем с раннего детства тётя Катя, вышла замуж за Александра Дмитриевича Раевского (1850—1914), из знаменитой дворянской семьи, дослужившегося до чина действительного тайного советника. У Раевских родилось двое сыновей: старший — Андрей (1882—1920), младший — Александр (1885—1942). Александр женился на Надежде Богдановне Мейендорф (1885—1950) и за своё аристократическое в глазах советской власти происхождение много лет провёл в послереволюционных тюрьмах (его жена также находилась в заключении и работала в 1929—1932 годах на строительстве Беломорско-Балтийского канала). То, что мать Александра Раевского, как и мать его двоюродного брата Сергея Прокофьева, была из крепостных, для нового режима значения не имело. Прокофьев часто, но не всегда успешно, хлопотал перед советскими властями за любимого кузена Сашу; дневник его полон размышлений по поводу горькой судьбы Раевского. В 1931-м, после очередного освобождения, Раевский, уже в летах, решил начать жизнь заново: поступил в Московскую консерваторию, которую окончил по классу контрабаса, играл в театральных оркестрах столицы. В 1941 году, вместе со многими, прежде осуждёнными по политическим статьям, был снова арестован и умер в заключении. Таким образом, через сестру матери тётю Катю композитор состоял в свойстве как с родственниками героя войны 1812 года генерала Раевского, так и с семьёй будущего знаменитого богослова о. Иоанна Мейендорфа.

Брат деда композитора, долгожитель Павел Никитич Шилин-Житков (1801?—1902), уехал после освобождения крестьян с женой и двумя детьми — сыном Василием, ушедшим впоследствии в монахи, и с дочерью Александрой (1856—1934) в деревню Баланда Аткарского уезда Саратовской губернии, где на выделенной для него после освобождения Шереметевым земле поставил два дома и посадил у ворот своего надела два дуба, живые, по свидетельству его прапраправнучки Елены Киселёвой, и по сию пору. Воспитанная в столице Александра Павловна Житкова вышла замуж за крес-

тьянина Киселёва, однако все её дети и внуки — отдалённая родня композитора — получили должное образование и выбрали либо научную, либо артистическую стезю.

Сестра Александры Павловны двоюродная тётка композитора Татьяна Павловна Житкова (1857—1924) была оставлена отцом в Санкт-Петербурге на воспитании у дяди — деда Сергея Прокофьева. Татьяна Павловна окончила Бестужевские курсы и стала одной из первых русских женщин-врачей. Она вышла замуж за военного медика Алексея Себрякова и, ещё учась на курсах, родила ему в 1879 году двух близнецов — Сергея и Павла.

Как мы видим, великорусская родня композитора была многочисленна и принадлежала к разным сословиям.

Его родители обвенчались 27 апреля (9 мая) 1877 года в Богородицкой Рождественской церкви, при Московском Придворном Верхоспасском соборе и первоначально поселились в имении Николаевка, купленном Сергеем Алексеевичем в Смоленской губернии на небольшой, доставшийся по наследству капитал. Имение дохода не приносило. Пришлось принять заманчивое предложение приятеля студенческих лет Дмитрия Солнцева и, продав Николаевку, уехать управлять чужим имением. Сергей Алексеевич взял в отдалённое украинское село и свою тещу Анну Васильевну. Происхождение и воспитание родителей Прокофьева, москвича Сергея Алексеевича и петербурженки Марии Григорьевны, в чьих жилах текла не только русская, но и скандинавская кровь, проявились и в рисунке судьбы композитора. Если самые ранние годы прошли под опекой обоих родителей в затерянной посреди Дикого поля, но благоустроенной Солнцевке (1891—1904), то период бурного становления осуществился под материнской заботой в родном для неё Петербурге (1904—1918), за которым последовали годы странствий — тут сказалась кровь склонных к приключениям викингов — по Америке и Европе (1918—1936), период же зрелости и подведения итогов совпал с переселением в родной город отца — Москву (1936—1953).

Как уже говорилось, семейная жизнь Сергея Алексеевича и Марии Григорьевны была омрачена ранней смертью двух дочерей — Марии и Любви. Понятно, что ради третьего их ребёнка они были готовы на любые жертвы и затраты. Очевидно, исток бытового «дикарства» Прокофьева, его бесстрашной прямоты и резкости, особенно в молодые годы, именно в чувстве изначальной защищённости, в абсолютной уверен-

ности в себе, внушённой ему родителями. «Варвар» и «скиф» не взялся в композиторе ниоткуда: он был в нём воспитан. Педагогика родителей была разрешительной, пестовавшей в Сергуше независимость и самостояние.

В пять лет мать предложила ему играть свои импровизации регулярно и самостоятельно. Вскоре Сергуша сочинил «рапсодию Листа», не зная толком, ни что такое «рапсодия», ни кто такой «Лист». Импровизацию, в подражание нотам из библиотеки матери, он записал на десятилинейном (!) стане без разбивки на такты. Мать трижды сымпровизировала «рапсодию Листа» по фантастической записи, опередив тем самым более чем на полвека опыты Джона Кейджа и других американских авангардистов с «недетерминированной нотацией». Сын был сильно огорчён услышанным (мать играла не то, что звучало в его голове) и согласился выучить основы нотной грамоты.

В возрасте пяти с половиной лет Сергуша сымпровизировал свою первую серьёзную пьесу. Повзрослев, он вспоминал: «Мать решила записать её, что, вероятно, далось не без труда, ибо дело для неё было новое. Пьеска была в фамажоре без си-бемоля, что отнюдь не следует отнести на счёт симпатий к лидийскому ладу, скорее — я не решался ещё коснуться чёрной клавиши. Однако мать, записывая, объяснила, что с “чёрненькой” будет лучше, и без дальнейших рассуждений восстановила си-бемоль. Трудно придумать более нелепое название, чем то, которое я дал этому сочинению: Индийский галоп. Но в то время в Индии был голод, большие читали о нём в газете и обсуждали между собой, а я слушал»*.

Лиха беда начало. За пьесой последовали разнообразные композиции, включая сочинённые в следующем году домажорные марш, вальс и рондо, а за ними — в 1898—1899 годах ещё четыре марша (три из них — в четыре руки), два вальса (один в соль-мажоре, другой с переходом из домажора в соль-мажор: начинающий музыкант осваивал тонико-доминантовую гармонию) и некая «пьеса» для фортепиано в четыре руки. Сохранившееся на всю жизнь пристрастие Прокофьева к маршам и вальсам идёт именно от первых солнцевских опытов.

Оба родителя отличались слабоватым зрением и из страха, что близорукость может оказаться наследственной, повезли мальчика к хорошему окулисту. Ближайший проживал

* Прокофьев восстановил утраченное сочинение по памяти, когда взялся за мемуары.

в Харькове. Так состоялся первый настоящий выезд Прокофьева из деревни в большой мир. Окулист ничего особенного у мальчика не нашёл. Но в Харькове Серёже очень понравились лифт в многоэтажном доме и цирк с аттракционами на воде. Однако удовольствие продлилось недолго: надо было возвращаться в родное село.

В 1900 году родители, наконец, взяли сына с собой в Москву, и там Сергуша впервые увидел оперу и балет — «Фауста» Гуно, «Князя Игоря» Бородина и «Спящую красавицу» Чайковского.

Значения первых впечатлений преуменьшать не стоит. «Фауст» больше всего поразил его сценой дуэли — вот откуда взялась дуэль Рупрехта и Генриха в опере Прокофьева «Огненный ангел». Рупрехт «Огненного ангела» — это, конечно, отчасти и запечатлевшийся в детском ещё сознании Фауст Шарля Гуно. Но, в пику прямолинейно-морализаторской опере, в которой Фауст поёт тенором (голос, связываемый в западноевропейской традиции с высшими мирами), а Мефистофель — басом (голос бездн и преисподних), Фауст и Мефистофель, являющиеся Рупрехту в четвёртом акте «Огненного ангела», поступают с точностью до наоборот. Финальный же акт оперы Гуно — со сценами заключения Маргариты и Вальпургиевой ночи — предвосхитил сцены суда инквизиции и изгнания бесов в последнем акте всё того же «Огненного ангела». Хотя построенная на сквозном симфоническом развитии опера Прокофьева и намного интересней то сентиментальной, то бравурной оперы Гуно. А «Князь Игорь» Бородина предвосхитил патриотическую музыку Прокофьева к фильмам Сергея Эйзенштейна. Балет же Чайковского стал воплощением именно того, чего Прокофьев будет изо всех сил стараться избежать в собственной балетной музыке.

По возвращении Серёжа был настолько под впечатлением от услышанного, что решил сочинить оперу. Работа шла с февраля по июнь 1900 года. Сюжет импровизировался на ходу: вместе с деревенскими ребятами, друзьями по совместным играм. В центре событий был некий Великан — олицетворение грозного взрослого мира, с которым сталкиваются Серёжа (Сергеев в опере), его приятели Егорка (в опере — Егоров) и Стеня (в опере названная полным именем Устинья). Впоследствии к четырём главным действующим лицам прибавились король, солдаты, гости на празднестве у Устиньи — в честь победы над Великаном. И снова наш герой как бы забегал вперёд.

Как само музыкальное действие, так и игры в театр предвосхищали будущую попытку взрослого Прокофьева напи-

сать подлинно импровизационную оперу — «Любовь к трём апельсинам», на сюжет мастера *commedia dell'arte* Карло Гоцци. Прокофьев настаивал на том, что даже детская его игра в музыкальный театр не была чистой забавой: «По форме это была <именно> *commedia dell'arte*: выдумывался скелет, а затем актёры импровизировали».

От оперы «Великан» сохранились разрозненные листы. С. Р. Сапожников, дописавший музыкальные куски взамен утраченных и в 1991 году издавший сочинение под своей редакцией, построил большую часть первой картины на слегка изменённой цитате из первых тактов песни «Степь да степь кругом...» — но это, конечно, не имеет к детскому сочинению Прокофьева никакого отношения. Степь вокруг Солнцевки была в ту пору не «глухой», как поётся в известной песне, а вполне возделанной. На самом деле, авторского в опубликованном «Великане» чуть больше половины, включая — стоит ли удивляться? — звучащий в конце оперы вальс.

Как и было заведено у Прокофьевых, зимой 1901/02 года, когда уже не нужно было присматривать за имением, они отправились в столицы — сначала в Санкт-Петербург, потом в Москву. В Петербурге, в гостях у тётки по материнской линии Екатерины Григорьевны и её детей — кузенов Раевских, в Серёже впервые пробудился гурман. И сорок лет спустя он с наслаждением вспоминал рыбные закуски, стоявшие у Раевских всегда на столе. Конечно, снова ходили в оперу.

Потом поехали в Москву. В Москве посетили знакомых матери Померанцевых, сын которых учился в консерватории у знаменитого композитора и теоретика контрапунктического письма Сергея Танеева.

23 января 1902 года, согласно дневнику Сергея Танеева (датировка по танеевскому дневнику — старого стиля), состоялось знакомство маститого композитора с подающим надежды мальчиком. Прокофьева Танееву представил именно Юрий Померанцев.

«Обедал (во 2-м часу) Юша. Он привёл мальчика 10 лет — Серёжу Прокофьева, имеющего выдающиеся способности. Он играл свои сочинения — абсолютный слух, узнаёт интервалы, аккорды.

2 голоса из баховской кантаты гармонизировал так, что видно, что он ясно представляет себе гармонию. Юша будет давать ему уроки и раз в неделю ко мне его приводить. С ним была его мать — они живут в деревне около Екатеринославля [sic!]. Собираются переезжать в Москву. Приехали пока на месяц».

Запись Танеева фиксирует изумление знаменитого москвича не только способностями вундеркинда из глубокой провинции, но и искреннее удивление от того, в какой глуши Прокофьевы обретаются. То, что Солнцевка названа им «деревней около Екатеринославля», требует поправки: село то в действительности отстояло от Екатеринослава на сотни и сотни вёрст.

Переезд Прокофьевых в Москву не состоялся — не в последнюю очередь из-за дел отца по имению, — но 4 февраля Танеев уже водил мальчика на репетицию своей Четвёртой симфонии «и объяснял подробности того, как пишутся партитуры». А ещё через месяц — 7 марта — Танеев устроил экзаменовку «маленькому Прокофьеву по гармонии». На следующий день Серёжа с Марией Григорьевной были на репетиции фрагментов Второй симфонии Танеева (в воспоминаниях Прокофьева ошибочно названа Вторая симфония Чайковского). Строгий, пусть и суховатый, контрапунктист Танеев мог многому научить того, кто делал только первые робкие шаги на композиторском поприще. Но Танеев, конечно, был слишком значительным светилом московского музыкального небосвода, слишком занятым собственной композиторской работой, чтобы уделять нужное время даже исключительно одарённому мальчику. Прокофьев нуждался в наставнике, композиторски талантливом и чутком, но ещё не успевшем обрасти делами, обязательствами и планами, как ими давно оброс Танеев.

Выбор пал на уроженца Киева, сына бельгийского подданного Рейнгольда Глиэра, прежде учившегося композиции в Московской консерватории как раз у Танеева, а ныне сочинявшего музыку в романтически русском ключе, столь привечаемом в кругу так называемых «беляевцев», — национально настроенных композиторов-академистов, считавших себя наследниками Могучей кучки и получивших своё прозвание оттого, что им покровительствовал лесозаводчик Митрофан Беляев. 9 мая 1902 года (ст. ст.) Глиэр дал Танееву согласие на путешествие в пусть и благоустроенный, но очень уж дальний угол Екатеринославской губернии, и в начале лета он уже подъезжал на коляске, подобравшей его на железнодорожной станции Гришино, к окрестностям Солнцевки.

Импозантный, культивировавший артистическую внешность и одновременно очень простой в общении, первый учитель музыки навсегда поразил воображение Сергуши. Впервые, Глиэр с самого начала занимался не только музы-

кальным, но и психологическим воспитанием вундеркинда, легко и просто показывая ему, что неравенство в возрасте, опыте и знаниях может сочетаться с абсолютным уважением к другому. «В свободные часы, — вспоминал Прокофьев, — Глиэр не прочь был сыграть в крокет или шахматы или даже принять вызов на дуэль на пистолетах с пружиной внутри, стрелявших палочкой с резиновым наконечником, чем ещё больше покорял моё сердце. Он всегда присутствовал на наших спектаклях, взглянув на них серьёзнее, чем на игру, и видя в них зародыши будущих сценических работ композитора». И это притом что сам Глиэр, помимо обязательного преподавания, был занят в Солнцевке композиторской работой: «...по утрам сочинял струнный секстет <ор. 7>, по вечерам переписывал сочинённое или сидел у себя и читал...» Вероятно, прокофьевская привычка ежедневно отдавать утро композиции, а в неплодотворное для сочинительства время переписывать и править партитуры происходит от очень раннего желания следовать во всём за поразившим его наставником. Он и не скрывал этого: «Пребывание Глиэра в Солнцевке оказало огромное влияние на моё музыкальное развитие».

А во-вторых — с приездом Глиэра в Солнцевку в доме возникли кое-какие нервные флюиды, которые Серёжа остро почувствовал и, годы спустя, вывел наставника, с некоторым сарказмом, под попугайским именем «monsieur Какаду» в рассказе «Какие бывают недоразумения» (1918). Герой его, словно списанный с Сергея Алексеевича строитель-путеец, часто живущий в разлуке с женою, ждёт появления на строительстве железной дороги супруги в обществе «одного из второстепенных инженеров на той же постройке» — этого самого Какаду и мучится, как выясняется, вполне безосновательной, но оттого не менее жгучей ревностью: «Ведь надо знать, что такое Какаду. Во-первых, он бельгиец, а все бельгийцы и французы отличные инженеры, если бы не были ещё лучшими ухажёрами за чужими жёнами. Во-вторых, надо посмотреть на него: смазливый, смуглявый, глазки поволочные, на носу пикантно посажено пенснэ, в галстук пикантно воткнута булавка — прямо противно смотреть...» В действительности источником любовного томления у Глиэра была разлука с собственной невестой.

Раз сложившись, как уважительные и одновременно наставническо-ученические, отношения Прокофьева и «русского иностранца» — в душе же самого настоящего патриота — Глиэра остались такими вплоть до смерти Прокофьева (учитель, увы, пережил вундеркинда-ученика); и во второй половине 1940-х годов Глиэр, в ту пору председатель Оргко-

митета Союза советских композиторов, продолжал прилюдно обращаться к тому, за первыми композиторскими шагами которого внимательно присматривал, как к Серёже и на «ты».

По воспоминаниям Глиэра, распорядок дня в солнцевском имении отличался большой разумностью: раннее вставание, общее купание на речке Солёной, завтрак, занятия музыкой, после чего уроки русского языка и арифметики с Сергеем Алексеевичем (к этому времени уже успевавшим решить неотложные утренние дела), затем — французского и немецкого с Марией Григорьевной (во время занятий родителей с Серёжей его музыкальный наставник сочинял в комнате с видом на сад), обед, потом — для Серёжи и для Глиэра — время «прогулок, развлечений, игр». Глиэр с учеником часто выезжал верхом в поля. Он же пристрастил его к проигрыванию классических сочинений в четыре руки: Гайдна, Моцарта, Бетховена, Чайковского — таким практическим методом он обучал тому, как строится музыкальная форма. Однако были и проблемы: Глиэр, умевший играть на скрипке лучше, чем на фортепиано, просто не мог правильно «поставить» Серёже руки за инструментом.

И всё-таки это с лихвой восполнялось советами чисто композиторского свойства. Так сохранилась первая часть — Presto — самой первой, соль-минорной симфонии маленького Серёжи, посвящённой Рейнгольду Морицевичу. Рукой маленького композитора была написана партитура, а четырёхручное её переложение для фортепиано — рукой французской его гувернантки. Судя по приводимому в «Автобиографии» тематическому материалу первой, второй и третьей частей симфонии, они были ещё весьма наивны и незрелы, а контрапунктическое развитие во вполне ребяческом сочинении предельно элементарно. Более того, к ужасу недосмотревшего Глиэра, тональность второй части фа-мажор оказалась не родственной тональности первой части — соль-мажору. Количество частей в симфонии также не соответствовало правилу: вместо четырёх — три, без финального аллегро.

16 ноября 1902 года Танеев снова увидел Прокофьева и Марию Григорьевну на симфоническом концерте в Москве, а 20 ноября Серёжа и Глиэр зашли к нему в гости, дабы показать плоды летних занятий — первую «симфонию» в четырёхручном переложении. Особенного впечатления она на Танеева не произвела. Танеев сам взялся сыграть партию второго фортепиано, накормил Серёжу шоколадом и отпустил ехидное замечание относительно гармонического построения «симфонии»: «...гармонизация довольно простая. Всё больше.. хе-хе... первая да четвёртая да пятая ступени». Про-

кофьев возводил гармоническую сложность языка многих своих сочинений именно к этому вскользь брошенному замечанию Танеева: «...микроб проник в организм и потребовал длительного инкубационного периода».

Летом следующего, 1903 года Глиэр снова приехал в Солнцевку, но на этот раз Серёжа взялся под его руководством не за оркестровое сочинение, а за оперу, избрав сюжетом маленькую трагедию Пушкина «Пир во время чумы», и заносчиво надеялся перещеголять самого Цезаря Кюи, чья тонко написанная музыкальная драма на тот же сюжет недавно, в ноябре 1901 года увидела свет рампы на сцене московского Нового театра и была в том же 1901 году издана в Лейпциге. Мастер психологического речитатива и вообще мастер оперного жанра, Кюи строит свою камерную оперу на игре светотени, специально не сгущая и без того сумрачной атмосферы — действие происходит в Лондоне в пору чумной эпидемии 1665 года, и многие из пирующих скоро присоединятся к тем, кто уже погребён в общей могиле. Серёжа Прокофьев, будь он чуть более зрелым музыкантом, мог бы почерпнуть у Кюи многое: например то, как, с оглядкой на опыт Вагнера, старший композитор, с естественностью, приходящей с большим опытом, повторяет в опере определённые тематические куски, или то, как приглушает Кюи патетику эпизодов, подобных песне Мэри, проезду погребальных дрог, гимну чуме, делая их при этом ещё более впечатляющими... Но Серёжа — покуда ребёнок — хотел как раз поражающих воображение слушателя и интонационно правильных (с детской, наивной точки зрения) описаний. Судя по двадцати уцелевшим тактам «Пира», — началу картины чумного бедствия, речитативу Мэри и самому началу её песни — музыка нового сочинения была, особенно в картине чумы, несравненно интересней всех — подчёркиваю: всех! — предшествовавших опытов Серёжи. Педагогика Глиэра давала первые крепкие всходы.

12 декабря 1903 года Прокофьев во время очередного пребывания в Москве решил показать Танееву ноты «Пира во время чумы», после чего мастер отметил в дневнике: «...сделал большие успехи. Я дал Серёже партитуру “Руслана”».

К концу 1903 года Серёжа сочинил уже двадцать четыре «песенки», как он называл небольшие пьесы для фортепиано, разбитые им на две серии — по дюжине в каждой*. Некото-

* Рукопись обеих серий (июль 1902 — декабрь 1903), заботливо переписанная французской гувернанткой Серёжи Луизой Роблен (Louise Roblin), сохранилась в: РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 205.

рые из песенок — 12-я в первой серии и 6-я во второй — были, по заданию Глиэра, переложены для симфонического оркестра. Прокофьев сочинял «песенки» вплоть до сентября 1906 года, доведя до конца пятую серию, а общее число до шестидесяти! Вещи эти превратились в стилистическую и жанровую лабораторию молодого композитора, с завидным упорством продолжавшего на протяжении четырёх лет самообучение и самосовершенствование.

В октябре 1903 года Прокофьев начал сочинять и первую в своей жизни фортепианную сонату, сведений о которой сохранилось крайне мало.

Ненадолго вернувшись в Солнцевку, Мария Григорьевна с Серёжей отправились в Петербург, чтобы выбрать хорошую гимназию для дальнейшего обучения. Отец был уверен, что Москва куда лучше Северной столицы. Консерватория там имела отличную, а признанный авторитет среди её педагогов Танеев благоволил к их сыну. Всё решил разговор с Александром Константиновичем Глазуновым, вождём так называемого «национального» — национального в смысле любви к гармонизации русского фольклора по немецким лекалам, по сути цивилизаторско-академического — направления в русской музыке, Глазунову не исполнилось и 39 лет, а вес его в музыкальном мире оказался уже таков, что, присоветуй он что-либо, можно было не сомневаться, что так оно и случится. Аудиенции добиться было непросто, но, раз услышав, как мальчик играет «Пир во время чумы», Глазунов оказался под таким впечатлением, что сам пришёл на квартиру к Марии Григорьевне и Серёже. Мать как раз отсутствовала, а гостевая комната была в полном беспорядке. «...На столе стояла недоеденная каша, рядом лежал учебник арифметики и тетрадка, в которой я писал задачу, а около неё резиновый пистолет. На пианино, которое мы брали напрокат, валялись груды нот. У моей матроски не хватало пуговицы, и волосы свалялись, так как я недавно спал на диване», — вспоминал склонный к педантизму и аккуратности Прокофьев тридцать пять лет спустя. Словно не замечая всего этого, Глазунов посоветовал купить взамен стоящего на пюпитре четырёхручного переложения симфоний Бетховена такое же, но Шумана, и проиграть все его четыре симфонии с матерью, сам же пообещал прийти завтра в то же время. Его как бы вскользь оброненный совет сыграл огромную роль в становлении юного композитора. На годы Шуман — образец владения симфонической формой, по мнению Глазунова, — станет для него и образцом фортепианного композитора. Это потом уже зрелый Прокофьев, обретая свой стиль, будет ирони-

зировать над несовершенствами шумановского романтизма, чтобы, по здравом размышлении, принять и эти несовершенства.

На следующий день Глазунов встретился с Марией Григорьевной: «Я пришёл уговорить отдать вашего сына в консерваторию. Если ребёнка, обладающего такими способностями, как ваш, нельзя отдать в консерваторию, то тогда кого же можно? Именно в консерватории талант его получит полное развитие, и есть все шансы, что из него выйдет настоящий артист. А если вы будете готовить на гражданского инженера, то музыкой он будет заниматься по-любительски и никогда не сможет выявить себя в полной мере». Глиэр со своей стороны побеседовал с Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым, профессорствовавшим в Петербургской консерватории, и тот вроде бы не возражал против приёма столь юного студента во взрослый класс.

28 июня (11 июля) 1904 года Мария Григорьевна подала прошение на имя директора Консерватории: «Желая определить в С.-Петербургскую Консерваторию сына моего Сергея, родившегося 1891 года 15 апреля для изучения *теории композиции и научных предметов*, покорнейше прошу принять его в число учеников Консерватории в тот класс, в который он по своим познаниям может поступить. При чём имею честь сообщить, что по научным предметам он готовился в 3-й класс. Прося принять моего сына в Консерваторию, я принимаю на себя ручательство в исполнении со стороны моего сына правил, установленных для учащихся в Консерватории».

Так неожиданно поиски хорошей гимназии в Петербурге сменились необходимостью держать экзамены в высшее музыкальное учебное заведение столицы.

23 августа (5 сентября) 1904 года Мария Григорьевна привезла Серёжу из Солнцевки в Петербург на приёмные испытания в консерваторию. Общеобразовательные предметы мальчик сдал без труда, главным был экзамен 9/22 сентября по специальной теории. Решающим было здесь мнение Римского-Корсакова. Римский расспрашивал много и с пристрастием — просил сыграть с листа как музыку классиков, так и сочинённое самим экзаменуемым, проверял его абсолютный слух, умение угадывать аккорды, общий круг интересов, спрашивал о вероисповедании, знании языков — словом, обо всём, что могло прийти в голову, проверяя не только музыкальные способности, но и общий склад личности.

По впечатлению будущего одноклассника нашего героя Бориса Асафьева, одновременно державшего экзамен по

композиции, Римский-Корсаков «сперва возражал против приёма 13-летнего Серёжи Прокофьева в консерваторию, но потом всё же согласился». Очевидно, причиной был именно возраст ученика. Сам Римский-Корсаков попал преподавателем в консерваторию, пройдя прежде обучение на офицера военно-морского флота.

В некотором смысле опасения его были небеспочвенны. Интересы столь рано метившего в консерваторию мальчика отвечали возрасту, но Серёжа демонстрировал и склонность к систематизации, стремление найти сходные закономерности в разнообразных вещах, что указывало на ум, склонный не только к изобретательству, но и к строгому анализу.

Сохранилась помеченная февралём 1904-го — осенью 1905 года тетрадь с записями ещё беспомощных стихов (бесконечной поэмы «Граф», стихотворений «Татары», «Ретвизан», «Новик»), с пьесой «Норд-Экспресс», с напоминающим киносценарий рассказом «История одного господина», с русскими и французскими шарадами и ребусами, с результатами игры в крокет, в морские сражения, с правилами разнообразных карточных игр, со способами вычисления боевых коэффициентов военных судов, с таблицами сравнения флотов различных стран, а также русских и японских морских сил, с их расположением до и в момент Цусимского сражения, с записями наблюдений за погодой и со способами определения цветов, со статистикой ошибок, сделанных учениками Петербургской консерватории по гармонии, с правилами ходьбы на ходулях, сокращённого письма по-русски, со списком опер, на которых Сергей побывал, и много с чем ещё. Все записи отличает завидный в своём упорстве систематизм.

И всё-таки первый год обучения Серёжи Прокофьева ничем выдающимся, прямо скажем, отмечен не был.

Революционное лето 1905 года тоже прошло в солнцевском захолустье почти незамеченным. Сергей Алексеевич, управитель разумный и справедливый, знавший цену производительному труду и экономическому порядку, не вызывал никаких отрицательных чувств у крестьян, живших в Солнцевке лучше, чем в других имениях. Однако и он понимал, что бережёного Бог бережёт, и в поездках по имению и в город не расставался с оружием и даже брал с собой дюжего сопровождающего. В августе, когда от летней жары высохли поля, крестьяне окрестных деревень стали жечь соседских помещиков. «Обыкновенно это случалось около полуночи, — вспоминал наш герой, — когда я спал. Меня будили настойчивые удары набата, а среди чёрной южной ночи на горизонте полыхало яркое зарево». Но в Солнцевке пока было

тихо. Ветеринар Василий Моролёв как-то раз, подъезжая к имению в тарантасе, застал ватагу деревенских мальчишек на ходулях с Серёжей Прокофьевым во главе. Раскола на «господ» и крестьян ещё не произошло.

Когда же осенью 1905 года курский помещик Дмитрий Солнцев, заботясь о своих законных наследниках — двух взрослых сыновьях, — а также о внебрачных детях, решил разделить Солнцевку на три доли — по две двум официальным наследникам, а одну — себе самому, то младший сын Солнцева попросил Сергея Алексеевича продать причитающуюся ему долю. Надеясь предотвратить враждебность крестьян по «земельному вопросу», отец Прокофьева решил продать её жителям Солнцевки. Десятилетия спустя Прокофьев удивлялся наивности родителя, во всём полагававшегося на логику (кстати, и ему самому с годами стала присуща эта чрезмерная вера в разумное): «Он, конечно, ошибался, потому что интерес к покупке земли мог проявляться у богатых мужиков, революция же шла от слоёв бедняцких». И так, как подтверждает донецкий краевед Надтока, «в революции 1905—1907 гг. крестьяне <Солнцевки> участия не принимали, это объяснялось тем, что среди крестьян было много зажиточных семейств, и тем, что село было далеко от ближайших промышленных центров».

И лишь когда в 1917—1918 годах на Донетчину пришла революция настоящая, содержавшееся в идеальном порядке солнцевское хозяйство было разорено: дорогостоящий заграничный сельхозинвентарь растащили, сад со скульптурами и дом, в котором родился композитор, сровняли с землёй. Исчезли, увы, и черепичный, кирпичный, маслобойный, пивоваренный и конный заводы, паровая мельница и многое что ещё, учреждённое на селе упорными усилиями Сергея Алексеевича. Хаотический выплеск победил долгий разумный труд.

Глава вторая

АНФАН ТЭРИБЛЬ В ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ И ПОСЛЕ НЕЁ (1905—1917)

Мария Григорьевна Прокофьева поселилась с сыном на съёмной квартире на Садовой улице, пересекающей, точнее опоясывающей весь центр Петербурга — от Летнего сада и Марсова поля до устья Фонтанки, что у Старо-Калинкина моста: в той её части, что была не так далеко от Крюкова канала, на котором прошло детство Стравинского. Жили Прокофьевы в доме 90.

Город прямых летящих линий и широких проспектов — запруженная пешеходами, торговая Садовая была исключением, — опрокидывающей сознание архитектуры, величественной и музыкальной одновременно, прекрасных общественных садов, лучших в тогдашней России музеев и театров, судоверфей и передовых заводов, высокого неба, имперского величия и славы, заселённый заносчивым высшим чиновничеством, родовой и промышленной аристократией, артистической богемой и профессурой мирового класса, военными всех званий и рангов, ремесленным и рабочим людом, пришедшими на сезонные работы крестьянами, Санкт-Петербург был возведён как воплощённое будущее путём невероятных усилий, в совершенно непригодном для города месте, противопоставлен остальной России и в этом противопоставлении одновременно вбирал и отражал её, и, отражая страну, был плодом русского гения в наивысшем его проявлении, через открытость чужому умеющего довыразить и достроить своё.

Влияние Петербурга на творческое сознание Прокофьева огромно. Именно в таком требующем всего тебя, без остатка, месте он и стал, сопротивляясь его колоссальному силовому полю, самим собой.

Ведь Петербург был не только воплощением разумно и властно, просторно и захватывающе организованного пространства; он ни на минуту не переставал быть пределом физического, культурного и эстетического напряжения, сдерживающего внешнее давление стихийно-природного. Нева с её разливами и широким течением не давала ни на минуту забыть о близости стихии.

От петербургской разлётной просторности и широкой вычерченности идёт уверенная ясность прокофьевских музыкальных построений; недаром уже первых слушателей его музыки поражала традиционность форм в эмоционально и колористически взрывных композициях. От сопротивления силовому полю Петербурга — дикой энергии напор его сочинений, заключённый при этом в жёсткую структуру; недаром петербургский критик Каратыгин сравнивал их с ледоломом на Неве — мощным и неостановимым, «когда кажется, что не глыбы льда движутся навстречу нашему взору, а мост плывёт против течения».

В атмосфере заботы, созданной матерью, Серёжа мог целиком отдаться тому, ради чего оставил степную Солнцевку — изучению *теории композиции*. Он поначалу был настолько переполнен этим, что даже не замечал отсутствия друзей, не замечал и того, что отец, продолжавший управлять донец-

ким именем, больше не жил с ними, пожертвовав ради благополучия сына единством семьи, и, конечно, не видел всего, что происходило вокруг в столичном городе. Зато концентрация на избранном деле была полнейшая. И слава Богу.

Вера Алперс, будущая близкая приятельница юного Серёжи, запомнила появившегося в консерваторских классах осенью 1904 года тринадцатилетнего Прокофьева «ярко выраженным блондином с живыми глазами, с хорошим цветом лица, с яркими крупными губами, очень аккуратно одетым и аккуратно причёсанным».

Преподаватели консерватории были звёздами первой величины или входили в такой «второй ряд» знаменитостей, который составил бы честь любой национальной традиции.

Директор консерватории (с конца 1905 года) Александр Глазунов никаких предметов у Прокофьева не вёл, зато не раз вмешивался в принимаемые относительно ершистого вундеркинда решения на его стороне. Он вообще постоянно защищал студентов: материально помогал бедствующим, делил между ними своё жалованье, — в деньгах Глазунов, унаследовавший от отца издательское дело, не нуждался; ходатайствовал перед полицией за приехавших учиться из «черты оседлости»; рекомендовал то или иное студенческое сочинение к исполнению на проходивших за стенами консерватории концертах. Композитор необычайного мастерства и благородства, «русский Брамс», пусть и не погружавшийся в интеллектуально-звуковые глубины, открытые Мусоргскому, и в психологические бездны, ведомые Чайковскому, Глазунов высоко и с достоинством держал голову вождя академической школы в нашей музыке. Джентльмен во всём — от бытового поведения до эстетических вкусов — Глазунов был увенчан признанием русской музыкальной общественности и почетными докторскими степенями Оксфордского и Кембриджского университетов, широко и с достоинством глядел на вещи, уча этому юных консерваторцев. Они же его боготворили. И то, что Глазунов признавал огромный композиторский талант мальчика из Солнцевки, и, пусть и не во всём одобряя, во всём ему покровительствовал, определило положение Прокофьева-студента. (Через много лет Глазунов отнесётся с таким же исключительным пониманием к другому гениальному вундеркинду и студенту *его* консерватории — Дмитрию Шостаковичу.) Студенты консерватории не раз проигрывали произведения Глазунова во время домашнего музицирования. Прокофьев и значительно старший его одноклассник Николай Мясковский, по первому образованию

военный, исполняли в четыре руки Пятую и Шестую симфонии благородного мастера, дома у Алперс Сергей частенько игрывал на пару с Верой Седьмую и Восьмую, прозванную Николаем Слонимским «Ормузд и Ариман». Мясковскому, без сомнения, пошло на пользу раннее увлечение Глазуновым; Прокофьев же, как он ни стремился отрицать любые влияния, с годами всё больше демонстрировал зависимость от того, что глубоко прочувствовал в ранние годы. Как ни парадоксально, самая конструктивно совершенная и зрелая, самая музыкально цельная и самая характерно прокофьевская из его симфоний — Пятая — одновременно и самая «глазуновская»: в первую очередь по возвышенному благородству тематических линий и по академической строгости формы. Есть в ней и прямые аллюзии на Глазунова.

Количество же раз, когда Глазунов помог юному Прокофьеву вниманием и добросердечием, просто неисчислимо. Вот два выдающиеся в своём роде примера. Когда в абонементе Мариинского театра на сезон 1907/08 года собирались давать «Кольцо нибелунга», Прокофьев попросил на репетицию «Золота Рейна» величайшую ценность консерваторской библиотеки — партитуру оперы, выдававшуюся на руки только Глазунову да Римскому-Корсакову. Понимая, какое огромное образовательное значение может иметь для юноши прослушивание Вагнера с партитурой в руках, Глазунов лично поручился за то, что студент возвратит её в целостности и сохранности. А в 1909 году Прокофьеву, уже окончившему обучение по композиции, но продолжавшему занятия по фортепиано, Глазунов решил уступить половину времени на репетиции своей новой вещи с Придворным оркестром под управлением Гуго Варлиха — с тем чтобы тот же оркестр прочитал в присутствии Прокофьева его новую симфонию. Иной возможности услышать это произведение в оркестре больше не представилось. В 1907 году аналогичным образом поступил Римский-Корсаков, устроив с Придворным оркестром Варлиха прослушивание частей юношеской симфонии Игоря Стравинского.

В отличие от Глазунова Николай Римский-Корсаков вёл классы контрапункта и инструментовки, но заинтересовать инструментовкой схватывавшего всё на лету и стремительно развивавшегося Прокофьева не удалось. У того на всю жизнь осталось впечатление от занятий с Римским-Корсаковым как от чересчур поверхностных и потому безразлично-суховатых (классы были переполнены, особого внимания каждому уделить не получалось), странно не соответствующих занимавшей воображение музыке, писавшейся преподавателем. Сту-

дент с увлечением слушал только что поставленную на сцене Мариинского театра мистическую оперу Римского-Корсакова — из времён монгольского нашествия — «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Его собственная музыка к историческому кинодействию Сергея Эйзенштейна «Александр Невский» во многом возникла из переосмысления корсаковского «Китежа», особенно же «Сечи при Керженце». Но ещё больше, чем героический «Китеж», воплощение юноши занимала лирическая опера-мистерия Римского-Корсакова из языческих времён «Снегурочка»*. Прокофьеву очень хотелось большего личного и композиторского контакта с прославленным мастером, но его, увы, не складывалось. Поэтому учеником Римского-Корсакова Прокофьев себя никогда не считал.

Ещё хуже было отношение к классам по контрапункту у Анатолия Лядова. Тот имел значительную репутацию как композитор, но имел также склонность к симфонической миниатюре, а не к развёрнутым полотнам, как Глазунов, и уж решительно оказался не способен написать хоть одно сценическое действие, подобное тем, что выходили с завидной регулярностью из-под пера Римского-Корсакова. Лядов не скрывал от студентов, что занимается с ними от отсутствия иного источника к существованию. Приученный с детства к упорному труду, Прокофьев считал профессора феноменальным лентяем. Действительно, если была хоть малейшая возможность увильнуть от проведения классов, Лядов не являлся на службу. Благо бы освободившееся время шло на сочинительство. Вовсе нет. Когда Сергей Дягилев договорился с Лядовым о написании им музыки к балету «Жар-птица», который в хореографии Фокина должен был идти в Париже, а значит, обещал и приличный гонорар, — чем не источник к существованию! — то к сроку сдачи партитуры Лядов передал Дягилеву и Фокину, что дело скоро сдвинется с мёртвой точки, ибо он даже уже приобрёл нотную бумагу. Кончилось всё тем, что вместо него балет написал ни дня не учившийся в консерватории и мало кому известный до того Игорь Стравинский. Что до студентов, то Лядов занят был в основном выуживанием грязи в голосоведении и ошибок в полифоническом построении. Изю всех он выделял аккуратного и грамотного Асафьева, будущего автора бесцветных партитур и прекрасных музыковедческих работ, с трудом выносил независимого Прокофьева, а в композиторское будущее их

* В дневниковой записи от 4 декабря 1952 года Прокофьев признался, что «в молодости» любил её больше других русских опер.

одноклассника Мясковского попросту не верил*. Единственное, чему Прокофьев с пользой для себя выучился у Лядова, — так это каллиграфической записи музыки, ибо неаккуратность тот считал неуважением к другим музыкантам, которым предстоит всё это читать и проигрывать. В целом Лядов оставил у Прокофьева впечатление «человека мелко-травчатого». По мнению же Бориса Асафьева, Лядов относился к Прокофьеву не так уж и предвзято, и за дотошными придирками скрывалась педагогическая сверхзадача. «Он отлично понимал всю значимость громадного дарования юного Прокофьева. “Я обязан его научить, — говорил Лядов. — Он должен сформировать свою технику, свой стиль — сперва в фортепианной музыке. Потом постепенно выпишется”».

Иосиф Витоль, он же Язепс Витолс, композитор-белявец, чья музыка, сочетавшая манеру «национально мыслящих» русских с латышским материалом, Прокофьеву нравилась и к которому студент ушёл на свободную композицию от «мелкотравчатого» Лядова, так же не был в восторге от диссонансного и токкатного языка студенческих сочинений Прокофьева, от его эмоциональной стихийности.

И лишь Николай Черепнин, взявший по собственной инициативе «дикаря» Прокофьева в класс дирижирования (в хорошего дирижёра наш герой так и не выработался), приходился по сердцу взрослому юноше родственным отсутствием уважения к авторитетам. Так о зрелом, психологически взвинченном Чайковском, столь полюбившемся миллионам интеллигентных русских, Черепнин отзывался с некоторым сожалением. Наиболее интересен был, на его взгляд, другой Чайковский — создавший в первых двух симфониях, в пронзительной и фантастической опере «Черевички» (вдохновлённой «Ночью перед Рождеством» Гоголя) и на некоторых, но не тех, что любимы широкой публикой, страницах «Евгения Онегина» — особый восточнославянский, чрезвычайно поэтичный стиль с «очарованием в гармонии и мелодии», впоследствии отринутый его создателем в пользу скорбной сумеречности и истеричного психологизма. Черепнин как-то сказал студенту: «...вот сцена посещения Татьяной пустого дома Онегина — по-моему, это самая поэтическая сцена у Пушкина, а Чайковский взял и выпустил её...»

Если бы знал Черепнин, зерно какого замысла он заронил в душу Прокофьева! В 1936 году тот напишет музыку к сцене Татьяны в доме Онегина для неосуществлённой ин-

* Мнение о Прокофьеве и Мясковском было высказано Лядовым лично Асафьеву, который годы спустя поведал его Прокофьеву.

сценировки романа — «разумеется, в стиле Чайковского», то есть в манере наиболее поэтического и пронзительного Прокофьева, соревнующегося в этом с Чайковским, — а потом, не желая держать музыку, над которой думал со студенческой скамьи, в столе, включит её в начало третьей части последнего завершённого сочинения — Седьмой симфонии. Восточнославянский синтез Чайковского отзовется, в сильно превращённом виде, и в героико-революционной опере «Семен Котко».

Ранняя инструментальная музыка стремительно расцветавшего Прокофьева — если только понятия «ранняя», «средняя», «поздняя» применимы к юношеским сочинениям, — особенно та, которую он писал в 1905—1906 годах, отличалась шубертовско-шумановским уклоном и вообще была куда ближе к фантастике германского романтизма, чем к сбалансированной созерцательности и к дозированному национализму композиторов-беляевцев, господствовавших в консерватории. А ведь к беляевскому кружку принадлежали все профессора Прокофьева, его покровители и критики, — Лядов, Витоль, даже Черепнин — и конечно сам директор Глазунов. Прокофьев начинал как вполне «нерусский» композитор, мало озабоченный фольклорным элементом в творчестве. Народное музицирование, которое он продолжал каждое лето слышать в Солнцевке, не услаждало его слуха. Сельские жители «спевали» громко и нестройно. Один богатый мужик даже привёз в Солнцевку продукт индустриальной цивилизации — граммофон, но заводили на нём, по впечатлению юноши, отменную дребедень, сопровождавшуюся попытками фальшиво подпевать и невпопад подыгрывать на гармонике, ну, и, разумеется, громким брёхом растревоженных человеческими завываниями собак. Село для сельского уроженца Прокофьева было не кладезем премудрости народной, а ещё одним местом, где можно удобно или же неудобно жить. Едва ли звуковой ландшафт Солнцевки представлялся ему особенно «удобным». Когда же в сочинениях начала и середины 1910-х годов — таких как Второй фортепианный концерт, балет «Сказка про шута» — Прокофьев обратится к русскому мелосу, то обойдётся без ненужного цитирования из народно-песенных источников.

Кое-что из писавшегося в 1905—1906 годах осталось совсем без последствий. Такова сочинённая в феврале 1905-го шумановская по общему настроению, ритму и гармониям сумеречно-созерцательная 3-я песенка IV серии (*Allegretto* ля минор, 3/4). Что-то нашло отзвук в его последующей работе: таковы вальсообразный Менуэт фа минор (*Allegretto*, 3/4) —

11-я песенка всё той же IV серии, — сочинённый в декабре 1905-го, и Вальс соль минор (Allegro, 3/4) — 5-я песенка V серии, — сочинённый в мае 1906-го; оба — явный отзвук задания наинструментовать вальсы Шуберта, которое дал студентам Римский-Корсаков. Романтический вальс с его подтекстами порыва к невозможному, открытости чувства, абсолютной надежды, даже соблазнения — будет играть совершенно исключительную роль в прокофьевских сочинениях 1930—1940-х годов: в музыке к «Евгению Онегину», к кинофильму «Лермонтов», в балете «Золушка», в опере «Война и мир», в пушкинских посвящениях 1949 года. Будь Прокофьев склонен к сумеречной созерцательности и продолжи он сочинять в таком шубертовско-шумановском ключе, из него развился бы подлинно романтический русский композитор — скорее всего в духе любителя строгой формы Метнера, чем на манер рапсодичного, душевно распахнутого Рахманинова. Однако многое в ранних его фортепианных опытах было настолько хорошо, что вошло потом в переработанном виде в помеченные опусом циклы. Характерна судьба сочинённого на пару с Вальсом соль минор фантастического Марша фа минор (3/4) — 6-й песенки V серии, — переделанного в первый номер Девяти пьес для фортепиано, соч. 12. Сравнение двух редакций — 1906 года и 1913-го — показывает, насколько усилились диссонантность голосоведения, острота ритма и элемент чисто пианистической выигрышности (с неременной отрывистостью звучания и глissандо). В результате лирико-фантастическая пьеса приобрела явно гротесковый характер. Марш в первой версии очень понравился ветеринару, шахматисту и музыканту-любителю Василию Моролёву, ставшему, несмотря на десятилетнюю разницу в возрасте, большим другом юного Прокофьева, и был ему посвящён. «...Грешный человек, я говорил автору, — вспоминал Моролёв в середине 1940-х, — что он его напрасно переделал, в первоначальной редакции он был гораздо лучше. Но что поделаешь, у композиторов, видимо, бывают такие заскоки, когда они вдруг набрасываются на свои произведения с переделками, а то и совсем с уничтожением». Прокофьев гордился «улучшенной» пьесой: частенько исполнял новую версию Марша, а в июне 1919 года даже записал её на перфоленду для механического пианино.

Переход от лирической фантастики к масштабной музыкальной драме произошёл столь же резко, сколь резок и угловат был стремительно взрослеющий вундеркинд. Услышав оперы Вагнера на сцене Мариинки, Прокофьев раз и навсегда оказался пленённым их драматургией. Это юношеское ув-

лечение Вагнером дало настоящие плоды только десятилетия спустя: рассчитывать на моментальный отклик было бы наивным. Сквозное симфоническое развитие, темы-портреты, восходящие к настойчивым лейтмотивам Вагнера, мистериальный, космический почти характер действия будут присущи лучшим страницам «Огненного ангела» и музыке к историческим фильмам Сергея Эйзенштейна, многое позаимствовавшего у Вагнера. И снова, как в случае с оперной драматургией Римского-Корсакова, цена героико-мифологическое «Кольцо нибелунга», Прокофьев по-настоящему и глубоко полюбил не его, а «Нюрнбергских мейстерзингеров», прославлявших победу в честном соревновании поэтов-певцов, бесконечную силу подлинно лирической стихии. Переводя этот восторг перед «Мейстерзингерами» на более профессиональный для музыканта язык, можно процитировать запись в дневнике молодого Асафьева*, с которой, без сомнения, согласился бы и Прокофьев: «Для меня “Мейстерзингеры” выше всех <опер>, ибо в них символизируется борьба двух основных начал: “гармонизации” музыки и её свободного (во времени, а не в пространстве) развёртывания. В этом их драма».

Услышав почти полвека спустя, в 1952 году по московскому радио «отрывки “Мейстерзингеров”, довольно большие, больше часу», исполнявшиеся под управлением дирижёра Самуила Самосуда, Прокофьев удивился новому впечатлению от прежде столь обожаемой оперы: «Теперь многое у Вагнера показалось мне суховатым; но при дальнейшем слушании стали выступать чудесные места...» Нет, Вагнер не утратил для него привлекательности и тогда.

Одновременно Прокофьев двигался в своей инструментальной, фортепианной музыке всё дальше от строго-академического Глазунова к неожиданным гармониям и рапсодическому построению, обнаруженным им у Скрябина. Так, не без влияния Скрябина, он переделывает написанную в 1907 году трёхчастную фортепианную сонату фа минор (2-ю по консерваторскому счёту) в одночастную соч. 1, № 1 по новому официальному исчислению. Соученик Прокофьева по классам композиции Борис Асафьев утверждал: «Ничего ярко оригинального в ней не слышно. Даже материал не новый, а является доброкачественным сплавом знакомых оборотов». Асафьев подмечал в сонате не только «скрябининские высокопарные выражения», но и давние «импульсы от Шумана», скорее благодетельные и сказывающиеся на динамике.

* От 16 февраля (1 марта) 1918 года.

Вообще-то интерес к Скрябину знакомые Прокофьева заметили ещё в 1905—1906 годах. Приезжая летом в Солнцевку, Серёжа играл Василию Моролёву мазурки и прелюдии этого композитора. Моролёв свидетельствовал, что летом 1906-го, говоря о музыке, Прокофьев уже «очень явно симпатизировал» Метнеру и Скрябину. О той же сильной любви юноши-Прокофьева к Метнеру и Скрябину вспоминает и его консерваторская подруга Вера Алперс. А в 1907 году в никопольском доме Моролёвых из-под пальцев заезжавшего погостить Прокофьева уже зазвучали лейтмотивы из «Кольца нибелунга».

Это движение от Шумана к Вагнеру, от Глазунова к Скрябину, что бы сам Прокофьев впоследствии ни говорил, определяло его стремительное развитие в консерваторские годы. Шуман и Глазунов остались, так сказать, в «подсознании». Вагнер и Скрябин стали тем, от чего Прокофьев *сознательно* отталкивался, вырабатывая свой собственный стиль.

Документом такого движения-развития стали шесть консерваторских сонат Прокофьева, две из которых канули в небытие, а три другие послужили основой для Первой, Второй и Четвёртой сонат, уже помеченных опусами. Не пошла в дело самая первая из сонат консерваторского цикла.

Первая соната в четырёх частях по консерваторскому счёту — собственно, Соната си-бемоль мажор — на самом деле была написана ещё до консерватории (1903—1904). Из четырёх частей её что-либо известно только о первых двух — *Presto* и *Vivo*. Известно, что обе были сочинены в октябре 1903 года. Соната осталась невостребованной для дальнейших переделок.

Вторая соната фа минор (1907) в трёх частях стала одночастной Первой сонатой, соч. 1 (1909). О ней мы уже говорили. Это самая «скрябинская» по гармониям и форме из сонат молодого Прокофьева. Мясковский даже предлагал озаглавить её «Tristesse» (Скорбь) или «Tristia» (Скорбные песни). Сам же Прокофьев считал сонату, вопреки мнению окружающих, «определённо академичной по форме». И давал такое пояснение: «Приходится часто сталкиваться с распространённым впечатлением, что соната в нескольких частях являет классический тип, в то время как одночастная — по сути своей модерна. Это ошибочная концепция, поскольку домоцартовская соната часто писалась в одной части; остальные части, написанные в различных формах рондо, были не более чем добавлением к первому и наиважнейшему разделу; потому тот факт, что Скрябин писал некоторые сонаты одночастными, а некоторые в нескольких частях, не значит в развитии его собственной сонатной музыки решительно ничего».

Третья соната ля минор (1907) превратилась после переработок в одночастную Третью сонату «Из старых тетрадей», соч. 28 (1917). В версии 1917 года, посвящённой товарищу композитора — поэту-дилетанту Борису Башкирову-Верину, это была уже вполне прокофьевская музыка с мужественным напором и характерной «белизной» звучания — игрой в основном по белым клавишам рояля — одной из черт зрелого стиля композитора. Асафьев считал её лучшей из двух одночастных сонат Прокофьева: «Вся музыка дышит единым порывом и охвачена неустанным стремлением вперёд. Даже на остановках — чтобы перевести дух и запастись дыханием — ощущается это нетерпеливое волевое устремление. <...> Слово “наскок” лучше всего выражает движение сонаты в первой стадии развития. <...> Принцип, всецело свойственный сонатной форме, — динамика контрастов и раскрытие тематической энергии в движении — воплощён здесь Прокофьевым с изумительной силой и ясностью, но сжато и интенсивно. Вторая (лирическая) тема неожиданно выдвигает драматические яркие ритмы и интонации. Из неё же вытекает волнующий эмоциональный подъём; она образует внутри “разработки” нежнейший лирический эпизод; от неё идёт новый подъём и, наконец, на ней зиждется вершина всего развития — динамическое и ярчайшее грандиозное по звучности проведение одного из самых, казалось бы, скромных мотивов этой темы».

Четвёртая соната (1908—1909) оказалась утраченной. Композитор написал только первые две её части, а финал существовал в набросках. Судя по уцелевшим главной и побочной темам первой части, сонату отличал возвышенно-созерцательный характер.

Пятая соната (1908) в переработанном виде и с дополнением музыки из юношеской Симфонии ми минор стала Четвёртой сонатой, тоже «Из старых тетрадей», соч. 29 (1917). Это одно из самых возвышенных сочинений Прокофьева. Особенно хороша средняя часть *Allegro assai*, перенесённая в Четвёртую, — в новой нумерации — сонату из ми-минорной Симфонии. По свидетельству Прокофьева, «первая часть и финал получили мало переделок».

Шестая соната (1908—1909) была, как и Четвёртая, утрачена. Сохранились только темы главной и побочной партий из 1-й части и варианты тем из 2-й части, а также мало что проясняющая помета самого Прокофьева о том, что финал её был «на тему финала 2-й сонаты (консерваторской) [увы, утраченного. — И. В.] 1-й редакции моролёвск<ой>, но в E-dur». Трудно сказать по этим темам что-либо определённо-

ное, кроме присущего им по-прокофьевски моторного движения; сам композитор отзывался о сонате как о «довольно разностильной вещи». Мясковский слышал в побочной партии 1-й части «что-то вроде Регера», музыкой которого и Прокофьев и Мясковский очень интересовались в консерваторские годы.

Чудом уцелели два последние акта бесконечно долго писавшейся Прокофьевым «Ундины», превратившейся по ходу сочинения из пяти в четырёхактную оперу. Сохранившийся фрагмент сочинялся с марта по июль 1907 года, но остался не оркестрован. Впоследствии Прокофьев забудет рукопись в доме своей петроградской невесты Нины Мещерской, и уже десятилетия спустя близкие к Мещерским Кочуровы отдадут композитору манускрипт*.

«Ундина» — уже вполне себе опера, пусть и созданная на ультраромантическое либретто М. Г. Кильштетт. Она отличается обилием собственно «симфонических» кусков: большие вступления предваряют обе картины третьего действия и заключительное, четвёртое действие, в котором есть несколько сугубо оркестровых эпизодов. В форме оркестровых картин с голосами певцов на фоне чисто инструментального («симфонического») развития решены и заключение третьего действия, и финал всей оперы.

Конечно, трудно судить об опере, не слышав её даже в концертном исполнении, но — по просмотру рукописи — наиболее драматургически интересной из всего, что сохранилось, представляется вторая картина третьего действия. Обширное «оркестровое» вступление (партия фортепиано соло на семи страницах большого формата) предваряет действие. Лодка плывёт по Дунаю. В ней Ундина, Бертальда, муж Ундины рыцарь Гульбранд и гребцы. Вслед за хором гребцов Гульбранд просит Бертальду спеть балладу о любви, слышанную им на рыцарском турнире. Бертальда поёт, но её ожерелье во время пения похищает речной дед Струй. Гульбранд сердится на жену свою Ундину, та из ревности решает покинуть его и ныряет в дунайские волны. Хор волн а капелла извещает о найденном ими ожерелье Бертальды. Финал картины — уход Ундины, тоска Гульбранда, хоры волн — решён на фоне чисто симфонического развития. Рукопись, похоже, не вполне дописана, но это — последний фрагмент оперы, над которым во второй половине лета 1907 года работал Прокофьев. Через сорок лет сцена в лодке отзовется сценой на озере в сочинённой на полудокументальном материале

* О чём есть запись от 6 ноября 1952 года в дневнике Прокофьева.

«Повести о настоящем человеке». И она станет, быть может, самой лиричной и романтической сценой «Повести».

Характерен финал оперы, сочинённый Прокофьевым прежде сцены на Дунае: Ундина — воплощение суда совести и неотвратимой смерти — является, не открывая своего лица, только что отпраздновавшему новую свадьбу Гульбранду и колыбельной песней усыпляет его, превращает в каменное изваяние, чтобы в посмертии навеки соединиться с любимым. Последняя ремарка в клавире, при трёх заключительных тактах «в оркестре» (у фортепиано): «Ундина на коленях всматривается в каменные черты мужа. Её одежда, как белые волны, окружает их обоих». Финал полудетского ещё сочинения драматургически предвосхищает концовку балета «Ромео и Джульетта».

В «Ундине» нет гармоничного сплава составляющих — вокальных номеров, симфонических эпизодов, текста. Вагнер не был ещё прослушан нашим героем внимательно, с партитурой в руках. Текст же «Ундины» литературно слаб, ведь писался он не профессиональным либреттистом, и к тому же с оглядкой на психологически незрелый возраст автора музыки. В монологе Гульбранда, берущего — после исчезновения Ундины — в жёны себе Бертальду, «блистают» — на радость фрейдисту — такие вот неумышленные перлы, впоследствии попросту невозможные у Прокофьева:

Безумье... ослепленье гнева...
И лотос скрылся под водой...
Я раб земных страстей... И дева
Земная стала мне женой...

Либретто большинства своих опер наш герой будет впоследствии писать сам. Опыт работы над «Ундиной» научит его помимо прочего и тому, что слово, которое воплощаешь в музыке, лучше не доверять посторонним.

С осени 1907 года Прокофьев стал регулярно посещать петербургское Шахматное собрание, располагавшееся в ту пору по адресу Невский проспект, дом 55. Мария Григорьевна не без основания беспокоилась из-за того, что её эмоционально незрелый Серёжа бывает в закрытом мужском клубе.

С годами интерес Прокофьева к шахматам превратился в устойчивую привязанность, дополняющую и сильно способствующую основной творческой работе. Он признавался в 1936 году: «Шахматы для меня — это особый мир, мир борьбы, планов и страстей». Ещё раз подчеркнём: это был опре-

делённо мужской мир, в отличие от заинтриговавшей его впоследствии магии — мира, где господствовала стихия женского.

Страсти и соперничество, бурлившие в стенах петербургского Шахматного собрания, были для Прокофьева намного напряжённее, чем преходящие увлечения и интересы в околосерваторском кругу. В стенах собрания он получил возможность наблюдать за игрой Эммануила Ласкера, Хосе Рауля Капабланки, Александра Алехина, Арона Нимцовича и многих других. Здесь он сразился с Ласкером и свёл партию вничью (впоследствии в 1933 году в Париже Ласкер всё-таки выиграл у Прокофьева), дважды проиграл, а на третий раз выиграл партию у самого Капабланки. В Шахматном собрании он познакомился с не слишком путёвым, но милым поэтом-дилетантом Борисом Башкировым (писавшим с июля 1916 года под псевдонимом Б. Верин), сыграл с ним в 1914 году на пару партию против Алехина и тоже выиграл. Впоследствии Прокофьев писал на стихи Башкирова-Верина музыку и всячески — не очень успешно — способствовал литературной карьере товарища. В Шахматном собрании он познакомился и с литератором Борисом Демчинским, помогавшим ему советом в составлении программы «Скифской сюиты», в улучшении общего плана первых его опер, а в 1930-е, по возвращении Прокофьева из-за границы, консультировавшего композитора по поводу драматургии новых «советских» сочинений. Демчинский был очень сильным игроком и издал в 1923 году под эгидой Всероссийского шахматного союза блестящее эссе по психологии шахматной игры «Трагедия чистой мысли». В эссе со свойственной ему логической беспощадностью Демчинский проводил мысль об иллюзорности войн за шахматной доской: «В шахматах нет жизни, и вся их закономерность берёт начало из тех же истоков, как и сновидение курильщика опиума. Быть может, именно в этом отрыве от жизни и нужно искать причину их наркотического действия. Создаются картины, не имеющие реального бытия, напрягается мысль, чтобы существовать только в себе и для себя, в стороне от волнений и тревог человечества; расточается творчество, чтобы привести в столкновение фантастические образы и оживить движением выдуманный мир. Это — наркоз. Это — видение полноты в пустоте и игра теней». Но в сугубой умозрительности была, по Демчинскому, и редкостная сила шахмат: «Их приговор — это идеал беспристрастия. Сотканые из умозрения и в умозрении пребывающие, они достигают той безупречной правды, которая возможна только в мире умозрений». Демчин-

ский наверняка высказывал эти мысли нашему герою ещё в 1910-е годы.

В стенах Шахматного собрания Прокофьев познакомился с режиссёром Сергеем Радловым, будущим соавтором по либретто «Ромео и Джульетты». Заглядывал наш герой в Шахматное собрание с консерваторским товарищем Максимилианом Шмидтгофом, но никогда — с одноклассниками Борисом Асафьевым и Николаем Мясковским, к шахматам безразличным, умозрительной их фантастике чуждым.

Постепенно композитор выучился проверять творческое воображение и напористость друзей и даже брать своеобразный эмоциональный реванш над ними совместной игрой в шахматы. Забавный эпизод: в середине 1920-х Прокофьев, рассердившись на жёсткую критику Владимиром Дукельским его Пятой фортепианной сонаты, которую Дукельский считал «очень уж “церебральной”», в качестве последнего аргумента в споре заявил, что Дукельский зато — «бездарный шахматист». Приохочивал — уже в 1930-е — Прокофьев к шахматной игре и двух своих сыновей. Младший, Олег, вспоминал: «Нужно сказать, что шахматы, несомненно, принадлежали к его любимым внемузыкальным занятиям. Для него шахматы, по-видимому, были больше, чем род “интеллектуального спорта”. Мне кажется, что они служили ему чем-то вроде дополнения к сочинению музыки, возможно, своеобразной мозговой тренировкой комбинационной изобретательности, не лишённой спонтанного творческого начала. Был, конечно, и чисто спортивный момент движения, риска, уловки и победы. Спортивный дух был ему вообще свойственен, об этом писали многие, подчёркивая эту сторону, может быть, с излишней серьёзностью, и в самой его музыке. Во всяком случае, мерой спортивности шахматной игры определяется, по-моему, и его спортивность...»

Умственное, логическое, конструктивное, соревновательное-спортивное, мужское, «шахматное» начало господствовало у композитора в ранние, консерваторские годы, а вот со второй половины 1910-х годов Прокофьева начнёт всё больше занимать начало эмоциональное, алогическое, интуитивное, постоянно нарушающее им же созданные правила — то, что принято соотносить со стихией женственного и, как мы уже отмечали, «магического». С середины же 1930-х в его творчестве возникнет счастливое слияние обоих начал. В этой слиянности, в алхимическом браке двух элементов и заключается секрет чисто музыкального композиторства — искусства конструктивного и импровизационного одновременно.

В сущности, лишь поняв, как Прокофьев играл в шахматы, мы поймём, какой конструкции он искал для собственной музыки.

По свидетельствам многочисленных соперников и по сохранившимся записям партий ясно, что теоретическим знаниям, ведущим к осторожности за доской (а знания у Прокофьева были), он предпочитал рискованный натиск и, порой, неожиданный отход от привычного развития партии. Собственно занятия шахматной теорией Прокофьев прекратил около 1917—1918 годов, когда прервались его связи с петроградским шахматным миром (большая часть арендуемой Шахматным собранием площади была передана под военный лазарет ещё в 1915 году). По свидетельству всех теоретически подкованных соперников композитора, его игра, соответствовавшая первому разряду, носила определённо романтический характер. В 1910—1920-е годы такой стиль обеспечивал частые победы, однако со второй половины 1930-х, с увеличением тщательно просчитанных вариантов игры хорошие знания стали брать в среде шахматистов верх над воображением. Прокофьев, игравший в целом очень хорошо, стал чаще проигрывать, пока в 1944 году в матче с молодым тогда композитором Николаем Пейко не закончил поединка с унижительным для себя счётом 1:4. Мясковский после разговора с Прокофьевым передал Пейко, что Прокофьев жаловался ему на младшего соперника, всё время ловившего его «на книжные варианты». Однако к середине 1940-х в шахматах внеличное знание стало вытеснять индивидуальное вдохновение, и прежний тип шахматиста становился всё менее конкурентоспособным.

И ещё одна деталь. Открытое только для мужчин Шахматное собрание предоставляло возможность культивировать вкусы и интересы нетрадиционного свойства. Так, один из его руководителей, будущий критик начавшего выходить с октября 1909 года журнала «Аполлон» Валериан Чудовский стал проявлять к юноше слишком уж пристальный интерес. Рассказывая в «Воспоминаниях» о Чудовском, Прокофьев ограничивается только начальной буквой его фамилии — Ч. и сводит всю историю на фарс. Впоследствии Чудовский, к немалому изумлению Прокофьева, женился.

В 1904 году Прокофьев познакомился с Верой Владимировной Алперс (1892—1982), на год его младшей, тоже музыкальным вундеркиндом. Отец Веры, Владимир Михайлович Алперс (1863—1921), хотя и был по профессии железнодо-

рожным инженером, отличался глубокой преданностью искусству и в свободное время сочинял, играл на рояле, писал музыкально-критические статьи. Его симфонические и камерные композиции обратили на себя внимание Чайковского, Глазунова и Римского-Корсакова. Благодаря протекции последнего у Юргенсона были изданы некоторые из романсов Алперса. Прокофьев однажды сыграл с Владимиром Михайловичем в четыре руки интермеццо из его Симфонии и нашёл его «быстрым и довольно бойким». Младший сын Владимира Михайловича Сергей (1896—1931) стал очень неплохим пианистом. Вера же по окончании консерватории целиком посвятила себя музыкальной педагогике.

В доме Алперсов часто звучала музыка готовившейся в 1907 году к постановке оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже». О деталях работы над ней отец Веры знал от своего друга, либреттиста Римского-Корсакова Владимира Бельского. У Алперсов имелся и отпечатанный клавирауцуг «Китежа», а значит, была возможность для Прокофьева ознакомиться с музыкой ещё до её исполнения. Он и Вера частенько играли в четыре руки оркестровые композиции старших: Симфониетту и «Антар» Римского-Корсакова, симфонии Глазунова — с Четвёртой по Восьмую, а также Третью симфонию Скрябина, озаглавленную им «Божественная поэма». Однажды в феврале 1910 года Прокофьев посетил меблированные комнаты, в которых гостил в Петербурге Скрябин (Вера ждала своего приятеля у входа в здание), с целью показать ему собственное переложение первой части «Божественной поэмы». Таков был пикет перед Скрябиным, что он не решался его беспокоить чем-то ещё. Скрябина Прокофьев не застал, а переложение вручил ему через несколько дней в Москве. «Только-то?!» — удивился мэтр. Очень многие интересы и пристрастия молодого Прокофьева происходят именно от частых визитов в широко распахнутой для него дом Алперсов.

Прокофьев, конечно, отдавал себе отчёт, что Вера в него влюбилась; они часто ездили вдвоём по Петербургу на трамвае, ходили на зимний каток, а как-то раз Прокофьев чуть не заманил её в гимнастическое общество «Сокол», членом которого являлся. Но Вера казалась ему недостаточно поэтически привлекательной, и потому юноша предпочитал дарить юную соученицу своей дружбой, не вдаваясь в то, насколько дорог ей был любой знак его внимания и как больно ранило его внимание к другим. О том, что чувства Веры были всепоглощающими, он окончательно узнал, только когда в 1934 году Алперс дала прочитать Прокофьеву свои днев-

ники за 1908—1914 годы, а прочитав, стал немного в шутку укорять: «...кто же мог о чём-нибудь догадаться, если Вашим point d'honneur [вопросом чести] было играть в прятки так, чтобы никто, кроме дневника, не мог об этом догадаться!» — и, вероятно, пожалел, что всё-таки не ответил тогда, в ранней юности на *такие серьёзные чувства* большей взаимностью. В сущности, Вера любила Прокофьева всю жизнь (она была в своей беззаветной привязанности не первой и далеко не последней) и после войны каждое лето навещала его по праву давней подруги в Москве, а однажды, в 1951-м, даже гостила на его подмосковной даче, на Николиной Горе. Композитор использовал эти ранние дневники Алперс наряду со своими собственными, когда взялся за воспоминания о консерваторских годах.

Безответно влюблённая Вера оставила немало исключительно интересных свидетельств о Прокофьеве, в том числе и с довольно неожиданной стороны — о том, как юноша «танцевал». Эта способность, требующая предельного сопонимания, сравнивается многими с поведением в минуты интимной близости. «В танцах у него были вялые движения и вялый ритм, — вспоминала Алперс. — У него как бы отсутствовала потребность подчинить своё тело острому танцевальному ритму. Он давал своей партнёрше свободу и возможность развернуться...» Впрочем, ни о какой интимной близости юный Прокофьев, чьё интеллектуальное развитие заметно опережало эмоциональное, ещё не помышлял.

Отношения Прокофьева с одноклассниками из числа учившихся композиции у Лядова сложились дифференцированные.

Вместе с Прокофьевым в классе оказались Борис Асафьев, на семь лет его старший, получавший наилучшие отметки, но как композитор — звёзд с неба не хватавший, зато писавший о музыке лучше, чем кто-либо когда-либо по-русски; старший Прокофьева на целые десять лет Николай Мяковский, ставший другом на всю жизнь; Борис Захаров, впоследствии пианист; Александр Канкарович, более известный как дирижёр и автор театральной музыки; Лейзер (или, как его все называли, Лазарь) Саминский, будущий собиратель еврейского фольклора, автор многочисленных книг по математике и музыке, масштабных музыкально-театральных и симфонических композиций, переселившийся в 1920 году в США... Прокофьев не проникся симпатией лишь к Саминскому, которого буквально третировал, по причине, как ему

казалось, тусклости его композиций, и тут уже разница в восемь с половиной лет и бывшие за спиной Саминского два специальные учебные заведения — Одесское музыкальное училище Императорского русского музыкального общества (ИРМО) и Московское филармоническое училище — отнюдь не служили фактором сдерживания. Иногда выходы Прокофьева приобретали неподобающий для студента консерватории характер. Как-то раз наш герой убежал из класса с четырёхручным переложением Серенады Макса Регера, прервав на середине чтение нот Мясковским и Саминским, только потому, что ему самому хотелось тоже сидеть за роялем; в другой раз, увидев, что на симфонической репетиции в Большом зале консерватории пустует место рядом со всё тем же Мясковским, он ринулся раньше Саминского занимать это место и, в качестве последнего аргумента, вцепился ногтями в руку усевшегося в кресло Лазаря — да так, что тот с воем и стоном бежал через полный зал от озверевшего обидчика прочь. Бедный Саминский ответил несносному однокласснику тем, что охарактеризовал его в одной из своих англоязычных книг таким вот образом: «Прокофьев — стихийная сила, дикарский поток... <...> Он не мучим, как сегодняшние экспрессионисты, самоанализом, не отягчён, как Мясковский, благоприобретённой учёностью».

О том, каким огромным авторитетом пользовался шестнадцатилетний Сергей среди остальных, свидетельствует признание Асафьева в письме к Мясковскому: «Очень уж не хочется оставаться на 2 год и отстать от своего класса, от вас, Прокофьева и др.». В 1907 году Асафьев из-за подготовки к выпускным экзаменам в Санкт-Петербургском университете, где он учился на историко-филологическом факультете, отошёл от активных занятий по музыкальным дисциплинам и так консерватории и не закончил.

Конечно, отношения с Асафьевым, с которым они с годами перешли на «ты», претерпели разное. Как критик и историк музыки, публиковавшийся под псевдонимом Игорь Глебов, Асафьев до начала 1930-х годов очень много сделал для пропаганды сочинений консерваторского товарища, в 1927 году начал было писать книгу о нём, в 1928 году навещал его во Франции и Швейцарии, да так книги и не закончил. Как композитор Асафьев Прокофьева не восхищал, и даже всей многолетней дружбы было недостаточно, чтобы наш герой удержался от открытого недовольства потоком сочинений, пролившихся из-под пера Асафьева в 1930—1940-е годы. Начиная с середины 1930-х пути обоих музыкантов всё более расходились, пока в погромной речи, пусть и не напи-

санной самим Асафьевым, но зачитанной в 1948 году от его имени на Первом съезде советских композиторов, творчество двух ближайших друзей докладчика — обвинённых постановлением ЦК ВКП(б) в «формализме» Прокофьева и Мясковского — не было приравнено к «фашизму». Даже жена Асафьева в открытую признавала его слабохарактерность. Во имя прежней дружбы Прокофьев простил предателя и перед смертью Асафьева помирился с ним.

Отношения с Мясковским, бывшим на момент поступления в консерваторию в августе 1906 года поручиком 18-го Саперного батальона, с которым они так всегда и остались на «вы», были совсем другого рода. Об этом свидетельствуют и аффектированные обращения к старшему другу в начавшейся каникулярным летом 1907 года переписке: «ненаглядный Колечка», «бесконечно прекрасный Николай Яковлевич», «счастье моё, Николай Яковлевич», «купавый [то есть белоснежный] Николай Яковлевич», «прелесть моя», «много-обожаемый Николай Яковлевич», «lieber Kola», «миленький безысходно-одинокий Колечка», «миленький Нямоchка» (от *Николай Яковлевич Мясковский*) и т. п. А также ответные полуиронические обращения Мясковского: «сердцу моему любезный Сергей Сергеевич», «свет очей моих», «дорогой Серж», «драгоценность моя», «тiо саго», «обожаемый Серж», «дорогой Серёженька (вар.: Серёжинька)», «дорогой Серёжа» и даже — с намёком на женственный характер привязанности к нему младшего товарища — «дорогая Серёжа», на что Прокофьев отвечал ехидным перемещением своего адресата в средний род: «милое Kolo».

Когда в 1923 году, после пятилетнего перерыва (Прокофьев провёл эти годы в разъездах по Северной Америке и Европе), переписка их возобновилась, то Мясковский на ласковое «Колечка» отвечал «Сергей Сергеевич» и придерживался такого тона до конца; и даже — в отличие от Асафьева — отказался поехать за границу в гости к Прокофьеву.

Мясковский, в котором Прокофьев хотел видеть душевного друга и арбитра-советчика, вне всякого сомнения, восхищался «дорогим Сержем» как человеком и как композитором; он был готов ради него на многое. Но в какой-то момент осознал, что слишком уж распахнутые навстречу Прокофьеву отношения оставляют мало воздуха для собственного творчества, а кроме того, сильная эмоциональная привязанность рождает такое же охлаждение, и, осознав и испугавшись, отошёл в сторону и закрылся.

Но Мясковский, являясь неопенимым арбитром музыкального таланта и вкуса, превратился с годами в главный

критический авторитет для Прокофьева. Исключительность музыкального чутья Мясковского не подвергалась сомнению. Наш герой признавал, что общение с Мясковским дало ему в консерваторские годы больше, чем все классы по композиции вместе взятые. Арам Хачатурян, наблюдавший Прокофьева и Мясковского в 1930-е годы, свидетельствовал: «Прокофьев относился к Мясковскому необычайно почтительно. Со стороны казалось, что это была почтительность ученика перед бесконечно любимым педагогом».

Объединяло Прокофьева, Асафьева, Мясковского и то, что все трое провели детство в предельно удалённой от рафинированной культуры обстановке: в случае Асафьева это был убогий быт бедного петербургского чиновничества, у Мясковского переезды многодетной, рано лишившейся матери семьи по российским гарнизонам, в зависимости от очередного назначения отца — военного инженера, к концу карьеры дослужившегося до генеральского звания. Более того, сам Мясковский успел получить до консерватории высшее военное образование и также прослужил несколько лет военным инженером. Путь его к музыке был окольным, выстраданным; всё, что не касалось музыки, становилось для него сугубо внешним, посторонним.

Прокофьев рано почувствовал односторонность общения с «маленьким, сереньким» Мясковским. 16 августа 1910 года он записывал в дневнике: «...Мясковский вне музыки не существует, ходит одна какая-то молчаливая тень. Станный он человек. И до чего необщителен, особенно с дамами — передать нельзя. Как музыка — так другой человек, для которого ничего, кроме одной идеи, не существует». Однако и эта «одна идея» было уже много. Лазарь Саминский психологически точно определил особую притягательность Мясковского: «...напряжённо культурный по происхождению, музыкальный мудрец и <...> натура, полная личной муки, он благосклонно внимает как голосу сего дня, так и повторениям прошлого».

В сформировавшемся на студенческой скамье интеллектуальном триумвирате Асафьев—Мясковский—Прокофьев, сыгравшем столь значительную роль в истории русской музыки, Асафьев воплощал словесно оформленную мысль о музыке, Мясковский — глубину переживаемого в звуке чувства и дар музыкального наставничества, Прокофьев же — интенсивность собственно композиторского творчества. В 1918 году Асафьев определял для себя разницу в натурах своих друзей так: Прокофьев — «утверждение воли в музыке», Мясковский же — психологического начала и «органической преэминентности». Каждый из трёх нуждался в двух

других, каждый был непререкаемым авторитетом в том, что ему давалось легче, чем двум остальным.

Критик, текстолог и историк музыки Александр Оссовский любил повторять об Асафьеве-писателе: «Я считаю, что он обладает природными данными гениального человека». Мясковский, который способствовал чуткой и умной, всегда дружеской критикой становлению и огранке диковатого композиторского таланта юного Прокофьева в большей степени, чем даже все консерваторские педагоги вместе взятые, сам стал впоследствии профессором Московской консерватории и воспитал не одного крупного русского композитора. Что же до Прокофьева — то о нём вся эта книга.

В апреле 1909 года у юного композитора появился ещё товарищ — студент консерватории, шахматист, всерьёз интересовавшийся философией и литературой, Максимилиан Иванович (по другим источникам Александрович) Лавров или, как он сам себя именовал, Максимилиан Анатольевич Шмидтгоф (1892—1913), незаконнорожденный сын дворянина Анатолия Шмидтгофа и, как сообщает Вера Алперс, племянник другого Шмидтгофа, драматического актёра. Отец Максимилиана, А. М. Шмидтгоф, был автором полутора десятков романсов, опубликованных в 1888—1898 годах, в том числе и на собственные слова*; один из них исполнялся Изабеллой Юрьевой. Сохранившееся в архивах консерватории личное дело Максимилиана Шмидтгофа-Лаврова вносит мало ясности в его происхождение. Там не указано его отчества, однако мать Макса именует его «сыном артиста СПб имп<ераторских> театров». (Если Алперс ничего не путает, то можно предположить, что речь шла об усыновлении незаконнорожденного племянника — случае в те годы далеко не единичном.) Из того же дела следует, что в 1892 году он был крещён в «московской Григория Богослова на Дмитровке церкви». Деньги на его обучение в 1908—1913 годах перечислялись в консерваторию Императорским русским театральным обществом, на средства которого Шмидтгоф воспитывался. В качестве основной консерваторской специальности Максимилиана указана «игра на фортепиано». По документам записанный на фамилию матери Александры Николаевны Лавровой и принуждённый скрывать как официальное имя, так и подлинный, часто невыносимо унижительный для юношеской гордости быт предельно стеснённой в средствах семьи,

* Довольно полное собрание изданных романсов и песен А. М. Шмидтгофа имеется в музыкальном отделе Российской государственной библиотеки (Москва).

он из жизни своей сотворил феерический роман, точнее фантастическую шахматную партию с трагедийным концом.

Острый на язык и всё более заносчивый, сознававший своё — от превосходства над сверстниками — одиночество консерваторского гения Шмидтгоф расположил к себе нашего героя способностью быть идеальным товарищем, собеседником, спутником во всех его предприятиях. Возможно, что с самого начала Шмидтгоф, который был невысокого роста, с ничем не выделяющейся внешностью — другой товарищ юных лет Прокофьева, пианист Борис Захаров говорил о его лице: «плоскодонная физиономия», — испытывал к рослому и гимнастически гибкому Прокофьеву не одну только дружбу. Тем страшнее стал финал их отношений, когда он (Шмидтгоф) окончательно осознал, что Прокофьев ответить сходными чувствами ему не сможет.

Познакомились они вопреки желанию влюблённой в Прокофьева Веры Алперс. Хотя та и дружила со Шмидтгофом, но сразу почуяла в Максе соперника. Произошло это на экзаменационном исполнении струнного «Трио» Бетховена. «Макс сидел через проход [от Прокофьева и Веры Алперс. — *И. В.*] с маленькой партитуркой в руках. Конечно, это очень красиво сидеть с партитуркой, но зачем же с Трио Бетховена, да ещё для скрипки, альты и виолончели?» — записывал Прокофьев в дневнике. Шмидтгоф явно хотел привлечь к себе внимание.

Уже в самом начале дружбы со Шмидтгофом Прокофьев отдавал себе отчёт, что потянулся к Максусу потому, что остро нуждался в друге-соратнике, друге-наперснике, каковым его «мимозный Колечка» Мясковский, умный и глубокий композитор, тонкий и восприимчивый критик музыки, всё-таки не мог стать по ряду объективных причин. Характер у Мясковского был пассаистический, закрытый, да и старше он был восемнадцатилетнего Прокофьева на целых десять лет, а в юные годы это чуть не вечность.

Чего Прокофьев не понял или отказывался понимать, так это то, что Макс усиленно флиртовал с ним буквально с первого дня знакомства. Расставшись с Прокофьевым на летние каникулы, он посылал ему в Солнцевку то милые, то злящие адресата письма, интересничая и подзадоривая его, как юная девушка; например, сообщениями о перемене адреса и о том, что нового адреса он товарищу не даст. А встретив Прокофьева после каникул в коридоре консерватории и услышав, что тот потерял рукопись фортепианной сонаты, Макс игриво поинтересовался: «А сердце не потеряли?» — «Где, в деревне? Да там такая глушь! Никого. Совершенно на месте», — отвечал Прокофьев. — «И отлично: зимой пригодится».

Зимой 1907/08 года в депо роялей Беккера на углу Казанской площади и Невского проспекта, в доме 18/27 Прокофьев познакомился с руководителями «Вечеров современной музыки» — критиком и композитором Вячеславом Каратыгиным, медиком-физиологом (именно так!) и композитором Иваном Крыжановским, пианистом Александром Медемом, композитором-дилетантом Вальтером Нувелем и музыкальным критиком Альфредом Нуроком. Друзья и единомышленники Дягилева, Нувель и Нурок, были «петербургским оком» в музыкальных затеях проходивших в Париже дягилевских «Русских сезонов». Всё, что отслеживалось ими, как достойное внимания, попадало и в поле зрения Дягилева. Каратыгин, заведовавший музыкально-критическим отделом в либеральной «Речи», придавал дружескому, по сути, предприятию черты солидности и серьёзности.

Фортепианные пьесы, сыгранные Прокофьевым Каратыгину, Крыжановскому, Медему, Нувелю и Нуроку, были встречены с невиданным прежде «непосредственным восторгом», но исполнение их, ввиду заполненности программ вечеров, отложили до осени. Было решено, что на вечерах прозвучит и музыка Мясковского.

18 (31) декабря 1908 года, на сорок пятом «Вечере» в Концертном зале при Реформатском училище, что на Мойке, в доме 38, состоялось первое публичное выступление студента Прокофьева, на которое он обязан был получить специальное письменное дозволение — таков был порядок для учащихся госучреждения — от директора консерватории Глазунова и от своих преподавателей Витоля и Винклера. Прокофьев сыграл семь фортепианных пьес — «Сказку», «Снежок», «Воспоминание», «Порыв», «Мольбы», «Отчаяние» и поразительное «Наваждение» — первый намёк на будущего стихийного композитора. На том же концерте прозвучали и «зинки», как их прозвал сам автор, — три романса Мясковского на стихи Зинаиды Гиппиус «Луна и туман», «Противоречие» и «Кровь». Сидевший среди слушателей Моролёв вспоминал, что игравшие в первом отделении «другие молодые композиторы» были приняты «довольно холодно», что музыка их показалась «в достаточной степени бесцветной и скучной». Забавно, что память Моролёва сохранила в качестве «бесцветных и скучных» сочинений «других молодых композиторов» сыгранный действительно очень молодыми соучениками Прокофьева по консерватории неоконченный Квартет покойного Грига и три его романса. К столь же неспособным оживить публику сочинениям «молодых», видимо, следовало отнести и звучавшие до Прокофьева сочинения

его наставников — «Вариации на латышскую тему» для фортепиано Витоля и романсы Танеева и Черепнина. «Зал ожил только во 2-м отделении, после выступления Сергея Сергеевича. Успех был полный. Вызовам, казалось, не будет конца». После музыки Прокофьева и Мясковского во втором отделении прозвучали один романс Чеснокова и фортепианные сочинения Скрябина, Акименко и Метнера. Пробуждавшаяся ошеломительная творческая мощь жила во многом ещё отдельно от Прокофьева-человека. В поведении своём наш герой оставался полуробёнком: Вера Алперс видела, как он, «сидя в зале после выступления, прислонился головой к плечу своей матери». Прокофьев, пожалуй, так никогда и не утратил мальчишеского отношения к действительности: в 1927 году в Ленинграде на официальном обеде, к ужасу присутствовавших, начал от избытка распивавшего его хорошего настроения перекидываться через стол салфетками; в конце 1930-х на концерте перед учениками школы, в которой учился его сын, стал изображать отросший у него «хвост»; выходя к публике после советской премьеры одного из своих сочинений, сделал вид, что крадёт у раскрывшей от изумления рот пионерки конфету; а уже в конце жизни, провожая гостей, зашедших навестить его в проезде Художественного театра в Москве, помахал им на прощанье сквозь прикрываемую дверь ногой...

Дебют Прокофьева, на котором были все музыкальные критики столицы, получил хороший резонанс в печати. Консерваторский педагог Александр Винклер писал в немецкоязычной газете «St.-Petersburger Zeitung»: «Г. Прокофьев ещё очень молод и находится пока в периоде Sturm und Drang'a [бури и натиска], также под сильным влиянием новейшего декадентского направления в искусстве. Однако после того, как процесс развития минует, можно ожидать от этого своеобразного таланта наилучшие плоды. Из его отрывков больше всего понравились интересные с точки зрения гармонии и удачно выраженные по форме "Сказка", также "Воспоминания", "Порыв" и "Отчаяние". Очень декадентское "Наваждение" [Прокофьев протестовал против такой характеристики. — *И. В.*] имеет то преимущество, что оно действительно сделано для фортепиано».

Чтобы понять, как камерный дружеский проект стал ведущим музыкальным событием Петербурга, надо уяснить принципы, на которых он строился. Инициатива, отсутствие бюрократической структуры и полная независимость от государственной поддержки резко отличали «Вечера» как от весьма либеральной Петербургской консерватории, так и от

в целом вменяемого, но несколько более консервативного Императорского русского музыкального общества (ИРМО), занимавшегося культурно-музыкальным просвещением в Петербурге, в Москве, в Киеве... В XIX веке ни одно новаторское музыкальное предприятие не бывало успешным без государственной поддержки, ибо, по определению, являлось проектом убыточным, а терпеть одни только убытки даже самый великодушный меценат не желал. Поэтому всё бремя трат брало на себя государство. Но государственная бюрократия определяла, и что «годится» для исполнения. Отсюда трудный процесс прохождения многих новаторских сочинений — даже в эпоху расцвета русской классической оперы — сквозь Дирекцию Императорских театров.

Перелом наступил, когда замысливший реформы и напугавший ими чиновников от культуры Сергей Дягилев был уволен из Императорских театров с волчьим билетом — пожизненным запрещением поступать на государственную службу. С этого момента Дягилев положил все свои силы на то, чтобы доказать, что не зависимое ни от кого частное лицо, при поддержке множества таких же, как и он, ни от кого не зависимых соучастников и при минимуме свободных средств, поступавших исключительно от меценатов, в состоянии сделать для развития искусства больше любого самого мощного государства. Отвращение Дягилева к дальнейшему сотрудничеству с бюрократией было настолько неодолимо, что, когда после революции ему неоднократно предлагали вернуться в Россию на любых приемлемых для него условиях, вплоть до вхождения в состав нового правительства в ранге народного комиссара, он ограничивался благодарностями, но давал понять, что больше может сделать для родной страны как частный человек, чем как министр. Словом, «Вечера» строились на принципах, аналогичных тем, что были у парижских «Русских сезонов», только нуждались в неизмеримо меньших деньгах. Залом для собраний «современников» было, как мы уже говорили, депо роялей Беккера в самом центре Петербурга, выступления происходили неподалёку — в Реформатском училище, билеты на концерты стоили по одному рублю (со сбором на благотворительные нужды), а для «учащихся музыкальных школ» всего по 25 копеек.

1909—1910 годы были временем стремительного вхождения Игоря Стравинского в русскую и европейскую музыку. Дягилев только что заказал ему первый балет — «Жар-птицу», предварительно намучившись с консерваторскими профессорами Прокофьева — Лядовым, взявшимся за балет, но по баснословной лености не написавшим к сроку ни такта;

с Черепниным, чьи наброски к балету не пришлись импресарию по душе. Слушая сохранившуюся часть черепнинской музыки — симфоническую картину «Зачарованное царство» — сейчас, видишь, как много взял у него для своей «Жар-птицы» Стравинский: остигатная басовая фигура вступления, музыкальный образ впархивающей Жар-птицы, элементы оркестровки... Даже в начале первого своего балета Стравинский столько же заимствует, сколько и изобретает. У Черепнина отдельные куски и детали прорисованы лучше, зато у Стравинского всё шире по дыханию, а общее построение красочней и убедительней. Ещё три года назад о существовании Игоря Стравинского знали только ближайшие друзья. Ещё через три года — написав «Петрушку» и «Весну священную» — он безраздельно завладеет умами музыкальной молодёжи. Сам Прокофьев, упорно отказывавшийся признавать своё ученичество у кого бы то ни было, тоже научится у Стравинского очень многому. Мясковский напишет приветственную статью о «Жар-птице», восторженную — о «Петрушке» и использует повторенные Стравинским (вслед за Черепниным) тематические и ритмо-звукорисовочные ходы в своей Третьей симфонии ля минор (1913—1914). А третий участник консерваторского триумвирата Асафьев издаст в 1929 году — под литературным псевдонимом Игорь Глебов — прекрасную «Книгу о Стравинском».

По воспоминаниям Прокофьева, он и Стравинский впервые были представлены друг другу на вечере молодых русских композиторов 10 апреля 1910 года «в “Аполлоне”, где я играл Сонату, Ор. 1, а Стравинский отрывки из “Жар-птицы”, которые мне не понравились». Дягилев даже утверждал впоследствии, что Прокофьев «сказал Стравинскому какую-то дерзость, но я этого абсолютно не помню». Ещё бы, поведение Прокофьева, особенно в юные годы, не отличалось особым почтением к кому-либо! Трудно себе представить две натуры, столь противоположные. Стравинский — низкорослый, болезненный и щуплый, выходец из перебравшейся в столицу польско-украинской шляхты, сын знаменитого баса Мариинской оперы, с детства вхожий в лучшие музыкальные круги, преклонявшийся перед Римским-Корсаковым как перед вторым отцом, но довольно поздно осознавший себя композитором и потому, по настоянию Римского, в консерватории не учившийся, бравший у учителя лишь частные уроки, ещё несколько лет назад — никто, а теперь ярчайшая звезда на небосклоне новой музыки, по убеждениям своим — русский патриот крайнего толка. Прокофьев — рослый, гибкий, пышущий душевным здоровьем великоросс из разно-

чинцев, уроженец затерянного в южных степях села, музыкальный вундеркинд, баловень, рано добившийся уважения к себе исключительно талантом, консерваторский гений, свысока поглядывавший на классы того же Римского-Корсакова, лишённый пиетета перед авторитетами и одновременно тот, кому ещё только предстоит утвердить себя на музыкальном небосклоне в качестве тоже ярчайшего светила, поначалу даже и не мысливший себя представителем какой-либо национальной школы. И всё-таки именно Стравинскому и Прокофьеву предстояли долгие годы странной дружбы-соперничества, когда каждый из них неизбежно соизмерял сделанное с работой и успехами другого.

От новой симфонии e-moll, над которой Прокофьев упорно работал с 17 (30) июня по 15 (18) сентября 1908 года в Солнцевке, уцелело немного: в письмах к Мясковскому приведён тематический материал всех трёх частей (особенно хороша своим возвышенным благородством побочная тема первой части), имеется также писарская копия партии первых скрипок, да ещё сохранилась в слегка переработанном виде музыка самой короткой — средней — части, вошедшая средней частью *Andante assai* в Четвёртую (по послеконсерваторскому счёту) фортепианную сонату, соч. 29. Возвышенно-романтическое *Andante assai* было заново — по версии из фортепианной сонаты — оркестровано Прокофьевым в 1934 году, превратившись в самостоятельную симфоническую пьесу, звучащую — уже благодаря новой оркестровке — тревожно и сумеречно. В фортепианной версии сумрачно-романтический элемент приглушён чисто пианистическими эффектами. Более того, пианистические эффекты — из-за физической силы и напора прокофьевской игры — выступают на первое место в сохранившейся авторской записи *Andante assai*, сделанной в марте 1935 года в парижском *Salle Rameau*. А вот начало оркестровой версии 1934 года совпадает с оркестровой разметкой в единственных сохранившихся — в письмах к Мясковскому 18 (или, учитывая повторы, 20) тактах начала второй части пропавшей Симфонии. Вступительные такты Анданте были сочинены до солнцевского уединения: в поезде, везшем Прокофьева в Абхазию, в сухумское имение друзей семьи Смецких (ныне — знаменитый Сухумский дендрарий), краткое летнее посещение которого юным композитором было в эти годы почти обязательным. Судя по сохранившимся темам, в первой части, к, условно говоря «немецкому», романтическому колориту было подмешано

восточнославянское мелодическое начало, заключительная же часть, как и уцелевшее Анданте, была весьма романтического характера. Из трёх частей Симфонии ми минор первые две были одинаковыми по темпу и метру: 1. *Andante*, 4/4. — 2. *Andante*, 4/4. — 3. *Allegro*, 12/8. Общее время звучания симфонии составляло 28 минут*.

Глазунов, просмотрев партитуру, вынес вердикт: «...Сочинена с азартом, но местами многовато диссонансов, да и инструментовка бледноватая». Ещё прохладнее симфонию приняли руководители «Вечеров современной музыки», не нашедшие в ней ни огня, ни выдумки, свойственных фортепианным пьесам Прокофьева. Тем не менее, как настоящий джентльмен, Глазунов решил подарить студенту половину репетиции, запланированной для предварительного прослушивания одной, ещё не вполне законченной симфонической пьесы собственного сочинения. Эта половина репетиции с Придворным оркестром под управлением Гуго Варлиха 23 февраля (9 марта) 1909 года оказалась первым и последним прослушиванием ми-минорной симфонии. За два года до того Римский-Корсаков устроил подобное прослушивание с тем же оркестром и дирижёром для симфонии юного Стравинского. И Римский, и Глазунов вели себя как опытные педагоги, уча талантливую молодёжь единственно правильному отношению к тем, кто идёт тебе на смену.

Никаких откликов в прессе на прослушивание не появилось: оно было, что называется, для своих. Присутствовали сам Глазунов, Мясковский, Борис Захаров, родители, Раевские, всякая титулованная публика, приходившая на подобные прослушивания... После того как в зал с опозданием вошла одна из титулованных особ — начальник Придворного оркестра барон Штакельберг, — чтение симфонии повторили. Прокофьев записал в дневнике:

«Я впивался в музыку, цеплялся за соединения тем, контрапункт, голосоведение, несмотря на то, что был порядочно утомлён после первого раза. Всем этим я объясняю то, что, несмотря на безостановочность исполнения, у меня абсолютно не получилось цельности впечатления, осталась лишь груда частных и отдельных мест. Это меня долго потом смущало — я не знал, что за такую вещь я написал, и всё спрашивал потом у всех — какое впечатление она производит? Впрочем, *Andante* я более или менее понял, мне, повто-

* Информация о продолжительности частей и времени звучания есть в письме Прокофьева к Н. Я. Мясковскому от 15 (28) сентября 1908 года из Солнцевки в Петербург.

ряю, оно больше всего понравилось своей полнотой, красивыми гармониями и местами прямо-таки очень увлекательной музыкой. Финал может и даже должен звучать гораздо лучше, а про первую часть я не знаю, что сказать, — общего впечатления от неё нет совершенно».

Окончательный вывод: «Надо писать новую симфонию».

В конце весны, 19 апреля (2 мая) 1909 года Прокофьеву предстояло держать экзамен по композиции в классе А. К. Лядова. Музыкальное образование он собирался продолжить уже как исполнитель, ибо композиторским трудом прожить не рассчитывал. Да и Лядов больше не хотел держать его в своих классах.

К весеннему экзамену по композиции Прокофьев представил новую версию «Пира во время чумы» (впоследствии канувшую в небытие) и юношескую фортепианную сонату, которую именовал тогда шестой (от неё, как мы знаем, сохранился тематический материал: тот самый, разностильный), и оба эти произведения «вызвали взрыв негодования у экзаменаторов». Сонату даже не позволили исполнить полностью. Главным наказанием на экзамене стала «уравниловка» — всем, в том числе и Прокофьеву с Мясковским, уже написавшим до экзамена немало дельной музыки, поставили по четвёрке за композицию. Витоль, учивший их музыкальной форме, в детальных объяснениях при подготовке к самому экзамену заинтересован не был. Глазунов, как казалось, не одобрял современного уклона молодых выпускников. Лядов во время экзамена кричал: «Они все хотят быть Скрябинными. Скрябин дошёл до этого через двадцать лет, а Прокофьев чуть не с пелёнок так хочет писать! Это какое-то шествие слонов!» Прокофьев почувствовал себя уязвлённым: привыкший всегда и везде первенствовать, он получил щелчок по носу от старших, которых вскоре превзойдёт и по таланту, и по славе.

1 сентября 1909 года ему от имени Императорского русского музыкального общества был выдан документ, согласно которому Прокофьев отныне «пользовался льготой первого разряда по отбыванию воинской повинности», кроме того — «правом поступления на Государственную службу в чине XIV класса, а в случае определения на Классные должности в Консерваториях или Музыкальных училищах того же Общества — в чине XII класса» и, «по предоставлении <сведений> <...> Консерваторией в Правительствующий Сенат», подлежал также «причислению к личному почётному

гражданству». Документом этим был Диплом Санкт-Петербургской консерватории за № 1087, содержание которого приведём ниже целиком:

«Художественный Совет С.-Петербургской Консерватории ИМПЕРАТОРСКОГО Русского Музыкального Общества сим свидетельствует, что сын Почётного Гражданина **Сергей Сергеевич Прокофьев**, православного вероисповедания, родившийся 15 апреля 1891 года, окончил в С.-Петербургской Консерватории курс музыкального образования (по классам Профессоров *Лядова* и *Витоля*) по установленной для получения диплома программе и оказал следующие успехи в **главных предметах**: по классу форм (Профессора *Витоля*) — *очень хорошие*, по классу фуги (Профессора *Лядова*) — *очень хорошие*, по классу специальной инструментовки (Профессора *Римского-Корсакова*) — *хорошие*, со среднею отметкою по перечисленным **главным предметам** *4 1/2 (очень хорошо)*; во **второстепенных** (обязательных) **предметах**: игре на фортепиано, истории музыки и эстетике — *отличные*; вместе с тем выдержал окончательное испытание из научных предметов по программе Консерватории. Вследствие сего и на основании §§ 71 и 73 Устава Консерваторий ИМПЕРАТОРСКОГО Русского Музыкального Общества, **Сергей Прокофьев** удостоен диплома на звание СВОБОДНОГО ХУДОЖНИКА. В удостоверение чего дан ему, **Сергею Прокофьеву**, сей диплом, за надлежащим подписом [sic!] и приложением печати С.-Петербургской Консерватории, Сентября 1 дня 1909 года.

Председатель Общества Пр. Елена Альтенбургская
Директор Консерватории А. Глазунов

Члены Совета: *Ан. Лядов, И. Витоль, Н. Соловьёв, А. Глазунов, А. Петров, Н. Соколов, В. Каляфати, Л. Саккетти, А. Пузыревский, Гр. Маренич, Воячек, П. Губицкий, Романов*
За Инспектора Консерватории
Я. Тамм».

В феврале 1910 года в Петербург, наконец, перебрался отец композитора. Произошло это не вполне ожидаемо. Решив навестить семью, он почувствовал себя скверно и слёг в больницу. В марте врачи нашли у Сергея Алексеевича рак кишечника и после операции 27 марта (ст. ст.) признали его положение безнадежным. Впервые плохо отцу стало за полгода до того — 25 сентября (ст. ст.) 1909-го — на празднова-

нии в Солнцевке дня ангела. Но тогда всё обошлось впрыскиванием морфия. Если бы Сергей Алексеевич обратился к опытному диагносту! Теперь он почти всё время находился в больнице, где его навещали Мария Григорьевна и Сергей. Новая операция в мае ничего не изменила: рак перешёл на другие органы, и последние дни больного протекали в забытии, под действием морфия. Сергей Алексеевич Прокофьев умер 27 июля 1910 года, не приходя в сознание. Похоронен он был на Новодевичьем кладбище Санкт-Петербурга, на его могиле воздвигнут гранитный крест, сохранившийся до наших дней. Но даже в последние месяцы и недели его жизни особой близости между отцом и сыном не сложилось.

10 августа 1910 года Сергей записал в дневнике:

«Любил ли я его? — не знаю.

Если бы его кто-нибудь обидел, я полез бы на стену, заступая за него. Что же касается любви, то за последние шесть лет я отвык от него. У нас было мало общего, а интересов общих — ни одного.

Зимой я видел его только в те короткие промежутки, когда он приезжал в Петербург, раза четыре в зиму. А потом главной точкой соприкосновения были занятия алгеброй, геометрией и рисованием, которые были иногда приятны, иногда и нет, виной тому — излишняя папина педантичность».

Вскоре Сергей и Мария Григорьевна поехали в Солнцевку, чтобы ликвидировать отцовские дела по управлению имением, разобрать семейные вещи и либо вывезти, либо распродать их. Прокофьев последний раз посетил могилы бабушки Инштетовой и старших сестёр, которых никогда не видел. «Заброшенный, пустынный уголок — что в нём хорошего?» — записал столичный житель впечатления от родной деревни. Пройдёт больше четверти века, прежде чем он вдохновится чуждой молодости поэзией таких «заброшенных, пустынных уголков» в музыке к «Евгению Онегину» и к «Войне и миру».

О смерти отца, как и впоследствии о смерти горячо любимой матери, Прокофьев предпочитал не распространяться, он переживал это горе глубоко в себе.

Как восемнадцатилетнему юноше, напористому и эмоциональному, выдержать неизлечимую болезнь и смерть отца? Как отвлечься от неизбежных мыслей о бренности всего и о сиротстве? — Найти, чем заполнить образовавшееся в сердце и в сознании зияние. Отдаться вспыхивающим с лёгкостью именно в восемнадцать лет влюблённостям.

Дневник Прокофьева сохранил имена многих девушек, соучениц по консерватории, которые занимали его внимание, но чаще других весной и летом 1910 года упоминаются

Фрида (Эльфрида Генриховна) Ганзен, «тонкая, изящная, пикантная, очаровательная», за которой он пытается ухаживать, но сердце которой отдано другому, и сменяющая так и не оценившую ухаживаний юноши Фриду «Антуанеточка» (Антонина Александровна) Рудавская, «живая как ртуть, хорошенькая как картинка». Увлечение Рудавской — дачное, лёгкое, с прогулками по лесам и взморью у Териок, с поцелуями и нежными письмами друг к другу, — было именно тем, что позволило отодвинуть огромное горе в сторону.

А что же сам Прокофьев, с присущей ему сызмальства педантичностью отмечавший в дневнике перемещение тех или иных консерваторок по шкале предпочтений? Нет, ловким Дон Жуаном он не был.

Нина Мещерская, будущая невеста Прокофьева, а в ту пору ещё очень юная девушка, далёкая от любовного увлечения нашим героем, вспоминала, что он выглядел в 1910 году настоящим «марсианином»: узкоплечий, высокий, с небольшой, но по-хорошему округлой головой на длинной шее, одетый в серую визитку с белым платком в кармане и в полосатые брюки, распространяющий вокруг обильный аромат духов «Guerlain» (страсть к духам и впечатляющим костюмам у него останется до конца жизни): «...На первый взгляд лицо его казалось некрасивым, особенно низ лица. Зато светлые серые глаза поражали пристальностью взгляда и каким-то особенным блеском».

К 1910 году относятся две новые оркестровые партитуры Прокофьева, помеченные опусами — симфоническая картина для большого оркестра «Сны», соч. 6 и симфонический эскиз для малого оркестра «Осеннее», соч. 8. Обе вещи, хотя и разнятся друг от друга по эмоциональному настрою — более мечтательному во «Снах» и определённо сумеречному в «Осеннем», — всё ещё сохраняют крепкую связь с ранней фортепианной музыкой, с её уклоном в немецкий романтизм, с её пристальным вниманием к Скрябину.

Премьера «Снов» состоялась под управлением юного автора 22 ноября (5 декабря) 1910 года в концерте учащихся, проходившем в Большом зале консерватории под эгидой Петербургского отделения ИРМО. В том же концерте, во втором отделении Прокофьев сыграл одночастную скрябининскую по духу и форме Первую сонату для фортепиано. Критика реагировала соответственно. Рецензент петербургской газеты «Театр и спорт» писал с нескрываемой иронией: «Г. Прокофьев дирижировал своей музыкальной картиной

“Сны”. Подобные неудачные произведения можно творить только во сне. Тема очень и очень неважно обработана, инструментовка же местами колоритна. Фортепианная соната того же автора подобна “Снам”. Иного мнения придерживался ученик Римского-Корсакова Владимир Сенилов, композитор хоть и традиционного склада, но чувствительный к новому: «Интерес вечера сосредоточился на выступлении молодого композитора Прокофьева, с его оркестровой вещью “Сны” и фортепианной сонатой. Музыка дебютанта звучит свежо, не лишена изобретательности и экспрессивности. Соната или, вернее, первое сонатное *allegro* понравилось больше; в нём цельность формы и хорошая разработка, заметно влияние Чайковского. [Почему не Скрябина? — И. В.] “Сны”, построенные на одной теме, повторяющейся много раз, понравились меньше».

Большого впечатления «Сны» не произвели и когда были сыграны 1 (14) июля 1911 года в Москве, на пятнадцатом симфоническом концерте Сокольнического круга под управлением энтузиаста новой музыки Константина Сараджева. В программе концерта стояло ироническое, с чисто прокофьевской подковыркой пояснение: «Посвящается автору, почившему Мечтами», — и, дабы ни у кого не было сомнения в том, кто же этот автор, «Сны» исполнялись сразу после «Божественной поэмы» Скрябина.

Однако, благодаря сараджевскому исполнению, в Москве у Прокофьева завёлся зоил — друг Скрябина, поклонник Рахманинова и Метнера и третьестепенный композитор Леонид Сабанеев, входивший в совет Российского музыкального издательства (РМИ) Натальи и Сергея Кусевицких, сотрудничавший в качестве плодовитого музыкального критика с «Голосом Москвы» и со множеством других изданий, и, вопреки работе в передовом музыкальном издательстве, сильно не любивший *всю* молодую русскую музыку. О «Снах» в «Голосе Москвы» Сабанеев написал 3 (16) июля 1911 года в привычной для себя манере — велеречиво, уничижительно и стилистически небрежно:

«Я люблю слушать произведения новичков и искать в них искру Прометея, ту искру, которая может разгореться в пламя гениальности. Увы, это удовольствие редко выпадает на мою долю. <...> ...“Сны” — сочинение не без растянутости, хорошо инструментованное, очень милое. Только вот что мне кажется, что “модернизм” автора пришит к нему белыми нитками, что душа у него совсем не “модернистская”, что нет у него той обострённости чувства, той “обнажённости нервов”, которая обуславливает собой эстетику диссонирующих со-

звучий. Мне кажется, что в душе у него нет ни гиперэстетических переживаний экстаза, ни кошмарных ужасов, ни любви к страданию, ничего такого, на чём базируется дух модернизма». Правильно, скажем мы, читая рассуждения Сабанеева сто лет спустя. Что же здесь плохого? Но Сабанеев продолжает, и ради этого-то весь пассаж и написан: «Есть ли у него “искра Прометея”? Кто знает: но после того ослепительного света, который сиял нам в звуках “божественной поэмы”, позволительно его <её?> не заметить».

Но уже о премьере «Осеннего» 19 июля (1 августа) 1911 года, на двадцатом симфоническом концерте Сокольнического круга, проходившем под управлением Александра Метнера, брата композитора Николая Метнера (Сараджев заболел), Сабанеев писал в «Голосе Москвы» с явным раздражением: «Мне кажется, что этому юному и вполне не оперившемуся птенцу напрасно уделяют так много места и внимания... <...> По размерам дарования г. Прокофьев близок Калинникову...»

Пьеса, хотя и интересная, была далека от значительности и свежести тех сочинений, которые Прокофьев начнёт создавать всего через год-два. Сабанеев же жестоко просчитается с выбранной им мишенью для критики и скоро дорого заплатит за отсутствие прозорливости.

Получив в 1909 году диплом свободного художника, Прокофьев более не чувствовал себя связанным с классами композиции, которые, как ему казалось, только сковывали творческий полёт. Даже Мясковский, не имевший прокофьевских амбиций и потому вроде бы и не имевший причин жаловаться, признавался летом 1911 года, по окончании консерватории, Прокофьеву, что «только теперь почувствовал, какой гнёт с меня спал».

Однако до виртуозного владения фортепиано и полного понимания оркестра, без которого композиторская работа представлялась Прокофьеву умозрительной и сухой, путь лежал долгий, и наш герой решил, что правильной консерватории не покидать, а лучше всерьёз заняться совершенствованием фортепианной игры и дирижированием. Совершенствоваться по фортепиано он продолжил в классе знаменитой Анны Есиповой, а дирижирование изучал, как мы знаем, у композитора Николая Черепнина.

Гостем в классах Есиповой Прокофьев был нечастым. Воспитанница романтической школы фортепианной игры, внимательная к деталям Есипова понимала, что имеет дело с молодым исполнителем совершенно неромантического

склада — притом что немецкие романтики интересовали юного Прокофьева-композитора чрезвычайно, — и, сколько могла, корректировала перегибы слишком недетализированной, на её вкус, игры практическими советами, но то, что корректировка эта принималась не всегда, ей тоже было ясно с самого начала. Прокофьев выслушивал царственные замечания знаменитой пианистки и продолжал гнуть свою линию. Десятилетия спустя композитор признавался, что уже первый урок у знаменитости «прошёл без всякого очарования как со стороны Есиповой, так и с моей». Впоследствии Есипова предлагала упрямому студенту играть в классе свои собственные сочинения, поставила педаль в его сонате ор. 1, одобрила решение Прокофьева играть на экзамене свой фортепианный концерт. Был ли у неё выбор? Прокофьев с его нежеланием зависеть от любых авторитетов всё равно бы стал добиваться своего.

Следует сказать чуть подробнее об исполнительской манере Прокофьева, особенно в сравнении с манерой двух его старших современников, совмещавших в себе композиторский и исполнительский гений, — Скрябина и Рахманинова.

Скрябин, — судя по сделанной в 1910 году на перфоленду для пианолы записи восьми своих пьес, — весь в романтическом движении, в замедлениях и ускорениях, в обильной педали и — одновременно — в накатах музыкального чувства и ненавязчивой виртуозности, как бы отрывающей руки от клавиатуры, ведущей внимание *за* пределы музыкального, учащей воспринимать рояль в качестве медиума запредельных состояний. Всё это прекрасно согласуется с творческой философией Скрябина, по которой сознание его самого и было вместилищем мировых сверхмузыкальных колебаний и смыслов.

Рахманинов же играл с глубоким и интимно прочувствованным звуком, строго, абсолютно соразмерно как музыкальному материалу, так и восприятию слушателя, без аффектации, без жёсткости, с некоторой даже приземлённостью, сочетающейся с естественной виртуозностью, легко проводя пассажи любой сложности и сохраняя при этом, как выразился по поводу его игры Генрих Нейгауз, «демонический ритм». Когда на концерте памяти Скрябина в Петрограде Рахманинов сыграл *так* сочинения того, кто ещё совсем недавно выступал сам перед столичной аудиторией, то негодовавшего тенора из Мариинки Ивана Алчевского пришлось, по воспоминаниям Прокофьева, «удерживать за фалды» от скандала и крика, которым грозило завершиться всеобщее недовольство. Присутствовавший на концерте Николай На-

боков, тогда ещё двенадцатилетний мальчик, запомнил «группу разношёрстных людей, сидевших на одном из первых рядов», которая «болтала и шепталась во время выступления Рахманинова», демонстрируя тем самым полное несогласие с тем, что звучало со сцены, и среди недовольных — Прокофьева. Причиной была именно в полной противоположности исполнительских манер Рахманинова и Скрябина. «Когда <...> играл Скрябин, — сравнивал эти две манеры Прокофьев, — у него всё улетало куда-то вверх, у Рахманинова же все ноты необыкновенно чётко и крепко стояли на земле». Наш герой всё-таки счёл за долг прийти к Рахманинову в артистическую и сказать, что, вопреки мнению большинства собравшихся, рахманиновская интерпретация Скрябина была неплохой, но Рахманинов оскорбился дерзостью слишком уж молодого коллеги: «А вы, вероятно, думали, что я сыграю плохо?» Рахманинов-то знал, что пианистом он был гениальным.

Манера Прокофьева имела мало общего со скрябинскими отлётами в иномирное и с рахманиновской твёрдой опорой на инструмент. Рояль для него, как и для Скрябина, был лишь средством, которое следовало, однако, не отвергнуть, но извлечь из него предельную звучность. Отсюда отмечаемая его слушателями и слышная на первых перфолентах для пианолы, записанных Прокофьевым только в 1919 году, — более ранних записей, увы, нет, — любовь к ударности, к ускоренным темпам, к токкатной, намеренно несентиментальной, сухой, явно беспедальной игре. Игра Прокофьева поражает чисто мускульной, стихийной силой и напором, ощущением какого-то физиологического буйства, не свойственными ни «романтико-визионерской» игре Скрябина, ни «вчувствованно-интеллигентной» манере Рахманинова. Есиповой такая манера игры была, как мы уже говорили, не близка.

Черепнин же взял Прокофьева в свой класс, руководствуясь одним-единственным мотивом. Юноше предстояло рано или поздно дирижировать собственными сочинениями, и уж лучше он, Черепнин, покажет Прокофьеву азы работы с оркестром, чем упрямый и своенравный композитор, обучаясь всему сам, столкнётся с неизбежным недоброжелательством оркестрантов и критики. Таланта к дирижированию у Прокофьева, по мнению Черепнина, не было (тут опытный педагог оказался прав), но Черепнин брался научить его хотя бы технике и вообще развить в начинающем композиторе чувство большого инструментального ансамбля. Прокофьев испытывал признательность Черепнину за это всю оставшу-

юся жизнь. Дирижировал он и впрямую неровно: порой удачно, порой (как на единственной сохранившейся записи — в 1938 году, с оркестром Московской государственной филармонии) бесцветно. Прокофьев был и оставался солистом. Ведение за собой инструментального ансамбля, как и вообще роль вождя в дисциплинированном коллективном усилии, — было не его стихией.

Стоит ли удивляться тому, что Первый концерт для фортепиано с оркестром *Des-dur* в одной части, соч. 10, начатый в сентябре 1910 года в сухумском уединении, был посвящён Прокофьевым именно Николаю Черепнину.

Асафьев считал концерт вольной по форме, широко задуманной фантазией, на манер каприччио и находил в нём «экспансивное изживание не знающих удержу буйных сил юности». Буквально с первых тактов концерт оставлял у слушателя ощущение невероятной, взмывающей и поднимающей исполнителей и весь зал радости и свободы. Недоброжелатели ещё долго называли Первый фортепианный концерт не иначе как «музыкальным футболом» (игра только начинала входить в моду в России) и распевали под музыку первых тактов озлобленное: «По чé-ре-пу, по чé-ре-пу, по чé-ре-пу, по чé-ре-пу...»*

Концерт, хотя и одночастный, внутренне членился на несколько эпизодов: идущее великанской поступью вступление *allegro brioso*, контрастную по тематическому материалу скерцозную пристройку к *allegro* (темп в ней меняется несколько раз, то возвращаясь к первоначальной поступи, то ускользая от неё в сторону лёгкой скерцозности), замедленное, даже в чём-то иномирное, лирическое *andante assai*, словно увиденное из не пересекающейся с нашей системой координат, затем поначалу скерцозный, но темпово мозаичный кусок и — в заключение — прежняя великанская поступь открывающей концерт темы, проходящая на этот раз у оркестра (фортепиано лишь фоново аккомпанирует ему), завершающая произведение взрывным тройным форте.

Премьера Первого концерта состоялась 25 июля (7 августа) 1912 года, на концерте Сокольнического круга в Москве, под управлением Сараджева, солировал — сам автор. Через два дня Леонид Сабанеев делился растущим раздражением с читателями «Голоса Москвы»: «Совершенно бессмысленный и пренеприятный “концерт” Прокофьева в авторском исполнении... Эта энергически ритмованная, жёсткая и грубая,

* В 1924-м «пролетарский» музыкальный критик Алексеев всё ещё слышал в начальных нотах концерта именно эти слова.

примитивная и какофоническая музыка едва ли даже заслуживает этого почётного наименования. <...> Сверх программы г. Прокофьев сыграл несколько таких же нехороших и жёстких сочинений».

Раннее становление Прокофьева было бурным и стремительным. Если воспользоваться растительной метафорой из книги его друга Бориса Демчинского «Возмездие за культуру», юный уроженец Солнцевки в музыкальной среде обеих столиц напоминал неокультуренный злак, брошенный на разрыхлённое, полное удобрений поле: «...дикий организм, ещё преисполненный первобытной силы, встречая разрыхлённую среду, имел теперь единственную заботу — дать обильные и полновесные семена, потому что в них было его потомство. И это удавалось тем легче, что теперь уже растения пользовались простором и не боролись друг с другом, как это бывало в дикой степи...»

Летом 1908 и 1910, 1911 годов Прокофьев подолгу жил в Сухуме на «даче у Смецких», где стоял отличный «Бехштейн». Эта примечательнейшая семья — знакомые Марии Григорьевны — заслуживает подробного рассказа.

Николай Николаевич Смецкой родился в 1852 году в Москве, был одиннадцатым ребёнком в богатом дворянском семействе. Младше отца композитора на шесть лет, он принадлежал к одному с ним поколению, выраставшему в пору бурного брожения в обществе, но вместо требовавшейся от «честных людей» 1860—1870-х годов оппозиции режиму, тогда уже вполне либеральному и тоже хотевшему модернизации страны, Николай Смецкой ушёл не в противостояние, не в революционную пропаганду, как одна из его сестёр, угловившая за это в Сибирь, а в общественно полезную экономическую деятельность. Поворотной точкой в его биографии стал обнаружившийся у его супруги Ольги Юрьевны туберкулёз. В 1889-м, на седьмом году их счастливого брака, Смецкой решил переселиться с женой в тёплые края — но не в Средиземноморье, как это было принято у состоятельных русских, а на черноморское побережье Кавказа. По дороге в Батуми они сошли с парохода на сухумской пристани и были настолько пленены тихим городком, в котором жило в ту пору не более трёх тысяч жителей — из них лишь около трёх сотен русских, — что захотели остаться тут навсегда.

Абхазское княжество, столицей которого и был Сухум, вошло в состав России в 1810 году. Часть абхазов была православной — на берегах Абхазии есть замечательные церкви и

монастыри, включая и Новый Афон, но многие абхазы в годы турецкого владычества перешли в ислам. Впрочем, даже и ислам у абхазов, как у некоторых других народов Северного Кавказа, сохранял элементы восточнохристианского культа, веками господствовавшего в крае. Столица княжества была известна в древности как Диоскурия (в пору греческой колонизации), Себастополис (при римском владычестве), Акуа (собственно абхазское название) и лишь под властью Турции стала называться Сухумом, или Сухум-кале (от старого грузинского названия Цхум), что и дало Сухуми в современной грузинской огласовке. Культуры и языки пересекались и просвечивали здесь друг сквозь друга как в других точках скрещения культур — например в Андалусии или на Сицилии.

Смецкой приобрёл землю в санитарной зоне возле кладбища, расчистил её в низине от фруктовых деревьев, а на склоне горы — от дубового леса, украсил целебными хвойными посадками и экзотическими растениями (кактусами, 30 видами камелий, 50 видами пальм, 80 видами эвкалиптов...), завёл там целых 50 видов акаций. Через три года он прикупил у князя Эристави в районе Гульрипш ещё один большой участок земли под разбивку виноградников, садов и под строительство грандиозного лёгочного санатория, который был открыт в 1902 году и принимал до ста больных за сезон.

Именно благодаря деятельности Смецких и близких им по духу семей и произошло превращение провинциального — недавно ещё турецкого, во всяком случае, сохранявшего турецкое название — города в Русскую Ривьеру.

Ольга Юрьевна Смецкая, дружившая с Марией Григорьевной, убедила и её приобрести участок земли. Что и было сделано в 1903 году — землю Мария Григорьевна купила из надела, уже имевшегося у Смецкого. Но в силу удалённости от Солнцевки, а затем и от Санкт-Петербурга, никакой серьёзной работы на участке Прокофьевы не проводили, и закончилось всё тем, что, приезжая в Сухум, они просто гостили у Смецких. В сущности, участка Мария Григорьевна могла и не покупать. Однако показательно желание Смецкого заставить подругу своей жены почувствовать себя хозяйкой, дать ей меру ответственности за надел райского почти пространства, дальнейшим благоустройством которого он мог бы вполне заниматься сам.

Смецкой принадлежал к тому типу несентиментальных, но щедрых русских, на которых и держится любое дело в нашей стране. Для таких людей успех их собственного пред-

приятия, рост их богатства или признания — никогда не причина для личного самоутверждения, но повод разделить успех и радость с другими, поспособствовать росту общего благосостояния. «Критически мыслящая» интеллигенция никогда не жаловала такой тип. Где же борьба с неизбежными уродствами и несовершенствами жизни? То, что уродства и несовершенства могут преодолеваются через упорный, ответственный, созидательный труд, а не через одни лишь требования к другим поменять устройство жизни сверху донизу, что в этом мире мы сами ответственны за наши беды или благо, «критически мыслящим» в голову не приходит. Люди вроде Смецкого помнили и о достоинстве каждого из тех, кто вкладывал в общее созидательное дело свои умения и знания. Прокофьев чувствовал неодолимое влечение к подобному типу. Таков был его отец, превративший худое село в процветающее. Таким будет его названный отец в музыкальном театре Дягилев, создавший без копейки государственной поддержки частную антрепризу, сделавшую для славы России больше, чем все императорские театры вместе взятые. Те же черты — привычка начинать с себя самого и, не ожидая помощи извне, создавать самому себе и окружающим приемлемые условия — были присущи и Прокофьеву.

Связь со Смецкими не прерывалась и в годы, когда Прокофьев жил в основном вне России. Николай Николаевич скончался в 1931 году. Прокофьев побывал в первой половине 1930-х, уже после смерти Смецкого, в Сухуме и поразился здоровью и живости чуть не вдвое старшей его вдовы Смецкого. Когда в 1936 году композитор поселился в Москве, Смецкая решила завещать Прокофьеву «Бехштейн» — тот самый, за которым он в 1910-е сочинил столько музыки, но герой наш ласково отклонил роскошный дар: «Я очень тронут, дорогая Ольга Юрьевна, Вашим намерением относительно Вашего Бехштейна, но, по правде говоря, не очень люблю эти “наследственные” разговоры, особенно когда они исходят от человека, полного энергией и бодростью. Когда я вспоминаю, как около могилы Николая Николаевича Вы лезли под забор и едва поспевал за Вами, то тут всякие разговоры о завещании становятся совсем преждевременными!» Ольга Юрьевна скончалась в 1940-м. Дом, дендрарий и архив Смецких с библиотекой пережили русскую Гражданскую войну и все последующие события и войны, но пострадали после распада СССР. В 1992 году во время грузинско-абхазского конфликта в дендрарии располагался штаб грузинских вооружённых сил, действовавших в Сухуме. Погибли бумаги и среди них письма Прокофьева (уцелело лишь одно ин-

тереснейшее письмо 1936 года, часть которого я процитировал выше, — Прокофьев сохранил у себя машинописную копию), канула в небытие значительная часть библиотеки.

Ныне здесь расположена резиденция президента Абхазии, а у ворот дендрария стоит памятник его основателю — Николаю Смецкому.

И вот в таком блаженном уголке Прокофьев сочинял одну из самых мрачных своих опер!

Сюжет её он позаимствовал из пьесы баронессы Магды Густавовны Ливен (в замужестве — Орловой, 1885 — после 1929), дочери хранителя Эрмитажа, снобки, гордившейся собственным аристократизмом и печатавшей — из пущей независимости — за свой счёт сборники стихов, прозы и драматургических сочинений с романтическим уклоном. Одноактную, изложенную пяти- и шестистопными нерифмованными ямбами пьесу «Маддалена» баронесса Ливен написала в 20 лет. В ней столько же от атмосферы воображаемой Венеции «начала пятнадцатого века» (как сказано в авторском пояснении к пьесе), увиденной сквозь ультраромантическую призму, сколько от летней, душной, предгрозовой атмосферы Северной Венеции — Петербурга с его сюрреальными, бессонными, истомными белыми ночами.

МАДДАЛЕНА:

Какой закат зловещий и прекрасный!
Всё небо залито багряными лучами,
дрожат, бегут живые переливы,
и много золота, и много, много крови!
А ночью будет буря — знойный воздух
заснул, не колыхнётся, воды тоже дремлют...

Влюблённые пары отправляются плавать по ночным каналам: их голоса слышны за сценой. Нехитрое действие разворачивается на фоне надвигающейся ночной грозы, чьи зарницы освещают и лагуну и комнату Маддалены, супруги молодого художника Дженаро и одновременно любовницы его друга, алхимика Стеньо. Не подозревая, что они делят одну и ту же женщину, Дженаро и Стеньо почти одновременно приходят в дом. Стеньо рассказывает Дженаро о соблаздившей и долго навещавшей его, но потом сокрывшейся «колдунье», и вдруг признаёт её в стоящей рядом Маддалене. Тайна раскрыта; неверная супруга отвечает, что искала только полноты в любви, провоцирует обоих мужчин на выяснение отношений. Короткая схватка на ножах заканчивается гибелью обоих. Маддалена теперь свободна — она, быть может, не любила ни Дженаро, ни Стеньо. Но для приличия зовёт на помощь соседей.

Через шесть лет — именно настолько наш герой был младше Магды Ливен, — когда и ему исполнилось 20 лет, приятель Прокофьева тенор Николай Андреев из Мариинки посоветовал молодому композитору обратить на эту пьесу особое внимание. Если Ливен-Орлова в тѣзке-героине кокетливо выставляла напоказ свою «подлинную природу» изменщицы и отравительницы, то юный Прокофьев явно пленился откровениями — точнее фантазиями — юного женского сердца, оставшегося для него, неопытного, тайной за семью печатями. Его сильно подзадорило то, что автор пьесы «оказался молодою светскою дамою, более приятной в обращении, чем талантливой в драматургии». Только в двадцать лет, когда сила чувств и желаний перевешивает убедительность опыта, можно всерьѣз писать пьесы и музыку на подобные сюжеты.

Идущая без перерыва короткая пьеса была разбита композитором на четыре картины. Он сделал незначительные сокращения в тексте, лучше приспособив его для пения, усилив романтический элемент драмы.

Музыкальный материал «Маддалены» красив и интересен. Особенно тема отравительницы Маддалены. Хороши и маршеобразная тема Дженао, и решительный, мужественный речитатив его. А монолог алхимика Стеньо, повествующего о свиданиях с пленившей его «колдуньей», предвосхищает сцену вызывания духов в демонологической опере «Огненный ангел», над которой Прокофьев будет работать через десять лет. В начатках сквозного симфонического развития с проведением лейтмотивов сказывается увлечение Вагнером, может быть, несколько неожиданное в камерной опере. Вообще «Маддалена», обладающая большой самостоятельной ценностью, тем не менее местами предстаёт подготовительной работой на пути к «Огненному ангелу», где проведение тематических характеристик и сквозное симфоническое развитие становятся основой музыкального повествования. Персонажи, сюжетные повороты и музыкальные характеристики в обоих сочинениях также очень сильно перекликаются друг с другом. В плане тематического материала главная героиня юношеской «Маддалены» — явный прообраз одержимой видениями Огненного Ангела Мадизэля Ренаты, а художник Дженао — её спутника, солдата удачи Рупрехта. Рената мечется в поисках покинувшего её мистического возлюбленного Мадизэля, но всё время проводит в обществе любящего её Рупрехта.

11 июня 1911 года Прокофьев рапортовал Мясковскому с черноморского побережья Кавказа, из имения Смецких:

«...сiju в Сухуме и старательно сочиняю “Маддалену”. Работа идёт быстро и легко, а прилежание моё не имеет границ: каждый день не менее пяти часов сiju над “Маддаленой» — и присовокуплял темы, заготовленные для Маддалены и Джелларо. Мясковский отвечал 23 июня 1911 года из Петербурга со сдержанной язвительностью: «В присланных Вами темах я не нашёл одного, но очень, на мой взгляд, существенного — вокальных тем: неужели Ваши персонажи будут всё время речитативить — ведь это уже устарело! Я считаю идеалом оперного письма Корсакова в “Февронии”, если только в Вашей штуке есть тенденция, то она другая — это жаль». Прокофьев забыл пояснить главное — посланные темы предназначались для инструментального, а не вокального их проведения.

А московская «Музыка» в № 44 от 1 октября 1911 года сообщала следующее о новом сочинении Прокофьева. «Это — небольшая одноактная опера “Маддалена”; по напряжённости стиля опера близка Рих. Штраусу, но без “лирических банальностей” последнего».

Спустя год композитор занялся оркестровкой оперы. Из письма от 15 июня 1912 года из Эссентуков, адресованного Мясковскому, мы узнаём, что, не торопясь, по четыре страницы в день Прокофьев оркеструет «Маддалену» и очень доволен этой работой, так как клавиш практически не исполним, «даже при участии носа и хвоста». Дальше первой картины партитура не пошла и опера осталась не поставленной при жизни Прокофьева. Лишь в 1970-е годы английский дирижёр Эдвард Даунс дооркестровал сочинение, и с тех пор оно звучит в его версии и даже несколько раз шло на оперной сцене.

В 1912 году Прокофьев создаёт свой первый инструментальный шедевр — Вторую сонату для фортепиано со следующим порядком следования частей:

- I. *Allegro ma non troppo.*
- II. *Скерцо. Allegro marcato.*
- III. *Andante.*
- IV. *Vivace.*

Посвящена она, как и многие сочинения того времени, Максимилиану Шмидтгофу, навеяна интенсивным с ним общением. Разъясняя в 1925 году смысл своих сонатных посвящений музыкальному критику и политическому публицисту Петру Сувчинскому (которому посвящена Пятая фортепианная соната), Прокофьев утверждал: «Сонатное посвя-

шение выше симфонического, ибо сонатный орден есть древнейший, <мой> опус первый был сонатой. В сонатоносцы посвящаются лишь ближайшие личные друзья».

Это первая «нормальная» соната из помеченных опусом, с ожидаемым следованием частей, что позволяло критикам говорить о довольно рано проявившемся влечении Прокофьева к консервативным формам.

На самом деле всё было сложнее. Отношение к сонатной форме, в высшей степени сознательное уже в ранние консерваторские годы, было связано с острым желанием дать правильные русские образцы этой изобретённой западными европейцами формы, кровно связанной с совершенно иной диалектикой мышления, в частности с немецким классическим идеализмом — формой, так долго русским композиторам не дававшейся. Но ведь и немецкий идеализм — как мы знаем — не был Прокофьеву чужд, и Канта и Шопенгауэра он, под влиянием Макса Шмидтгофа, которому соната была посвящена, ещё проштудирует основательно.

Когда в 1919 году нью-йоркский журнал «The Musical Quarterly» попросил Прокофьева рассказать о современной русской фортепианной сонате, композитор начал с разбора сонат Скрябина и Глазунова, вскользь упомянул о Рахманинове, продолжил Метнером и Мясковским и закончил собственными композициями. История современной русской сонаты у него предстаёт как череда преломлений творческой личности сквозь призму формы. Чем ярче личность — тем своеобразнее преломление. Вопросы о классической сонатной форме Прокофьев не ставил — он принимал её как данность.

Так из всех сонат Скрябина ближе к классической форме, по убеждению Прокофьева, были те, которые отличались «сложностью гармонического содержания. И лишь в последних его сонатах сложность прояснилась, стала понятной, пока не явила победы идеи над сложностью формы», — а значит, и попытки строить свою, русскую форму произведения. Преломление личности Глазунова в двух его сонатах лишено скрябинского «смятения, мистического эротизма, психического порыва — эти сонаты Глазунова чувственнее, более «от земли, земные», более по-здоровому человеческие» и неисправимо «немецкие». Никаких личных особенностей Рахманинова, ну разве что склонности к «пианистическому совершенству», в сонатной форме, на взгляд Прокофьева, не преломилось. В сонатах же рахманиновского друга и союзника Метнера не преломилось, по оценке Прокофьева, не только сильной личности, но и определённого эстетического направления. А в двух сонатах его собственного друга Мя-

сковского, написанных в 1907—1909 и 1912 годах соответственно, Прокофьев выделял именно необщие черты — то, что первая соната открывалась фугой, а во второй проводилась тема средневекового песнопения «Dies iræ». Причём у себя самого Прокофьев выделял в качестве главных запечатлённые в сонатах эмоциональные и психофизические свойства — страстность, прямоту, энергию, стихийность.

Практически то же самое, глядя на Прокофьева со стороны, думал и Борис Асафьев: «Как вся музыка Прокофьева, его сонаты насквозь стихийно эмоциональны и аффективны. Он не лишает своего материала присущих ему жизненно-характерных свойств и непосредственности чувства. Не превращает его в проявление звуковой энергии и её свойств — поток внеобразный, <...> но, конечно, не менее жизненный — только жизнь в нём проявляется как импульс движения, а не как эмоционально поэтическая стихия. Благодаря своей пронизанности чувством, она равно далека и от зябкой чувствительности и от алчной чувственности. Ни с Вагнером, ни со Скрябиным Прокофьеву <в конце концов> не по пути. Его эмоционализм (жалко, что нет другого слова), идя от чувства как такового, как здоровой стихии, как могучего средства воспринимать жизнь, динамичен и актуален».

Вторая соната — своеобразный двойной портрет: молодого Прокофьева, энергичного и стихийного, чем дальше, тем свободнее дышащего, и одновременно верная психологическая характеристика пессимиста и шопенгауэрианца Шмидтгофа, наиболее очевидная в сумеречном, загадочном анданте, по точному определению Асафьева, «завораживающем и манящем, благодаря применению характерного колышущегося ритма и колыбельной мелодии, как фона, на котором рельефно выделяется мечтательная тема. Плавно нисходят, скользят на смену ей призрачные тени. Внимание ещё более настораживается. Сумраком и печалью напоена эта дивная музыка. Снова мотив колыбельной, снова реет грустная мелодия, но на этот раз с большой силой пытается вырваться из сковывающей её атмосферы: нарастание доходит до ff. Энергии нет в теме, чтобы долго продержаться на достигнутом уровне. Она падает и исчезает в монотонно журчащих звуках завораживающего напева. Опять ползут густые тени в жуткой настороженной тишине. Мелодия больше не всплывает».

Так манить и завораживать может только несуществование, трагическое, ускользающее бытие на грани жизни и нежизни. Однако не оно, а жизненный напор, пусть временами и в шаржированных формах, определяет общую атмосферу

сонаты. Окаймлённое полными энергией частями, в контрасте с финалом, о котором американский критик Ричард Олдрич скажет в 1918 году, что финал сонаты напоминает ему «вылазку мамонтов на некое просторном, достойном забвения азиатском плато», анданте Второй сонаты есть квинтэссенция прокофьевского «инога», «не-я». В анданте со свойственной выдающимся художественным натурам интуицией Прокофьев, точнее некое сверх-я его художественного мира, словно предупреждает о трагедии, без видимых постороннему глазу причин случившейся весной следующего, 1913 года.

Осенью 1912-го и весной 1913 года Прокофьев со Шмидтгофом общались довольно тесно. Они часто совершали совместные прогулки. Осенью возникла фантазия совместной поездки на финскую Иматру — место привычного паломничества молодёжников. Дело приобретало нешуточный оборот. На Рождество Прокофьев дал Шмидтгофу денег на поездку в Симферополь. Вскоре — 23 января — 1 февраля (ст. ст.) 1913 года — они поехали вдвоём в Крым, заглянув по пути в Никополь к Моролёвым (торжественный въезд их на бричке в ворота моролёвского дома запечатлён на сохранившейся фотографии). Весной оказавшийся совсем без средств и не имеющий работы Шмидтгоф всё свободное время проводил в компании Прокофьева — в поездках на таксомоторе на острова и в пригороды Санкт-Петербурга, а иногда и в прогулках по удалённым уголкам и окраинам столицы, завершавшимся частенько питьём хорошего коньяку и славным бифштексом в какой-нибудь ресторации. Вероятно, именно тогда Прокофьев и приобрёл на всю жизнь вкус к поездкам и прогулкам не только туристического, но и гастрономического характера, в которые брал впоследствии, уже живя во Франции, своих новых друзей. Во время одного из таких совместных блужданий 11 апреля 1913 года — в день двадцатидвухлетия нашего героя — Макс рассказал ему «биографию Шопенгауэра и его философию», которая Прокофьева «очень... заинтересовала». И хотя дневник его регулярно отмечает достоинства и недостатки разных консерваторских девушек, эмоциональное внимание его в этот период поглощено Максом. 23 апреля друзья совершили обмен, символика которого восхитила бы любого психоаналитика: «Мы с Максом обменялись палками. Мне всегда нравилась его палка, ему приглянулась моя. Он предложил мену, на которую я очень охотно согласился. Его палка шикарней, хотя моя была оригинальней».

Всего через четыре дня после памятного обмена, утром 27 апреля 1913 года, Прокофьев, едва встав с постели, обнаружил письмо от Шмидтгофа: «Сообщаю тебе последнюю новость — я застрелился. Не огорчайся этим особенно, а отнесись к этому равнодушно. Право, большего это не заслуживает. Прощай. Макс», — с кривой припиской сбоку: «Причины не важны». Но Прокофьев прекрасно сознавал причины и написал о них в тот же день в дневнике: Макс усиленно пытался произвести впечатление внешним шиком и блеском, не имея на то никаких оснований, «а сверх того он подружился со мною, и дружба эта погубила его».

5 мая 1913 года тело Шмидтгофа было найдено в лесу близ финской станции Сяпине, последней на пути из Санкт-Петербурга в Выборг. В карман, дабы ни у кого не оставалось сомнений, Макс перед выстрелом в висок из браунинга положил собственную визитную карточку. Прокофьев не поехал на опознание трупа: необходимо было репетировать перед концертом, да и нервы могли не выдержать. Лишь «попросил купить на двадцать пять рублей цветов» на похороны, прошедшие «на выборгском кладбище сурово, без отпевания», как и полагается для самоубийц.

В конце своей жизни первая жена композитора Лина Прокофьева коснулась в разговоре с Гарви Саксом темы отношений юного Прокофьева со Шмидтгофом. Оба принадлежали к Петроградскому шахматному собранию, членство в котором, по мнению Лины Прокофьевой, «давало возможность для многих вкусов, для, знаете ли, разных вкусов». На прямой вопрос Сакса, так был ли Шмидтгоф гомосексуалистом, Лина Ивановна ответила: «Ну, он был членом собрания». Сакс продолжал настойчиво выспрашивать: «Прокофьев когда-нибудь об этом говорил?» Вот ответ Прокофьевой: «Нет, он никогда не говорил об этом». Гарви Сакс: «Но он никогда не признавался в этом вам?» Лина Прокофьева: «Нет. Хотя, возможно, у него и были такие наклонности, но я не думаю, что с этим человеком у него была история, хотя у него и были такие наклонности... Вы понимаете меня, ну а если нет... Это вещи, которых я бы не стала касаться».

Прокофьев, способный на эмоциональную мужскую дружбу, но не рассматривавший лиц своего пола в качестве объектов сексуальных домогательств, не мог не понимать, что Макс покончил с собой именно от неразделённости чувств. Сознание невольной, но глубокой вины перед семьёй Шмидтгофов за бедного Макса осталось в нём на всю жизнь. Но как всякий художник он перенаправил его в творчество.

Памяти покончившего с собой друга посвящены Аллеманда из десяти пьес для фортепиано оп. 12 (1906—1913), которую Максимилиан слушал за два дня до самоубийства и которая тогда ему понравилась, — музыка, как бы предвосхищавшая сцену дуэли Рупрехта и Генриха, сил человеческих и внечеловеческих, из поздней и незаконченной редакции оперы «Огненный ангел», потом перешедшую в виде Танца рыцарей в балет «Ромео и Джульетта», — тревожная и порывистая Вторая фортепианная соната, соч. 14 (1912), Второй фортепианный концерт, соч. 16 (1912—1913), в котором недоумение и гнев сочетаются с лирической проникновенностью, и посвящение которого памяти друга-самоубийцы было сделано в день его похорон, сумеречно-романтическая Четвёртая соната для фортепиано, соч. 29 (1917), строящаяся на тематическом материале ещё 1908 года, и вторую часть которой — *Andante assai* — Прокофьев переложил в 1934 году для симфонического оркестра. Написано *Andante* было, как мы помним, ещё до начала дружбы с Шмидтгофом, для симфонии *e-moll*, от которой Прокофьев впоследствии отказался.

Образ трагического спутника продолжал тревожить, не отпускал Прокофьева очень долго. Ему потребовался почти год, чтобы найти в себе силы прийти, наконец, на могилу Макса. Но даже над местом, где покоилось тело прежде столь близкого человека, он не думал о смерти. Да, кладбище, где похоронен Шмидтгоф, бедное и на окраине Выборга, но место — видное со всех сторон и рядом со станцией, рядом с новой кипучей жизнью. Да, конец Шмидтгофа был жесток, но насколько красив и художественен по замыслу! Прокофьев был просто органически не способен на резиньяцию.

«Сторож привёл меня на могилу Макса, которая находилась на финском кладбище, рядом с православным. Ряд бедных могил, белый деревянный крест, окружённый снегом, и на кресте карандашная надпись: “Максимилиан Шмидтгоф”. Дав сторожу несколько марок, чтобы он привёл в порядок могилу, когда стает снег, я остался один и долго простоял, глядя на крест и думая всякие думы. Была умная, удивительная голова, был шикарный Макс, был эффектный, художественно задуманный конец — и остался скромный белый крест. Я стоял у креста — и вместе с печалью на душе было какое-то тепло, приятное чувство, что я попал на эту могилу, как будто сама могила была другом. Ослепительно ясный солнечный день, аккуратные ряды могил и шумные манёвры поездов товарной станции, которая лежала внизу пригорка, на склоне которого расположено кладбище — всё это спасало могилу от вида запустения...»

Влияние Шмидтгофа на интеллектуальный и лирико-психологический облик молодого Прокофьева, к счастью, не стало определяющим. Сумеречный и склонный к депрессиям — скорее всего, на почве подавляемой сексуальности — Максимилиан был полной противоположностью оптимистичному и деятельному Сергею. Противоположности часто сходятся, но редко сливаются воедино. Часть горечи от произошедшего Прокофьев перенаправил на штудирование классиков немецкого классического идеализма — Канта и Шопенгауэра, интерес к которым был пробуждён в нём Максом.

Тень бедного самоубийцы стала снова являться, когда Прокофьев решил покинуть охваченную Гражданской войной Россию — во снах, в поезде, идущем через Восточную Сибирь, — словно окончательно отпускавая его. Если кто и был для Прокофьева воплощением юности с её не всегда ясными влечениями и порывами, Северной России, Петербурга с его головными мороками и фантастикой, так это Макс. Теперь и молодость и Петербург отходили в прошлое, заслонённые новыми, вселенского уже масштаба потрясениями.

В первоначальной версии Второй концерт состоял из следующих частей:

I. Andantino. Allegretto. Andantino.

II. Scherzo. Vivace.

III. Intermezzo. Allegro moderato.

IV. Finale. Allegro con fuoco —

причём в скерцо ещё присутствовало и трио, впоследствии выпущенное. Однако партитура первой редакции до сих пор не обнаружена и потому говорить о различиях исполнявшегося в 1910-е концерта от того, что зазвучал в 1920-е, представляется преждевременным. Прокофьев считал прежнюю партитуру погибшей в годы военного коммунизма.

Музыка огромной эмоциональной силы, предельной лирической свободы, океанического дыхания и мощи, особенно в первой части, концерт по своей форме с трудом умещается в рамки классического жанра XVIII—XIX веков. Ещё в самом начале работы композитора над сочинением, когда оно считалось всего лишь «концертино» для солирующего инструмента с оркестром, московский журнал «Музыка» (в № 44 от 1 октября 1911 года) сообщал, что партия фортепиано в задуманной Прокофьевым композиции «поражает оригинальностью стиля и значительными трудностями». Импровизационный, освобождающий и одновременно пророческий, предвещающий космические возмущения характер музыки был, с точки зрения Бориса Асафьева, самым важным в сочинении: «Фортепиано в нём настолько доминирует и так

властно руководит всем ходом событий, что концерт представляется мне фортепианной импровизацией колоссально-го размаха, насыщенной бурно романтическими мечтами и порывами. Музыка не столько яркая, сколько эмоционально конденсированная, “сгнетённая” до духоты. Отсюда непрестанная тяга к мощным нарастаниям в поисках выхода из окружающей сферы в жажде разряда-взрыва. Это действительно музыка кануна 1914 года <...> Более чуткого барометра той эпохи, чем творчество Прокофьева, я не знаю в искусстве (исключая “Весну священную” Стравинского, но она другого плана)».

Первая часть, по образному слову Асафьева, «стягивается вся к стихийно разросшейся финальной каденции фортепиано (на главной теме), гигантской по размаху и могучей, как морские волны, по своим ритмам и динамике нарастаний. Впечатление от неё всегда потрясающее». Высочайшее эмоциональное напряжение закреплено триумфальным вступлением валторн, труб, тромбонов и тубы в конце каденции. Патетика и эмоциональные взрывы первой части снимаются кратким и необычайно лёгким скерцо и шумановским по колориту фантастическим интермеццо, чтобы возвратиться в концерт в финале, построенном на противостоянии неуравновешенной, рвущейся куда-то и с другой стороны почти «колыбельной» (как окрестил её Асафьев), русской по окраске — но без каких-либо тематических заимствований из фольклора — музыки. «Колыбельная музыка», приобретя черты не свойственного ей прежде неуравновешенного, беспокойного порыва, ритмически вбирает, гасит его, чтобы разрешиться в новый, на этот раз уже заключительный взрыв ритма и звучности. Концерт завершался триумфально. Смерть и тщетное беспокойство побеждены.

Ещё в 1910 году, в пору дружбы со Шмидтгофом, Прокофьев познакомился с девушкой из древнего, но захудалого рода, которой предстояло сыграть огромную роль в его жизни и колоссально повлиять на творческое сознание, — Ниной Мещерской (1895—1981).

Мещерские вели свой род от некоего средневекового хана (или, по-русски, князя) Беклемиша, старшая ветвь потомков которого именовалась Беклемишевыми, а младшая — сохранила княжеское звание, но получила прозвище Мещерских. Утрата княжеского титула частью Мещерских была связана, по семейному преданию, с романтической историей. Прапрадед Нины в царствование Павла I служил гвардейским

офицером в Санкт-Петербурге и стал ухаживать за актрисой столичной французской труппы — фавориткой императора, за что был разжалован и сослан. По смерти сумасбродного Павла офицер был возвращён из ссылки, женился на актрисе-француженке, из-за чувств к которой столько претерпел, но права именоваться князем Мещерским обратно не получил. С тех пор Мещерские разделились на Мещерских-князей и Мещерских просто.

Отец Нины, Алексей Павлович Мещерский (1867—1938), принадлежал к инженерно-промышленной элите России. Сознательно отказавшись от военной или административной службы, полагавшейся выходцу из старой дворянской семьи, он после окончания военного корпуса в Москве, куда был отдан в отрочестве, поступил в Петербургский горный институт, и это решило его судьбу. На рубеже веков Алексей Мещерский был уже директором Сормовского машиностроительного завода; там, при заводе, родилась Нина. Детство её прошло под звуки работающих машин, под непрерывные гудки цехов и волжских пароходов. Как и отец Прокофьева, отец Нины принадлежал к новому типу русских, много работавших для модернизации страны, для её экономической независимости и мощи. Только масштабы его деятельности и амбиции неизмеримо превосходили те, что были присущи Сергею Алексеевичу.

Сормовский завод стал благодаря строгому и разумному управлению Мещерского одним из лучших в России. В 1905 году Алексей Павлович возглавил принадлежавший семейству Струве Коломенский завод в Петербурге и вскоре затеял концерновое объединение двух промышленных предприятий. К новосозданному концерну были присоединены и не менее знаменитые Ижевский, Выксинский и Белорецкий заводы. В преддверии неизбежной, как виделось Алексею Мещерскому, большой европейской войны по его инициативе было начато строительство военного завода в предельном удалении от возможной линии фронта — в поволжском Царицыне. По мере расширения деятельности Алексея Павловича рос и материальный достаток Мещерских, из семьи умеренного благосостояния ставших богатыми, а затем и очень богатыми. Отца Нины пригласили в правление Волжского пароходства и в число директоров Петербургского международного банка, который возглавил Александр Вышнеградский, сын стабилизировавшего рубль Ивана Вышнеградского, математика, теоретика инженерного дела (автора теории автоматического регулирования), а затем, при Александре III, министра финансов, и отец другого Ивана Вышне-

градского — композитора-авангардиста, сочинителя и теоретика четвертитоновой музыки.

Стремительный финансовый успех был всегда подозрителен в глазах русского общества. Нина вспоминала: «...отец сразу поднялся в разряд крупных капиталистов, “банкиров”, — он вошел в группу лиц, которые были так ненавистны для многих, начиная от революционеров всех окрасок и кончая некоторыми дворянскими и “православными” кругами России.

Моя мать болезненно воспринимала этот момент, она часто говорила: “Ты стал банкиром, это ужасно, не могла я этого предвидеть”, — а Александра Ивановича Вышнеградского по-настоящему ненавидела, звала его “этот делец”».

Однако именно благодаря заведшимся у Мещерских огромным деньгам, как потом вспоминала Нина, «в 1912 г. отец построил большой доходный дом — № 22 по Кирочной улице, и зимой 1914 г. мы в него переехали, в квартиру, которая занимала полтора этажа, с внутренней лестницей». На этой квартире впоследствии бывал и Прокофьев.

По укладу своему семья Мещерских оставалась определённо дворянской. Общались они с людьми аристократического, предпочтительно такого же, как и у Мещерских, происхождения, очень следили за манерами девочек, устраивали любительские музыкальные вечера. Когда Прокофьев был введён в их дом, его представили как родственника Раевских, что должно было снять любые вопросы о родословной (но значило так мало для самого юноши, хотя родственников своих — Раевских — он очень любил). Мещерские были бы немало удивлены, узнай они, что мать Прокофьева, через которую он и состоял в родстве с Раевскими, была из крепостных... Композиторские же успехи и растущая известность Прокофьева были в глазах родителей Нины скорее минусом, чем плюсом. Сегодня восторги публики и знатоков, а завтра? Артистическое счастье неверно.

А что же Нина, произведшая столь сильное впечатление на юношу? Вот как — да притом весьма критически — она обрисовывает себя саму в пору первого знакомства с Прокофьевым: «Я была почти ненормально мала ростом, со сросшимися черными бровями, что придавало мне вид буки, вечно чем-то болела — то детским ревматизмом, то ангинами без конца, то корью с тяжелыми осложнениями, или, уж в Петербурге, нескончаемыми бронхитами; к тому же я с первых произнесенных мною слов четко картавила — борьба со злосчастной буквой “р” омрачила многие годы моей юности, так как считалось, или точнее моя мать считала, что я отлично могла бы и не картавить. Волосы у меня были шап-

кой крутых кудрей, и причесывать меня в детстве было целой процедурой... <...> И <вот> я — маленькая, никогда до положенного мне роста так и не доросшая, кудрявая, картавая, вечно больная, с ранних лет непонятно почему восставшая против всех суждений и приказов матери, игравшая тайком в куклы до четырнадцати лет, не выносившая никогда, даже в детстве, летней жары, когда и мама, и сестра считали, что чем жарче, тем лучше... Да что и перечислять, я была вроде чужак для матери, <...> от её семьи ко мне почти ничего не перешло, а сросшиеся черные брови явно указывали на упрямый и злой характер».

Что же тогда привлекло Прокофьева в Нине? Нет, это были не задержавшаяся детскость и наивное бунтарство, свойственные долго и нашему герою. Главными в Нине были глубокая страстность и безотчётная стихийность, которых Прокофьеву, натуре тоже стихийной, так недоставало среди окружающих. В страстности и стихийности была человеческая магия Нины, в которой она, кажется, не отдавала себе отчёта.

В конце лета 1913 года Прокофьев получил приглашение родителей Нины приехать к ним погостить в Гурзуф. У Нининой матери обнаружили признаки туберкулёза, и семья решила провести лето в климате, столь полезном лёгочникам. Алексею Павловичу и Вере Николаевне, видимо, было искренне любопытно, что это за штучка начинавший набирать известность композитор, которому явно симпатизировала их дочь.

Оказавшись 28 июля (10 августа) в Крыму, Прокофьев попал на три недели в объятия шумной компании знакомых и родственников Нины. Одарять сердечным вниманием ещё полудетски влюблённую в него девушку среди беззаботного и дурашливого времяпровождения было естественно и легко.

«Он как-то таинственно для всех и незаметно начал за мной ухаживать, — вспоминала Нина. — И я все это лето жила в угаре от того, что я нравилась, что кругом все красиво — чудный, сказочный, экзотический Крым, редкий момент расцвета перед началом — уже теперь столь близким — настоящей “взрослой” жизни, с её утратами и обидами».

Часто путешествовали по окрестностям. Уехав с одним из членов компании из Гурзуфа в Алупку, Прокофьев телеграфировал на дачу Мещерских — Нине и её сестре Тале — стихотворным экспромтом, вскоре ставшим любимой формой дружеского приветствия:

Достигли Алупки,
Шлём вам привет.
Как жаль, о голубки,
Что вас с нами нет!

Это было уже нечто. И хотя, судя по дневнику Прокофьева, тень Макса всё ещё всплывала в памяти даже в фантастическом летнем Крыму, Прокофьев начал понимать, что Нина — это не очередное проходящее увлечение, каких уже было много, что его к ней влечёт нечто вроде сродства душ, что начавшее происходить между ними — очень всерьёз и, может быть, навсегда.

В то же лето 1913 года, но до так многое переменявшего пребывания в Крыму, Прокофьев впервые отправился за границу. Ехал он с матерью и тёткой, но свободы его никто не стеснял. Спешили к парижскому сезону труппы Русских балетов С. П. Дягилева.

Путь по железной дороге лежал, как и в наши дни, через Берлин, в котором наш герой, как настоящий турист, осмотрел центральные улицы и парки (включая и знаменитый Зоопарк). Но на этом собственно туристическая часть путешествия и окончилась. В Париж Прокофьев попал 2 (15) июня, пропустив, сам того не ведая, премьеру одного из шедевров дягилевской антрепризы и, может быть, самой важной балетной постановки Вацлава Нижинского — «Весны священной» на музыку Игоря Стравинского. Те из русских, кто всё-таки увидел и услышал «Весну» в тот сезон в Париже, как будущий советский министр Анатолий Луначарский, были настолько поражены воскрешавшей архаические славянские ритуалы мистерией, что отзывались о ней именно как о «новой русской театральной победе», подчёркивая, что устрашающий обряд человеческого жертвоприношения во имя продолжения рода и календарного года воссоздан «во всеоружии современной музыкально-оркестровой, балетной и декоративной техники». Появись Прокофьев в Париже хотя бы на два дня раньше, когда давали последнее в сезоне представление «Весны» (больше она в гениальной и шокирующей постановке Нижинского там не шла), наш герой, вероятно, относился бы к Стравинскому в течение последующих двух лет иначе. Ведь и его собственные сочинения, воплотившие стихийный накат и бурление обещавших России и всему миру неслыханные потрясения сил, были уже написаны: начало и окончание Первого, каденция Второго фортепианного концерта, многие страницы Второй фортепианной сонаты. Самым последним балетом Стравинского, известным Прокофьеву, был «Петрушка». Рывок от масочно-трагедийного «Петрушки» к языческой теодицее и архаическим безднам «Весны» остался ему покуда неведом.

В поисках консерваторского профессора Черепнина, балеты которого «Павильон Армиды» и «Нарцисс и Эхо» были включены в программу текущего парижского сезона, Прокофьев даже зашёл в гостиницу к Дягилеву и, не застав импресарио, оставил ему свою визитную карточку с вопросом о Черепнине. Стравинский, чьё нервное и физическое истощение достигло в премьерные дни предела, лежал в жестоком тифу. Нижинский же, чья нестабильная душевная организация находилась в странном противоречии с его невероятной силой как танцовщика, актёра-мима и хореографа, глубоко переживал непонимание парижской публики. Дягилеву предстояло взять всю антрепризу и новый балет Нижинского-Стравинского в Лондон, и в столь психологически напряжённый момент было, разумеется, не до новых знакомств. Даже с выдающимися молодыми композиторами.

Всякой встрече своё время. Через год Дягилев, прознав, что Прокофьев снова за границей, сам будет искать разговора с ним.

Уже 3 (16) июня молодой композитор попал по протекции тенора Николая Андреева на показ новой версии «Хованщины» Мусоргского. Дягилев хотел вернуться к исконной музыке Мусоргского — без сглаживаний и замасок, произведённых в опере «дружеской рукой» Римского-Корсакова. Однако не все материалы оказались ему доступны. В результате вышло нечто стилистически разнородное: редакция Римского-Корсакова, с добавлением найденных кусков из подлинного Мусоргского, оркестрованных Морисом Равелем и Игорем Стравинским, плюс финальный хор раскольников-самосожженцев, сочинённый Стравинским на тему из Мусоргского взамен звучавшего в версии Римского-Корсакова. Сын композитора, критик и музыкальный библиограф Андрей Римский-Корсаков, ещё вчера близкий друг Стравинского, а теперь его завзятый хулигатель и в скором будущем отрицатель всего нового и передового в русской музыке, в марте 1913 года поместил на страницах «Русской молвы» заявление (текст его перепечатала московская «Музыка», что только подогревало интерес отправившегося на парижский спектакль Прокофьева): «Я считаю вандализмом попытку разрушения художественного целого, какое являет собой “Хованщина” в редакции Римского-Корсакова; я считаю безвкусным смешение Мусоргского подлинного с Мусоргским, прошедшим через руки Римского-Корсакова с одной стороны и гг. Равеля и Стравинского — подручных г. Дягилева в этом деле — с другой». Прокофьев отмечает в дневнике наряды пришедших на показ «Хованщины» парижских дам и кавалеров, гениальную игру Шаляпина. О музыке же, точнее о проделанной

Стравинским работе, записывает совсем немного, в становящейся привычной манере, которую по-английски именуют *tongue in cheek* (то есть с дразнящим языком за щекой): «Нехорош только конец оперы, но это на совести Римского и Мусоргского». Вот как!

А что же увиденный на следующий день, 4 (17) июня, в одном представлении с «Трагедией Саломеи» Флорана Шмитта, с «Послеполуденным отдыхом фавна» Дебюсси и с «Половецкими плясками» Бородина «Петрушка»? В ехидном письме к Мясковскому содержится подробный отчёт. Балет Дебюсси, шедший с гениальным Нижинским в роли Фавна, Прокофьев опускает вовсе. Лет пятнадцать спустя он скажет молодому композитору Николаю Набокову: «Вы знаете, кто такой Дебюсси? Это студень... это желе... это абсолютно бесхребетная музыка». Об остальном же в письме сообщается вот что: «Музыка с массой движения и выкриков — отлично иллюстрирует малейшие детали сцены (точно так же как и на сцене очень удачно иллюстрируют мельчайшие фразы оркестра). Инструментовка прекрасная, а где надо препотешная. Но теперь о главном: есть в балете музыка или её нет? Чтобы сказать да — так нет; чтобы сказать нет — так да. Несомненно, что в балете не одно место, где музыка прямо хорошая, но огромная часть его — современный рамплиссаж [то есть заполнение пространства. — *И. В.*]. <...> И если можно согласиться, что Стравинский пробивает новую дверь, то пробивает он её маленьким, очень острым ножичком злободневности, а не большим топором, который дал бы ему право на звание титана. <...> Флоран Шмитт со своей “Трагедией Саломеи” просто безвкусен. <...> Половецкие танцы из “Игоря” всегда приятно послушать». Пластическая сторона всех представлений, столь важная для Дягилева, считавшего хореографию сестрой живописи и ваяния, в письме не затронута вовсе. Что же до музыки — Прокофьев всеми силами отводит от себя влияние Стравинского, потому что мощь его таланта очевидна. «Весны» он не услышит ещё какое-то время. А открывающая «Петрушку» музыка масленичных гуляний отзовётся через два с половиной года шаржированной её имитацией в начале оперы «Игрок».

Но главным, в перспективе будущего, оказалось путешествие (3 (16)—14 (27) июня) с труппой Русских балетов — по приглашению всё того же Николая Андреева — в Лондон. Прокофьев окунулся в атмосферу большого артистического табора, каким и были Русские балеты, шумно и весело переезжающего через Ла-Манш в ожидании новых премьерных показов, в ожидании новых побед и завоеваний, в ту особую

атмосферу большой, держащейся несколько отделённо от остальных художественной семьи, которая станет в 1920-х годах и его миром. При пересечении пролива к нему впервые приходит понимание того, что Северная Америка досягаема, а значит, необходимо поехать и туда: «...у нас в России говорят об Америке, как о чём-то таком, куда всё равно никогда не попасть, как на Луну. Здесь же она выглядит чем-то вполне естественным, вполне близким, почти осязаемым. Ведь по левую руку *en plein* [во всю ширь] Атлантический океан, а огромный пароход, плавно и уверенно пересекающий нам путь, идёт в Нью-Йорк и через пять дней будет там». А английский язык, на котором он впоследствии будет бегло разговаривать и так много напишет, казался ему покуда лающим, «собачьим языком». Лондон же, «самый культурный город мира», вызывал у нашего героя недоумение тем, что законная гордость англичанина цивилизаторской работой над собой и над окружающим миром странно сочеталась с отсутствием удобств, давно привычных по Санкт-Петербургу и потому не отмечаемых русскими за достижения их собственной цивилизации: проведённого по большей части города водопровода, электрического освещения в жилых помещениях, телефона. Именно из таких, казалось бы, тривиальных, вещей родилось впоследствии недоверие Прокофьева к громким фразам о превосходстве западноевропейских культур над его собственной, якобы варварской и азиатской.

Снова смотрели Мусоргского — на этот раз «Бориса Годунова». Прокофьев был в восторге от Шаляпина и от музыки и решил, что оперы надо писать только на мусоргский манер.

И опять Прокофьев не видел, — на этот раз недосидев двух недель, — показа «Весны священной». Если на парижской премьере зрители кричали, свистели, дудели, лупили друг друга предметами по голове и администрация, по просьбе Дягилева, то зажигала, то гасила свет в зале, дошедшем под воздействием происходившего на сцене и в оркестровой яме до настоящего буйства, то более чопорная лондонская публика ограничилась словесной пальбой. Газета «Standard» писала после премьеры: «Предмет — примитивный человек — гадок, и движения его гадки как у гадчайшего утёнка, что ясно символизирует, и мы с этим согласны, непреложность данного случая». И продолжала с непониманием и гневом: «Всем следует сходить и посмотреть “Весну священную”, хотя бы в силу её дикости и поразительной гадкости — как на сцене, так и в оркестре». Завзятые балетоманы не могли смириться с тем, что на сцене наученные классическому танцу исполнители двигались с вывернутыми ногами, ползали на

четвереньках, сбивались в большие ассиметричные группы и т. п. Общее впечатление, однако, было именно то, которого добивался Нижинский: магического ритуала во имя продолжения рода и календарного года, «нутряного» танца, побеждающего «цивилизованные» движения. В интервью «Daily Mail» балетмейстер утверждал: «Кажется, что потому, что я танцевал в балетах, подобных “Павильону Армиды”, “Призраку Розы” и “Сильфидам”, нацеленных на простое и ясное изящество, меня будут всё время увязывать с “изяществом”. В действительности я начинаю испытывать ужас от самого слова; “изящество” и “очарование” развивают у меня морскую болезнь. <...> Дело в том, что я презираю условную поэзию “соловьёв и роз”, мои собственные наклонности “примитивные”». Под последней фразой мог бы подписаться и молодой Прокофьев.

На обратном пути он на провинциальном французском курорте сел за разучивание Второго фортепианного концерта, посетил Швейцарию, где осмотрел места славного похода суворовских войск, а 17 (30) июля «долго с живейшим интересом, почти с благоговением» рассматривал в Нюрнберге дом Ганса Закса — поэта-сапожника, главного героя горячо любимых вагнеровских «Мейстерзингеров».

23 августа (5 сентября) 1913 года в Павловске состоялась премьера Второго фортепианного концерта — того самого, который Прокофьев учил во Франции. Дирижёр Александр Асланов, которого Мясковский считал сознательным халтурщиком, составил программу концерта довольно причудливым образом. Сначала — первой премьерой — шла страннейшая сюита из оперы Казаченко «Князь Серебряный» под управлением самого Казаченко: в ней вступление к 4-му действию предшествовало вступлению к 3-му действию, а центральное место занимала почему-то «Пляска кикимор», не играющих никакой роли в романе графа А. К. Толстого, на сюжет которого и была написана опера. Критика оценила злосчастное сочинение Казаченко как «архаичное» по языку и «ничтожное» по музыке. Затем наступала очередь второй премьеры — прокофьевской. Замыкала программу «Шехеразада» Римского-Корсакова.

Прокофьев, по уговору с Аслановым, сделал большой перерыв между первой (грандиозной по замаху и звучности) и второй (облегчённой, скерцозной) частями собственного произведения, дав публике немного поаплодировать. Происходящее напоминало хеппинг. Композитор встал со стула и

поклонился привычным для него поклоном, словно переламываясь пополам. Асланов, согласно дневнику композитора, «поправлял волосы, сморкался и, наконец, из-под носового платка с улыбкой спросил, можно ли идти дальше. Я кивнул головой». Прокофьев отыграл остающуюся музыку без остановки и, дождавшись шиканья, аплодисментов, возмущённого стука палками, дважды вышел поклониться публике, принял поднесённый ему друзьями большой лавровый венок, после чего сыграл на рояле на бис Прелюд для арфы (не утихавшее возмущение подзадоривало его), а вслед за ним и один из своих этюдов. Воспоследовавшая «Шехеразада» как-то ступсевалась.

Некто «Не-критик» поместил 25 августа (7 сентября) на страницах «Петербургской газеты» живописное свидетельство скандала, озаглавленное им «На концерте фортепианного кубиста и футуриста в Павловске»: «В зале публика, благодушно настроенная к сюите “Князь Серебряный”, аплодирует усердно дирижёру-композитору Казаченко. Несколько поклонов, и на эстраде появляется юнец с лицом учащегося из Петер-шуде» — то есть с лицом «типичного» русского немца, радостного и педантичного, держащего себя в родной стране на иностранный манер: абсурдистский образ этот лет через десять будут культивировать в своём поведении обэриуты Хармс и Заболоцкий.

«Это — Прокофьев.

Садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши рояля, не то пробовать, какие из них звучат повыше или пониже. При этом острый, сухой удар. В публике недоумение. Некоторые возмущаются.

Встаёт пара и бежит к выходу.

— Да от такой музыки с ума сойдёшь.

— Что это, над нами издеваются, что ли?

За первой “парой” в разных углах потянулись ещё слушатели.

Прокофьев играет II-ю часть своего концерта. Опять ритмический набор звуков. Публика, наиболее смелая часть её, — 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”.

Публика разбегается. Всюду слышны восклицания:

— К чорту! Всю музыку этих футуристов. Мы желаем получить удовольствие. Такую музыку нам кошки могут показывать дома.

* * *

Группа критиков-“прогрессистов” в восторге.

— Это гениально!

— Какая свежесть!

— Какой темперамент и самобытность; этот юноша очень талантлив: он пойдёт далеко.

* * *

На обратном пути разговоры все вращаются вокруг того же Прокофьева — причём один из пассажиров вспомнил случай из жизни нашего маститого композитора Римского-Корсакова. Он слушал как-то сочинение французского модерниста Дебюсси.

— Рассердился и убежал.

Когда вторично ему довелось услышать названного композитора, творец “Снегурочки” добродушно заметил:

— А знаете, надо уйти, а то, чего доброго, ещё понравится».

Один из критиков-«прогрессистов» Вячеслав Каратыгин, написавший сразу несколько откликов на премьеру, в том числе и с детальным анализом музыки, подводил итог спорам о новом фортепианном концерте в журнале «Аполлон» — в форме доступной одновременно и знатоку и широкому читателю:

«Второй, g-moll'ный концерт гораздо зрелее первого. Тот же пламенный пафос, та же порывистость вдохновения, но вместе с тем — большая, чем раньше, целостность концепции, более стройные формы, большая углублённость настроения и большая яркость тематизма. Некоторые темы 2-го фортепианного концерта просто поражают своей графической чёткостью и пластической красотой. Таковы, например, обе темы первой части и в особенности d-moll'ная тема финала, будто высеченная из цельного куска звукового гранита! Весьма любопытно и характерно для Прокофьева — соединение определённых мелодических рисунков с очень извилистой и капризной гармонической линией сопровождения. Рискованные, сложные модуляции вырастают одна из другой как-то незаметно, поддержанные полной связностью и органической логикой течения главных тематических голосов. Вы не успеваете опомниться, как уже находитесь в иной тональности против предыдущей, а за ней ещё и ещё, новые и новые скачки над пропастями отдалённых строев, через которые, однако, повсюду перекинуты для слушателя, лишённого “акробатических” способностей автора, прочные

мости из крепко слаженных тем, своими краями цепляющиеся за каждый утёс гармонических экстравагантностей. Это замечательное отношение между плотным “костяком” музыки, одетым стальными мышцами рельефной мелодии, и крайней “гиперэстетической” обострённостью гармонических нервов художественного организма — придаёт сочинению Прокофьева замечательное своеобразие. Иной раз эти основные условия прокофьевского творчества являются причиной странного впечатления. Получается какой-то обман слуха. Кажется, что нет в музыке модуляций, а есть как бы постоянные повышения и понижения всего оркестра, его общая перестройка вверх и вниз. Не звуки движутся по диапазону инструментов, а эти последние то поднимаются, то падают в своём основном строе, следуя за поворотами тяжких, массивных мелодических монолитов... Похоже на невский ледоход с Николаевского моста, когда кажется, что не глыбы льда движутся навстречу нашему взору, а мост плывёт против течения... Замечу, кстати, что нечто подобное случается со мной при слушании некоторых монументальных композиций Рegerа, с которым вообще Прокофьев обнаруживает некоторое внутреннее родство. Прислушиваясь к музыке Прокофьева более внимательно, не трудно открыть в ней и другие классические влияния, сочетание которых с архимодернистскими гармоническими дерзаниями тем более любопытно, что Прокофьев осуществляет свои намерения очень убедительно».

Всё это замечательно, но космическая по мощи, восстающая против заведённого порядка вещей и одновременно лишённая какой-либо личной гордыни музыка Второго фортепианного концерта меньше всего нуждалась в собственно музыкальном оправдании. Она, и Каратыгин признавал это, была неизмеримо больше любого такого оправдания — как дело рук человеческих, слившееся с освобождённой стихией: Николаевский мост в пору невского ледохода, кажущийся поплывшим и поднимающимся над рассекающей столицу надвое рекой. Как гигантский летательный аппарат, набирающий силу при подъёме и преодолевающий гравитацию. После премьеры Второго концерта стало ясно, что задержавшийся в консерваторских стенах ученик Есиповой и Черепнина уже может сам учить кого угодно.

23 января 1914 года Прокофьев и Мясковский присутствовали на IV по счёту вечере современной музыки в Москве, проходившем в Малом зале консерватории. Помимо их сочинений прозвучали «Три стихотворения из японской лирики» Стравинского. Прокофьеву эти вещи сначала не понравились, но потом он смягчился. Мясковский во время испол-

нения сидел в зале, а вот Прокофьев выходил к роялю — играть премьеру Второй фортепианной сонаты, «Балладу» для виолончели и фортепиано вместе с Евсеем Белоусовым, а также ещё восемь фортепианных пьес, включая ударное «Наваждение». Автор книг о знаменном распеве, Скрябине и Мусоргском (все — на немецком), а также литературной записи воспоминаний Сергея Рахманинова, Оскар фон Риземан написал 25 января 1914 года об услышанном на страницах немецкоязычной «Moskauer Deutsche Zeitung», невольно повторяя и углубляя то, что уже говорили о Прокофьеве наиболее пронизательные петербургские критики: «Младший enfant terrible петербургского музыкального мира, Сергей Прокофьев, предстал перед московской публикой с фортепьянной сонатой, балладой для виолончели и рояля, да несколькими мелкими фортепианными пьесами и романсами. [Это ошибка: звучали романсы Мясковского. — И. В.] Трудно поверить, что в этом белокуром и безобидном юноше кроется столько музыкального бесовства, сколько он выказал в этот вечер.

Для музыкальной критики является весьма щепетильной задачей высказаться вполне определённо насчёт такого художественного явления, какое представляет из себя С. Прокофьев. Нет гарантий, что из такого пылкого юноши, бросающего без оглядки все заветы художественной традиции и забывающего о некоторых правилах хорошего вкуса, не выработается, в конце концов, какой-нибудь Скрябин или Дебюсси. Можно надеяться, что подобная метаморфоза произойдёт и с творчеством Прокофьева. Пока же можно сказать, что молодой автор обнаруживает несомненную гармоническую изобретательность — насколько вымышленные им созвучия можно подвести под старомодное понятие гармонии — затем, что он вполне владеет приёмами контрапунктической техники и — last <but> not least — является местами сильно и искренно прочувствованной. В этом без сомнения довольно много отрадного. <...>

Станным кажется то обстоятельство, что композитор, столь падкий до всякой музыкальной новизны, столь мало самостоятелен и оригинален в области музыкальной формы. В этом отношении он находится в рабской зависимости от старых, правда, хороших, но трафаретных образцов, из которых некоторые уже отжили свой век. Как иначе и насколько интереснее трактует, напр<имер>, Скрябин сонатную форму. Как пианист Прокофьев достоин внимания. Его при медленных темпах несколько лимфатическая манера игры приобретает при быстром движении весьма отрадную ритмичность и

полна энергии и блеска» (перевод был опубликован в «Музыке» 8 февраля ст. ст. и цитируется по последнему источнику).

Положение Прокофьева-композитора продолжало укрепляться. Утром в воскресенье 16 февраля (ст. ст.) 1914 года в Большом зале Московского благородного собрания состоялось его первое выступление в престижных Концертах С. Кусевицкого. Выходец из многодетной семьи еврея-кантониста из провинциальнейшего Вышнего Волочка, не имевший в юности средств для того, чтобы учиться композиции и дирижированию и потому принятый в Московское филармоническое училище в класс контрабаса — наименее важного инструмента оркестра, к которому тем не менее лежало его сердце, — Сергей Кусевицкий стал непревзойдённым виртуозом, автором сочинений для своего инструмента, музыкантом мирового уровня. Делом его жизни было донесение передовой музыки до самых глухих уголков. С этой целью он выучился дирижированию (в котором тоже оказался мастером непревзойдённым), путешествовал по Волге с собранным им оркестром, организовывал общедоступные концерты в обеих столицах, а на средства жены Натальи Константиновны, дочери русского купца-миллионщика Ушкова, создал Российское музыкальное издательство, имевшее конторы по всему свету, печатавшее сочинения Рахманинова, Метнера, Скрябина, а впоследствии приветившее пришедшую им на смену молодёжь — Стравинского и Прокофьева. После национализации частных издательств в 1918 году предприятие Кусевицкого стало основой Госмузиздата.

Прокофьев играл в качестве пианиста Первый фортепианный концерт в одном из так называемых «Симфонических утр по общедоступным ценам». Публики, как водится, в такой час пришло немного. Управлял оркестром не сам Кусевицкий, а Александр Орлов. Но выступление композитора стало началом большой творческой дружбы именно с Кусевицким. Тот с годами превратился в самого преданного пропагандиста музыки Прокофьева, в издателя всех его новых сочинений, в советчика и мецената. Взаимная симпатия была настолько велика, что в начале 1920-х годов композитор и дирижёр перешли на «ты», несмотря на большую разницу в возрасте — Кусевицкий был старше Прокофьева почти на 17 лет.

22 апреля (5 мая) 1914 года Прокофьев блестяще сыграл на выпускном экзамене по фортепиано свой Первый концерт для фортепиано с оркестром. Его ближайшим соперником в состязании за первое место по специальности была Надеж-

да Голубовская, будущий профессор консерватории, пианистка, специализировавшаяся на классическом репертуаре XVIII — начала XIX века (Люлли, Скарлатти, Рамо, Гендель, Моцарт, Бортнянский, Бетховен и др.). В ожидании решения экзаменационной комиссии Прокофьев, находивший Голубовскую не только интеллектуально, но и по-женски привлекательной, предложил ей сразиться в шахматы. Решение комиссии было в пользу Прокофьева, что означало звание лауреата консерватории и вполне осязаемый Рубинштейновский приз — новенький рояль фабрики К. К. Шрёдера, присуждавшийся каждый год лучшему пианисту из числа выпускников. Об этом было оповещено в столичных газетах.

В воскресенье, 11 (24) мая 1914 года, в Театральном зале Санкт-Петербургской консерватории ровно в 1 час пополудни состоялся публичный акт 49-го выпуска учащихся. Прокофьев как «выпускник по классу заслуженной профессора Есиповой» снова, вопреки желанию экзаменационной комиссии, предложившей выбрать что-нибудь менее радикальное, сыграл свой Первый концерт для фортепиано с оркестром. Вместе с Прокофьевым окончил консерваторию, но уже по композиции, Щербачёв (по классу Штейнберга), который выработался впоследствии в очень интересного композитора, но его выпускное сочинение «Шествие» впечатления на публику не произвело. По мнению биографа Щербачёва Раисы Слонимской, в нём были заметны влияния русской симфонической классики — Бородина, Глазунова, а также молодого Прокофьева. Прокофьев и дирижировал «Шествием»: это была его выпускная работа по классу Черепнина. Вниманием аудитории целиком завладел Первый фортепианный концерт Прокофьева, приобретший к этому времени скандальную известность. Хотя наш герой оканчивал консерваторию уже не как композитор, а как пианист и как дирижёр.

1 (13) июня 1914 года Прокофьев во второй раз отправился за границу. Деньги на путешествие дала в качестве поощрения за успешное окончание консерватории ещё по двум специальностям мать. Целью путешествия был снова Лондон, где как раз начинались гастроли дягилевской труппы. На этот раз Прокофьев выбрал более прихотливый маршрут — через Скандинавию, стартовав на пароходе из Або (тогда ещё русского города) и меняя, по ходу движения, медленные пароходы на скоростные поезда, а поезда на пароходы. Дневник его путешествия полон презрения к туристическому за-

дору «странных людей, которых зачем-то носит по всему земному шару, которые всё осматривают, всюду лезут». Мир вокруг существует не для того, чтобы восхищаться тем, что отмечено в путеводителях, но для того, чтобы удобно или неудобно жить в нём и заниматься своим делом.

Метким глазом замечательного писателя, — а дневник в середине 1910-х всё больше приобретает черты высокой литературы, — Прокофьев отмечает характерное и двумя-тремя штрихами выразительнейше запечатлевает подробности путешествия.

Человек дневной и ясный, Прокофьев радуется от души открытому солнечному свету, заливающему палубу их корабля утром, днём и на закате. Диковатая же природа Скандинавии — внутренние каналы (по которым он плывёт на пароходе), покрытые ледниками горы (которые пересекает на поезде), вид стремительной воды и тяжёлых ледниковых камней — снова вызывает мысли о Максе Шмидтгофе, и Прокофьев решает посвятить его памяти «грозную, трагическую, безудержно стремительную» симфонию, как бы ответ Чайковскому и Глазунову, музыкальный материал к которой начал собирать ещё в ноябре 1913 года, а 30 ноября (13 декабря) записал в Петербурге «для симфонии тему, немного грубоватую, но отличную». Не вошёл ли этот самый материал сначала в оперу «Огненный ангел», а затем в составленную из тем «Огненного ангела» Третью симфонию? Прокофьев давал некоторые основания так думать, признавшись в 1941 году, что «главнейший тематический материал <оперы> был сочинён независимо от “Огненного ангела”». Рабочих тетрадей композитора, относящихся к 1910-м годам, не сохранилось, но если догадка верна, то каким страшным, из подвала сознания и чужого беспокойного посмертия блещущим пламенем расцветивается тогда образ Огненного ангела-Мадизеля, впервые посетивший его в 1914-м в Скандинавии! Побывав в 1939 году на исполнении Третьей симфонии под управлением самого Прокофьева, Святослав Рихтер потом вспоминал: «Ничего подобного в жизни я при слушании музыки не ощущал. Она подействовала на меня как светопреставление. <...> В третьей части, скерцо, струнные играют такую отрывистую фигуру, которая как бы летает, точно летают сгустки угара, как если бы что-то горело в самом воздухе. Последняя часть начинается в характере мрачного марша — разверзаются и опрокидываются грандиозные массы — “конец вселенной”, потом после некоторого затишья всё начинается с удвоенной силой при погребальном звучании колокола. Я сидел и не знал, что со мной будет. Хотелось спря-

таться. Посмотрел на соседа, он был мокрый и красный... В антракте меня ещё пробирали мурашки». Если одновременно с трезвенным и ироничным дневником Прокофьев сочинял в голове *такую симфонию*, связавшуюся с физическим уходом Макса и с его постоянными умственными «возвращениями» — воспоминаньем ли, сном ли, сходством ли черт с тем или иным встреченным, — то какие космические вихри должны были колебать его сознание, не помрачая его до конца! И какой внутренней силой должен был обладать он, выдерживавший всё это!

9 (22) июня Прокофьев ступил на английскую землю и вечером того же дня достиг Лондона. Первым делом связался с Андреевыми, поселившими его у знакомой русской, с платой по 3 рубля в день за отдельную комнату (очень незначительной даже с учётом тогдашнего курса рубля). Потом отправился к директору лондонского музыкального магазина фирмы «Брейткопф и Гертель» Отто Клиngu, где по протекции Черепнина ему отвели помещение для занятий, в котором, помимо Черепнина, когда-то «работал и Рахманинов, и Скрябин, словом, все русские музыканты, которых судьба заносила в Лондон. На стенах много интересных портретов, карикатур — Брамс, Брукнер, Лист, автографы Листа, Регера и т. д. Я каждое утро приезжаю туда в 9 ч^{асов} и занимаюсь до 12.30, думаю, что много сделаю. Переделываю симфониетту», — писал он матери на третий день по прибытии. Из симфониетты за месяц занятий удалось переделать только первую часть. Клинг познакомил гостя с композитором Гранвиллем Бантоком, профессором музыки Бирмингемского университета (Прокофьев называет его в дневнике «директором Бирмингемской консерватории»), объявившим себя поклонником сочинений Прокофьева, выразившим желание непременно сыграть его Второй фортепианный концерт с Симфоническим оркестром города Бирмингема и увёзшим его на пару дней к себе — отдохнуть от лондонской суеты. Лучшего и ожидать было нельзя. Прокофьева, чья слава была ещё далека от славы Листа, Брамса, Рахманинова и Скрябина, принимали как равного всем этим знаменитостям. И это было только начало.

Буквально сразу же Вальтер Нувель уведомил Прокофьева, что Дягилев ищет с ним разговора и хочет заказать балет к сезону 1915 года. Владимир Дукельский запомнил, с каким придыханием Нувель всегда говорил о «гениальном Серёже» — он с полным правом считал его своим музыкальным открытием. С самим Дягилевым Прокофьев столкнулся после показа «Соловья» Стравинского. Опера эта интересовала

Прокофьева и его ближайших музыкальных друзей — Асафьева и Мясковского — чрезвычайно. Асафьев, тоже находившийся в это время в Западной Европе и успевший на парижское исполнение «Соловья», сообщил Владимиру Держановскому, что «Соловей» пошёл в Париже в сыром виде, что указания Стравинского во время репетиций не были всегда точны, часто в противоречии с написанной музыкой, что в конечном итоге дело решила зрелищность декораций и мизансцен, придуманных Александром Бенуа. Прокофьев как в дневнике, так и в переписке, в частности в письмах к Мясковскому, от комментариев воздержался. Даже английская критика говорила примерно то же самое: навсегда врезающиеся в память декорации и сценография Бенуа, но музыка... Остроумная, «чудо изобретательности», как писала о музыке газета «Дейли мейл», и всё-таки... Слишком контрастной была смена стилистической манеры между скорее лирическим, написанным совсем юным Стравинским первым актом, где царствует живой соловей, и сочинённой значительно позже, уже после «Весны священной», гротесковой второй половиной оперы, в которой китайскому императору подносят сконструированного соперника настоящей птицы. Пусть тематика «Соловья» — конфликт живой природы с технотронной цивилизацией — и выразительные средства были у Стравинского самоновейшие, но даже самые передовые музыкальные умы пребывали в некотором недоумении от услышанного. Прокофьев не знал, что ответить о впечатлении от «Соловья» подошедшему к нему знакомиться Дягилеву.

Дневник приводит впечатление от импресарио: «Он был страшно шикарен, во фраке и цилиндре, и протянул мне руку в белой перчатке, сказав, что очень рад со мной познакомиться, что он давно хотел этого, просит меня посещать его спектакли, <...> а в один из ближайших дней надо серьёзно потолковать со мной...» К слову сказать, определение «шикарный» часто сопровождает в дневнике и Макса Шмидтгофа. О наклонностях Дягилева Прокофьев был информирован.

22 июня (5 июля) 1914 года композитор писал из Бирмингема матери: «В пятницу завтракал с Дягилевым и играл ему “Маддалену”, 2-ю сонату и 2-й концерт. В “Маддалене” ему не понравился сюжет. Зато страшно понравилась музыка 2-го концерта, и он объявил, что хочет его ставить в будущем году. То есть концерт будет исполняться как концерт, но к нему будет придумана мимическая сцена, которая будет разыграна балетными артистами. Словом, новый дягилевский трюк. Пока это не совсем по душе, но, может быть, выйдет любопытно». Когда Прокофьев играл Второй фортепианный

концерт, то присутствовавший тут же художник Хосе-Мария Серт (муж так много сделавшей для дягилевской антрепризы Марии Годабской, более известной как Мися Серт) ляпнул по-французски: «Mais c'est une bête féroce! (Но это какой-то дикий зверь!)» Дягилев, в характере которого имелись макиавеллиевские черты, был очень доволен. Значит, ошибки никакой и Прокофьев есть самый что ни на есть русский — дикий на «цивилизованный» слух — художник звуков, стихийный, мирового захвата, как прежде мало кому ведомый и закисавший в Петербурге Стравинский, в которого Дягилев однажды поверил и взял в ближайшие единомышленники, поспособствовав стремительному расцвету его гения. Импресарио без обиняков заявил сидевшему за роялем композитору, что у того «есть склонность к национальному стилю, который кое-где прорывался очень определённо, обещая многого в будущем», — вероятно, он имел в виду «колыбельную» тему из финала Второго концерта, — «но пока тонул в музыке интернациональной». Дягилев попытался тут же просветить Прокофьева на предмет осуществляемых его антрепризой революционных перемен в балете. Разумеется, речь пошла о том, что балет — искусство пластическое, родственное живописи и ваянию. Что в современном балете — читай между строк: в антрепризе Дягилева — есть два основных направления. Одно придумывает пластические композиции и «движения, вполне согласованные с музыкой» (линия Фокина), другое делает «из сценических движений как бы контрапункт к музыке» (линия Нижинского). Последняя была сейчас Дягилеву ближе. И хотя Нижинский, об отношениях которого с импресарио не знал в театральном мире только тот, кто не хотел этого знать, тяготясь эмоциональной властью своего патрона и партнёра, пошёл после «Весны священной» на полный разрыв и даже в сентябре 1913 года женился на австро-венгерской подданной смешанного польско-венгерского происхождения Ромоле Пульской, Дягилев, ради искусства, готов был забыть о произошедшем. Уж он-то, отринув всё личное, понимал, что в лице Нижинского балету был явлен несравненный гений. Прокофьев отмечает в дневнике: «При упоминании о Нижинском у Дягилева неестественно заблестели глаза». Но Прокофьев — покамест — пребывал во власти шаблонных образов, воспитанных просмотром предельно условных, построенных на исконной давности представлениях об изяществе и красоте спектаклей императорской сцены. Той самой, которая не переменит своего консерватизма и после падения монархии, и откуда лучшие силы будут уходить к Дягилеву вплоть до се-

редины 1920-х годов. Что общего было у таких балетов с современностью? Скулы должно было сводить от тоски и скуки. Прокофьев «постарался перевести разговор с балета на оперу». Поделится замыслом оперы по «Игроку» Достоевского. Дягилеву опера как раз и не была интересна. Вагнерианец в душе, он нашёл заветный синтез искусств в постановке преодолевавших границы искусств и жанров балетных действ и не собирался сворачивать с избранной дороги. Это был его, Дягилева, путь и ничей больше. Прокофьеву предлагалось принять его и присоединиться к кружку реформаторов музыкальной сцены.

Более детально планы Дягилева изложены в письме Прокофьева матери, отправленном 25 июня (5 июля) из Лондона: «Первый. В начале сент<ября> я получаю сюжет и приготавливаю музыку к концу ноября. Недостаток — Нижинский может на Рождество уехать в Америку и тогда не успеет поставить. Второй. Балет составляется из моих фортепианных пьес и к ним придумывается сюжет. Тогда можно начать ставить хоть сейчас, а я буду инструментовать. Третий. Ставится балетным образом 2-й концерт, который страшно нравится Дягилеву. Но очень трудно к нему подобрать сюжет, да и это может показаться нелепым, зато это мне карьера как пианисту».

Прокофьеву, разумеется, ближе был вариант первый. В качестве возможного автора сюжета Дягилев назвал «настоящего русского писателя» — стихотворца Сергея Городецкого. Замечательно, что, несмотря на разрыв, Дягилев захотел пригласить Нижинского для работы с композитором, сравнимым с автором «Весны священной». Но Прокофьев, мало что смысливший в хореографии, не сознавал, какие головокружительные перспективы тут перед ним открывались. Нижинский уехал в Америку — снова как официальный хореограф труппы Русских балетов — и поставил там в октябре 1916 года, как утверждают видевшие этот спектакль, ещё более новаторский, чем «Весна священная», балет — «Тиль Уленшпигеля» на музыку симфонической поэмы Рихарда Штрауса. Славянскую архаику «Весны священной» заменили аллегория современности и жестокая социальная сатира. Тиль — персонаж автобиографический — был таким вселенским Петрушкой, которого всегда превосходно исполнял Нижинский, и одновременно тем, кто подрывал, отрицал и вышучивал, от имени всех обездоленных, существующее мироустройство. Это, а не балет на музыку Прокофьева, стало последней выдающейся работой балетного гения. Душевное здоровье его было подорвано переживаниями середины

1910-х годов. В какой-то момент Нижинский как вражеский (русский) подданный был даже интернирован на территории Австро-Венгрии, гражданкой которой была его жена. После просьб и поручительств на самом высоком уровне о том, что Нижинский не возьмёт в руки оружия против тех, кто его отпустил, ему позволили уехать в нейтральную Америку, где вскоре стали давать себя знать признаки надвигающегося безумия. Сотрудничества с Прокофьевым, увы, не состоялось. И только Дягилев понимал, какой выразительной силы получился бы результат, соедини он поиски Нижинского с прокофьевским лиризмом и возрастающе острым чувством инфернального.

7 июля Прокофьев получил в Англии письмо от Нины Мещерской: «Ваши успехи в Лондоне меня весьма порадовали; жаль, если не удастся нам попасть на английское исполнение Ваших вещей, — а это вполне возможно...» В конце письма Нина звала его приехать в Кисловодск. Прокофьева не надо было уговаривать дважды. В тот же день он покинул Лондон, сославшись на необходимость присутствовать на московском исполнении «Снов» (исполнением он, разумеется, манкировал).

На самом деле Прокофьев рвался в Петербург, чтобы, расквитавшись со столичными делами, поехать в вожделенный Кисловодск. В Петербург он прибыл 11 июля, а уже 17 июля обсуждал либретто балета с Городецким — в присутствии Каратыгина (на этом настаивал Дягилев) на квартире у журналиста и адвоката Иосифа Гессена, одного из лидеров Конституционно-демократической партии. Разговоры шли и о надвигающейся общеевропейской войне. Но главные мысли нашего героя были всё-таки о Нине.

Перспективу личного счастья Прокофьева и Нины — в жизни композитора такое случится ещё раз — помрачали грозные события, которые глубинно и бессознательно Прокофьев предчувствовал давно, но которые стали окончательной реальностью лишь через несколько дней, когда 18 июля (1 августа) 1914 года Германия всё-таки объявила войну России.

Опасаясь, что Санкт-Петербург, переименованный по случаю начала боевых действий в более патриотически звучащий Петроград (этот русифицированный топоним употреблял ещё Пушкин), может быть подвержен сокрушительному удару войск неприятеля, Прокофьев первым делом озаботился помещением самого важного — дневников, переписки, музыкальных рукописей — на надёжное хранение в Волжско-Камский банк.

Впоследствии он поступит сходным образом в 1938 году, отвезя перед началом новой всеевропейской войны, ставшей и на этот раз войной мировой, дневники и письма подальше от театра грядущих сражений — в Соединённые Штаты и упрятав их там в надёжный сейф банка.

Но война означала больше, чем личные неудобства. Сам композитор как единственный сын, так называемый «ратник второго разряда», призыву пока не подлежал. Зато в армию могли быть призваны его ближайшие друзья, и в первую очередь поручик Мясковский.

Пока же путь Прокофьева лежал по переполненной воинскими эшелонами железной дороге в Кисловодск, где конец июля, весь август и начало сентября 1914 года он в компании Нины Мещерской на снятой Мещерскими даче проработал над второй и третьей частями на редкость счастливой, по контрасту с тем, что происходило вокруг, «Симфонииетты» и нежнейше ухаживал за Ниной.

Кисловодская дача представляла собой «верхний этаж очень большого каменного дома на Красной Балке, совсем уж почти за городом, — вспоминала Нина. — Прокофьев прожил у нас месяца полтора, спал на тахте в гостиной, где стояло пианино и где он по утрам занимался оркестровкой Симфонииетты. Кто тогда в доме знал о какой-то всепоглощающей любви, которая тут вспыхнула? Думаю, что наша англичанка, Miss Isaacs, которая это лето жила у нас и много с нами ходила, особенно в дальние прогулки, в степь, на Синие Камни, и ездила с нами в Пятигорск — та всё знала, но она вела себя по-дружески, маме ничего не сказала; замечала и знала и моя сестра и, кажется, была не очень довольна, она не представляла себе, как это всё кончится. Уроки мои с Прокофьевым летом оборвались, но иногда он сажал меня за пианино, заставлял играть какую-нибудь вещь, особенно сонаты Моцарта, и не раз подсаживался к пианино и тут же играл вместе со мной в правой руке импровизации, как бы свой новый аккомпанемент — второй голос к вещи Моцарта... Получалось чудесно, что-то совсем в новом стиле; думаю, что Моцарту понравилось бы. Эти импровизации, конечно, остались не записанными...

<...> Любовь, взаимная, с провалами и высотами, кружила нас и мучила; мысль о браке уже явилась <...>, но я так боялась, такой для меня был ужас...»

В середине сентября композитор уехал в Петроград.

И там, на взлёте отношений с Ниной, в октябре 1914 года Прокофьев вдруг, отложив в сторону остальные планы и замыслы, стал сочинять необычайной красоты и характерно

русский по гармониям (сказались разговоры с Дягилевым) диатонический квартет для струнных, возвышенное начало которого, связанное с радостной всепоглощающей — первой такой в его жизни — любовью, потом, годы спустя, когда Прокофьев отказался от незавершённого замысла, стало началом пятого акта его оперы «Огненный ангел». По сюжету это именно то место, где настоятельница женского монастыря вопрошает одержимую стихийной страстью к ангелу Мадиелю Ренату о том, нет ли в этом чувстве обманного искушения, и приуготовляет её к экзорцизму.

Конечно, когда Прокофьев переносил сочинённую музыку из одного произведения в другое, он глядел на то, что происходило между ним и Ниной, из удалённого будущего. Маленькая, черноволосая и упрямая Нина выкрикала, развязывала в нём стихи, о существовании которых он ещё недавно и не догадывался.

Нигде они не воплотились так, как в начатой осенью музыке балета «Ала и Лоллий». Сюжет его в каком-то невероятном сумбуре сочетал в себе черты скандинавской и славянской языческой мифологии с догадками об индоиранских культах древних скифов. Сергей Городецкий, которому предстояло написать либретто, был автором прогремевшего сборника стихов «Ярь» (1907). В названии книги звучал славянский корень, имеющий отношение к солнечной яркости, к эмоциональному буйству, к мужеской силе (ярый) и к земному плодородию (яровые злаки). Стихи тогда ещё близко к символистам Городецкого сочетали умственность, даже филологизм с заушной заклинательностью: не то записанные стихами разыскания по славяно-скандинавскому язычеству, не то от книжных разысканий рождающееся радение. Два из стихотворений «Яри» — «Весна, монастырская» и «Росянка, хлыстовская» (оба — 1906 года) — уже положил на музыку большой ценитель таких радений Стравинский.

Поначалу Городецкий сказывался больным (он, похоже, всё ещё раздумывал над целесообразностью сотрудничества). Однако, когда повторная их встреча состоялась, молодой поэт произвёл на Прокофьева впечатление всё-таки «милого парня», хотя и с изрядной ленцой, придающего слишком серьёзное значение своим недомоганиям, на что полный энергии и желания *уже писать* балет, предельно организованный композитор не преминул попенять ему, а Городецкий даже надулся в ответ. Всё это отразилось в их кратком обмене письмами (у жившего небогато Городецкого, в отличие от ценившего комфорт Прокофьева, никакого телефона не было). Тем не менее «незначительный по содержанию» (опре-

деление самого Прокофьева), хотя и не лишённый чисто поэтического обаяния сюжет, который смастерил автор «Яри», имел нечто, вызвавшее отзыв у с детства пленённого славянскими и дославянскими степными древностями Прокофьева: «Вращается в области русских идолов IX века. Неожиданно мне понравился этот аромат, а быки, которые проплывают по небу, предшествуя солнечному восходу, привели меня в восторг» (дневниковая запись от 9 (22) октября 1914 года). Не то херувимы («херувим» ведь и значит: «быки»), не то поднимающиеся в воздух тягловые животные украинских степей оформляли самые ранние, самые глубинные впечатления сознания. Дальнейшая работа со стороны Городецкого заключалась в изготовлении из того, что поэт знал о славянском и скандинавском язычестве, — ведь и то и другое было чрезвычайно популярно в символистских кругах, — некое образного варёва, которое вдохновило бы Прокофьева на сценически осмысленный сюжет. Пусть результат получился диковатым, а сюжет ходульно-романтическим, но вышло это с определённым вагнерианским душком: спектакль должен был повествовать о поединке богов, в котором принимают участие и смертные герои. Единственная запись либретто будущего балета — в пяти картинах — сохранилась в дневнике композитора:

«1-я картина. У бога Велеса (он же солнце) есть дочь, весёлая богиня Ала. Её хочет похитить иностранный тёмный бог Тар [если не брать во внимание, что английское «tar» означает «дёготь», то стихи, посвящённые «лазоревому Тару» — уж не Тору ли? — есть и в «Яри»*... — *И. В.*], но он бессилен против света солнца (Велеса). Солнце заходит. Тар выкрадывает Алу. Тогда простой смертный, певец, бросается в погоню, чтобы спасти её, ибо он влюбился в богиню.

2-я картина. Вечер. Эпизод преследования. Певцу удаётся вырвать Алу, но чёрный бог отбирает её обратно.

3-я картина. В северном фиорде. Ала на цепи у Тара. Тар хочет овладеть ею, но каждый раз в этот момент проглядывает из-за туч луна. В лучах её появляются лунные девы. Против света Тар бессилен, и лунные девы защищают Алу.

4-я картина. Рассвет. Певец опять настигает Тара. Бой. Смертный убит. По небу идут быки, всякая чертовщина и восходит солнце — Велес, выехавший искать дочку. Он поражает Тара и в тот же момент с Алы спадают цепи. Она полюбила певца и поражена его смертью.

5-я картина. День. Декорация первой картины. Велес через сожжение превращает храброго защитника своей дочери

* «Валкálанда» (1905), «Тар» (1906—1907).

в божество. Ала же бросается на костёр за телом возлюбленного и наоборот — превращается в смертную. Увы, они снова различны».

Когда Дягилев через полгода ознакомился с сюжетом, он пришёл в ужас. Не подлежит сомнению, что больше всего импресарио возмутила нелепо-инфантильная эротика, заслонившая от него собственно музыкальное содержание балета и напомнившая, увы, сюжеты всевозможных псевдотурецких и псевдоиндийских действий, заполнявших сцену Мариинки и других императорских театров. Решив, что ему подсовывают очередных, только осовремененных, «Баядерку» с «Корсаром», Дягилев не заметил оригинальнейшей музыки, а также стремления к вагнерианской мифологической наполненности и целостности действия, которые он так ценил и часто безрезультатно искал у современных ему композиторов. Впрочем, с точки зрения реконструкции мифа либретто балета тоже оставляло желать лучшего. Не выдерживает никакой критики причудливо-нелепое соединение славянского скотьего бога Велеса с культом солнца, введение никогда не существовавшего «Чужбога», и других существ — «Алы», а также «певца», впоследствии названного «Лоллием» (по-видимому, намёк на Леля)... Можно истолковать имена Алы и Лоллия и как отзвук имён — Алалей и Лейла — двух героев сборника сказок Алексея Ремизова «Посолонь». Основная ответственность за все эти ходульные фантазии должна быть возложена на Городецкого. Он, похоже, поленился заглянуть даже в главный для того времени источник — трёхтомное исследование Александра Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (1865—1869).

Черновики балета не сохранилось. Однако дневник довольно подробно фиксирует все стадии работы над музыкой. 12 (25) октября 1914 года, ещё не имея на руках подробного либретто Городецкого — композитор его так и не дождался, — Прокофьев приступил к написанию музыки «Алы и Лоллия». К 16 (29) октября были уже начаты 1, 2 и 3-я картины (на тематическом материале, подобранном весной и летом). 27 октября (9 ноября), когда Прокофьев работал над экстатическим танцем Алы перед Велесом (из 1-й картины), он узнал, что хореографом балета будет не Нижинский, а Борис Романов, тот самый, что поставил показавшуюся композитору «просто безвкусной» «Трагедию Саломеи» Флорана Шмитта. 18 (21) ноября Прокофьев сыграл только что написанную четвёртую картину Сергею Городецкому, но тот отделался общими словами и так ничего и не добавил к либретто. По ходу работы Прокофьев сверялся с тем, как оркестрова-

ны симфонические эпизоды в фантазии на темы славянского язычества — «Младе» Римского-Корсакова, и писал сразу с расчётом на большой оркестр. В конце ноября Прокофьев решает посвятить будущую партитуру памяти «Вечеров современной музыки», выведших его в люди, и приглашает прослушать написанное двух их бывших руководителей Вальтера Нувеля и Альфреда Нурока, которые, он знал, доложат о своём впечатлении Дягилеву. А написано было уже по половине 1-й и 2-й и почти целиком 3-я и 4-я картины. 27 ноября (10 декабря) на квартире Прокофьева состоялось прослушивание. «Вечером были Нувель и Нурок, — записывает в дневнике композитор, — слушали балет, и я боюсь, что ничего не поняли. Но оживлённо говорили и вообще время мы провели очень приятно». Дягилеву же полетела депеша, что да, Прокофьев работает много и плодovито. Уже на следующий день импресарио отвечал Нувелю обстоятельным письмом из Рима, в котором сообщал, что готов подобрать к балету лучшего декоратора — Фёдоровского, Стеллецкого, Рёриха... — и что с нетерпением ждёт либретто, музыки, а лучше самого Прокофьева в Италии. В начале января 1915 года Прокофьев вернулся к балету и придумал конец 2-й картины.

Балет, между тем, был готов только отчасти.

Всё началось с того, что 15 (28) июня 1914 года в Сараеве сербский патриот-мститель, а по-нынешнему террорист, девятнадцатилетний Гаврило Принцип застрелил австрийского эрцгерцога Фердинанда и его беременную супругу. Требование сербов было и остаётся по сей день простым — свобода всех сербских земель от иностранного управления, право жить в единой стране, не ограниченной только пределами малой Сербии. Австро-Венгрия ультимативно потребовала от сербских властей полного сотрудничества в проведении расследования, включая допуск австрийской полиции на сербскую территорию. В последнем вопросе, означавшем полную утрату Сербией суверенитета, её правительство ответило отказом. 28 июля Австро-Венгрия объявила войну Сербии, в исходе которой, учитывая огромное неравенство сил и территорий, можно было не сомневаться. В ответ на это Россия, связанная с небольшой православной славянской страной культурными и политическими узами и желая предотвратить поглощение Сербии Австро-Венгрией, объявила о мобилизации собственных призывников. Германия, в свою очередь, связанная с австрийской частью огромной Австро-Венгерской империи историческими и союзническими обязательст-

вами, потребовала от России прекращения мобилизации в двенадцатичасовой срок. Россия требование это проигнорировала. 1 августа 1914 года Германия совершила одно из самых роковых и нелепых действий — объявила войну России. 3 августа, рассчитывая на скорую победу, Германия объявила также войну и Франции. 4 августа Великобритания выступила на стороне Франции и России. Началась Первая мировая война: действия велись на суше, в воздухе, на просторах Северного моря и Атлантического океана.

Русские и немцы вообще не должны были вступать в вооружённое противостояние друг с другом. Никому русские в философии и музыке, в системе образования и науки, в инженерном деле не обязаны так много, как немцам, отношение к которым всегда было уважительно-ревнивым. Никто так не переосмыслил на свой манер пришедшие из Германии, если воспользоваться метким словом Пушкина, «туманной учёности плоды», как мы, русские, никто не вернул их немцам интеллектуальным вызовом такого масштаба. В нормальной обстановке обе великие нации, сложившиеся путём смешения с инородным элементом, — в восточных и приморских частях Германии с элементом славянским, в России с элементом тюркским и финно-угорским, — должны были крепко дружить. Но XX век дважды ставил их друг против друга. Между тем в образованном классе можно было встретить — особенно во время двух кровопролитнейших войн — сколько угодно критики немецкой политики, уклада жизни, но никогда никакого отрицания культурных достижений Германии. Статус немецкой философии, искусства, науки был чрезвычайно высок.

Можно себе представить, как странно чувствовал себя в самом начале событий наш герой, возросший на немецкой романтической музыке от Шумана до Вагнера. Отсутствию какого-либо воодушевления по поводу войны с Германией способствовало и то, что в первые же дни в армию был призван Мясковский. Уже 6 августа (ст. ст.) консерваторский товарищ отправился из Петербурга поручиком во 2-ю ополченскую сапёрную полуроту, расквартированную в городке (на деле — огромной деревне) Боровичи Новгородской губернии. 19 августа (ст. ст.) Мясковский писал из Боровичей редактору московского журнала «Музыка» Владимиру Держановскому: «Я не испытываю никакого подъёма, никакого патриотического волнения с самого начала войны, когда я даже не подозревал, что меня куда-нибудь притянут. У меня кроме недоумения, вызываемого диким немецким озлоблением (ни негодования, ни даже отвращения я не испытываю,

а именно какое-то недоумение, отчасти брезгливое), кроме этого недоумения я испытываю лишь чувство какой-то необъяснимой отчуждённости ко всему происходящему, точно вся эта глупая животная, зверская возня происходит совершенно в другой плоскости. Только вот теперь я почувствовал (вовсе не понял, а только почувствовал), что искусство, а музыка особенно, решительно лишено национальности, даже националистическое. В конце концов меняется лишь колорит, а сущность витает куда выше всяких Германий, Франций, России и т. п.». На тридцать третий день всеобщей мобилизации, а именно 28 августа 2-ю полуроту перевели в деревню Капитолово под Петроградом. Прокофьев хотел выбраться туда с Захаровым на автомобиле, но почему-то не доехал. Мысли Мясковского по-прежнему были заняты не армейской рутинной, а музыкой, грядущими премьерами собственных сочинений, музыкальными новостями, о чём он неустанно справлялся у Прокофьева, с подробностями рапортовавшего обо всём. Например, в отсутствие автора, переброшенного 2 ноября, на этот раз в составе 26-го сапёрного батальона действующей армии на штурм крепости Перемышль, самого мощного вражеского военного укрепления на восточном фронте, Кусевицкий продирижировал 5 ноября в Москве премьерой большой симфонической поэмы Мясковского «Аластор», посвящённой Прокофьеву. Прокофьев писал в действующую армию: «...слушал “Аластора” дважды. Главный его недостаток — недостаточная компактность, причём в горизонтальном отношении это выражается некоторыми длиннотами, а в вертикальном — обилием мест, недостаточно наполненных музыкой. Достоинства: очень хорошая музыка и отличная инструментовка, доходящая местами до замечательного блеска». В конце ноября — начале декабря 1914 года Мясковский, после неудачной первой атаки на Перемышль, уже находился подо Львовом, взятым русскими войсками. Оттуда он писал Прокофьеву: «Село зовётся Сокольники, польское, очень живописное, без конца здесь молятся, в костёле орган, прихожане поют — своеобразно, пожалуй, недурно. Я здесь один, копаюсь в глине, промачиваю ноги в тающем снеге, ковыляю по вечерам, при лунном свете, верхом по соседям, дышу превосходным воздухом, днём греюсь на солнце, ибо здесь весьма постоянно чистое небо. Львов город прелестный, холмистый, с красивыми, то старыми, то новыми постройками, говорят, похож на Варшаву и Киев вместе, немножко только маленький и тесноватый. Каково население, не поймёшь — евреи и поляки. Зато в деревнях такая ярочь нарядов, такие милостивые мордашки, что

приятно смотреть». Однако в середине января он уже снова находился на передовой — дальнейшее продвижение русских войск за Карпаты было остановлено. 14 января (ст. ст.) 1915 года Мясковский писал с передовой Держановскому: «Я сейчас обитаю в почти разрушенной артиллерией деревне, притом могущей каждую минуту вновь подвергнуться обстрелу, ибо в ней же устроилась наша артиллерия и её несомненно будут нащупывать, а народец (русины больше) всё живёт и живёт; дети бегают, бабы стирают в речках (тут их бесчисленное множество) бельё, молотят, копают картошку, бураки, дбют коров, продают мне самодельное (чудное) масло, одним словом живут. Но всё-таки скажу — к чёрту войну всякую. Несмотря даже на моё миролюбие, я чувствую, как развиваются разрушительные инстинкты: когда перед носом происходит ружейная перестрелка (разведчики часто сталкиваются), то так и тянет взять у кого-нибудь ружьё и самому попробовать сшибить австрийскую фигуру. Вот сейчас пишу такую гадость, а, ей-ей, не ощущаю ни малейшего угрызения. Так-то, милый мой. А скорей бы конец войне — мне скучно, да и всем тоже; солдаты и свои и чужие всё пристаюют — “да когда же, ваше благородие, замирение-то будет”...» В посланном на следующий день письме к Прокофьеву он выражался ещё определёнее: «...пусто, скучно и в то же время нет почти свободной минуты». А 17 мая 1915 года, после оставления русскими войсками со значительными потерями с такой лёгкостью занятых Карпат, он писал Прокофьеву, уже безо всякой оглядки на военную цензуру: «Что в армии царит вообще — какая путаница, верхоглядство, неосведомлённость, неспособность считаться с силами войск (под Ярославом войска около пяти суток не спали и были случаи, что сдавались от полного бессилия — изнеможённые), неумение вести операции — кошмар! Как удалось нам (нашему батальону) до известной степени уцелеть — Богу известно». И в тот же день Держановскому: «...и за что у вас в Москве так “любят” высокого главнокомандующего, у нас в передовых частях решительно не понимают. У нас нет ни плана кампании, ни вооружения, ни организации снабжения, ни войск (есть невооружённые, необученные банды, которые бегут от первой шрапнели, таща сапоги в руках), ни вспомогательных средств (аэропланы летают в тылу, тогда как германцы ими корректируют стрельбу; автомобили первые удирают; всякие санитарные отряды, особенно Всероссийского Земского Союза, бегут от опасной работы, как от чумы, да притом так организованы, что в госпиталях нет перевязочных средств, хирургических препаратов!))».

Поразительно, но и в такой обстановке Мясковский продолжал сочинять темы для Пятой симфонии, окончательно записанной только в 1918 году и отличающейся странно просветлённым характером. Вошла в симфонию и услышанная от русинов колядка. Русины — особый по самосознанию восточнославянский народ, живущий за Карпатами, столетиями отвергавший церковную Унию, говорящий на архаическом наречии, близком к языку XVI века, и считающий себя отличным от украинцев наследником средневековой Руси. Лежащее к западу от Львова Закарпатье, как и белорусское Полесье, — остров, где единство восточных славян, в отличие от соседней, со времён галицко-волынского князя Льва Даниловича склонной к сепаратности Львовщины, зримо и не нуждается ни в каких рациональных оправданиях.

Именно к единству с прошлым, в котором он искал истоки будущего, стремился, складывая в уме музыку под арт-обстрелом, в наступлении и в отступлении сапёр Мясковский. Тоска по культурной жизни, по великой — становящейся в условиях бессмысленной бойни вместилищем вечных смыслов и рисующейся ностальгическим раем — восточнославянской музыкальной традиции, отвращение к опыту военных лет определяют несколько неожиданную атмосферу Пятой симфонии. Итог: «превыше всего ставлю свою близость к музыке, а не военным предприятиям» — так писал Мясковский летом 1915 года из действующей армии Прокофьеву.

А знакомый по Шахматному собранию Борис Демчинский выпустил в 1915 году книгу «Сокровенный смысл войны», в которой со свойственной ему прямоотой утверждал, что в условиях всеобщей бойни остаётся одно — вспомнить о библейском мифе о грехопадении, к которому ведёт ненужное познание. По Демчинскому, единственное оправдание происходящего в том, что западная цивилизация, в конце концов, встанет перед необходимостью принести покаяние за торжество изничтожающей человека техники, которая помогла ей, цивилизации, возомнить себя превыше природы и огнём и железом начать «выравнивать» несогласных: «...характерной чертой Запада было его стремление отnivelировать мир, постричь его “под машинку”, чтобы исчезла самобытность и все племена и народы подчинились одной равнодействующей». Нынешняя западная цивилизация, увенчавшая себя всеобщей войной, продолжал Демчинский, убивает во имя якобы «гениальных» проектов, осуществляемых массаами, гениальность личную — на полях сражений, в мирное время ли: продолжая, таким образом, дело прежних строителей Вавилонской башни. Сокровенный смысл войны,

по Демчинскому, — в дальнейшем утверждении власти предавшегося сатанинскому искушению человека над пространством и временем, а война — лишь проекция попыток человека властвовать.

«Прежде всего, победа над временем и пространством хотя, действительно, и была достигнута, но раздавила самого человека безжалостнее, чем самое жестокое поражение, — утверждал в «Сокровенном смысле войны» Демчинский. — Побеждая время, Запад потерял досуг, потому что привычка выигрывать время привела к стремлению деловито использовать каждую освободившуюся минуту. <...>

Надо ли договаривать, что такая же печальная развязка ждала Запад при его торжестве над пространством? Победив пространство, он его потерял. И если в былые века земля казалась нескончаемой, то теперь, наоборот, мир стал удушливо тесен и мал. <...> Победить пространство — ведь это значило навсегда потерять пространство или, вернее, потерять представление о пространстве, не чувствовать его шири, его необъятности. <...>

Центральная станция, снабжающая энергией все концы мира, — не слишком ли сжалась земля, если уж можно помышлять о такой дерзости, как обслуживание её из одного центра? Не увидит ли она впоследствии центрального рефрижератора на северном полюсе и центрального отопления на экваторе? Тесный задворок с отдельными мезонинами и службами — вот что такое эта, некогда царственная планета, которая съёживается буквально на наших глазах!»

Но катастрофа мировой войны, сопутствующей превращению великолепной планеты в огромные задворки западной цивилизации, должна стать сигналом к пробуждению усыпленного мороком «прогресса», уравнившего комфорт и мораль сознания: «Какая грандиозная трагедия для веривших в западную культуру, какой провал для тех, кто исповедовал постепенное нарастание братства путём цивилизации! На протяжении долгих веков тянулись к разуму, в нём полагали свою гордыню, предчувствуя, что пробьёт час и самый передовой народ взберётся, наконец, на вершину Вавилонской башни и водрузит там флагшток... И вот, теперь он водружён, этот долгожданный флагшток! Он, конечно, сделан на фабрике и всё в нём изумительно, как апофеоз технического творчества, но на развевающемся флаге проглянуло оскаленное лицо Вурдалака».

В 1915 году созвучно с радикальным консерватором Борисом Демчинским говорил лишь один радикальный революционер Андрей Белый, воспринимавший из нейтральной

Швейцарии войну как кризис общего, а следовательно, и собственного, сознания, как следствие ошибок, в выправлении которых следует начинать с себя. Небольшая книга Демчинского предвосхищала и радикальную критику европейского нигилизма, тьмы, разрастающейся из самого сердца веры в прогресс, прозвучавшую спустя два десятилетия из уст немца Мартина Хайдеггера, наблюдавшего в 1915 году мировую войну по другую сторону от линии фронта. Большинству тогда эти мысли казались далёкими от повседневных забот, но ведь массы, «большинство», никогда не видят дальше стоящего перед их глазами. Для Прокофьева же оценка мирового кризиса, высказанная Демчинским, стала определяющей.

Нина Мещерская вспоминала, что молодой композитор, к удивлению всей её семьи, в 1915 году заявил ей, что будет избегать призыва: «Таким музыкантам, как я, не место в армии, я в жизни должен делать одно: писать музыку. Это я буду делать в Италии или где угодно». Ничего другого, зная, как нелегко пришлось его другу Мясковскому, несмотря на всю его прошлую военную выучку, помня, что думал тогда о войне другой его товарищ Демчинский, Прокофьев сказать не мог.

Между тем Дягилев и Стравинский усиленно звали его в Италию. Прокофьев решился, наконец, ехать единственным доступным сухопутным путём — через союзные балканские страны. 1 февраля 1915 года он встретился на Царскосельском вокзале с консулом Алексеем Ивановичем Алексеевым, которого Дягилев специально попросил взять себе в попутчики Прокофьева и «который вёз в Ниш два небольших ящичка, под восемью печатями каждый, и такой аховой тяжести, что еле поднять. Мы везли беднякам-сербам золото и вполне прониклись важностью нашей миссии». Ясно, что русское правительство хотело осуществить передачу денег союзному правительству втихую, без официального прохождения по международным банковским каналам, а высокий и физически крепкий Прокофьев был приставлен в качестве сопровождающего лица к российскому дипломату. 4 февраля их поезд пересёк русско-румынскую границу, 6 февраля Прокофьев и Алексеев были уже в Болгарии, причём её столица София напомнила композитору Симферополь. Русофилия местного населения резко контрастировала с официальной русофобией правительства и газет: болгарским царством правила немецкая по происхождению династия. 8 февраля пу-

тешественники были уже в Сербии — «и сразу разительная перемена к лучшему: вид народа гораздо привлекательнее болгар: тоньше, красивее, бравее, веселее, а уж милы и ласковы к русским, как к братьям». После остановки в Нише, крайне короткой из-за страха подхватить свирепствовавший вблизи линии боевых действий сыпной тиф, и передачи секретного груза союзникам путешественники пересели на поезд до Салоник и 9 февраля были уже в Греции, откуда 14-го числа отплыли из Пирея на пароходе через Коринфский канал в Адриатическое море. 15-го пароход встал на якорь у берегов острова Корфу, а 17-го Прокофьев и Алексеев сошли на итальянский берег. 18-го композитор с восторгом и облегчением записывал в дневнике: «Итак, я в Риме!» А в одиннадцать утра того же дня он уже беседовал в «Grand Hôtel» с давно поджидавшим его там Дягилевым и в нетерпении дважды — безуспешно — ходившим встречать Прокофьева и Алексеева на железнодорожный вокзал.

Сразу же начались репетиции Второго фортепианного концерта, который Прокофьев должен был сыграть в римском зале «Аугустеум» с оркестром под управлением дирижёра и иезуита Бернардино Молиари. Познакомился Прокофьев и с новым спутником импресарио балетмейстером и танцовщиком Леонидом Мясиним — будущим хореографом прокофьевского балета «Стальной скок». На Прокофьева Мясин произвёл впечатление «милого юноши», понимающего толк в изобразительном искусстве, но не более того. Отношения Мясина с Дягилевым находились в нежнейшей фазе, и спутник импресарио покамест лишь обдумывал будущие постановки — «Литургию» (так никогда и не дошедшую до сцены), «Полночное солнце» (показанное в конце декабря в Женеве)... Непонятно, рассчитывал ли Дягилев на то, что Мясин возьмётся за прокофьевский балет, но тот постоянно присутствовал при их общении.

22 февраля (7 марта) Прокофьев сыграл перед весьма малочисленной публикой, явившейся на дневной концерт в «Аугустеум», Второй фортепианный концерт и несколько сольных пьес — Этюд из соч. 2 и Прелюд, Ригодон, марш (именно в таком порядке!) из соч. 12. В том же концерте прозвучали увертюра-фантазия Чайковского «Ромео и Джульетта», симфонические эскизы Дебюсси «Море» и симфоническая поэма Штрауса «Тиль Уленшпигель». Вещи Прокофьева шли между более известными произведениями. Это было его первое выступление за границей и, увы, без особенного успеха. Ждали «нового Стравинского», а слушателям предстал пианист-виртуоз, пишущий музыку лирически свежую, за-

ряженную взрывной энергией, но совсем не экзотичную, без своеобразного «азиатского» смака. Космическая драма Второго концерта и сдержанная ирония небольших фортепианных пьес оказались римской публике чужды.

В архиве Прокофьева сохранились отклики, тщательно подобранные и переведённые с итальянского самим композитором: редчайший случай, ибо обычно он оставлял вырезки из периодики без перевода. Вот наиболее характерное из высказываний.

Никола Чиленти, статья «“Музыки” Прокофьева в Аугустеуме», появившаяся 23 февраля (8 марта) 1915 года на страницах «La Vittoria»: «Концерт № 2 для фп. и оркестра производит впечатление вещи без сомнения новой и странной, но неровной и в некоторых случаях экстравагантной. У Прокофьева есть форма... есть ритмический недуг (Il Prokofiew ha delle forme..., raganoiche di ritmo): он привязывается на рояле к какому-нибудь мотиву, теме или звучной комбинации и настаивает вплоть до ожесточения, до спазма, до бреда: он кажется тогда одержимым пунктом помешательства. Без сомнения, он имеет богатую, живую, изобильную силу того ритма, который у Стравинского всегда оживлён бдительностью его артистического вкуса; но Прокофьев устремляется, теряя всякие границы, без чувства меры и не всегда основательно. Четыре части слышанного нами концерта являются родом *perpetuum mobile* на клавишах, которое ни разу ни на момент не останавливается для паузы или для оркестрового отыгрыша. Публика под влиянием того же пианиста, который, обречённый на передачу своей музыки до самоогорчения, в поте лица работал, как кузнечный мех, — оставалась сосредоточенной, озабоченной и по окончании, конечно, аплодировала, чтобы вознаградить автора и исполнителя за немалую усталость и за окончание этого подобия кошмара».

Чиленти в своей критике был совсем не одинок.

И лишь Т. Монтефьоре на страницах «La Concordia» говорил нечто справедливое: «Несомненно, Прокофьев обладает солидными качествами музыканта и композитора; он оживлён замечательным чувством ритма и старается быть ясным. Таким он показал себя в первых двух частях <концерта>... <...> Он сверх того пианист высокой марки, который достиг возможности превзойти трудности своего концерта».

Причина взаимонепонимания с римской публикой и критиками, увы, оказывалась предельно проста: представления о лирическом фундаментально разнились в русской и итальянской культуре; от Прокофьева же ждали не мощнейшей лирики, а чего-то, обращённого к доисторической архаике.

Шурин Скрябина русско-французский музыкальный критик Борис Шлёцер, в 1920-е пропагандировавший новые сочинения Прокофьева на страницах русской эмигрантской и французской музыкальной прессы, отмечал с сожалением, спустя почти десять лет после малоудачного римского дебюта, что и французская публика больше чувствует и понимает «именно стихийного Прокофьева — Прокофьева “Сюиты”, “Наваждения”, “Сарказмов”, чем нежного лирика».

Дягилеву между тем не терпелось услышать готовые куски балета, что и произошло через день после выступления в «Аугустеуме».

Сыгранной ему музыки Дягилев просто не понял, как не поняла Второго фортепианного концерта римская публика. Впрочем, импресарио не понял и следующего балета, написанного для него Прокофьевым, но об этом позже.

Не разобравшись в музыке, он решил приписать собственное непонимание «затхлости» петроградской атмосферы и дурным влияниям на Прокофьева со стороны тамошних музыкантов. 8 марта (н. ст.) Дягилев попросил Стравинского о немедленном вмешательстве: «...Прокофьев. Вчера он играл в “Аугустеуме” с порядочным успехом [Дягилев сильно преувеличивает. — *И. В.*], но не в этом дело. Он мне привёз на треть написанный балет. Сюжет петербургского изготовления, годный для постановки в Мариинском театре il ya dix ans [лет 10 назад]. Музыка — как он говорит — “без исканий ‘русскости’ — просто музыка”. Это именно просто музыка. Очень жалко, и надо всё начинать сызнова. Для этого надо его приласкать и оставить на некоторое время (2—3 месяца) с нами, и в этом случае я рассчитываю на тебя. Он талантлив, но что ты хочешь, когда самый культурный человек, которого он видит, — это Черепнин, эпатирующий его своей передовитостью. Он поддается влияниям и кажется более милым малым, чем <допускал> его когда-то заносчивый вид. Я его привезу к тебе, и необходимо его целиком переработать, иначе мы его навеки лишимся».

Зная музыку «Алы и Лоллия», трудно себе представить, что подобное сочинение действительно могло сопровождать постановку в Мариинском театре в 1905 году. Дягилевым явно руководила растерянность перед неожиданным.

Прокофьеву же он сказал примерно следующее: интернациональной музыки нет и быть не может; чтобы быть национальным, недостаточно использовать в музыке русские или какие иные темы; надо соответствовать духу национальной музыки, который Прокофьеву не чужд; а потому следует срочно выбираться из Петрограда, где уже не имеют ценить

ничего русского и где подлинно национальное в музыке «после Бородина, Мусоргского, Даргомыжского» иссякло. В письме к матери от 12 (25) марта 1915 года из Рима Прокофьев приводит нелестные для себя умозаключения импресарио: «Дягилев находит, что “петроградское болото” имеет ужасающее влияние на моё музыкальное развитие и что я отстаю от европейского пульса. Если мою музыку любят в Петрограде, то значит, я уже отстал... Это не лишено меткости». Заодно Дягилев устроил Прокофьеву своеобразную экзаменовку: напел десять по-настоящему русских, на его слух, мелодий, только одну из которых Прокофьев распознал; одним этим Дягилев произвёл на нашего героя впечатление ошеломительное. А также подобрал ему для либретто нового вокального сочинения русские по духу стихи, Прокофьеву очень приглянувшиеся, впоследствии оказавшиеся цитатой из либретто Владимира Бельского для оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Подвох раскрылся, когда Прокофьев возвратился в Россию и музыкальный критик и издатель Владимир Держановский, сбивая с декламировавшего ему строки композитора излишний пыл, предложил для начала ознакомиться с партитурой оперы. Сам Прокофьев об этом эпизоде никогда не упоминал — а вот Держановский с ехидством рапортовал о прокофьевском «проколе» их общему товарищу Мясковскому. И Прокофьев, и Дягилев, в конце концов, остались довольны разговором. Прокофьев подивился хитроумию и знаниям Дягилева, а Дягилев порадовался, что прищучил молодого гения и на долгие годы сформировал в своей голове мнение, что Прокофьев — конечно, великий талант, но при этом «полный придурок» (именно эти слова он говорил в 1924 году Дукельскому). После чего предложил Прокофьеву — для расширения культурного горизонта — отправиться вместе с ним и Мясиным в Неаполь и Помпеи. Дягилев всегда брал нуждавшихся, на его взгляд, в просвещении новых сотрудников в подобные экскурсионные поездки. Эта же оказалась скорее забавной. Прокофьев не без становящегося привычным лёгкого сарказма фиксировал в дневнике: «Дягилев и Мясин были, как пара голубков». Начертанный на многих помпейских домах в качестве оберега фаллос не знающий об античных обычаях Прокофьев принял за «откровенный знак, свидетельствующий о том, что этот дом был публичный». Наконец, общеизвестный страх Дягилева перед водой приобрёл во время пересечения Неаполитанского залива на лодке в глазах Прокофьева комично истерический характер: «Когда гребцы начинали негромко петь, Дягилев останавливал их, сказав, что

не время петь, когда через десять минут мы, может быть, потонем». С годами страх этот полностью вышел из-под контроля, и уже Дукельский, в 1925 году переплывавший в компании Дягилева Ла-Манш, вспоминал, как импресарио, в маниакальном ужасе, сидел летним днём на палубе в надвинутой на брови шляпе и в шубе, завернувшись поверх шубы в шерстяное одеяло и обвязав шею кашемировым шарфом, с иконкой Николая Угодника в руках и непрестанно крестился. Он боялся простудиться от морского ветерка, утонуть и даже подвергнуться воздействию сатанинских сил.

Одновременно с развивавшимися молодого композитора экскурсиями Дягилев продолжил бомбардировку Стравинского телеграммами, очень рассчитывая в борьбе за Прокофьева на его скорый приезд.

Самого же Прокофьева Дягилев уговаривал в Россию не возвращаться, а остаться в Швейцарии — как Стравинский — и писать для его антрепризы. Прокофьев ответил решительным отказом: сердце его принадлежало Нине и в голове были планы скорой женитьбы. Однако ни сам он в дневниковых записях, ни его биографы не упомянули другой, не менее существенной причины отказа. Практически все отзывы на римский концерт демонстрировали недоумение — от очень сильного до умеренного, но это было именно недоумение, а не изумление или возмущение, что вполне бы устроило дебютанта. Когда, по возвращении в Петроград, Прокофьев сыграл 13 (30) апреля 1915 года тот же Второй фортепианный концерт на двенадцатом симфоническом концерте Придворного оркестра под управлением Варлиха, то критик Коптяев написал в «Биржевых ведомостях»: «Во втором отделении исключительный успех имел г. С. Прокофьев, в качестве композитора и исполнителя своего фортепианного концерта (№ 2), счастливые мысли которого (иногда даже с налётом гениальности) перемешаны с крайностями модернизма». Как далека эта восхищённая оценка от непонимания итальянцев!

Наконец 20 марта (2 апреля) и не в Рим или в Неаполь, а в Милан приехал на пару дней Стравинский. Дягилев очень опасался новых дерзостей со стороны Прокофьева, но Стравинский, как он это умел в нужных ситуациях, был само великодушие. Дягилев разместил обоих композиторов в соседних номерах гостиницы «Continental», они отомкнули разъединявшую номера дверь и по инициативе Стравинского много разговаривали, совместно музицировали. «Услышав мой 2-й концерт, “Токкату” и 2-ю Сонату, — записывает Прокофьев в дневнике, — Стравинский стал чрезвычайно

восхищаться, заявляя, что я настоящий русский композитор и что кроме меня русских композиторов в России нет». Сыграли перед пришедшими поглазеть на русских композиторов и себя показать итальянскими скандалистами-футуристами в четыре руки всю «Весну священную», слышанную Прокофьевым лишь раз в концертах Кусевицкого. Музыкальная сторона «Весны священной» была для нашего героя, до того как они сели со Стравинским за чтение клавира, неясной и неимоверно затруднительной. Логики, стоявшей за переменами метра в балете, он ещё не чувствовал. Прокофьев запомнил, что «Стравинский, всегда маленький и малокровный, во время игры кипел, наливался кровью, потел, хрипло пел и так удобно давал ритм, что “Весну” мы сыграли с ошеломляющим эффектом». Только тогда Прокофьев, наконец, понял «Весну», произведение колоссальной свободы и мощи. Живший в Швейцарии старший современник разглядел в родной стране такое, что было совсем невидимо при близком взгляде; и выразил доисторическое в прежде неизвестной форме симфонии-балета, возрождающего экстатический ритуал, неслыханным, новейшим языком утверждающего традицию и архаику. Это было уроком для Прокофьева, поводом задуматься над тем, что же утверждал своей музыкой он сам.

Было решено выписать в Италию и художника Михаила Ларионова (демобилизовавшегося с фронта после контузии) с его женой, тоже художницей Натальей Гончаровой. Из привезённого Стравинским из Швейцарии сборника русских сказок Афанасьева — книг по фольклору у Стравинского, работавшего над хореографическими сценами с пением «Свадебка», скопилось за границей изрядное количество — были выбраны две сказки про шута, из которых композитор и Дягилев, по воспоминаниям Прокофьева, «легко слепили балетный сюжет в шести картинах, и на этот раз Дягилев подписал со мной настоящий контракт на 3000 рублей». Согласно дневнику, Прокофьев поставил первоначальным условием 6 тысяч рублей. Дягилев, таких денег не имевший и надеявшийся «купить» Прокофьева перспективами всевропейской славы, прямо заявил композитору, что он — сумасшедший и что даже Стравинскому он, Дягилев, столько не платит. Но Прокофьев — не чета другим композиторам — умел торговаться и в конце концов получил контракт на половину истребованной суммы. Дягилев хотел от него именно русского балета и все разговоры в Италии вёл только вокруг этого: «Только пишите такую музыку, чтобы она была русской. А то у вас там в вашем гнилом Петербурге разучи-

лись сочинять по-русски. В искусстве вы должны уметь ненавидеть, иначе ваша собственная музыка потеряет всякое лицо». Прокофьев видел в этом один существенный недочёт: «Но ведь это ведёт к узости». Дягилев отвечал остротой: «Пушка оттого далеко стреляет, что узко бьёт». Это был новый курс его и Стравинского — ориентация на огромные не задействованные пока ресурсы родной страны, ясно видимые в военную годину из Западной Европы, но отнюдь не очевидные тем, кто оставался в самой России. Пусть не сразу, но Прокофьев, в конце концов, присоединится к этому курсу. Пройдёт ещё двадцать лет, и в конце 1930-х композитор будет повторять советским коллегам, что провинциальность и патриотизм — вещи разные, что сочинять надо так, чтобы было понятно и в Париже, но с опорой на свои национальные традиции. А всё началось в 1915 году с разговоров с Дягилевым.

Полупристойный сюжет балета «Сказки про шута, семейных шутов перешутившего» должен был не только радовать Дягилева, большого любителя всякого рода скабрёзностей и не большого поклонника женского пола, но и вполне соответствовать несколько мальчишескому отношению к действительности, присущему Прокофьеву. Это абсолютно карнавальная языческая история с элементами перемены половых ролей, с намёками на садизм и зоофилию, с несерьёзным отношением к смерти и т. п. — словом, со всем тем, чем переполнены настоящие, не цензурированные русские народные сказки.

Сохранился набросок либретто «Шута», на основании которого Прокофьев сочинил первую редакцию балета. Номера соответствуют картинам представления:

«1

Жил-был шут.

У Шута была жена Шутиха.

Шут сидел на печи и придумывал. Какую бы ему сшутить шутку; шутиха мыла пол.

Шут выдумал, прыгнул с печи и сказал:

— Хозяйка, смотри: придут к нам семь шутов. Я велю тебе собирать на стол, ты не захоти и я будто тебя убью. А когда ты упадёшь, я возьму плётку, ударю раз — ты пошевелись, ударю два — ты поворотись, ударю три — ты встань и пойдёшь собирать на стол. Тогда мы дорого продадим плётку.

Сказано — сделано. Явились семь шутов. Увидали чудо и заплатили за плётку триста рублей.

2

Вернулись домой семь шутов и решили попробовать плётку. Убили семерых своих жён и начали хлестать. Но ни одна не воскресла.

3

И прибежали разъярённые вдовцы к Шуту. Чтобы расправиться с ним за такую проделку. Шут спрятал свою шутиху, а сам переоделся женщиной, будто своею сестрою. Сел за пряжу, сидит да прядёт. Обыскали шуты весь дом, но не нашли виновника. Видят, сидит сестра да посемывает <?>. Схватили они молодуху и увели к себе: пусть служит стряпкой, пока Шут найдётся.

4

У семерых шутов было семь дочерей и пришла пора выдавать их замуж.

Приехал к ним купец с двумя свахами, богатый-пребогатый. То-то была радость!

Но купцу шутиные дочки что-то не приглянулись, и он выбрал стряпку.

5

Привёл купец молодую в свою спальню, а жёнушка и не знает, как ей быть.

Говорит она мужу:

— Ой, родной, что-то плохо мне. Высади меня в окошко по холсту проветриться, а как трягну холстом, назад тяни.

Купец послушался, обвязал простынёю и спустил в окно. А когда вытянул обратно, на простыне болталася козлуха.

Испугался купец, стал звать челядь и домашних:

— Спасите, добрые люди, жена оборотилася козлухой!

Прибежали дружки, взялись наговаривать, начали они козлуху тормошить, да так разошлись, что доконали козлуху до смерти.

6

Стал неутешный купец хоронить свою жёнушку. А шуты тут как тут, перескочили через забор да кривляются: поделом тебе, что выбрал стряпку.

Вдруг приходит Шут. А с ним семеро солдат.

— Что вы сделали, собаки? Где моя сестра?

А те к нему с козлухой.

Шут купца берёт за бороду:

— Такой, сякой! Взял сестру, а отдаёшь дохлую козлуху. Я возьму тебя и упеку!

Перепугался купец, заплатил триста рублей, лишь бы отпустили.

И стал Шут веселиться с бумажником и со своею Шутихою, а солдаты с шутиными дочерями.

(По народной сказке Пермской губернии)*.

Ещё 14 (27) января 1915 года Прокофьев решил жениться на Нине Мещерской. О чём оповестил свою избранницу по телефону, а общей с Ниной приятельнице арфистке Элеоноре Дамской даже послал шуточное четверостишие:

О, соратник дорогой,
Дел галантных, дел лихих,
Плачьте, плачьте надо мной:
Я скончался, я — жених!

Впрочем, плакать ещё было рано.

Нина вроде бы и обрадовалась решению Прокофьева, но обсуждать предстоящее замужество со своими родителями отказалась. Наш герой торопил с неизбежным разговором: предстояла поездка в Италию к Дягилеву, и он мечтал отправиться туда вдвоём, соединив медовый месяц с интересным вояжем и с первой заграничной гастролью.

17 (30) января в Малом зале консерватории состоялась премьера их с Ниной общего детища — «Гадкого утёнка», невероятно длинного романа на текст сказки Андерсена, первоначально обработанный Ниной.

23 января (5 февраля) Нина написала Прокофьеву письмо, смысла которого композитор, кажется, не понял. Она была не до конца уверена в правильности столь стремительного замужества, сильно зависела от мнения родителей, которое, скорее всего, должно быть отрицательным, и, похоже, сама не верила в прокофьевскую звезду. А кроме того, отводила возможные подозрения в том, что причиной её сомнений могло быть имущественное неравенство. Ведь Прокофьевы

* Впервые опубликовано в 1923 году в статье Бориса Асафьева (Игоря Глебова) «Грядущая эра русской музыки». Цитируется по этому источнику.

жили в достатке, но не богато, в то время как Мещерские жили не просто богато, а очень, невероятно богато.

Письмо было выдержано в разумном тоне, Нина даже обращалась к жениху на вы: «Меня интересует — что Вам действительно важно: то, что я согласна и хочу того же, что и Вы, — или же важно только удовлетворить горячку этих дней, и ради этого сломать всю мою прошлую и, может быть, будущую жизнь. Нет, Серёжа, разве Вы не понимаете, как жестоко и эгоистично — то, что Вы от меня требуете! Да и к тому же, Вы идёте сами против себя: я прямо уверена, что если я теперь пойду “к ним” [то есть к родителям. — *И. В.*] с объяснениями, то получу в ответ категорическое veto, да ещё, может, запрещение Вас видеть. Не будьте же таким близоруким. Основанием к тому veto последуют не материальные отношения, ни даже Ваш юный возраст, а то, что “они” считают Вас за человека с железным и сумасбродным характером. (Да, если хотите, Вы своим отношением ко мне в эти дни — это усиленно стараетесь доказать.) Прибавьте, к тому же, что сейчас война, кот<орая> во всех отношениях становится поперёк дороги, и что я всю зиму была больна. В результате получается миленькая обстановка для исполнения Вашего знаменитого плана счастливой, совместной жизни!

В ответ на все эти рассуждения я сама себе вместе с Вами говорю: но ведь надо же будет из этой обстановки выбраться! И если я только буду чувствовать с собой Вашу твёрдую руку, а не только нервную горячку 23-летнего мальчика, — то я ручаюсь, что я это сделаю! Или Вы во мне не уверены? Или в себе? Проверьте-ка, в ком из двух. Неужели же 2-ухмесячное пребывание в Италии — уже может Вас физически выветрить! О, Серёжа, неужели Вы меня так плохо любите! Разве отношения хороши только с официальным клеймом, кот<орое> Вы меня так торопите на них надеть [sic!]. Голубчик мой, неужели, получив моё “да”, Вы меня доведёте до того, что я скажу “нет”? — Если Вам необходимо и удобно теперь ехать в Италию — то поезжайте. Что я тут не свихнусь — это я Вам ручаюсь».

Поразительный ответ на предложение руки и сердца. Нине тогда и позже казалось, что она очень любила Прокофьева. Но в состоянии ли девушка была с равной силой ответить на бурю чувств, которую она пробуждала в Прокофьеве? Была ли она ему подходящей партией? Вряд ли.

Когда Прокофьев снова увиделся с той, кого считал своей невестой, она пребывала в страшном смятении относительно того, как ей быть дальше. Буквально во вторую встречу, когда они играли что-то вдвоём за роялем, Нина сказала

своему жениху совершенно безумную вещь: «Вот под эту музыку можно застрелиться...»

История со Шмидтгофом повторялась.

По воспоминаниям Нины, Прокофьев однажды «приехал экстренно в Царское Село и потребовал, чтобы сейчас же скорее венчаться», без дальнейших отлагательств и проволок.

Тут-то и вскрылась причина смятения: Нина по-прежнему не решалась на разговор с родителями и опасалась отрицательного отношения к её замужеству со стороны отца. Ведь Прокофьеву предстояло снова ехать к Дягилеву — везти в Италию рукопись второго балета. Он предупредил Нину, что, как ратник второго разряда по закону о воинской повинности, может быть вскоре призван, а потому предпочтёт, ради будущего своего искусства и из отвращения к войне, отправиться из Италии с дягилевской труппой в Америку, а значит, и уклониться от призыва. В этой ситуации Нине предстояло, обвенчавшись, безотлагательно отправиться в Италию вместе с ним. Она, наконец, обратилась за советом к отцу и тот, разумеется, ответил, что ехать в Италию вдвоём — полное безумие. Прокофьев решил поговорить с будущим тестем сам. «Алексей Павлович был страшно мил, — записал наш герой в дневнике, — мы с ним много разговаривали о моей поездке; наконец он сам перешёл на главную тему. Сказал: везти тепличную девочку, слабую здоровьем, трудными и опасными путями за границу, неизвестно в какие условия, и оставлять её там, может быть, на год и больше — это выше того, что может разрешить он, отец».

Прокофьев, разумеется, принять этого не мог — слишком сильно он хотел быть с Ниной и одновременно выполнить новый дягилевский заказ к сроку. Как это часто случается в жизни художника, приходилось выбирать между личной жизнью и творчеством, а Прокофьеву хотелось и личного счастья, и исполнения предначертанного ему в искусстве.

Сразу после разговора её жениха с отцом Нина отправила Прокофьеву письмо, в котором не стихавшее бурное смятение странно сочеталось с покорностью родительской воле. Нина теряла над собой контроль и писала уже совсем откровенно: «Посылаю тебе вырезку <о призыве> из “Н<ового> Вр<емени>”, кот<орое> мне сейчас бросилось в глаза. Уверен ли ты, что ты прав в этом отношении и не попадёшь ли ты в Италии, в случае призыва, — в пренеприятнейшую историю? Я моим “земным” умом никак не могу понять, к<а>к тебя в Италии какой-то консул может освободить. Если тебе уже 1-ого августа с треском придётся возвращаться в Пе-

троград, то это, право, будет преглупо. А не записываться же в разряд “дезертиров”! Пишу тебе не п<отому,> ч<то> вопрос этот меня очень волнует. Нельзя ли выяснить точно до завтрашнего дня [подчёркнуто Прокофьевым. — *И. В.*], чтобы имел хотя бы в этом деле веские доказательства против папы? <...> У меня в душе гроза, рёв, грохот и молния. Чем это всё разрешится? Серёжа, как жаль, что мы не вместе».

Прокофьев, кажется, начал кое-что понимать и заявил 2 (15) мая Нине, с которой он на этот раз встречался прилюдно в здании Николаевского вокзала, что и для неё тоже наступает время выбора, а потом поведал обо всём происходящем не подозревавшей, как далеко зашло дело с Ниной, и потому ошеломлённой известиями Марии Григорьевне. Ситуация близилась к развязке. 3 июня Прокофьев отправился в гости к Мещерским для решительного разговора с матерью Нины, но услышал в ответ заносчивое: «Подумать, что из-за того, что какой-то Дягилев требует балет, устраивать такую историю!» У старой дворянской аристократии все эти люди искусства, производители увеселений с их небонтонными привычками вызывали недоумение, если не презрение. Каких ещё доказательств несовместимости с самим образом мышления Мещерских требовалось Прокофьеву? Пройдёт всего два года, и от мира людей, подобных им, не останется камня на камне — Революция сметёт его до основания.

Вечером того же дня Нина пришла на квартиру к Прокофьеву. Мария Григорьевна отнеслась к её визиту без одобрения: «Не такую жену я ждала для тебя».

7 (20) мая Прокофьев, вместе со своим приятелем Борисом Башкировым, предпринял — точь-в-точь как в фильмовой мелодраме — последнюю и окончательную попытку разрубить узел. Двое молодых людей задумали похитить Нину из её дома на автомобиле. Прокофьев, обладавший редкостным чутьём на всё абсурдное и смешное в жизни, на этот раз в упор не увидел того, что сам оказался участником нелепо-ходульного действия, которое лучше всего изложить «покадрово».

Кадр 1. Борис Башкиров за рулём авто за углом у Кирочной. Импозантные шофёрские перчатки, кожаный шлем и очки. Он здесь на случай, если Нина явится не одна, — чтобы в момент увезти её.

Кадр 2. Прокофьев, скрестив руки на груди, в напряжённом ожидании звонка от Нины — возле телефона на своей квартире.

Кадр 3. Нина осторожно спускается по лестнице к парадному выходу.

Кадр 4. Лицо дюжего швейцара: «Барышня, велено не пущать».

Кадр 5. Швейцар подымает Нину по лестнице обратно в квартиру.

Кадр 6. Лицо Нины, искажѐнное отчаяньем.

Кадр 7. Сестра её Таля, виновато-довольная.

Кадр 8. Нина — Тале: «Предательница, это ты рассказала всё матери».

Кадр 9. Вера Николаевна Мещерская с головной болью и раздражением, изобразившимися на её лице, звонит по телефону.

Кадр 10. Борис, взглянув на часы, отъезжает с условленного места: Нина не пришла.

Кадр 11. Мария Григорьевна берёт телефонную трубку, на лице её недоумение.

Кадр 12. Мещерская — Прокофьевой: «Оповестите вашего сына, что дворники и швейцары предупреждены: будет серьёзный отпор. Нину я забираю с собой в Финляндию».

Кадр 13. Нина у окна поезда, идущего по степным просторам Екатеринославской губернии.

Кадр 14. Солнце высоко стоит над созревающими хлебами.

Кадр 15. Вращаются на холостом ходу ветряки.

Личная жизнь и связанные с ней планы на будущее полетели в тартарары. А вот работа над балетом пошла на удивление споро. Отчаяние от казавшегося безвыходным положения отошло на второй план. 25 мая (ст. ст.) Прокофьев решил, что с него довольно и отныне с женьитьбой на Мещерской покончено. Но Нина об этом ещё не знала.

9 (22) июня ему было передано письмо от Нины, почему-то отосланное Башкирову. В письме его невеста, совершенно не понимая, что Прокофьев ждал от неё именно самостоятельного ответственного поступка, по-прежнему оправдывалась за происходящее. «Вам может показаться диким, — писала Нина Башкирову, — что <...> я обращаюсь к Вам, не будучи, собственно, с Вами знакома. Но дело в том, что мои родители меня вернули в Петроград только после того, как я дала им слово, что я сама — С<ергею> С<ергеевичу> не буду ни звонить, ни писать, добавив, что видаться с ним до осени мне всё равно не разрешат. (Т. е. при первой моей попытке это сделать меня опять будет тащить швейцар, опять увезут и т. п.)» Прочитав это, Прокофьев окончательно убедился, что в Нине он ошибался: такая жена была ему не нужна. Он продиктовал Башкирову ответ, означавший: всё, разрыв. 13 (26) июня Прокофьев получил от Нины хранившееся у неё кольцо, доставшееся Прокофьеву по смерти Макса

Шмидтгофа. Прокофьев вернул возлюбленной подаренную ему заветную бриллиантовую булавку и заветный браслет, которого не снимал ни на минуту во время заграничной поездки, а после всегда хранил при себе.

В жизни Прокофьева будет много сердечных увлечений, но только о трёх женщинах он думал, как о тех, с кем он мог бы разделить всю свою жизнь без остатка. Нина была первой, и её нерешительность глубоко задела Прокофьева. Но и самой Нине потерять его навсегда было нестерпимо тяжело, и понимание это, придя с опозданием, едва не раздавило её: «Годами и годами я вытравливала из памяти всё, что было, старалась забыть совсем, навсегда всю эту несправедливость и отчаяние, в котором я потом прожила столько лет». Второй избранницей станет родившаяся в Испании Лина Кодина, будущая мать его сыновей, с которой Прокофьев познакомится в Америке. Третьей — Мира Мендельсон, к которой Прокофьев уйдёт от Лины, когда они с детьми возвратятся в Россию. В ноябре 1952 года, уже проживя много лет с Мирой, он вдруг получит через общих знакомых известие, что Нина, успевшая, как и он сам, много лет провести за границей, якобы разошлась со своим мужем, вернулась в Россию и, как видно, не забыла их юношеского романа. На самом деле муж Нины Игорь Кривошеин, как и сама Нина, вернулся в СССР, точнее завёл себе, подобно Прокофьеву, советский паспорт и был депортирован из Франции, однако через какое-то время после приезда на родину оказался в заключении. «Когда-то, после ссоры в 1915 г., Нина оставила на мне сильное впечатление, но теперь, 37¹/₂ л<ет> спустя, всё это осталось далеко и воспоминания побледнели», — запишет Прокофьев в дневнике и решит больше с Ниной не встречаться. Никогда, сказанное им самому себе в 1915 году, означало именно «никогда». Как бы он Нину ни любил на момент их вынужденного расставания.

По возвращении в Россию Прокофьев, в воодушевлении от перспектив нового сотрудничества с Дягилевым, прежде всего окончательно сделал «Симфониетту», лежавшую на его рабочем столе с 1909 года, и к которой в августе 1914 года он, как мы знаем, приписал целую новую часть *Intermezzo*. Последняя точка в финале «Симфониетты» была поставлена 22 апреля 1915 года в Петрограде. Затем довольно быстро написал новый балет — на это ушли май и свободные летние месяцы. 1 июля Прокофьев телеграфировал в Уши о том, что четыре картины закончены: с вопросом — продолжать ли?

Загвоздка была в том, что Дягилев ожидал приезда Прокофьева в Лондон. Сразу по возвращении в Россию, ещё по дороге в Петроград, Прокофьев виделся в Москве с Михаилом Ларионовым и Натальей Гончаровой, которых Дягилев наметил в авторы декораций к «Шуту». Композитор передал чете пожелание импресарио немедленно ехать в Италию и Швейцарию для работы. Это было возможно, так как Ларионова комиссовали по контузии из действующей армии. Вскоре он начал работать над костюмами. В Отделе графики XVIII — начала XX века Государственной Третьяковской галереи в Москве сохранились их красочные эскизы: костюм самого Шута, его Жены, Свахи... Эскиз костюма главного героя — Шута — был нарисован Ларионовым в Лозанне и помечен 22 июня 1915 года. Работа закипела, несмотря на войну, несмотря ни на что.

Тематический материал Прокофьев подбирал «настоящий русский», без каких-либо цитат из фольклора. Клавир «Шута», завершённый к 24 октября (7 ноября) 1915 года (о чём Прокофьев извещал Дягилева телеграммой), был отправлен с дягилевским режиссёром Григорьевым, следовавшим из Петрограда в Рим, но Дягилев новой музыки снова не понял, как не понял он и предыдущего балета. Прокофьев стал ждать окончания войны, чтобы опять повидать Дягилева и уже в непосредственном общении закончить работу над сочинением и оркестровать его. Ждать ему пришлось целые пять лет.

Но и от материала прежнего «Алы и Лоллия» Прокофьев решил не отказываться и переделал уже написанные куски в «Скифскую сюиту» для оркестра — под сильным впечатлением от разобранной вместе с автором «Весны священной». Новая «Баядерка» превратилась — в музыку сюиты — в повествование о дославянских архаических ритуалах. Впоследствии Прокофьев не раз будет утилизировать не востребованную или не до конца востребованную музыку — напишет, как мы уже знаем, на тематическом материале непоставленной оперы «Огненный ангел» Третью симфонию, на материале как вошедшей в балет «Блудный сын», так и оставшейся не использованной, но написанной для балета музыки, — Четвёртую симфонию, перенесёт куски из музыки, написанной для неосуществлённых инсценировки «Евгения Онегина» и постановки по трагедии «Борис Годунов» в оперу «Война и мир», в звуковую дорожку к фильму Эйзенштейна «Иван Грозный», в Седьмую симфонию. Хорошая музыка не должна была оставаться в столе.

Порядок частей в симфонической сюите на материале злосчастного «Алы и Лоллия» оказался следующим:

- I. Поклонению Велесу и Але.
- II. Чужбог и пляска нечисти.
- III. Ночь.
- IV. Поход Лоллия и шествие Солнца.

Целиком исчезла, как мы видим, намеченная в планах Городецкого, но так и не написанная Прокофьевым пятая картина. Превращение же поединка певца и Тара, гибели певца, поражения Тара лучами Солнца, освобождения Алы и оплакивания ею певца в энергичные «поход Лоллия и шествие Солнца» можно считать заслугой Бориса Демчинского, драматургическое чутье которого композитор очень ценил и подсказкой которого относительно триумфального окончания сюиты воспользовался. Сохранилось принадлежащее на этот раз целиком Прокофьеву изложение программного содержания «Скифской сюиты»:

«...Эскизы этой музыки были сделаны для балета из скифских поверий, но в следующем году переделаны в симфоническую сюиту, в которой лишь отчасти отразился первоначальный сюжет.

I. Поклонение солнцу-Велесу (1-я тема) и любимому деревянному идолу Але (вторая тема, медленная). [В программе первого зарубежного исполнения «Скифской сюиты» — 6 и 7 декабря 1918 года с Чикагским симфоническим оркестром под управлением Прокофьева — сказано, со слов композитора и в разъяснение событий в неосуществлённом балете, что «Ала — дочь Велеса».]

II. Чужбог вызывает семерых змиев и пляшет, окружённый ими. Он похищает Алу. [В чикагской программе сказано, что «монстры живут в своих подземных пространствах».]

III. Ночь. Ала прикована к дереву в плену у Чужбога. Но как только он хочет приблизиться, на него падает лунный луч, и бог тьмы не в силах посягнуть на неё при свете. [В чикагской программе можно прочитать и о том, что «лунные девушки нисходят к ней, дабы принести утешение».]

IV. Народный герой Лоллий отправляется в поход на выручку Алы. В неравном бою против Чужбога он должен погибнуть, но восходит солнце-Велес и лучом поражает Чужбога».

Прокофьев начисто отказался от мелодраматизма и, сколько мог, урезал нелепости в четырёх оставшихся картинах, сохранив при этом Чужбога, Алу, Лоллия и славянского бога скота Велеса (в роли Ярилы). Стоит ли говорить, что «скифского», то есть индоиранского, в сюите был разве что верховный культ солнца, в славянском пантеоне никогда не игравшего подобной роли. Неясно, прочитал ли он ко време-

ни переделки «Поэтические воззрения славян на природу» Афанасьева, но признаки того, что в главную теоретическую книгу собирателя русских сказок Прокофьев заглядывал, имеются. Было усилено начало солнцепоклонничества — в соответствии с концепцией Афанасьева, восходящей к Макс-у Мюллеру, — основной языческий миф индоевропейских народов. Современная наука давно отвергла этот взгляд как слишком спрямляющий то, что содержится в песнях, сказках и заговорах, и в лице отечественного мифолога и лингвиста Владимира Топорова предложила считать основным мифом индоевропейцев и славян поединок бога-громовержца с принимающим разные обличья соперником-змием. Тем не менее акцент на солнцепоклонничестве был к началу XX века уже общим местом любого, как выражался Афанасьев, «сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов». В сочетающем научную строгость мысли с поэтичностью изложения исследовании Афанасьева противопоставление солнца как жизни и ночи как смерти перетекает в исследование внутреннего смысла русских — и церковнославянских — слов «восток» (место, откуда восходит солнце) и «запад» (место, где солнце заходит):

«В област<ном> словаре гасить означает: истребить, уничтожить. Ночь, санскр. *nakta* от корня *naç* — *perire*, *interire*, т. е. время, когда день умирает; нем. *untergehen* значит: заходить, садиться солнцу и погибать. Отсюда возникло: во-первых, уподобление жизни — возжённому светильнику, а смерти — потухшему <...>, и, во-вторых, уподобление восходящего, утреннего солнца — новорождённому ребёнку, а заходящего, вечернего — умирающему старцу. <...>

Дневное движение солнца играло весьма важную роль в древнейших верованиях, отголосок которых замечаем <...> в некоторых народных обычаях и приметах. На свадьбах жених и невеста, их родичи и гости выходят из-за стола “по солнцу”; купленную скотину покупатель трижды обводит вокруг столба “по солнцу”, чтобы она пришла к нему на счастье; гадая о чём-нибудь, поднимают на пальцах ржаной хлеб и смотрят: в какую сторону станет он вертеться? Если “по солнцу” — задуманное сбудется, и нет — если “против солнца”. Солнечным движением определялись страны света: а) восток (областн. *всток*, *сток*) от глагола *теку* — иногда заменяется словами *всход* и *солновсход*, из которых последнее означает также “утро”. Это сторона, где рождается солнце, откуда несёт оно дневной свет и жизнь миру, и потому — сторона счастливая, благодатная. Сербы говорят:

“солнце на восход, а Бог на помощь!” <...> На восток строятся храмы; в старину покойников полагали лицом к востоку — в ожидании великого утра всеобщего воскресения мертвых, знамением которого служил ежедневный восход (=пробуждение) накануне почившего солнца. <...> С востоком соединялось представление рая, блаженного царства вечной весны, неиссякаемого света и радостей. Наоборот в) запад (от глагола за-падать) называют заход и солносяд и связывают с ним идею смерти и ада, печального царства вечной тьмы. <...> В послании... новгородского архиепископа — Василия сказано, что рай был насажден на востоке, “а муки и ныне суть на западе”. <...> Север же — сторона холодных ветров, зимней вьюги и ночного мрака <...> Как восток противоплагается западу, так юг — северу; подобно западу, север в народных преданиях представляется жилищем злых духов...»

В ходе переделки «Алы и Лоллия» в «Скифскую сюиту» мысль Прокофьева двигалась в сходном направлении — прочь от западности и северности. Музыкальное развитие шло в сторону от немецких симфонических и итало-французских балетных моделей к попытке свободного творчества музыкальных форм. Завершалась сюита моторным, «квадратным» (в четыре четверти) движением у всего оркестра и полуироническим маршем, зачинаемым деревянными духовыми при поддержке основного оркестра, очевидно, символизирующими летучих быков, небесные светила и иных участников процессии, с кульминационной, непрерывно, сколько длится музыка, повторяемой тематико-ритмической фигурой у медных духовых (малой трубы и ещё четырёх-пяти труб), то есть победой востока-солнца-молодости-жизни над западом-дряхлением-смертью, а также торжеством юга — Дикой степи — над севером — Петербургом, где угнездились, как объясняли Прокофьеву Дягилев и Стравинский, миазматические духи академизма. Ещё работая над балетом, Прокофьев представлял себе «солнечный восход <...> не как явление природы, а как шествие небесных сил, завершающееся появлением Бога-Солнца». А кроме того, отпали отсылки к скандинавскому Тору. Гибнущий же безымянный песнопевец первоначального сценария превращается в народного героя Лоллия, вместе с солнцем торжествующего над лунными чарами ночи-смерти. По впечатлению Бориса Асафьева, в музыке «начинает постепенно рождаться свет: звенящие высокие ноты трубы (*tromba piccola*) и напряжённое “дрожание” в воздухе высоко парящих скрипок воздействует как первый солнечный луч. С этого момента Прокофьев ведёт

небывалое до него нарастание инструментальных масс; сквозное инстинктивное влечение всего живого: “к свету, к солнцу, к радости” прорывается с неудержимой силой, и сюита кончается на потрясающе блестящей концентрации нечеловечески сильных звучностей». Единственный «скифский», индоиранский элемент в сценарии «Сюиты» — как раз и есть солнечный культ (задержавшийся в современном русском языке в слове «хорошо», то есть «как солнце», вместо общеславянского «добре»); культ солнца всё-таки играл у всех индоевропейцев, да и не у них одних, роль немалую. Но даже сильно подчищенный Прокофьевым сценарий содержит гору нелепицы. Однако менее всего слово «нелепость» применимо к музыке «Скифской сюиты». Она — достойный ответ на вызов «Весны священной». Но если Стравинский вдохновлялся в «Весне» идеей всеславянского единства, абсолютно зримого на высоком берегу Луги, где был начат его балет и откуда на тысячи вёрст в любом направлении простираются славянские земли, а также живописью Николая Рёриха, следуя позаимствованному у Дягилева убеждению, что балет — искусство в первую очередь пластическое; то Прокофьев пошёл дальше — его вдохновляли дославянские памятники Дикого поля; к связи же музыки с пластическим искусством он был всё ещё равнодушен и скорее вдохновлялся литературой — тем же Афанасьевым.

Англо-американские историки русской музыки — Ричард Тарускин, Дэвид Нис — высказывали мнение, что «Скифскую сюиту» следует рассматривать в одном ряду с более ранней симфонической поэмой «Скифы» (1909) ныне изрядно подзабытого Владимира Сенилова (1875—1918) — того самого, что ещё в 1910 году приветствовал первые выступления Прокофьева. Партитура «Скифов» сохранилась*, однако, при всём остроумии их гипотезы, забавно то, что ни большинство современников Сенилова, ни даже сам Сенилов, ни уж тем более наши досточтимые современники Тарускин с Нисом этого сочинения никогда не слышали. «Скифам» была предпослана «стихотворная» программа самого Сенилова, примерно соответствующая чередованию эпизодов внутри симфонической поэмы (*Andante.—Allegro vivace.—Adagio.—Allegro*):

* Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (С.-Петербург), фонд 687, единица хранения 29. Датировка в конце белой партитуры — 3 апреля 1909 года, что противоречит встречающейся в справочниках и повторяемой Тарускиным и Нисом более поздней датировке.

Из старых славных веков, сединою глубокой повитых,
Грезятся дивные сны воли свободной и дикой.
Мчатся безлюдною степью несметные полчища скифов,
До вражеской грозной твердыни смел их набег.
Вдруг остановлены кони. Близится ночь.
Пред ними твердыня врага, городище, высоко стоит.
Белые стены его спокойно и строго глядят.
Ночь покровом своим обнимает враждующих станы.
Утром ранним звучат рога. Поднимаются скифы на бой,
Жаждой подвига, крови горят их бесстрашные души.
Саранчой наступаая, преграды ломая, рвутся вперёд!
Победа! Ликуют их дружные сонмы...

С сюжетом «Скифской сюиты» Прокофьева связи никакой нет. Очевидно — даже на уровне авторского пояснения — не слишком положительное отношение к кочевникам. Первое исполнение «Скифов» было объявлено в экстренном симфоническом концерте 10 (23) июля 1917 года, через полтора года после премьеры «Скифской сюиты», в Театре музыкальной драмы (в Театральном зале Петроградской консерватории), проходившем под управлением приятеля Прокофьева, выдающегося дирижёра Григория Григорьевича Фительберга — или, по переселении в Польшу, Гжегожа, сам же композитор всю жизнь ласково обращался к нему «Гри-Гри». Фительберг поставил Прокофьева играть свой Первый фортепианный концерт во втором отделении, как раз перед «Скифами». Однако, судя по помете Прокофьева на полях сохранившейся программы концерта, премьеры «скифской» симфонической поэмы Сенилова была заменена «Прелюдами Листа»... О каком влиянии тут может идти речь?

Когда Прокофьеву стало очевидно, что разрыв с Ниной Мещерской окончательный, что возвращение к прежним отношениям невозможно, освобождающее поначалу одиночество сразило его настолько, что он даже перестал — на целые пять месяцев (август—декабрь 1915 года) вести дневник. Между тем Дирекция Императорских театров, встревоженная тем, что Дягилев уводит у неё из-под носа новый крупный талант, — предложила Прокофьеву писать оперу. Ключевую роль сыграл дирижёр и композитор, англичанин, родившийся в Петербурге, — Альберт Карлович Коутс (в английском начертании — Albert Coates, 1882—1953), заступивший в дирижировании спектаклями Мариинского театра место постаревшего и с декабря 1914 года тяжело болевшего другого русского иностранца, дирижёра и композитора чеха Эдуарда Направника (1839—1916). Направник провёл на им-

ператорской сцене премьеры всех наиболее значительных отечественных композиторов второй половины XIX века от Мусоргского до Чайковского и сам написал несколько опер в манере, близкой Чайковскому. Планы Коутса были не менее амбициозны. Он решил привести на сцену Мариинки двух главных нарушителей спокойствия — Стравинского и Прокофьева.

Выбор оперного сюжета пал на давно облюбованный роман Достоевского «Игрок». Трудно себе представить автора, более далёкого от Прокофьева, чем Достоевский, олицетворяющий собой предельный психологизм и самопогружение, от которых Прокофьев бежал как в музыке, так и в собственном дневнике. Если уж кого он ценил в русской литературе, так это Пушкина, Толстого и, впоследствии, Набокова. Из Достоевского Прокофьев выбрал, однако, самый нехарактерный роман, отличающийся многими недостоевскими чертами: разворачивающимся, как пружина, действием, чётко продуманной и ясно исполненной, чуть не шахматной, композицией действующих лиц, ход за ходом ведущих действие к развязке, темой азартной игры, наконец, в которой сталкиваются рациональный расчёт и случай — и это у Достоевского, не высоко ставившего рацию и верившего в предопределение! Наконец, как в либретто, так и в музыке, вплоть до последних страниц оперы, драматургическое развитие и чисто музыкальный интерес идут по нарастающей, а вместо психологической сумятицы каждого из персонажей Достоевского зрителю и слушателю предьявлена незрелость всякого, кто одержим — а иных в опере нет — *idée fixe* о получении неожиданного богатства, о приходящем по случаю в руки «куше».

Между 29 сентября (11 октября) и 3 (16) октября 1915 года Прокофьев составил очень короткий конспект либретто оперы в трёх действиях: I. Сад отеля—II. Вестибюль отеля.—III. Салон отеля, с изложением действия и следующей драматургической пометой, касающейся отличия оперы от романа: «Облегчить роль Ал<ексея>. Установ<ить> роль Астлея». В окончательном виде в опере стало четыре действия; изменения в основном коснулись заключительного действия, распавшегося на два — собственно III (небольшая гостиная, прилегающая к игорному залу) и три картины IV (1. Крошечная каморка Алексея; 2. Ярко освещённый игорный зал; 3. Снова каморка Алексея). Подсказаны были изменения Борисом Демчинским. Общий план оперы явно выиграл в драматизме, и Прокофьев навсегда остался признателен другу за улучшенное либретто.

Пресловутая гегелевская триада оказалась разомкнутой, а

финал произведения в известном смысле открытым: сознание выигравшего в рулетку огромные деньги, но отвергнутого Полиной Алексея временно помрачается, и возможны как его зависание в помрачении, так и возврат к азартной игре.

Что до Астлея, играющего у Достоевского роль антипода главному кукловоду драмы — Маркизу де Грие, то в опере он оказывается кем-то вроде разъяснителя происходящего. В прокофьевском «Игроке» основной интерес сосредоточен на отношении Алексея к Полине и на иллюзорной вере персонажей в то, что и им когда-нибудь свалится в руки сумасшедший выигрыш в рулетку. А свита из Генерала, Маркиза, некой Бланш оказывается лишь присосавшейся то к Бабуленьке, то к Полине.

Вот краткое содержание либретто Прокофьева—Демчинского:

Акт I — нечто вроде тезиса о торжестве эмоционального, стихийного начала. В саду большого отеля Алексей Иванович, домашний учитель у детей отставного русского Генерала, проживающего в Рулеттенбурге, сообщает его приёмной дочери Полине, что проиграл в рулетку заложенные Полиной бриллианты. Генерал, полусветская дама Бланш (по натуре своей содержанка; к тому же состоящая в створе с хозяевами игорного зала), на которой Генерал мечтает жениться, и Маркиз, кредитор Генерала, ждут телеграмм из Москвы о состоянии здоровья Бабуленьки, в надежде, что её племянник Генерал не сегодня-завтра получит изрядное наследство. Генерал, Маркиз и Бланш корят Алексея за то, что деньги, заплаченные ему за уроки, он спускает в рулетку. Алексей выражает презрение к буржуазному накопительству, противному его «татарской природе». Оставшись наедине с Полиной, он признаётся в остром, болезненном к ней влечении. В его словах трудно не заметить тени, как бы бросаемой Прокофьевым на собственные не до конца преодоленные чувства к Мещерской:

Всё во мне остановилось.
Вы сами видите, отчего.
Я даже не знаю,
что на свете делается,
что у нас в России.
Я только вас везде вижу,
а остальное мне всё равно.
Представьте себе,
я даже не знаю,
хороши ли вы или нет,
даже лицом.
Сердце у вас наверно нехорошее,
ум наверно неблагородный.

Всё непросто и в отношениях Маркиза, Генерала и Полины. Генерал живёт исключительно в долг, выписывая Маркизу вексель за векселем (в расчёте на бабуленькино наследство); Маркиз, вероятно, обманывает Генерала с содержанием телеграфной переписки с Москвою; Полина, зависимая и от приёмого отца и от Маркиза, страстно жаждет ущемить их обоих. По её требованию Алексей устраивает скандал, шутовски навязываясь в знакомые к немецкой Баронессе в присутствии её мужа.

Акт II — антитеза предыдущему, ибо содержит в себе попытки рационального объяснения происходящего.

Оскандаленный, Генерал в вестибюле отеля отчитывает Алексея за грубое поведение и сообщает, что вынужден был извиняться перед Бароном. Он больше не нуждается в услугах такого домашнего учителя. Алексей, почувствовав вкус к свободе, напоминает Генералу, что хоть сам он и учитель, да дворянин и даже имеет учёную степень — «кандидат университета», а потому мог бы вызвать Генерала за неуместную опеку над собой на дуэль, но уж, пожалуй, лучше вызовет Барона. Маркиз, слушая всё это, лишь посмеивается и обещает найти управу на Алексея да напоминает Генералу о новых векселях. Генерал и Маркиз уходят. В вестибюле появляется английский аристократ Астлей, рассказывающий Алексею, что «вся музыка» в Бланш — официальной невесте Генерала. Её было заподозрили в умышленно неверной подкачке Барону во время его игры в рулетку и «вследствие этого, по жалобе баронессы, <...> удалили с вокзала». Вернувшийся Маркиз просит Алексея немедленно прекратить скандал. Алексей отвечает, что, будучи уволенным, не чувствует себя ничем никому обязанным. Что же до дуэли с Бароном, то он, Алексей, готов послать секундантом мистера Астлея, сына английского лорда. Тогда в качестве решительного аргумента Маркиз показывает составленную по его настоянию записку от Полины, в которой та просит более не «школьничать». Появляются Генерал и Бланш, а за ними, как гром среди ясного неба, Бабуленька, только что прибывшая поездом в инвалидном кресле прямо из Москвы посмотреть, что поделявают в Рулеттенбурге наследники её неимоверного состояния. Резко и прямолинейно говорит она то, что думает о каждом из присутствующих: ласково приветствует Алексея Ивановича, называет Бланш «весёлой» (не слишком положительное в её устах определение) и «актрисой», отказывается верить в радостные приветствия Генерала и с изумлением обращается к Полине: «Ты здесь что делаешь?» После чего требует, чтобы ей показали игорный зал при отеле.

Акт III — нечто вроде синтеза стихийности и ratios, атмосферы первого и второго актов.

В прилегающей к игорному залу гостиной Генерал пребывает в ужасе от происходящего в игорном зале. Кто-то из выходящих говорит, что Бабуленька уже продула сорок тысяч, кто-то что сто, а есть сведения, что уже и пять миллионов. Появившаяся Бабуленька оповещает всех, что немедленно отправляется поездом обратно в Москву, и просит Алексея помочь ей занять у Астлея денег на билет, а Полину, которую упорно именует Прасковьей, зовёт с собой — прочь от Маркиза и из Рулеттенбурга. Ведь у Бабуленьки, помимо продутых сбережений, осталась ещё недвижимость: дома в Москве, деревни...

Ну, теперь прощайте.
Не взыщите старой дуре.
Теперь поеду церковь строить, —

сообщает Бабуленька. Генерал, наконец, осознал масштабы катастрофы. Бланш уходит под руку с другим русским — князем Нильским. Генерал всеми покинут. Даже Бабуленька отказывается видеть своего непутёвого племянника.

Лишь в *Акте IV* открывается подлинный смысл происходящего, находящийся за пределами эмоционального и рационального и даже попыток их соединения. Драматическое развитие идёт по нарастающей.

Сцена 1. Алексей один в своей крошечной каморке, куда только что вернулся с вокзала, с проводов Бабуленьки, и обнаруживает там Полину. Полина сообщает ему: «Если я прихожу, то уж вся прихожу». Заставляет его прочитать записку к ней от Маркиза, в которой тот оповещает о своём отъезде и о продаже заложенного ему Генералом имущества, за вычетом пятидесяти тысяч франков, причитающихся Полине. Раздавленная произошедшим, она просит Алексея помочь ей найти эти пятьдесят тысяч и швырнуть их в лицо бросившему её Маркизу. Алексей предлагает взять деньги у Бабуленьки или у мистера Астлея. «Что же, разве ты сам хочешь, чтобы я от тебя ушла к нему?» — изумляется Полина. Алексей не видит, что Полина, предельно униженная тем, что Маркиз решил заплатить ей за их отношения, готова уже и торговать собой. Он уходит играть в рулетку.

Сцена 2. Алексей в игорном зале срывает куш за кушем все деньги с двух столов и выигрывает целых двести тысяч. Толпа игроков, зевак, крупье и директор заведения комментируют происходящее. Директор убеждён: «Теперь он не уйдёт. Он обречён».

Сцена 3. Алексей вбегает в каморку, где его ждёт Полина, с грудой денег. Но выигранные в рулетку деньги всё равно не в состоянии купить любви Полины — а Алексей хочет в первую очередь любви и потом уже обладания, а не обладания без любви. Да и сама Полина начинается смеяться над предлагаемой ей суммой:

Вы дорого даёте:
любовница Маркиза
не стоит пятидесяти тысяч! —

и, швыряя отданные ей деньги в лицо Алексею, уходит от него. Алексей в оцепенении: он не может поверить, что целых двадцать раз подряд ему в рулетку выпала удача.

В музыке оперы Прокофьев впервые применил сквозное симфоническое развитие — особенно в кульминационных третьем и четвёртом актах, образующих единство внутри единства и идущих на возрастающем эмоциональном накале. Это привело к кинематографизации действия, воспринимавшейся композитором именно как влияние нового вида искусства на оперу, а также придало необычайно глубокого вокально-инструментального дыхания повествованию. Действительно, эпизоды «Игрока» монтируются скорее в согласии с эстетикой немой фильмовой драмы и многое у неё позаимствовавшего экспериментального театра 1910—1920-х годов.

Прокофьев начал работать над музыкой с помещаемой в самую середину первого акта антибуржуазной — и антизападноевропейской — инвективы Алексея:

Фатер благословляет,
при этом плачет, мораль читает,
передаёт капитал и умирает.
И так далее, и так далее;
и через шесть поколений —
солидная фирма Гоппе и компания.
Нет, это уж слишком противно
моей татарской породе!

Это имело самое непосредственное отношение к его ситуации. Проигрыш в жизни — невозможность составить достойную партию Нине, которую он ведь тоже когда-то обучал музыке, как Алексей Полину разным наукам в романе и в опере, категорический отказ в благословении со стороны «фатера» Алексея Мещерского, ибо о фирме «Прокофьев и К^о» и помыслить было смешно — всё это оборачивалось выигрышем в искусстве: созданием лирической музыкальной драмы о тщетности достатка, возникающего волей случая, но не дающего человеку счастья и удовлетворения. Привыкший

всюду быть первым и побеждать Прокофьев посылал свои проклятия миру буржуазного — сугубо экономического — успеха, которого он мог добиться либо случаем, либо признанием себя как художника, чего ещё не произошло в полной мере, и который в любом случае казался ему слишком плоским, скользящим лишь по поверхности вещей. И морального реванша он, без сомнения, добился: чем сильнее укреплялись позиции Прокофьева как композитора, тем тяжелее становилось Нине, которой, увы, не хватило сил порвать с родным домом. Она будет избегать не только общих знакомых, но и концертов, где Прокофьев мог бывать. А таких становилось всё больше.

Кстати, «солидная фирма Гоппе и компания» продолжала существовать и в 1915 году.

Первые такты вступления к опере напоминают о Стравинском — о сцене ярмарочных гуляний в «Петрушке». Наш герой продолжает напряжённый диалог со старшим современником, начатый «Алой и Лоллием». Но «гуляния» в «Игроке» совершенно другого рода — это не общенародные веселье, удасть и буйство массовых сцен «Петрушки», а наркоз одержимых, изолированных, как написано в либретто, в «большом отеле в Рулеттенбурге». Возникает он от лихорадочного азарта игры и от бесконечно ускользающей надежды на выигрыш в рулетку, которая, как и чрезмерное увлечение шахматами, даёт человеку, по беспощадному слову Демчинского, лишь «видение полноты в пустоте и игру теней». Первые два акта замечательны речитативами, но строятся они, в отличие от опер мастеров психологического русского речитатива Даргомыжского и Кюи, не на воспроизведении внутренней интонации персонажа, а на точном следовании просодии русского языка, что было принципом другого гения речитатива — Мусоргского.

Практически ни один из персонажей — в силу музыкальной характеристики — не вызывает симпатии. Полина у Прокофьева душевно пуста. Алексей как-то внутренне недостроен, мечется между стихийностью, волей в чувствах и стремительными, переменчивыми соблазнами — как сказал бы Андрей Белый (с которым Прокофьеву ещё предстояло встретиться), «мозговыми мороками» — яркого, но пустого мира игры в рулетку, олицетворяющего в опере всю западноевропейскую цивилизацию. С образом Алексея связаны, с одной стороны, русская по мелодической окраске широкого дыхания лирика (в первой сцене в камерке: в рассказе об отъезде Бабуленьки и по ходу объяснения с Полиной), а также стихийный, всеокрушающий напор в сцене последней

игры в рулетку; с другой стороны — пустопорожнее механическое вращение (токкатность, скерцозность) барабана иллюзий, рулеточного колеса. Но есть ещё и несамостоятельность, выморочность, даже некоторая упыриность подсевших на чужие капиталы — и на чужой музыкальный материал — Генерала, маркиза де Грие...

Только Бабуленька, кающаяся в нашедшем на неё помрачении и берущая обет выстроить — за продув миллионов в рулетку — церковь, вызывает некоторые, да и то на общем безнадежном фоне, симпатии своим распевно-русским оркестровым портретом.

Чрезвычайно выразительны два инструментальные антракта: между первой и второй и второй и третьей картинами последнего действия, передающие лихорадочную атмосферу игорного зала, в котором все посетители как замороженные следят за стремительным вращением рулетки-судьбы. Антракты «Игрока» становятся как бы музыкальным олицетворением западноевропейской азартной стремительности, втягивающей в рискованные обороты и «татарскую породу» Алексея, выходящую поначалу победительницей. «Печальный вид рулетки!» — торжествующе комментирует свой успех главный герой оперы. Дэвид Нис писал, что так передать азарт игры в рулетку можно, только имея «непосредственный опыт», но ведь Прокофьев играл в шахматы и карты, и как азартно играл!

Итак, «Игрок» — опера без положительного героя. Но именно этим она и замечательна. «Игрок» — связующее звено между лишённой вызывающих симпатии персонажей камерной драмой «Мадалена» и куда более масштабными иронико-фантазийной «Любовью к трём апельсинам» и демонологическим «Огненным ангелом». Тщетно искать в двух последовавших за «Игроком» операх рупоров авторской позиции. Как и в «Игроке», а до того — в «Мадалене», авторская позиция представлена всей совокупностью выразительных средств и становится вполне очевидной, если рассматривать произведение в историко-культурном контексте и в перспективе личных поисков самого Прокофьева. В центре «Игрока» — конфликт эмоций и разума, но поданный как ошибка стихийного, ослепляющего чувства — ведь именно такова любовь Алексея к Полине — и иллюзорного расчёта, сущностного и формального взгляда на вещи, что приводит в их взаимном перехлёсте к крушению человека, чья душа, как душа Алексея, становится полем битвы этих начал.

Опера писалась с необычайным воодушевлением. Эскизы первого акта были закончены 8 декабря 1915 года, к но-

в тому году было сочинено уже 40¹/₂ минут музыки, затем последовал перерыв, связанный с подготовкой премьеры «Скифской сюиты». 12 января 1916 года Прокофьев вернулся ко второму акту и завершил его вчерне к 28 января. За третий акт композитор взялся, почти не переводя дыхания, — 2 февраля. Вступительные такты этого действия, начатого уже после триумфальной премьеры «Скифской сюиты», напоминают фантастическое шествие: сродни шествию в «Сюите». Тогда же был придуман музыкальный образ вращающейся рулетки — флейта, фортепиано — возникающий в опере после рассказа князя Нильского о том, что Бабуленька проиграла тысяч сто, и реплики нацелившейся на новую жертву Бланш: «Милый князь!» 16 марта 1916 года третий акт был завершён. Над четвёртым Прокофьев провозился довольно долго: хотя первоначальный вариант заключительных тактов был занесён на бумагу ещё 20 апреля, упорно не выписывавшаяся вторая картина третьего акта — сцена победной игры Алексея в рулетку — был завершена только 16 мая.

В принадлежавшем Асафьеву экземпляре его брошюры о собственном творчестве (изданной в 1927 году) Прокофьев написал на полях, что уже в апреле 1916 года сыграл директору Императорских театров Владимиру Теляковскому три акта сочинявшейся оперы.

Конечно, чрезвычайно смелым был выбор в качестве оперного материала прозы именно Достоевского. Поскольку ещё была жива вдова писателя Анна Григорьевна, возникало неизбежное препятствие в виде интеллектуальной собственности на сюжет и персонажей — а вдруг она воспротивится весьма смелой музыкально-сценической композиции по «Игроку»? Сразу после Нового, 1917 года композитор отправился в гости к Анне Григорьевне. Та была весьма рада визиту. Попросила 25 процентов с будущих прокофьевских доходов от оперы, а после того, как композитор подробнее изложил ей либретто, призналась: «Я думала, что можно сделать хорошо, но никогда не ждала, что до такой степени!» И вообще разволновалась, раскраснелась и ожила, как будто к ней вернулась юность. Ведь именно за стенографированием «Игрока» полвека тому назад она познакомилась с Достоевским, которому предстояло в месячный срок сочинить текст определённой длины, чтобы получить гонорар и расквитаться с частью огромных долгов. Совместное записывание сочиняемого с ходу, без черновиков, стало началом их взаимной любви и счастливого супружества. О весьма радикальной музыке «Игрока» во время визита композитора к Достоевской не говорили вовсе. Наш герой ушёл довольный и ободрён-

ный, хотя и с планом урезать в будущем долю Достоевской. Уже тогда в нём заговорил весьма практический человек.

Конечно, Прокофьев не мог не знать, что одновременно, с момента призыва в действующую армию, над оперой по Достоевскому размышлял и его товарищ Мясковский.

Речь шла об «Идиоте», причём, как и Прокофьев игрока Алексея, Мясковский воспринимал образ блаженного князя Мышкина, «идиота» в глазах общества, автобиографически. Оберегая своё внутреннее, Мясковский перед смертью сжёг подробный дневник (сделав скупые выписки) и черновики музыкальных сочинений, и в их числе, без сомнения, наброски к «Идиоту». Упоминания о неоконченной опере сохранились лишь в переписке, в воспоминаниях близких, да уцелело созданное в 1917—1918 годах либретто. Мясковский задумал построить музыкальное действие вокруг квартета Мышкин—Рогожин—Настасья Филипповна—Аглая, с максимумом музыки и сценического действия, «а слов поменьше». Уже перед отправкой на фронт, в Боровичах, он обдумал финал оперы: в виде симфонически разработанного эпизода, начинающегося как раз «с сердцещипательного квартета главных действующих лиц». Были и намечены исполнительницы женских партий: на роль мечущейся между буйным Рогожиным и блаженным Мышкиным Настасья Филипповна — солистка частной оперы Зимина Петрова-Званцева, на роль безуспешно спасающей Мышкина Аглаи — жена Держановского Екатерина Васильевна Копосова-Держановская, явно к Мясковскому равнодушная. Дело стало двигаться после перевода Мясковского из действующей армии в Петроград, когда он нашёл либреттиста — «сотрудника, лучше которого у меня, вероятно, не будет. Во-первых, все наши планы исключительно совпадали, во-вторых, это русский, страшно понимающий и чующий Достоевского, в-третьих, с большим литературным вкусом и дарованием, в-четвёртых, с огнём в душе, в-пятых, с искренним и даже преувеличенным интересом к моим музыкальным упражнениям» (из письма Держановскому от 3 мая 1918 года). Его слова о «сотруднике, лучше которого у меня, вероятно, не будет», готовы были повторить в 1920-е и 1930-е годы сначала Прокофьев, а потом и Стравинский. Этим человеком оказался музыкальный издатель, критик и политический публицист Пётр Сувчинский, дар сопонимания которого был просто феноменален. О самом же либретто Мясковский отзывался в превосходных степенях: «...без преувеличений — гениально. Характеры сразу встают во весь рост и притом изложение весьма сжатое, сгущенное. При музыке придётся, конечно, ещё кое-что сгус-

тить и выкинуть, но это будут уже штрихи, а основа вся пойдёт! <...> Некоторые сцены — прямо вихрь, иные жутки до ужаса. А главное, всё — как мне мечталось, кроме, правда, последней картины, где больше слов, чем я думал, но слова зато бредовые, пронзающие. <...> Да и антитеза огромная — Аглая и Настасья Филипповна. Первая вышла у либреттиста замечательно: разнообразно, сильно, ярко; вторая — неустанная истерия» (письмо Держановскому от 30 мая 1918 года). В сохранившейся рукописи либретто — большая правка и вставки Мясковского, позволяющие понять, каким же он видел идеальное оперное воплощение Достоевского. Это — скорее драматическая пьеса, трагедия, положенная на музыку, чем опера в традиционном понимании. Даже после правки Мясковского либретто Сувчинского выглядит так, что хоть сейчас бери его в драматический театр.

Доведи Мясковский свой замысел до полного воплощения, то новое, что они с Прокофьевым принесли бы в русскую оперную традицию, позволило бы развернуть её от типизации общенародного или национально-сказочного, чем и были заняты Глинка, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, в сторону показа резко очерченных психотипов. Кое-что наметил в этом отношении Чайковский, но он был слишком захвачен собственной человеческой спецификой. Прокофьев, таким образом, наметил в «Игроке» возможность переориентации отечественной оперы на проблематику, имеющую отношение к дальнейшему самопознанию русского человека, но уж не в его связях с социумом, историей и мифом, как это было прежде, а в плане просвечивания общих смыслов в предельно личном рисунке. Именно этим была занята мысль и литература 1910-х годов, особенно в лице отечественных религиозных философов и писателей-символистов.

Новый, 1916 год был отмечен двумя триумфальными выступлениями Прокофьева — зимой, в качестве дирижёра на премьере «Скифской сюиты» в петроградском Мариинском театре, произведшем эффект взрыва бомбы, эхо от которого ещё долго расходилось по музыкальному миру, и — осенью, в качестве пианиста с оркестром в Киевском отделении ИРМО, по приглашению своего первого учителя, профессора и директора Киевской консерватории Глиэра.

6 (19) января 1916 года начались репетиции «Скифской сюиты» для исполнения в абонементных концертах Зилоти. Музыканты оркестра поначалу смеялись над диссонансами

партитуры, но со временем стали серьёзнее относиться к разъяснениям Прокофьева относительно новой, не привычной им логики звучания. Особенно поддержал молодого композитора виолончелист Иосиф Чернявский. Черепнин же подначивал ученика, говоря, что в городе, мол, уже запасаются дохлыми кошками, тухлыми яйцами да гнилыми яблоками. Наконец, на генеральную репетицию явился художественный цвет столицы: художник и критик, старый товарищ Дягилева Александр Бенуа, дирижёры Мариинского театра Альберт Коутс и соученик Прокофьева по консерватории Николай Малько, Альфред Нурок и даже зять Римского-Корсакова Максимилиан Штейнберг, недавно произведённый из старших преподавателей в профессора композиции в консерватории... Бенуа, Малько, Нурок с энтузиазмом приветствовали услышанное. Коутс, сам пропагандист новой русской музыки, стал радостно справляться, как продвигается работа над «Игроком». Присутствовавший в зале Александр Зилоти утверждал, что Прокофьев здорово влепит «Сюитой» всей консервативной публике по морде. Возмущался только отрицавший любую новаторскую музыку Штейнберг.

16/29 января 1916 года «Скифская сюита» была триумфально исполнена в Мариинском театре под управлением самого Прокофьева. Дзбановский после концерта писал в «Вечернем времени»: «Дирижировал автор с увлечением. Оркестр играл на славу. Первая часть сюиты была принята с недоумением. А вторую и третью части аплодировали, последняя же часть вызвала жаркую схватку между двумя партиями слушателей: одни восторженно аплодировали, другие злобно шикали». Ударные звучали так громко, что кожа на литаврах лопнула. Глазунов во время исполнения финального «Шествия Солнца» встал и демонстративно вышел из зала. Потом он столь же демонстративно в зал вернулся. Мясковский, специально приехавший на один вечер с военно-инженерной службы в Ревеле, по впечатлению Прокофьева, «немного ошалел» от услышанного. Под воздействием концерта он написал редактору московской «Музыки» Владимиру Держановскому: «...изумительно и по содержанию и по ошеломительной звучности. Что наш Серж — гений, сомнений для меня нет. Стравинский — щенок, лопотун». Нурок и Нувель признались, что, увы, проглядели в иггранных им в 1915 году эскизах «Алы и Лоллия» то, что с изумлением слышат сейчас. Демчинский тоже был под впечатлением. Оссовский, член совета Российского музыкального издательства, пообещал поставить на совете вопрос о приёме Прокофьева в постоянные авторы.

Отклики прессы превосходили даже самые смелые ожидания. Те, кто, как Курдюмов из «Театрального листка», явно не принимали «Сюиты», всего-то и могли сказать, что музыка оскорбляет их чувство прекрасного: «Надо думать, что наши отдалённые предки скифы, действительно, признали бы эту сюиту своей, ибо музыка её поистине дикая.

Прямо невероятно, чтобы такая, лишённая всякого смысла, пьеса могла исполняться в серьёзном концерте».

Но зато противоположная сторона торжествовала. Вячеслав Каратыгин 18 января 1916 года на страницах respectable «Речи» представил, как всегда, дельный анализ произведения: «По свежести гармонических оборотов, по оригинальности тем, по стихийной энергии, проникающей собою всю скифскую сюиту, она является, бесспорно, одним из самых значительных и ценных образцов отечественного “модернизма”. Впрочем, не лучше ли заменить этот слишком общий, слишком неопределённый и в достаточной мере опошленный термин попыткой более точной характеристики искусства Прокофьева. <...> В целом фактура Прокофьева, сочетающая в себе элементы крайней изошрённости с величайшей схематизацией общих очертаний, соединяющая кажущуюся полигармоническую сложность с действительной простотой строения каждого отдельного гармонического элемента, обнаруживает теперь некоторое сходство с композиционным стилем Стравинского. А оба они заставляют видеть в себе возродителей “гетерофонии”. Что такое гетерофония? Слово это <...> даёт чрезвычайно меткое определение того “разноголосия”, которое имело место во многих древних музыкальных культурах (в частности у греков)... <...> Конечно, чистая, античная гетерофония не воскресима и не нуждается в воскрешении. <...> Разумеется, надо нащупать какие-то новые связи и законы, установить принципы соединения звуковых образований, донныне казавшихся несоединимыми, найти логику для отношений по внешности нелогичных и случайных. Путь трудный, но заманчивый, чреватый самыми неожиданными и чудесными возможностями. На этом пути немало поработали Штраус и Шёнберг (но отнюдь не Скрябин). Тот же путь, хотя и совершенно иным методом, исследует Стравинский. Ныне на него стал и, опять-таки, своим особенным способом по нему пошёл и Прокофьев, скифская сюита которого изобилует самыми рискованными, в высшей степени убедительными “неогетерофоническими” опытами. Из 4-х частей её наиболее цельное, прямо захватывающее впечатление производят крайние части: “Поклонение Велесу и Але” (лапидарная, гротесочного характера трудная тема

Велеса, пожалуй, не уступит в силе лучшим темам Мусоргского) и “Поход Лоллия и шествие солнца”. Последние страницы финала, украшенные аккордами с декоративными форшлагами (вспомогательные ноты берутся одновременно с главными; последний аккорд — как бы сочетание B-dur со вспомогательным к нему Ces-dur), полны стремительной и неукротимой ярости и дают эффект потрясающий, повергают слушателя в жуть и трепет. И оркестрована сюита необыкновенно, фантастично, странно. В оркестре 4 тромбона, альтовая флейта, малая труба, малый кларнет (в поэтической “ночи” с засурдиненными струнными), обширный набор ударных, применяемых композитором не без излишества, в особенности в неистовой “Пляске нечисти” и финале».

24 января 1916 года на страницах «Театра и искусства» давно симпатизировавший Прокофьеву Малков бросил упрёк не понявшему прокофьевской музыки Дягилеву: «Приходится сожалеть, что музыке, вошедшей в скифскую сюиту, не суждено было разрастись в пышных музыкально-хореографических формах. Как бы то ни было, даже в сжатой форме оркестровой сюиты “Ала и Лоллий” оставляет незабываемое впечатление по силе и своеобразной красоте содержания и звучности. По сравнению с предшествующими сочинениями Прокофьев сделал огромный шаг вперёд. До сих пор в произведениях Прокофьева мы ценили главным образом юношескую бодрость, здоровье и жизнерадостность его таланта, ценили обаятельную новизну гармоний и, главное, лаконичность содержания и формы... <...> Особенно отталкивающее впечатление производил на шикавших, вероятно, контрапункт гармонии (в отличие от контрапункта мотивов), воспринимавшийся ими как какофония».

Явно перегибая палку из своеобразного «патриотизма», Борис Асафьев, печатавший теперь музыкальную критику под псевдонимом Игорь Глебов, ставил «Скифскую сюиту» Прокофьева даже выше шедшей у Дягилева «Весны священной» Стравинского: только потому, что премьера последней состоялась в Париже. «“Священная весна” Стравинского в сравнении с сюитой Прокофьева — просто экзотика: попытка любопытного, изнеженного, утончённого европейца получить неизведанные впечатления, заглянув в бездну “панического” <...> Прокофьев же не только коснулся и не только красочно описал, а выразил, воплотил, выявил “эти силы, могущие расти и развиваться”, потому что в нём самом таятся неизведанные силы и возможности», — писал он на страницах «Музыки» 30 января 1916 года. Между тем Прокофьев откликнулся в своём не дописанном до конца «скифском»

балете именно на его, старшего современника и будущего друга-соперника, поиск прамузыкального, тех самых зёрен будущего гармонического и ритмического роста, которые Глебов по странной прихоти видел в «Скифской сюите», но в упор не разглядел в гениальной «Весне», сюиту вдохновившей. В чём, однако, он был прав, так это в оценке психологического склада Прокофьева, уже вполне отчётливо просвечивавшего в музыке «варварской» сюиты. Щедро мелодически одарённый (хотя мелос далеко не первое, что поражает слушателя «Сюиты»), мужественный, целеустремлённый, с характерным, только ему присущим гармоническим складом, несомненно стремящийся создать и даже навязать современникам свои собственные правила. То есть не восторженный романтик, а самый что ни на есть классицист. «Прокофьев иногда жёсток, порой неуравновешен, но всегда интересен и убедителен, — пишет Глебов-Асафьев в той же статье. — Тематический дар у него, по нынешним временам, когда не принято расточаться, прямо неисчерпаем и изумительно свеж. Гармонии вытекают с настойчивой и упрямой логикой провидца, твёрдо уверенного в правде того, что он речёт. <...>

В творчестве Прокофьева один из самых существенных элементов — наличие сильной, напряжённо стремящейся к себя-выявлению воли. Противиться её захвату невозможно: ведь она влияет на слушателя через железный прокофьевский ритм. Она держит в повиновении и сковывает богатство сложнейших гармоний, ей подчиняются чёткие темы при всём вихре их чередований, сплетений, наслоений, превращений и сопоставлений. Прокофьев обладает даром свободы и лёгкости творчества. Он не надумывает и не дрожит над каждой темой. Он их кидает щедро, пригоршнями».

А в частном письме в Мясковскому от 1 апреля 1916 года Глебов-Асафьев добавлял к сказанному публично ещё и ошеломительное впечатление от фортепианной музыки их общего друга: «Слышал и “Сарказмы” Прокофьева. Не знаю, знаете ли вы их, но я познал лишь теперь. Радуюсь за Сержа. Он так *глубоко* забрал, что дух захватывает. И как это: такой “земляной” цельный, глыбяной талант, как будто не ведающий ни добра, ни зла, а просто охватывающий космос, — вдруг выносит на свет Божий какие-то трещины, расселины в своём прятии мира. И как издевается? Брр... Мне холодно было. И средства гармонические разошлись дальше и ритмика, а инструментовка фортепианная и того занятнее. Откуда всё это?! И как мелко всё остальное, окружающее возле *этого*...»

И лишь «Музыкальный современник», издававшийся на деньги Петра Сувчинского, но находившийся до времени под

идейным контролем Андрея Римского-Корсакова, как раз и бывшего, судя по занудливо-профессорскому тону, при несомненном участии Штейнберга, автором цитируемых ниже заметок, испускал по поводу «Скифской сюиты» всевозможные яды: «Разумеется, одежда скифа взята г. Прокофьевым не из этнографического музея. Дело для него не в этом, а — в изображении некой первобытности вообще, некой душевной целины, — то неуклюже-увесистой, то неудержимо-стремительной в своих проявлениях. Как в “Весне священной” И. Стравинского, и у г. Прокофьева основная задача показать в возможно ярком свете примитивное человеческое нутро и его непосредственные обнаружения вовне. Задача художественная здесь явно отступает перед крайне упрощённой психологической задачей, с одной стороны, и внешне-иллюстративной задачей, с другой. На первом месте у г. Прокофьева наглядность, осязательность, грубая сила, простота линий. В главных своих чертах “Скифская сюита” — настоящий сколок с “Весны священной” И. Стравинского. Можно, по-видимому, даже говорить о прямом сходстве в замыслах отдельных частей сюиты и “Весны”. <...>

Но между И. Стравинским и г. Прокофьевым есть и большая разница. Прежде всего, И. Стравинский, при всех своих слуховых заблуждениях, остаётся музыкальным колористом Божьей милостью, — настоящим мастером оркестра; И. Стравинский знает, почему и для чего он берёт тот, а не другой оркестровый состав. <...>

Напротив, как оркестратор г. Прокофьев, по сравнению с автором “Петрушки” — подлинным мастером, — всего лишь подмастерье. <...> ...его оркестровка производит впечатление рыхлой, мутной и грязноватой — он, как будто, не умеет быть опрятным и не в состоянии бережно обходиться с красочными цветностями оркестровых групп. В целом звучность его сюиты отличается явным засильем медных и деревянных над струнными, засильем, подкрепляемым ещё, к тому же, настоящим разгулом ударных.

Ритмическое дарование г. Прокофьева несомненно. Его сильная сторона — напряжённость, сплошность и стремительность движения. Но, вместе с тем, он зачастую ритмически однообразен. В борьбе ритма и метра у него часто одерживает верх последний, и оттого целые страницы сюиты кажутся рублеными, грубо разграфлёнными в клетку. <...>

С точки зрения социально-бытовой, Скифская сюита — новый продукт спроса на примитив со стороны французского рынка. Французы, как известно, холодно воспринимают проявления европеизма на русской почве.

За европейским нарядом они не замечают национально-голика таких поэтов как Чайковский, Скрябин и др. Им нужна экзотика, русский Таити — это “настоящее”, на этом можно освежить дряхлеющую душу. <...>

В таком случае можно поздравить г. Дягилева с новым крупным приобретением. В лице г. Прокофьева он, несомненно, будет иметь полезного сотрудника».

И в том же издании — в конце язвительного и тоже не подписанного отклика на рассуждения Каратыгина о гетерофонии у Прокофьева, Стравинского, Штрауса и Шёнберга — автор отклика, видимо, всё тот же Андрей Римский-Корсаков, восклицал: «Не тесно ли четырём лидерам “модернизма” — *“Под тенью сладостной фигового листа”*?!»

Именно со «Скифской сюиты» Прокофьева в образованных кругах начался вскоре серьёзный разговор о неевропейском элементе в современной русской культуре: Стравинский мог только мечтать о таком влиянии на умы соотечественников. Ведь пока он находился за пределами России, Прокофьев в их глазах превращался в первого среди живущих там молодых композиторов. Дискуссия эта, с весны 1916 года, привела к постепенному сближению прежде принадлежавших к разным группам поэтов и публицистов, которых объединил общий анархо-революционный и даже антизападный настрой. Теоретиком нового течения и составителем выходящих в 1917—1918 годах сборников «Скифы» стал идейно близкий к наиболее радикальному крылу ультралевой Партии социалистов-революционеров (левее позицию труднее придумать; максималистское крыло эсеров считало социал-демократов, в том числе и большевиков, доктринёрами и предателями революции подлинной) литературный критик Разумник Васильевич Иванов (1878—1946), выступавший под псевдонимом Иванов-Разумник. В сборниках Иванова-Разумника участвовали символист Валерий Брюсов, автор романа «Огненный ангел», на сюжет которого Прокофьев через несколько лет напишет одну из двух лучших своих опер, давний соперник Брюсова — в делах сердечных и литературных — и забегая вперёд поведаем: прототип брюсовского «огненного ангела» Андрей Белый, новокрестьянские поэты Сергей Есенин, Николай Клюев, Пётр Орешин и Алексей Ганин, философ Лев Шестов, прозаики Алексей Ремизов, Михаил Пришвин и Евгений Замятин, авангардный композитор и музыкальный теоретик Арсений Авраамов, публицисты — сам Иванов-Разумник и его коллега Сергей Мстиславский...

Обложку сборника, а также книжную марку издательства «Скифы» — последняя с нагим воином со щитом и копьем, поражающим дракона, — нарисовал Кузьма Петров-Водкин. Александр Блок, хотя в сборниках и не печатался, посвятил скифам целую оду и может считаться полноправным участником содружества. Сборник 1-й предварялся патетической декларацией, принадлежавшей перу Мстиславского и Иванова-Разумника:

«Скиф».

Есть в слове этом, в самом звуке его — свист стрелы, опьянённой полётом; полётом — размеренным упругостью согнутого дерзающей рукой, надёжного, тяжёлого лука. Ибо сущность скифа — его лук: сочетание глаза и руки, безгранично мечущей вдаль удар силы.

Люди чернозёма, золотого, с небес упавшего, плуга и вольной степи, где на яром конском скаку — даже застоявшийся пряный воздух — вихрем овеивает склонённое к огненной гриве лицо. Племя — таинственного, легендой повитого корня, с запада на восток, потоком упорным, победным потоком брошенное в просторы желтолицых, узкоглазых, глотающих вино из черепов — варварских орд. <...>

Скифами при дворе Византийца чувствовали себя мы — тесный кружок родных по духу людей — в годы войны, выжженной огнём испытаний даже те малые и слабые ростки Нового, Живого, на чём отдыхал глаз в довоенные годы. <...>

Мы чувствовали себя одинокими. Хотя, мы знали, безграничны поприща скифских поселений, от севера, где снежистыми перьями полнится воздух, — до истоков Инда и Ганга, до пальмами отороченного Малабарского берега: так определял скифские границы Геродот... <...>

Ибо не Эллин противостоит Скифу, а Мещанин — всесветный, «интернациональный», вечный. В подлинном «эллине» всегда есть святое безумие «скифа», и в стремительном «скифе» есть светлый и ясный ум «эллина». Мещанин же — рядится в одежды Эллина, чтобы бороться со Скифом, но презирает обоих. <...> Это он, всесветный Мещанин, погубил мировое христианство плоской моралью, это он губит теперь мировой социализм, покоряя его духу Компромисса, это он губит искусство — в эстетстве, науку — в схоластике, жизнь — в прозябании, революцию — в мелком реформаторстве. <...>

И здесь — их вечная вражда, здесь — их «смертная борьба», борьба реакционности в разных масках — в маске «прогресса», в маске «социализма», в маске «христианства» — с революционной сущностью. С «волей до конца» во всех об-

ластях, во всех кругах жизни и творчества — в политике, в науке, в искусстве, в религии».

Когда революция, наконец, пришла в Россию, то Иванов-Разумник вместе с единомышленниками попытался создать антизападную по духу Скифскую академию с целью разработки нового гуманитарного знания на основаниях творческой и интеллектуальной свободы и солидарности — того, что олицетворяло в их глазах социализм подлинный, революционный. Постепенно проект Скифской академии перерос в Вольную философскую ассоциацию (Вольфилу), к работе в которой были привлечены лучшие умы России — в подавляющем большинстве своём патриотически и революционно настроенные, но отнюдь не сторонники коммунистического режима; предполагалось привлечь и Прокофьева. К июлю 1922 года в издательстве «Скифы», поддерживавшем тесные отношения с Вольфилой и перебазирувавшемся в Берлин, где по условиям послевоенного времени было дешевле печатать книги, а кроме того, не действовала советская цензура, вышло три книги-брошюры Блока, по две — Белого, Есенина, Клюева, Александра Кусикова, Ремизова, одна книга Ольги Форш (кстати, двоюродной тётки Нины Мещерской), три — идеолога скифства Иванова-Разумника, а также по одной левых эсеров Александра Шрейдера, Бориса Камкова, Исаака Штейнберга и Ильи Майорова...

Вероятно, композитор и сам не до конца сознавал, какую демиургическую и заклинательную силу он носил в себе. Но по отклику, который вроде бы чисто музыкальное событие получило в предельно далёких от музыки кругах, можно было догадаться, что этот светловолосый, прилично держащийся, долговязый молодой человек становился выразителем ритмов, определяющих дыхание и движение его родной страны и — возможно, в скором будущем, — значительной части остального мира, гармоний нового, ещё только предчувствуемого жизненного строя, а также мелодического рисунка свершающейся на глазах истории, и даже начинал вести за собой всех тех, чьё пытлиное сознание искало ясных очертаний наступавшего будущего. Это ведь не без его «Скифской сюиты» умы соотечественников стала посещать ключевая для последующего десятилетия мысль об изоморфности — хотя самого слова «изоморфность» тогда не употребляли — мыслей, действий людей, того, что они творят, их жизненного уклада и пространства, в котором они существуют. Мысли эти, давшие, как мы уже сказали, толчок революционному «скифству», легли и в основу системы пореволюционного евразийства. Анфан тэрибль, сам того до конца не понимая,

превращался в гения-пророка, вровень с Андреем Белым и Велимиром Хлебниковым, если брать поэтов, а если называть композиторов — то вровень с единственными двумя, кто ещё недавно мог претендовать на сходную роль в русской музыке, — с так преждевременно и трагически-нелепо скончавшимся Скрябиным и с находившимся за пределами отечества, но не прерывавшим с ним связи и мучительно думавшем о происходящем в России Стравинским. Личная и идеологическая умеренность Прокофьева, которую он ещё не раз получит возможность продемонстрировать, была тут ни при чём. Важно было, резонанс какой силы порождала его музыка.

Жизнь Прокофьева не ограничивалась сочинением музыки и её исполнением. Он затеял учиться игре на органе (у Якова Гандшина), что, помимо прочего, сохраняло приписку к консерватории, а значит, давало и освобождение от воинского призыва, и завёл не слишком серьёзный роман с певицей Мариной Павловой.

В июле 1916 года он отправился со своим приятелем Борисом Башкировым в путешествие по Волге. Марина, которую Прокофьев звал с собой в нейтральную Норвегию и которая сама предложила взамен плавание по Волге, ехать с Прокофьевым и Башкировым в последний момент отказалась, боясь скандальной огласки.

Предполагалось сделать остановку у брата Башкирова, ведущего дело в Самаре, где местное купечество сколачивало себе колоссальные капиталы на хлебозаготовках.

По достижении вожделенной Самары, замученный провинциальной серостью и рассказами Бориса о некой семнадцатилетней Вере Сурошниковой, в которую тот взял да и влюбился там, «причём не попросту, а в высших планах, трансцендентально и “единственный раз в жизни”», и даже принял обет отныне именоваться не Башкировым, а Вериным, наш герой разразился 10 (23) июля стихотворным экспромтом. Хотя, в отличие от бестолкового приятеля Прокофьев поэтом себя не числил (очень скоро Бальмонт и Вячеслав Иванов возьмутся его убеждать, что он как раз и есть поэт), экспромт написан не без формальной виртуозности, которая присуща всему, за что бы Прокофьев ни брался: четырёхстопным ямбом, почти без пиррихий (что редкость), да ещё с чисто музыкальным приёмом в развитии — изменением двух начальных строк при повторе их во второй строфе:

Самара, тошая Самара!
Хоть ты полна до верха хлеба,
Но, кроме этого товара,
Тебя всего лишило небо.

Ты так жалка, скучна, Самарка
(Хоть и полна до верха хлеба),
Что я с тоской в аллее парка
Ищу, повеситься мне где бы!

После чего Прокофьев объявил Башкирову, что созрел, чтобы продолжать путешествие до устья Волги один. «Встретимся в Царицыне, на полпути к Астрахани?» — поинтересовался постепенно приходящий в себя от любовного ослепления Башкиров-Верин. Нет, встреча на полпути Прокофьеву не улыбалась:

Получивши извещение,
Одобряю вас гигантски.
Ждать в Царицыно мученье, —
Я вас встречу в Астраханске, —

ответствовал композитор хореями и погрузился на пароход.

В Астрахани путешественники, едва встретившись, снова расстались: на этот раз из-за прогрессирующей склонности Бориса не следовать расписанию. Для Прокофьева хуже греха быть не могло. Вместо того чтобы разбудить крепко спавшего компаньона, наш герой сел на переполненный каспийский пароход, на который у обоих были приобретены билеты, и вскоре перед ним возникло огромное южное озеро-море.

Волшебная дельта Волги восторгов у Прокофьева не вызвала. Море показалось «до противности спокойным, безнадежно серым», в воздухе кишела мошкара. Прокофьев, вероятно, всё ещё злился на Верина. В Петровске (ныне — Махачкала) Прокофьев пересел на поезд до Тифлиса. Осмотрев достопримечательности Грузии, включая Военно-Грузинскую дорогу, он возвратился в Санкт-Петербург.

Гораздо больше удовольствия ему принесла устроенная по инициативе Глиэра осенняя концертная поездка в Киев. Композитор прибыл в мать городов русских в отличном расположении духа, о чём свидетельствовал стихотворный экспромт, посланный 17 ноября 1916 года почтовой открыткой в Петроград Элеоноре Дамской:

Не утомившись в вояже,
Вступил на почву града Кия.
Как здесь светло! Лучи какие!
И облаков немного даже.

О втором из двух триумфальных концертов 1916 года сохранились воспоминания Владимира Дукельского, в ту пору — «вундеркинда», учившегося композиции, как и за 14 лет до того Прокофьев, у Глиэра и пришедшего вместе с родными поглазеть на заезжую знаменитость, петроградского «белого негра» и «редкостного нахала, заядлого футуриста», как аттестовывали Прокофьева в провинциальных музыкальных кругах. Колоритный документ этот заслуживает того, чтобы процитировать его подробно:

«18 ноября 1916 года Сергей Прокофьев играл свой первый фортепианный концерт в Киевском отделении РМО. Дирижировал Р. М. Глиэр, неизменно благодушный, покладистый человек, в те годы директор Киевской консерватории. Мне было 13 лет, Прокофьеву двадцать пять. <...>

Помню очень приятную, разливанно-мелодическую 2-ю симфонию Глиэра (потом мы не раз её играли в четыре руки с Прокофьевым, питавшим нежность к сентиментальной побочной теме начального “аллегро”) в корректном исполнении автора, бритого и “эстетически” причёсанного брюнета в пенсне, очень нравившегося дамам, в том числе моей матери. Аплодисментов было много — Глиэра в Киеве ценили и даже гордились пребыванием “столичной знаменитости” в провинциальном, как-никак, городе».

Характерная аберрация памяти в остальном точного мемуариста: согласно сохранившейся программе перед фортепианным концертом Прокофьева шла юношеская симфония Стравинского, которую Дукельский всегда считал несамостоятельной, настолько лишённой индивидуального лица, что он — чему удивляться — спутал её с гораздо более запоминающейся симфонией другого композитора.

«Аплодисменты смолкли, и водворилась специфически концертная, то есть относительная тишина; на смену парящим скрипкам и благому мату труб и тромбонов пришло щебетанье дам — любительниц музыки — и реплики (шёпотом) их кавалеров. Затем снова магическая, ни с чем не сравнимая фальшь одновременно настраиваемых инструментов, подъезжающих к гортанному “ля” жожака-гобая. Мало кто может устоять перед очарованием этого первобытного, столь многообещающего шума! Но и соблазнительный этот шум внезапно прекратился; на эстраду, из двери слева невероятно быстрым шагом почти выбежал молодой человек крайне странной, чтобы не сказать “антимзыкальной”, наружности. Сергей Сергеевич был тогда очень худ, что делало его ещё более высоким. Поразила меня его маленькая голова, коротко подстриженные бело-жёлтые, цыплячьего цвета волосы,

толстые, как бы надутые губы (вот почему его окрестили белым негром!) и невероятной длины руки, неуклюже болтавшиеся — не в такт стремительной его походке. Одет новый композитор был подчёркнуто элегантно: невиданного лондонского покроя фрак, оглушительно белый жилет и лаковые туфли марки “будем как солнце” — до того они сверкали! За Прокофьевым не без труда поспевал аккуратный, но вдруг поблекший Глиэр; только-только успел он подняться на подиум, как белый негр уже расположился поудобнее за роялем, подвинул сиденье и нетерпеливо на нём заёрзал. Глиэр взмахнул палочкой — и начался музыкальный футбол, по тем временам верх мальчишеской дерзости: нечто вроде Ганоновых упражнений шиворот-навыворот.

Первый фортепианный концерт Прокофьева недаром был прозван: “по черепу”. Весёлая, размашистая тема, которой концерт открывался, именно так и действовала на ошеломлённого слушателя: бьют палкой по голове, хоть караул кричи. Не следует забывать, что Прокофьев принялся проказничать, заниматься своего рода музыкальным спортом в дни тепличного импрессионизма (Дебюсси и Равель), в эпоху эротико-религиозного экстаза (Скрябин); композиторы священнодействовали, приобщая замороженную публику к своим таинствам. И вдруг... футбольный разбег, атлетические гаммы и глиссандо, мускулистая, нехитрая ритмика и иногда затейливые гармонические кунштютки, рассованные куда и как попало. <...>

Немудрено, что бабушка, мать и мы с братом были возмущены и сказали, чуть не в унисон, что прокофьевский концерт безобразен и что в нём нет ни единой мелодии. К нашему удивлению и негодованию, рукоплесканиям (правда, сопровождавшимся смехом) не было конца; не менее шести огромных цветочных корзин были преподнесены невозмутимому пианисту-композитору. Кланялся он тоже как-то не по-человечески, а скорее на манер механически заведённой куклы; кланяясь, он едва ли не касался колен своей маленькой лимонноволосой головой и затем, стремглав, снова принимал вертикальное положение, внезапно выпрямляясь. После семи или восьми выходов Прокофьев положительно рысью выбежал в кулисы».

Сам же Прокофьев записал в дневнике любопытные подробности: во-первых, «за два дня билеты были проданы», во-вторых, наш герой «запоздал» на концерт, а посланный поторопить его человек, с которым Прокофьев по пути разминулся, «увёз с собой ключ от рояля», отсюда памятный Дукельскому и через полвека «почти выбег» выступавшего

на сцену. «Концерт прошёл не без трещин со стороны оркестра, один раз даже сбивших меня, — писал в дневнике Прокофьев. — Я играл хорошо и удивительно спокойно, даже когда врал, ибо от киевских музыкантов я получил уже приговор, и очень недурный, а остальная публика всё равно не могла судить о частностях. Успех был большой, хотя и не такой шум, как в Петрограде после “Алы”. Меня вызывали раз семь, трижды я бисировал, в том числе “Токкатой”, повторяя её к Петрограду». Действительно, как не без изумления признавал даже корреспондент крайне консервативной газеты «Киевлянин»: «Среди публики <...> нашлись, вероятно, и любители сильных ощущений, уловившие в пьесе Прокофьева много достоинств, во всяком случае, шумные аплодисменты по адресу пьяниста-композитора создали последнему внешний успех».

Но возвратимся к дневнику нашего героя: «У рояля, неизвестно откуда, появилась корзина белых хризантем. Я сперва отнёсся к ним довольно флегматично, решив, что это либо от Элеоноры (она говорила: “Вот я понимаю, например, жить в Петрограде и поднести цветы по телеграфу в Киеве”), либо от французского консула, либо от дирекции. Как вдруг прочитал на карточке: “Борюнечка, посылая цветы, шлёт свой привет”. Цветы сразу выросли до размеров тропического леса, и я был в неописуемом восторге. Нет! Это элегантно: цветы из другого города! Вдев Глиэру после концерта в петлицу хризантему, я спросил, когда идёт поезд в Харьков».

Ошарашенный бывший наставник не поверил своим ушам, как не поверили им и чествовавшие Прокофьева киевские музыканты и французский консул. Почему не в Москву, да и что вообще можно делать в Харькове после Киева? За кокетливой подписью «Борюнечка» скрывалась давняя знакомая харьковчанка Полина Подольская, которую Прокофьев видел последний раз четыре с половиной года назад, когда ей было всего тринадцать лет. Сердце его было абсолютно свободно, и он, как мы видели, отнюдь не обделённый женским вниманием, решил попытаться счастья с совсем ещё юной девушкой. В тот же вечер полетела телеграмма в Харьков, а на следующий день, как записывал Прокофьев в дневнике, Полина «встретила меня на вокзале, такая изящная и молоденькая, ещё моложе своих лет, со своей очаровательной улыбкой, лёгким ломаньем походки и искренней радостью меня видеть. Несмотря на четыре с половиной года, оба мы изменились мало и сразу узнали друг друга. Полина из русой стала рыжей, что было лучше, у неё были широко

расставленные глаза, хорошенький нос и острый подбородок». Весь день Прокофьев и Полина провели вместе, а в ресторане, куда он повёл её обедать, в отдельном кабинете он «с удовольствием играл ей на плохоньком пианино». Со стремительностью, с которой Прокофьев не только принимал решения, писал, но и ухаживал за противоположным полом, уже к концу дня он принялся обсуждать возможность скорого приезда Полины в Петроград, точнее перевода её, студентки, в столичный Медицинский институт, при котором ей, как еврейке, могла помешать трёхпроцентная норма по набору, существовавшая для лиц иудейского вероисповедания. Вернувшись в столицу, он обратился к государственному адвокату (присяжному поверенному) и редактору газеты «Речь», члену Центрального комитета конституционных демократов Иосифу Гессену с просьбой о содействии. Политическая и религиозная эмансипация населения России была основой программы его партии, первая фраза которой гласила: «Все российские граждане, без различия пола, вероисповедания и национальности, равны перед законом», а 50-й пункт специально призывал к «уничтожению всех стеснений к поступлению в школу, связанных с полом, происхождением и религией». Гессен, как еврей (сын одесских купцов), принявший православие уже в зрелые годы, знал ситуацию с ограничениями из первых рук. Кроме того, некоторое время назад он сам предложил Прокофьеву представлять его интересы в суде, если вопрос об оплате авторских прав за использование сюжета «Игрока» дойдёт до судебного разбирательства. Усилия Гессена оказались тщетными — первые два курса медицинского института были переполнены. Однако Прокофьев не терял присутствия духа. Вскоре политическая ситуация в стране переменялась и ничего ни о чём просить стало не надо.

Однако до этого времени 9—13 февраля 1917 года (ст. ст.) Полина гостила у Сергея Прокофьева в Петрограде. Он поселил её в своей комнате в квартире на Садовой. Даже на пике романа с Ниной Мещерской ничего близкого и вообразить было нельзя. В отношениях с ещё почти подростком Полиной условностей не существовало. Прокофьев записывал в дневнике: «Полина была очень мила и уже снискала расположение мамы, которая втайне враждебна ко всем женским лицам, появляющимся в моей жизни. Однако я не мог не заметить, что в столице её облик чуть-чуть грустнее, чем надобно. Всё её пребывание — пять дней — мы провели, почти не расставаясь, перебивали во всех театрах, в Исаакиевском соборе, на Островах, <в ресторане> у “Медведя”».

А 12 февраля Прокофьев взял её с собой на концерт в салоне у Н. Е. Добычиной, где Максим Горький читал вступительную главу «Детства», скрипач-вундеркинд Яша Хейфец в последний раз перед отъездом из России в США играл этюд Паганини, а сам Прокофьев исполнил «Четыре этюда» для фортепиано, соч. 2, «Гадкого утёнка» (пела О. Н. Бутомо-Незванова) и «Сарказмы». Знаменитый писатель на глазах у Полины хвалил музыку Прокофьева и пожимал ему руки, приговаривая: «Пишите, пишите, работайте как можно больше». Отношения с Полиной, начавшиеся как забавное приключение, приобретали серьёзный оборот.

23 февраля 1917 года (ст. ст.) в столице начались революционные волнения и 2 (15) марта монархия пала. В стране была объявлена всеобщая свобода слова, собраний и вероисповедания, и вопрос о процентной норме для иноверцев, к которым относилась Полина, отпал сам собой.

Прокофьев покорял не только отечественную провинцию. Росла и западноевропейская известность возмутителя спокойствия. Композитор узнал из газет, что 2 сентября 1916 года в Лондоне солисты Лондонского симфонического оркестра исполнили его экстравагантное Скерцо для четырёх фаготов. Это, по мнению нашего героя, было, «по-видимому, первое исполнение какой-либо вещи П<рокофье>ва в Англии».

Тем смешнее и ничтожнее казались теперь его критики. Позорный скандал приключился при неожиданной отмене выступления Прокофьева со «Скифской сюитой» на концертах Кусевицкого в Москве. Критик Леонид Сабанеев, как мы уже имели возможность убедиться, возненавидел всю молодую русскую музыку, в том числе публиковавшуюся и пропагандировавшуюся Кусевицким, в совет издательства которого он входил. И вот, ни разу не слышав московского исполнения «Скифской сюиты» и даже не имея возможности просмотреть партитуру — единственный экземпляр был у автора — что уж там говорить о посещении концерта! — он написал негативную рецензию и поместил её на следующий после отмененного 12 (25) декабря 1916 года исполнения день в ежедневнике «Новости сезона». Сабанеев просто скомпоновал разнообразные опубликованные впечатления от петроградской премьеры, проперчив критику Прокофьева идейным её обоснованием и выдав получившееся блюдо за собственные впечатления от «прослушанного». Вот «отклик» Сабанеева, изложенный, как всегда у него, тягучим слогом с бесконечными повторами слов:

«В очередном концерте Кусевицкого одним из “гвоздей” была в первый раз исполнявшаяся “скифская” сюита молодого композитора Прокофьева — “Ала и Лоллий”, шедшая под управлением самого автора.

“Скифские” музыки всякого рода ведут своё начало от успехов дягилевской антрепризы в Париже. Тогда наши союзники заинтересовались русским искусством. Но заинтересовались несколько односторонне: в музыке русских корифеев искусства их привлекал элемент “варварства”, элемент ниспровержения устоев искусства, тех устоев, на которые привыкли взирать с уважением французы, великие консерваторы в искусстве, даже в лице своих передовых художественных новаторов, никогда не разрывающие окончательно с традицией и, прибавлю, с хорошим вкусом. Не глубина и величие Мусоргского, не тонкость и фантастика Римского-Корсакова, а экзотизм их ритмов и варварская, на взгляд француза, самобытность их гармоний привлекла к ним симпатии и интересы французов. От избытка культуры их потянуло на варварство.

И вот родился спрос на “варварскую музыку”. Замечу, между прочим, что такую музыку писать гораздо легче, чем музыку не варварскую, только надо не стесняться и иметь достаточно невзыскательные собственные уши, чтобы её слушать. Первый Игорь Стравинский специализировался на поставках варварских композиций. Теперь у него проявился продолжатель, не уступающий ему в варварских качествах. Это — Прокофьев.

Трудно возразить против несокрушимости их “художественной” позиции. Ведь, если сказать, что это плохо, что это какофония, что это трудно слушать человеку с дифференцированными органами слуха [sic!], то ответят — “Ведь это же варварская сюита”. И пристыженный критик должен будет сократиться.

Поэтому я не стану поносить эту сюиту, а напротив, скажу, что это великолепная варварская музыка, самая что ни на есть лучшая, что в ней прямо избыток всякого варварства, шуму, грому <хоть> отбавляй, какофонии столько, что к ней постепенно привыкаешь и перестаёшь даже на неё реагировать. Что, происходя по прямой линии от “Весны священной” Стравинского, она к варварским чертам последней прибавила ещё много личных варварских нюансов. Но если меня спросят, доставляет ли эта музыка мне удовольствие, или художественное переживание, или глубокие душевные настроения — то я должен буду категорически сказать — “нет”.

Талант у Прокофьева нельзя отрицать — но этот талант гораздо меньше того остатка, который приходится на долю известной внутренней неразборчивости и на долю чистого озорства футуристического типа. Что выкристаллизуется из Прокофьева, из всех его шалостей и музыкальных выходов — не знаю, но печаль в том, что этого юного композитора уже перехвалили петроградские “передовые” критики за его озорные выходы, а это перехваливание — яд для дарования неокрепшего.

Автор сам дирижировал с варварским увлечением.

<...> Неужели же только одним варварством сильно русское искусство? Печальную роль играют те художники, которые своею деятельностью вздумают поддерживать это дилетантское утверждение».

В сущности, литературные упражнения Леонида Сабанеева содержали в себе весь набор обвинений, которые через тридцать лет коммунистические вожди предъявят русским композиторам — неуважение к традиции, неблагозвучие, низкопоклонство перед Западом. То, что большая часть этих претензий не имела под собой оснований — всё происходило ровным счётом наоборот, — не значило ничего. Для непонимания и нелюбви никаких оснований не нужно.

«Новости сезона» вынуждены были отказаться от услуг оскандалившегося сотрудника, а сам Прокофьев с преогромным удовольствием ссылался всю жизнь на этот эпизод. В довершение позора и «Хроника журнала “Музыкальный современник”», и уважаемая газета «Речь» опубликовали в один и тот же день — 17 января 1917 года (ст. ст.) — опровержение Прокофьева, окончательно расставившее точки надо всеми «i», которое завершалось так:

«Настоящим удостоверяю:

- 1) что я в Москве никогда не дирижировал,
- 2) что сюита моя в Москве не исполнялась,
- 3) что рецензент не мог с нею ознакомиться даже по партитуре, так как её единственный рукописный экземпляр находится в моих руках».

Редакция «Музыкального современника» (то есть в данном случае в первую очередь — Сувчинский) сопроводила это опровержение ехидной припиской: «...на предложение дать объяснение в печати по обстоятельствам, изложенным в письме г-на Прокофьева, Л. Л. Сабанеев ответил отказом и в дальнейшем заявил об уходе из состава сотрудников “Музыкального современника”».

А охочая до скандальных новостей «Русская воля» с нескрываемым восторгом уже через два дня комментировала

произошедшее в статье с издевательским заголовком «Астральный критик»:

«Т. к. г. Сабанеев считается если не “львом”, то, по крайней мере “онагром” нашей музыкальной критики, то мы никак не смеем предположить, чтобы он писал свою рецензию, в глаза не выдав сочинения г. Прокофьева, и попросту сказать “наврал” по молодости композитора, неосторожно вверившись непогрешимому авторитету афиши. Гораздо уважительнее будет предположить, что г. Сабанеев ознакомился с сиютою г. Прокофьева путём “дальнего видения”, в образе и подобии астрального тела. Тем вероятнее, что, кроме дальнего видения, г. Сабанеев обнаруживает ещё и астральный же дар предвидения или, по-окультиному, дар “памяти вперёд”. Г. Прокофьев свидетельствует, что он никогда не дирижировал в Москве, а г. Сабанеев — по “памяти вперёд” — утверждает, что не только дирижировал, но ещё с варварским увлечением. По силе астральной прозорливости насчёт ближнего своего г. Сабанеев имеет лишь одного соперника: городничего Сквозника-Дмухановского, который забрил мужу слесарши Пошлѣпкиной лоб в солдаты на том основании, что: “Он, говорят, вор; хоть он теперь и не украл, да всё равно, говорит, он украдёт, его и без того на следующий год возьмут в рекруты...”

И с таким-то астральным даром г. Сабанеев тратит время на музыкальные рецензии!»*

Десять лет спустя Сабанеев объявился в Париже, где к этому времени поселился и Прокофьев, и стал искать благорасположения — и работы — у нового директора Российского музыкального издательства Гавриила Пайчадзе и даже упорно напрашиваться в гости к Прокофьеву, о котором старался отныне писать положительно (как будто мнение Сабанеева, после позора 1916 года, что-либо для Прокофьева значило!). «Не пускайте его к себе, у него изо рта воняет, он вам отравит всю квартиру», — предупредил Прокофьева Пайчадзе. Но Прокофьев ничего не забыл: «Это от того, что он всю жизнь обдаёт всех грязью». Пайчадзе нашёл Сабанееву работу по способностям — ту, которую мог бы исполнить любой, знающий нотную грамоту, — поставил переписывать партитуры столь ненавидимых им композиторов. Пасквилянт получил по заслугам.

* Обширная выписка из последней статьи была послана Прокофьевым 29 марта 1937 года Николаю Слонимскому — из Москвы в Бостон — и сохранилась в Nicolas Slonimsky Collection, Box 155, folder 42 в Библиотеке Конгресса США в г. Вашингтоне.

А когда летом 1945 года музыковед Израиль Нестьев беседовал с Асафьевым о подготавливаемой им книге-диссертации о Прокофьеве, вскоре увидевшей свет в английском переводе в США, и коснулся истории с «рецензией» Сабанева, то Асафьев ответил прямолинейно-жестко: «Гнусный человек. Не стоит его упоминать...»

Сердечное увлечение стимулировало творчество: 18 декабря 1916 года композитор записал в дневнике, что «в перспективе: 3-й Концерт <для фортепиано с оркестром>, Скрипичный концерт и “Классическая симфония”» — сочинения, которые, наряду с кантатой «Семеро их», задуманной в начале февраля 1917 года, будут занимать его воображение на протяжении всего следующего года.

На фоне этих планов крепла интеллектуальная дружба с Сувчинским и Бальмонтом, которые стали его заинтересованными собеседниками и советчиками. С Сувчинским Прокофьев познакомился ещё в ноябре 1914 года, Бальмонту был представлен в Петрограде в конце октября 1916-го, накануне нового исполнения «Скифской сюиты». С первым его особенно сблизил восхищение Сувчинского прокофьевскими романсами на стихи Ахматовой, выбор текста к которым был именно им и подсказан, и произошедший в 1916—1917 годах в редакции издававшегося на средства Сувчинского «Музыкального современника» конфликт вокруг статьи Асафьева.

Написанные в 1916 году «Пять стихотворений А. Ахматовой для голоса с фортепиано» заслуживают хотя бы беглого упоминания как пример очень личного прочтения формально отточенной и одновременно сдержанно-трагедийной лирики. Именно к этому времени Ахматова, считавшаяся по-этом любовным по преимуществу, стала соединять личное с гражданственным — причём сочетание это приобретало у неё черты космоисторической драмы. Молодой Прокофьев глядел на происходящее вокруг него сходным образом. Ахматовский цикл способствовал кристаллизации такого видения. Первые три романа — «Солнце комнату наполнило», «Настоящую нежность не спутаешь», «Память о солнце в сердце слабеет» — вероятно, связаны с увлечением Ниной Мещерской и с последующим разрывом, перетолкованным через столь близкую Прокофьеву в 1915—1917 годах образность. Сумрачность господствует в четвёртом романсе «Здравствуй». А пятая в ахматовском цикле баллада «Сероглазый король» напоминает по широте дыхания Второй фортепианный кон-

церт. Не тень ли Макса Шмидтгофа снова тревожила сознание Прокофьева?

Бальмонт ввёл молодого композитора в круг поэтических олимпийцев, и это не могло ему не льстить. Ведь это его, Бальмонта, поэзией было вдохновлено название сочинявшихся Прокофьевым в ту пору фортепианных миниатюр — так называемых «Мимолётностей». Счастливым оказанным ему вниманием, он записывает после одной из встреч с мэтром (7 ноября 1916 года) с почти экстатическим восторгом, выдающим всё-таки очень юную душу, о созерцании небесных тел над осенними улицами Петрограда: «Идя от Бальмонта, любовался звездами. Наконец-то отдёрнулся облачный полог — и какая радость было увидеть и красавца Ориона, и красный Альдеберан, и красный Бетельгейзе, и чудный зеленовато-бледный бриллиант Сириуса. Я смотрел на них новыми, открывшимися глазами, я узнавал их по заученным расположениям на звёздных картах — и будто какие-то нити связывали меня с небом! Было четыре часа ночи, надо было спать, а белый Сириус стоял прямо под окнами и не давал глазам оторваться от него!»

Новая любовь, творческие планы, признание его таланта выдающимися немусыкантами — всё это поддерживало внутреннее возбуждение на высоком градусе. 5 февраля 1917 года после концерта в Москве Прокофьев уже обещает Бальмонту сочинить «Семеро их» на текст древневавилонского заклинания, переведённого поэтом-полиглотом.

Летом 1917 года журнал «Музыкальный современник» прекратил своё существование. Пётр Сувчинский отказал журналу в деньгах. Меценат, будущий идеолог русского евразийства, разорвал отношения с Андреем Римским-Корсаковым после того, как последний отклонил статью Игоря Глебова «Пятое симфоническое собрание ИРМО» за, как он сам высказал Глебову-Асафьеву, «ненаучность, необоснованность и пропагандистский характер». В статье содержалась неприемлемая для клана Римских-Корсаковых высокая оценка новых сочинений Стравинского и Прокофьева. Сувчинский предоставил беспокойному клану возможность самим впредь разыскивать средства на журнал «правильного» направления, а Прокофьева известил о том, что будет издавать новый журнал, посвящённый музыке. Особенное удовольствие ему доставило передать прощальную реплику жены Андрея Римского-Корсакова, композитора Юлии Вейсберг: «И ваш новый журнал будет называться “Пркфв”».

Прокофьев оценил поступок Сувчинского и на протяжении двадцати последующих лет внимательно прислушивался к его мнению по вопросам жизненным и творческим.

Ушёл в негодовании из редакции «Музыкального современника» и сам Асафьев, чей кажущийся из дня сегодняшнего самоочевидным текст увидел свет лишь шестьдесят лет спустя! В нём Асафьев не говорил ничего принципиально нового в сравнении с тем, что публиковал прежде, только чётче проводил различия между «Скифской сюитой» и «Весной священной» Стравинского при явном сходстве взятой в обоих музыкальных полотнах темы, да отмечал, что «Скифская сюита» и «Весна» суть два наиболее представительные для современной русской музыки произведения. Именно это последнее и объявил «пропагандой» Андрей Римский-Корсаков, бывший товарищ Стравинского, к середине 1910-х годов возненавидевший его, можно сказать, до самого основания своего существа и печатавший, подобно Сабанееву, идеологически мотивированную критику всего, что выходило из-под пера Стравинского.

«...Стравинский — зеркало современности, — писал Глебов-Асафьев в отвергнутой статье, — ибо <...> отразил <...> в “Весне священной” — страх модерниста перед надвигающимся огрублением. Именно, страх, так как лучшие моменты “Весны” — её таинственные жуткие моменты: хождения по тайнам и пляски обречённой. Но странное очарование страшной власти земли и её звериной воли, поработающих человека и отрицающих всю её [его? — *И. В.*] городскую культуру с её любованием творчеством, прозвучало впервые со всей яркостью и силой в “Скифской сюите” С. Прокофьева, а не в “Весне” с её нарочитым архаизмом...»

В формулировках статьи — «отрицание... городской культуры с её любованием творчеством», «обречённость» существующей урбанистической цивилизации — можно при желании увидеть предвестие евразийской концепции, сформулированной вскоре Сувчинским с оглядкой на музыку Прокофьева и Стравинского и на пропагандировавшееся в 1917—1918 годах скифство. Можно увидеть в асафьевских формулировках и исток последовавшего со временем отказа Асафьева от буржуазного, как ему стало видеться, «миража “качества дарования”<, который> заслоняет качество высказывания и препятствует раскрытию противоречий, свойственных данному произведению, противоречий, объясняемых не только заблуждениями личного порядка».

Журнал же, об издании которого объявили Сувчинский, Глебов-Асафьев и присоединившийся к ним В. В. Гиппиус,

назывался «Музыкальная мысль». В печатном проспекте издания политический радикализм (дело всё-таки происходило в 1917 году) сочетался с радикализмом эстетическим и — одновременно — с нерушимой верностью традиции; последние два качества изо всех живших в России композиторов ярче всего воплощал Прокофьев. А общая точка зрения всё-таки была скорее романтической, с упором на верховенство «духа музыки» и на «национальное существо» музыкального творчества.

«События наших дней повелительно зовут русское общество к деятельному участию во всех областях жизни, — писали в объявлении об издании Глебов, Гиппиус и Сувчинский. — Совершающаяся революция великого исторического размаха не могла стать и не стала революцией только политической и даже только экономической, — она уже захватывает и будет всё шире захватывать народную душу. Мы не предсказываем её будущих судеб, но уже сейчас, далеко впереди, открываются самые беспредельные религиозные возможности и на пороге к ним — художественные.

Художественная сила России издревле складывалась выразительнее и неудержимее всего в стихии музыкальной.

Стихия музыкальная есть основная стихия всякого подлинного искусства. <...>

Очередная тема — переоценка национального существа русской музыки привлечёт особенное внимание руководителей журнала...»

Но мы, кажется, сильно забегаем вперёд.

«Б. Верин», человек милый и бестолковый, славный товарищ и компаньон, привыкший, будучи отпрыском богатой петербургской купеческой семьи, тратить средства на всевозможные причуды, как стихотворец оставлял желать лучшего. Вирши он по-прежнему писал аховые, графомански-декадентские, как такое вот посвящённое Прокофьеву и положенное им на музыку — номер 3-й из Пяти стихотворений для голоса с фортепиано, соч. 23 (1915) — восьмистишие:

Доверься мне, тебя лесной тропой
Сведу я в храм волшебной красоты,
Где дремлют на стеблях, обрызганных росой,
Тобой невиданные, странные цветы.
Пред алтарём таинственного Бога
Недвижные, как будто в забытии,
Они цветут в безмолвии чертога,
На мрамор плит роняя лепестки.

Сохранилось и ещё одно дружеское стихотворное подношение С. Прокофьеву, относящееся к середине 1910-х годов:

ЛЕГЕНДА

Среди безбрежных океанов
Есть в мире остров голубой,
Растёт на нём трава дурманов,
Горит она сама собой.
Её огонь так благодатен
И чара, чара так сильна —
Покой так будет невозвратен,
Раз им душа твоя полна.
Оплоты счастья так далёки,
Как страшен путь в страну огней:
Овраги моря так глубоки,
Фатальна зыбь морских камней.
Исканье трав светло-горящих
Есть яркий луч средь бледных дней,
Восторг огней разбудит спящих.

Мы не стали бы цитировать этих графоманских виршей, не стань они в какой-то момент предметом творческой рефлексии главного героя этой книги. Разумеется, Прокофьев не мог относиться к ним как к полноценному стихотворчеству (он и свои-то за стихи не считал).

Но когда осенью 1916 года Верин заболел паратифом, Прокофьев решил 1 декабря позабавить всерьёз занемогшего товарища следующей хореической (четырёхстопной) эпистолой, в которой весело подтрунивал над его несчастной слабостью:

Глаз мой верен иль не верен?
Я уверен, что неверен?
Кто пред нами: сивый мерин
Иль поэт великий — Верин?
Что за вид?! Такой юдоли
Не могу принять без боли:
Он лежит без сил, без воли,
Вроде моли, сдохшей в поле.
Ну и выкинул коленце
Заболевший инфлюэнцей!
Ртуть-то в градуснике где ведь:
Против цифры 39.
Кто б такого ждал пассажи!
За собой следил он в оба,
Не ходил гулять он даже
И не мог схватить микроба.
Эпидемий нет в столице.
Азиатских нет болот,
Где бы мог он заразиться.
Между тем — и бред, и пот.
Ах, mesdames, причём болота!
Верьте мне, мне повезло —
И научная работа

Мне открыла, в чём тут зло.
Сам не ждал я, ей же ей!
Но не может быть двух мнений,
Заболел он без сомнений
От зловонных испарений
Окружающих друзей.

А ещё через шесть дней — вослед полученному стихотворному ответу от болеющего Верина по прежнему адресу отправилось новое послание, на этот раз написанное четырёх-стопным ямбом:

Поэт, я искренно смущён,
Что телефон мой повреждён, —
И не услышать мне молвы
Скончались Вы, иль живы Вы?
А я намерен в кресло сесть:
Термометр 36,6.
Благодарю Вас за стишишки,
В них есть неглупые мыслишки, —
Облечены лишь вплоть и в ряд
В весьма затрёпанный наряд,
А крайне слабые «букашки»
Достойны разве Вашей Пашки!

Вскоре на несколько дней слёг с высокой температурой и сам Прокофьев. И хотя перед болезнью ему устоять не удалось, уже и в качестве стихотворца-импровизатора композитор выходил явным победителем.

Между тем в столичном воздухе уже было разлито сильнейшее напряжение — род повышенной социальной температуры, которую Прокофьев, думая и о Верине, не мог не воплотить в переделках Третьей сонаты, ему посвящённой. Асафьев говорил годы спустя о своеобразном «наскоке», определяющем с самого начала атмосферу этого одночастного произведения: «Вся музыка дышит единым порывом и охвачена неустанным стремлением вперёд. Даже на остановках — чтобы перевести дух и запастись дыханием — ощущается это нетерпеливое волевое устремление. Ритмы и интонации финала второй сонаты служат отчасти её исконным пунктом: тут и “выстукивание” трезвучий, и сплетание и расплетание упругих линий, и взвывающийся как стрела мотив, и крутящиеся как волчок фигуры в смелые прыжки. <...> Слово “наскок” лучше всего выражает движение сонаты в первой стадии развития». Такое напряжение должно было неизбежно, как высокая температура при кризисе болезни, привести к разрешению — лучше, если к выздоровлению.

И всё-таки революция была для Прокофьева, не слишком следившего за «слухами о забастовках и движении среди рабочих петроградских заводов», как и для большинства жителей столицы и даже для оппозиции царскому режиму, во многом неожиданной. Несколько дней, начиная с 24 февраля 1917 года, изумлённый Прокофьев проводит на улице вместе с празднично шатающейся толпой петроградцев. 27-го, заглянув в консерваторию и обнаружив, что там, как ни в чём не бывало, идёт генеральная репетиция «Евгения Онегина», он отправляется, из полумальчишеского любопытства, поглазеть на стрельбу на Невском и на Дворцовой площади. И, подкрепившись по дороге угрем «в ресторанчике Перетца», действительно попадает под обстрел, подробности которого, как и всё остальное, записывает в дневник:

«Толпа кинулась с площади на Миллионную улицу. Я тоже побежал, впрочем, не испытывая особенного страха. На Миллионной у меня были отмечены первые ворота на случай стрельбы. Туда я и вскочил. Сейчас же после этого сторож запер их. Я через решётку смотрел, как народ бежал по Миллионной. [Судя по всему, речь идёт о первом дворе с решёткой вместо забора с правой стороны улицы, если двигаться по Миллионной от Дворцовой площади. — *И. В.*] Некоторые падали, но не от пуль, а с перепуга, сейчас же поднимались и бежали дальше. Вскоре всё успокоилось. Выстрелов не было слышно, некоторые повернули назад и осторожно шли к площади. Я попросил сторожа выпустить меня и тоже вышел на Дворцовую площадь. Убитых не было. Говорят, стреляли городские с арки, от Морской, холостыми зарядами.

<...> Невский рисовался в виде канала, вдоль которого носятся пули. Где его пересечёшь? Я решил возвратиться ко дворцу, несмотря на доносившиеся оттуда выстрелы, и попытался миновать его по Дворцовой набережной, с той стороны перестрелки могло не быть, Невский же оставался в стороне. Я миновал Инженерный замок и вышел на Садовую. Здесь, среди наступившей полутемноты, с грохотом пронёсся мимо меня тяжёлый грузовик. Человек двадцать рабочих, вооружённых ружьями, стояли на нём. Большое красное знамя развевалось над ними. Я подумал: «Безумцы!» Я не знал, что революция шла таким верным шагом к цели. Снова очутился я на Марсовом поле. Только теперь было гораздо темнее. На другой стороне площади, у Троицкого моста, толпа кричала «ура». Слышны были выстрелы. Я быстро, почти бегом, направился вдоль площади. Я был без калош, ноги скользили по замёрзшему тротуару. В одном месте я по-

скользнулся и едва удержался на ногах, ухватившись за руку проходившего полковника. Он быстро на меня обернулся. Я сказал:

— Извините, я, кажется, напугал вас.

Полковник ответил:

— Наоборот, я испугался, что вы упадёте.

И прибавил:

— Чего вы бежите? Пуля всё равно догонит. Видите, я иду не торопясь.

<...> Но я не был настроен на рассуждения и, сказав:

— Да, но я спешу, — поклонился и отправился дальше».

Железное самообладание не покидало Прокофьева ни на минуту, и он, по видимости, наслаждался возможностью почувствовать себя и взаправду таким марсианином в погружающейся в мятушуюся стихию столице. Когда же на следующий день толпа решила устроить самосуд над бывшими полицейскими приставами, он в числе первых категорически требует остановить убийство. И вскоре возвращается к творчеству: доделывает Третью фортепианную сонату, пишет 19-ю пьесу из цикла «Мимолётностей», в которой, по позднему признанию, отразились настроения тех дней: «скорее взволнованность толпы, чем внутренняя сущность революции». Внутренняя её сущность была воплощена в «Семеро их», к написанию которых он сумел приступить только после второго наката революционной волны, пережитого, пополам с ощущением национального предательства, уже в июле. Одновременно с сонатой и мелкими фортепианными пьесами Прокофьев в пореволюционные дни продолжает обдумывать Скрипичный концерт, первая тема которого была сочинена ещё в начале 1915 года.

Прокофьев не сочувствует революции во всех её проявлениях, но и не отвергает её. «Я не контрреволюционер и не революционер», — записывает он в дневнике: показательное признание! Взгляды его, несмотря на репутацию «ниспровергателя основ», «скифа» и «ужасного ребёнка», скорее умеренные, основанные на здравом смысле и неумении смешиваться даже с сильно возбуждённой толпой. Узнав буквально через несколько дней после падения монархии о переносе премьеры оперы «Игрок» в Мариинском театре с весны на осень 1917 года, он радуется, «что “Игрок” пойдёт осенью — теперь действительно было не до него: на первом спектакле мог появиться какой-нибудь Чхеидзе (социал-демократ, председатель только что избранного Петроградского совета рабочих и солдатских депутатов. — *И. В.*) <...> и сказать речь на тему — двухпалатная или однопалатная республика — и всё

удовольствие пропало бы»*. А избрание в апреле «от крайне левых “деятелей” в депутацию к комиссару императорских театров» сильно раздражает Прокофьева необходимостью ходить теперь по разного рода инстанциям и заниматься интригами против старших коллег. Вместо этого Прокофьев честно звонит художнику Александру Бенуа и просит его совета в деле «свержения» самого Бенуа и прочих умеренных из будущего министерства искусств при революционном правительстве. Бенуа, восхищённый столь откровенным саботажем возложенного на Прокофьева дела, отвечает дружеским смехом. И уж определённно злило Прокофьева, что в революционной России возникали помехи его роману с харьковчанкой Полиной Подольской.

Добравшись, наконец, 18 апреля до Харькова, Прокофьев увидел там то же, что и в столице: «...по новому стилю праздновалось 1 мая, нигде не работали, извозчиков не было, трамваи не ходили, улица, залитая ярким солнцем, была запружена народом, шли процессии с красными флагами, среди которых мелькали голубые еврейские и черные анархические». Единственное, что теперь занимало его всерьёз, — это отъезд с Полиной из охваченной возбуждением страны: куда угодно, хоть на Гавайи, чем дальше, тем лучше. Деньги у него для этого были.

Но выяснилось, что и при революционном Временном правительстве заграничных паспортов девушкам, не достигшим восемнадцати лет, не дают.

30 апреля (13 мая) 1917 года Прокофьев решил, что революционных впечатлений с него довольно, и снял на три недели целый этаж (меньше, ввиду отсутствия желающих, не выходило) заброшенной крошечной гостиницы в двух верстах от станции Саблино под Петроградом, с целью доделать оркестровое облачение Первого скрипичного концерта и записать давно задуманную «Классическую» симфонию. Работа шла без роаяля.

Прокофьев выходил на прогулку в весенние поля, где и складывал в голове музыку, которую записывал в виде клавира с наметками оркестровки. Впоследствии он признавался композитору Николаю Набокову, что хотел проверить «степень контроля над собственным слухом». Дней через десять уже был готов черновик, а когда месяц спустя композитор взглянул на написанное, то зачеркнул финал и сочи-

* Премьера первоначальной редакции оперы состоялась лишь спустя 84 года (!) — 5 июня 2001 года в Государственном академическом Большом театре, под управлением Геннадия Рождественского.

нил его заново. Согласно записи в дневнике, финал «показался... тяжёлым и недостаточно характерным для классической симфонии. Асафьев как-то развивал мысль, что в русской музыке нет настоящей радости. Запомнив это, я написал новый финал, живой и до того весёлый, что во всём финале не было ни одного минорного трезвучия, одни мажорные. <...> Дался он мне необычайно легко, и я лишь боялся, что его весёлость граничит с непристойным легкомыслием». Асафьев же находил, что в новом финале Прокофьев даже притормаживал, из страха утратить контроль над развитием, присущую ему порывистость: «Получается шутливо-парадоксальное соотношение между содержащимся в музыке стремлением к привольному “вперёд” и постоянными “окриками” и оговорками (“тише”!)».

Симфония в результате вышла необычайно лёгкой, заразительно счастливой и светлой, сделанной логично и чётко, словно без малейшего усилия, и настолько при этом следующей канонам гайдновско-моцартовского симфонизма, что иные современники Прокофьева готовы были её отбросить как шутку или пастиш. Но для Прокофьева весной 1917-го она была не менее характерна, чем бурные музыкальные заклинания, которые заполняют его сознание осенью того же года.

Посвящение симфонии Асафьеву свидетельствовало о том, что никто так не чувствовал внутреннего ритма прокофьевского роста, никто не дышал с ним в такой согласии, как старый консерваторский товарищ. 13 (26) июля в редактировавшейся Максимом Горьким умеренной левой газете «Новая жизнь» — ни тогда, ни после ближайшее окружение Прокофьева, да и он сам излишнему радикализму не сочувствовали — Глебов-Асафьев поместил статью «Путь к радости», настоящий гимн прокофьевской музыке. Именно в творчестве Прокофьева, по словам Игоря Глебова, «современная русская музыка предугадала и предчувствовала приближение свершившегося теперь в стране перелома и резкого сдвига в сторону утверждения волевого начала и жажды свободного творческого становления». А 17 (30) июня Асафьев записал в собственном дневнике: «Никого свергать с пьедесталов я не намерен, <...> но я убеждён, что современной толпе понятнее и нужнее 1 концерт Прокофьева, да ещё в его исполнении, чем страстно-томные излияния Ратмира-Глинки. Что сейчас должно поддерживать композиторов, воспитавших себя, как вагнеровский Вальтер в “Мейстерзингерах”. Неизвестно, выдержит ли со временем творчество Прокофьева такую глубокую общечеловеческую и философскую оценку, как творчество Вагнера. Предоставим это грядущему. Нам,

современникам его, важно, что он *наш* выразитель, самый сильный и точный». Может быть, впервые современник Прокофьева, знавший его ещё совсем не оперившимся консерваторским птенцом, услышал за вроде бы вполне абстрактным формальным и жанровым поиском композитора дыхание огромной страны на историческом переломе.

21 мая (2 июня) 1917 года, несмотря на упорно ходившие слухи о бесчинствующих в Поволжье солдатах и дезертирах, Прокофьев отправился в новое путешествие на пароходе: сначала по Волге, а затем по Каме, по которой прежде не плавал. Его попутчиком оказался дирижёр Асланов с семейством. 23 мая путешествующие уже были в Ярославле, откуда Прокофьев сообщал Асафьеву, что поездка протекает «солнечно, ясно. А с технической стороны — спокойно и вполне комфортабельно. Попробую доехать до Саратова». Однако, вместо следования вниз по Волге, на юг — до Саратова, он после Казани, где сошли Аслановы, завернул в сторону, на северо-восток — по Каме, о чём ни разу не пожалел:

«Пароход из Казани в Пермь идёт трое суток, держа путь на северо-восток. Пароход очень элегантный, у меня — отдельная каюта, а пассажиры — больше деловые татары, ибо железные дороги в этой девственной области отсутствуют на чисто.

Кама оказалась действительно красивее Волги, и чем выше, тем лучше. Иногда высокие берега, покрытые свежей зелёной травой, круто обрывались в воду красным обрывом, будто поперечный разрез земной поверхности со всеми геологическими наслоениями, а наверху, позади травы, рос хвойный лес с густыми сомкнутыми хвойными вершинами деревьев и высоко обнажёнными прямыми стволами, между которыми чудесно просвечивало голубое небо. То берег был низкий и перед глазом до горизонта расстилались три полосы удивительных красок: первая — тёмно-жёлтый песок у берега, вторая — ярко-зелёная, свежая зелень травы, и третья — далёкий лес, совсем синий, настоящий синий. То берег опять гористый, серый, каменистый; это уже северней. Наверху тёмный, почти чёрный от вечернего освещения бор сибирской хвои, а у берега вода удивительной чистоты, отражающая и камень, и лес мрачно-зелёного цвета».

Над Камой он заметил и звезду Антарес. Достигнув Перми, Прокофьев отправился дальше, вверх по Каме и по Вишере до Чердыни. Картины Приуралья, столь отличного от Европейской России, надолго остались в памяти. В 1940-е годы композитор признавался балетмейстеру Леониду Лавровскому, что, живя за границей и думая о родине, часто вспоми-

нал именно начало Урала. Здесь было что-то от приволья — пусть совсем другого, но все-таки приволья, простора — глубоко зароненного в сердце на родной Донетчине.

Возвышенная, просторная красота и успокоенность характеризуют музыку ре-мажорного концерта для скрипки с оркестром, начавшего обретать окончательную форму во время волго-камского путешествия, когда Прокофьев то читал Шопенгауэра, то смотрел на проплывающие мимо пейзажи. Все три части сочинения *I. Andantino.—II. Скерцо. Vivacissimo.—III. Moderato. Allegro moderato* исполняются без перерыва. Необычайной красоты и длительности кантилена у солирующей скрипки, с которой начинается Концерт, была рассчитана на певучий, тёплый, но без аффектации инструментальный звук у молодого и уже знаменитого скрипача Павла Коханского, нового профессора скрипки в Санкт-Петербургской консерватории и большого поклонника музыки Прокофьева. Даже движение в относительно быстрых эпизодах Концерта, по сравнению с напором других сочинений того времени, — сдерживаемое. Эмоциональную стихийность, токкатное колочение ритмов, наскок нот и оркестровых голосов друг на друга, известные нам по другим сочинениям молодого Прокофьева, в Скрипичном концерте сменяют прозрачность оркестрового письма, стоицизм, сдержанность — явный след чтения Шопенгауэра. Тень Макса Шмидтгофа не отпускает и здесь — именно он за четыре-пять лет до того советовал нашему герою читать Шопенгауэра. Временами кажется, что созерцающий и повествующий музыкально об открывшемся ему опыте субъект полностью сливается с объектом созерцания — удивительный шеллингианский, либо имеющий аналогом чисто мистические практики результат, когда «я» растворяется в сверхличном («природном», «божественном» в зависимости от взгляда), расположенном глубоко внутри, и уже говорит от его имени. Лирическое начало, заявившее о себе в «Пяти стихотворениях А. Ахматовой», обретает необычайную возвышенность и философскую завершённость в Скрипичном концерте. Красота голосоведения, оркестрового письма, фигурации возрастает от начальных тактов к заключительным. Первый скрипичный концерт Прокофьева — подлинно первый концерт столь незамутнённой природной красоты во всей русской музыке XX века. Внутренний опыт, о котором рассказывает эта музыка, очень удалён от того, который вызовет к жизни «Семеро их», «Огненного ангела», Вторую симфонию.

Прямо противоположным — уже саркастичным, даже мальчишеским — откликом на штудирование Шопенгауэра

стал первый художественный рассказ Прокофьева «Мерзкая собака», написанный в конце июля 1917 года, по возвращении из плавания по рекам, на пути между Петроградом и Эссентуками. Сюжет «Мерзкой собаки» — история тривиальных ухаживаний некоего флорентийца за приглянувшейся ему девушкой, завершающихся «моей счастливейшей ночью» (последние слова рассказа), право на которую повествователь получает, когда — внимание, здесь начинается подвох, — уничтожает рукописи соседа его будущей возлюбленной, потому что соседский пудель съел её пирог. Перед концом повествования сообщается, что старикашка-сосед имел «тарабарское имя» Артур Шопенгауэр, что в мгновение ока изменяет перспективу. Известно о любви Шопенгауэра к собакам: но это, пожалуй, единственная документально достоверная деталь. Психологии в рассказе — никакой, мотивация поступков сведена к минимуму, повествование буквально скачет, мир увиден как бы извне изумлённым и многое привычное отказывающимся понимать взглядом, для известных вещей предлагается часто совсем неожиданное объяснение. Взгляд такой, с одной стороны, связан с анархическим *остранением* у Толстого (с таким как описание балета в «Войне и мире» в виде череды непонятных дрыганий и пробежек по сцене; и это при знаменитой музыкальности самого Толстого, разрывавшегося как-то на премьере одного из камерных сочинений Чайковского!), с другой — есть намеренно культивируемые «инфантилизм» и «варварство», также ведущие к отрицанию «норм».

Это — вариант той же стилистики, что господствует и в прокофьевском дневнике, становящемся к 1917 году уже совершенно самостоятельным литературным текстом. Композитор не описывает психологических состояний, снов, не анализирует прошлого, его текст — это проза действия и конкретного, осуществляемого здесь и сейчас выбора. По-русски в такой стилистике до Прокофьева писали прозу только Пушкин да Аполлон Майков (чьи замечательные опыты, незаслуженно забытые, не переиздавались с XIX века). Уже Лермонтов в своей прозе уходит к психологически мотивированной событийности, становящейся основой повествования у Тургенева, Гончарова, Толстого, Достоевского... Композитор делает то, чего не смогли или не захотели осуществить профессиональные литераторы: он без видимых усилий восстанавливает связь с отвергнутой линией художественного развития русской прозы, обещавшей много необычного. Психологический реализм второй половины XIX века и наследующие ему модернистские практики (в том числе даже

такие интересные, как у Сологуба и Белого) для Прокофьева как бы не существуют. Автор дневника (и рассказов) предстаёт человеком очень эмоциональным и одновременно способным с иронией и без излишнего психологизма смотреть на себя (и на своих персонажей) со стороны; перед нами — своеобразный непсихологический роман воспитания или, как выразался Андрей Белый, «история становления самосознающей души», её освобождения от ложных пут — и читать такую историю чрезвычайно интересно и познавательно.

Удивительно даже не то, что автор дневника и рассказов как писатель — уже осознанный наиболее передовыми современниками как гениальный музыкант — стоит *вровень* с лучшими современными ему образцами дневниковой и повествовательной прозы; самое замечательное — это то, как писательская ипостась дополняет образ Прокофьева-композитора и придаёт ему глубины.

Угроза призыва в действующую армию оставалась и по установлении в России революционной власти. Боевые действия против Германии, Австро-Венгрии и Турции продолжались, хотя русские войска были давно не те: упал боевой дух, понизилась дисциплина. Временное правительство особым приказом ввело демократические выборы командиров (решение в условиях войны просто самоубийственное). Глава правительства и военный министр Александр Керенский колебался между собственными социалистическими убеждениями и необходимостью следовать взятым на себя союзническим обязательствам, тем, что на современном языке принято называть преемственностью политического курса. В результате страна толком не воевала, но и революция всё никак не могла выбрать ясного направления. Власть Керенскому была вручена огромная и, учитывая начальный энтузиазм населения, почти диктаторская, но она, не будучи применяема там, где от Керенского ждали решительного действия — не слова, улетучивалась с поразительной скоростью. В стране воцарялся хаос.

Ещё во время волго-камского путешествия Прокофьев узнал, что Керенский издал приказ о мобилизации на фронт всех, числящихся санитарями в возрасте до сорока лет. Прокофьев как раз числился санитаром Красного Креста при Главном управлении, располагавшемся в Зимнем дворце, — но фактически, разумеется, не служил. Единственным, кто мог распорядиться об отсрочке его призыва на фронт, был сам издавший указ. По возвращении в столицу Прокофьев обра-

тился с просьбой походатайствовать за него перед Керенским к Бенуа и к Горькому. Горький дал письмо к министру-социалисту, но вручить его неуловимому Керенскому оказалось непросто; тут на помощь пришла Элеонора Дамская, как выяснилось, лично знакомая с руководителем страны и, самое главное, знающая о месте его проживания. Керенский обитал в Адмиралтействе, куда ранним июньским утром Прокофьев в качестве просителя и отнёс письмо Горького. Он записал в дневнике: «...дух Шопенгауэра явился и устыдил меня: я не прошу, я требую на том основании, что я — Сергей Прокофьев, занимающий определённое и очень большое место в русском искусстве. Затем: кто я, я знаю, а кто Керенский — это ещё неизвестно — может, спаситель России, а может, лишь случайный человек, ловко уловивший сущность политического течения, не мне перед ним волноваться. <...>

В первом часу дня в вестибюле произошло оживление: забегали люди, кто-то крикнул автомобиль, по лестнице спустилась кучка народа с обоими адъютантами, в нескольких шагах от меня очутился человек в хаки с лицом Рахманинова (я сидел и тоже его рассматривал), затем поговорил со швейцаром и окружающими — и уехал. Когда он уехал, я сообразил, что это Керенский, и, видя, что больше тут делать нечего, отправился домой. Адъютант записал мой телефон и телефон Горького и сказал, что позвонит».

Бесконечно саркастичный комментарий к несостоявшемуся общению с Керенским и к восторгам некоторых современников и современниц по поводу «изъясняющегося скороговоркой и способного к историческим поступкам... самозваного сексапильного Архангела Гавриила» от Революции, как его окрестил в своих мемуарах Дукельский, содержится в сонете на случай, посланном Прокофьевым Элеоноре Дамской. Как и в музыкальных вещах, он добивается искомого эффекта настойчивым утрированием приёма — в сонете: имитацией ультрасимволистской образности и словаря — и ускоренным, «скерцозным» движением стиха. Эпигоны символизма, такие как Тиняков, сочиняли подобное непреднамеренно, но в посвящённом Керенскому сонете Прокофьев абсолютно пародирует от первого слова до последнего:

Безумный жрец, твоя душа дымится
Беспамятством и лавой огневой.
Ты испуганный гений бредовой,
Ты огнецвет и огненная птица.
Твоя душа — измученная жрица
И непорочнее весталки образ твой.
Вино огня возделано тобой:
Огню весь мир обязан поклониться.

На фоне этих дней — живая небылица —
Ты иступленьем покорил ряды.
В твоей душе магически таится
Заветный ключ ещё живой воды.
Гори! Своим огнём ты сокрушаешь льды.
Безумный жрец, мне хочется молиться.

О том, что реально-то его занимало только снятие приписки к Красному Кресту, а значит, и отсрочка от призыва в действующую армию, — сказано в другом, шуточно жалобном стихотворении июня 1917 года, посланном Элеоноре вслед за славословием «безумному жрецу» революционного социализма:

На тысячной версте от Петрограда
Болела у Серёжи голова.
Должно быть, голова была не рада,
Усвоив неприятные слова.

Приказом социального министра
Всех выгнали из Красного Креста.
Расправились решительно и чисто
И вымели всю братью дочиста.

Довольно! прослонялися три года.
Довольно! намозолили мы глаз.
Отныне всероссийская свобода,
Поэтому — отнять её у нас.

Отсрочку от призыва Прокофьев, разумеется, получил, хотя в Генеральном штабе и были недовольны тем, что министр делает подобное исключение из собственного же приказа.

Между тем силу в ситуации «всероссийской свободы» (читай «безвластия») стали набирать, как это водится, самые крайние группировки. Их, в отличие от «безумного жреца» революции Керенского, мало заботило сохранение ценных культурных кадров и вообще сохранение чего-либо, ибо предстояла перетряска всего до основания, свержение любых остающихся властей и устоев, возвращение в лоно довременного, допространственного, языческого материнского хаоса, из которого одного и могли выйти, по мнению радикалов, новая земля и новое небо.

То, свидетелем чего Прокофьев стал в дни июльского выступления большевиков и анархистов в Петрограде, глубочайшим образом поразило его и определило всё дальнейшее поведение. Из дневника мы узнаём, что о большевиках он впервые услышал в мае 1917 года, во время путешествия на

пароходе по Волге и Каме. Тогда же и столкнулся с некоторыми из них, и даже ехал в одном купе из Перми в Петроград. Определённого мнения у него тогда не сложилось: не то головорезы, не то душевные и простые ребята, а возможно, что и то и другое.

3 (16) июля на улицы Петрограда по призыву анархистов вышел 1-й пулемётный полк, к которому вскоре присоединились другие воинские части и рабочие столичных заводов.

«Когда вечером мы <с Борисом Вериним> шли по улицам, — записал он в дневнике, — то оказались свидетелями неожиданных явлений: на улицах было шумно, маршировали солдаты с ружьями, шли толпы с плакатами “долой министров-капиталистов”, на наших глазах останавливали частные автомобили, владельцам предлагали выйти и вместо них устанавливали пулемёты. Словом, как по мановению волшебного жезла, улицы в один момент приняли вид первых дней революции. Началось выступление большевиков, кронштадтцев, рабочих и некоторых военных частей против временного правительства.

<...> Собственно, влипнуть в перестрелку можно было только на Невском да и то где-нибудь около правительственных зданий, на прочих же улицах было тихо и не было поводов к стрельбе. И как только я свернул с Невского, я почувствовал себя вполне спокойно. Лишь на Садовой я встретил густую чёрную толпу: шёл Путиловский завод на помощь большевикам. А у меня на 1-й Роте была тишь и гладь».

Не теряя присутствия духа, Прокофьев отправился купить английских папирос, омаров и книгу К. Фишера о Канте, после чего уехал с Николаевского вокзала в Саблино, где на фоне деревенской природы «погрузился в инструментовку финала Концерта <для скрипки с оркестром> и в доканчивание сочинения симфонии». Прокофьев противостоял разверзающейся вокруг, буквально под ногами, — на улицах Петрограда — бездне упорной художественной работой. Так он будет делать ещё не раз. Самостояние не означало безразличия к судьбе России, а превращалось в род духовного упражнения, в проверку себя самого на крепость. 10 (23) июля Прокофьев уже играл в Театральном зале Петроградской консерватории с оркестром под управлением своего приятеля Фительберга Первый фортепианный концерт.

Первое выступление большевиков и анархистов завершилось поражением, но именно в июльские дни у Прокофьева, как и у многих других русских, не выступавших против революции, возникло ощущение расплывающегося по стране национального предательства. Совсем ещё юный Дукель-

ский, живший в Киеве и, как и большинство русской молодёжи, приветствовавший Февральскую революцию с её «неясным началом умеренно социалистического рая», без мысли о котором, как Дукельский признавался впоследствии, «ни один ясно мыслящий буржуа не мог бы именовать себя частью интеллигенции», запомнил роковое чувство лета 1917 года: «Страна и все военные усилия покатались к чертям собачьим». Год спустя, уже в Америке, Прокофьев услышал от вхожего в бывшее Временное правительство Алексея Сталя о «неопровержимости» того, что большевики — как минимум немецкие помощники, а скорее всего, и шпионы.

«Я не контрреволюционер и не революционер и не стою ни на той стороне, ни на другой», — записывает в дневнике Прокофьев. Как судья происходящего, он ещё выскажет своё отношение в кантате-заклинании «Семеро их». Пока же переключается с музыки на прозу и отправляется из бурлящей столицы на Северный Кавказ, где находилась его мать.

На минеральных водах Прокофьев неожиданно становится объектом пристального интереса очень молодой, но необычайно музыкально и драматически одарённой певицы Нины Кошиц, которой предстоит сыграть в некотором смысле исключительную роль в его жизни. Обладая редким по выразительности голосом, Кошиц как психологический тип была воплощением стихийного начала, равного по силе прокофьевскому, только проявившегося в женственном, магическом и заклинательном аспекте (другая Нина — Мещерская — всё-таки уступала Прокофьеву в темпераменте). У современников певица заслужила репутацию «Шалыпина в юбке». Именно через Кошиц Прокофьеву, уже осознавшему значение мужественной, солнечной стихии бурного становления и роста, откроется другая сторона искусства — его власть над чувством, над тонкими областями спиритуального — через заклинание, ритуал и волшебство. Нетерпеливая Кошиц хотела и поразить композитора властью над ведомой ей, но не до конца ясной ещё Прокофьеву стихией нематериального, и погрузить его самого в неостановимый водоворот. Она пускала в дело все возможные уловки: очаровывала пением, пониманием, разговорами и даже — в отчаянии — писала на глазах у композитора жалобные открытки его старым друзьям, как, например, Асафьеву 31 июля (ст. ст.): «Милый Борис Владимирович, сижу с Прокофьевым в очаровательной цветной дачке... вдвоём! Мысленно прошу небо, чтобы оно внушило ему каплю любви ко мне. Не выходит!» Прокофьев приписывал сбоку с ехидством: «Капля упала». Проявленное Кошиц желание всего слишком быстро и сразу вы-

звало насторожённость — он отшатнулся. Через шесть дней Прокофьев писал Асафьеву: «Ессентуки — благодатный край, куда не докатываются волнения и голодовки, где жаркое солнце и яркие звёзды, где спокойно можно инструментовать симфонию, читать Куно Фишера и смотреть в телескоп. Вчера видел Шаляпочку и много говорил с ним о путях оперного развития. Кошку [то есть Кошиц. — *И. В.*] видел всего два дня, во время которых она задёргала меня до полусмерти. Затем обозвала себя чёртовым веретеном и неожиданно для себя самой выкатилась в Москву».

Но даже и сторонясь Нины Кошиц, Прокофьев понимал, что столкнулся в её лице с чем-то, что хоть и отпугивало мощью, но обойтись без чего ему впредь не удастся, что не всё определяется его личной волей, что личное «я» вообще, может быть, только покров чего-то, вскипающего под ним, горящего от его имени.

Магматические массы, разогревавшиеся внутри, когда Прокофьев сочинял «Алу и Лоллия», ещё несколько раз полыхнут огненными протуберанцами — в халдейской кантате «Семеро их», в рассказе «Блуждающая башня», во Второй симфонии, в опере «Огненный ангел» и, наконец, со страниц «Кантаты к XX-летию Октября». Это был Прокофьев, которого не до конца понимали даже такие тонкие его ценители, как Дягилев, который часто пугал других и был не до конца ясен и себе самому. Но на наш взгляд — это и был самый интересный и настоящий Прокофьев: уже не вполне человек, а медиум сверхчеловеческих историко-природных процессов, в которых проявляется больший, чем доступный рационально, замысел. Такого медиума нельзя в себе воспитать, им можно только родиться. *Между человеческой природой и внечеловеческим миром уже не оставалось разделительной черты*, всё грозно колебалось и вращалось в ритуальном «циклоне» (по точному выражению Мясковского), который и по законам-то искусства оценивать сложно. Это была уже самая настоящая — по внешности, часто грубая и жестокая — демиургическая работа, избравшая конкретного человека, уроженца донецкого села Солнцевка и гражданина России Сергея Прокофьева, своим орудием. Работа вспыхивала то радостным солнцем, то нутряным теллурическим пламенем. Единственное, что Прокофьеву оставалось, — фиксировать проходившее сквозь него в словах и звуках.

Благодаря дневнику мы многое знаем про стадии работы над «Семеро их», очевидно, осознававшей себя композитором

именно как *откровение*, и можем понять, как проходила белая запись в момент внутреннего слышания и в чём заключалась доделка записи. Эту доделку правильнее было бы назвать дооформлением, уточнением *уже услышанного*.

Идея «халдейской кантаты», которую композитор ставил очень высоко, пришла ему в голову, как мы помним, зимой 1916/17 года, когда он сблизился в Петрограде с Бальмонтом, объездившим большую часть ведомого света, знавшим уйму языков и охотно с них переводившим. Поэтическое переложение Бальмонта из некоего ближневосточного источника было несколько раз включено в двух разных версиях в его книги, но в том варианте, который Прокофьев переложил на музыку, было опубликовано в сборнике 1908 года с велемечивым заглавием «Зовы древности: Гимны, песни и замысли древних: Египет, Мексика, Майя, Перу, Халдея, Ассирия, Индия, Иран, Китай, Океания, Скандинавия, Эллада, Бретань; Костры мирового слова; Изъяснительные замечания». Бальмонт говорил Прокофьеву, что перевод — не окончательный, что его возможно, по усмотрению композитора, варьировать. Текст, звучащий в кантате, сильно отличается от изначального бальмонтовского. Вот версия Прокофьева:

Тэлал! Тэлал! Тэлал! Тэлал!
Семеро их! Семеро их!
В глубине Океана семеро их!
В высотах Небесных семеро их! Семеро их!
В горах Заката рождаются семеро, семеро.
В горах Востока вырастают семеро. Семеро!
Сидят на престолах в глубинах
Земли они, Земли они.
Заставляют свой голос греметь на высотах
Земли они. Земли они!
Раскинулись станом в безмерных пространствах
Небес и Земли они. Земли они!
Семеро их! Семеро их! Семеро их! Семеро их!
Семеро их, семеро их, семеро, семеро, семеро их,
Семеро, семеро, семеро их, семеро, семеро их!
Семеро их! Семеро!
Тэлал! Тэлал! Тэлал! Тэлал!
Семерро их, семерро их, семерро их, семерро их и т. д.

Они не мужчины, не женщины;
Нет у них жен, не родят они сына.
Как ветер бродячий они.
Как сети, они простираются, простираются, простираются,
тянутся, тянутся.

Злые они! Злые они!
Благотворенья не знают они. Стыда не имеют они.
Молитв не услышат:
Нет слуха у них к мольбам.
Они уменьшают небо и землю.

Они запирают, как дверь, целые страны.
Мелют народы, как эти народы мелют зерно.
Семеро их! Семеро их! Семеро их! Семеро их!
Дважды семеро их!
Дух небес, Дух небес, Дух небес, ты заклони их!
Заклони! Заклони! Заклони!
Дух земли! Дух земли! Дух земли, ты заклони их!
Заклони! Заклони! Заклони!
Злые Ветры! Злые Бури!
Палящий вихрь! Пылающий смерч!
Они день скорби! Они день мщенья!
Они глашатаи страшной чумы!
Семь богов безызмерных Небес!
Семь богов безызмерной земли!
Семь властных богов!
Семь злобных богов!
Семь хохочущих дьяволов!
Семь гениев ужаса!
Семь их число, семь их число,
Семь их число!
Злой Тэлал! Злой Алал!
Злой Гигим! Злой Маским!
Злой бог! Злой дух! Злой демон!
Семеро их! Семеро их! Семеро их! Семеро их!
Заклони их, Дух небес!
Семеро их! Семеро их! Семеро их!
Заклони их, Дух земли!
Семеро их! Семеро их!
Тэлал! Заклони, заклони! Заклони! Заклони!
Ты, дух Небес, ты заклони их, заклони их, заклони!
И т. д.

Вдохновлённый версией, звучащей в кантате, Бальмонт переделал собственное переложение и опубликовал оба варианта в новом издании.

Источником, очевидно, послужил древнемалоазиатский (хурритский) текст с именами богов, позаимствованными из месопотамской (шумеро-аккадской) традиции. Из известных богов у Бальмонта упомянуты: бог подземных вод и мудрости Эа, а также некая Никкаль (Нинггал у Бальмонта) — от имени аккадской Нингаль — супруги бога Луны Нанна и прежде царствовавший на небе подземный бог Алалу (Алал у Бальмонта). Кроме того, «алал», насколько известно, значит по-шумерски «разрушитель», «гигим» — «дух», «тэлал» — «воин», а «маским» — «ловец». Очевидно, специалист может дать более точные пояснения к тексту, нас же интересует, что именно в 1916—1918 годах так привлекло Прокофьева в культуре древней Месопотамии. Ибо одной кантатой дело не ограничилось и в 1918 году, по окончании «Семеро их», Прокофьев написал один из самых взрывных своих рассказов «Блуждающая башня» — о человеке, расшифровавшем за-

претную «ассирийскую» мудрость. В герое своего рассказа он явно видел себя самого, а в сочинении кантаты — именно такую расшифровку: действие, которое могло иметь не просчитываемые, совершенно космические последствия. Но почему всё-таки Месопотамия?

Древнее Междуречье Тигра и Евфрата, где семитские традиции мешались с несемитскими (индоевропейскими и другими), дало миру не только богатый гетероморфный пантеон божеств и духов, не только первые в нашем «западном мире» образцы великого и героического эпоса (история о Гильгамеше), не только несколько ключевых для праистории западного человека мифов, включая миф о Всемирном потопе, вызванный к жизни разливами Тигра и Евфрата, но и первое настоящее законодательство, первую науку и технологию, поднявшуюся в величайшем из городов Месопотамии (так по-гречески именовали Междуречье прошедшие через него с победами воины Александра Великого) — в Вавилоне на прежде не виданную высоту. А кроме того, унаследовал западный человек от жителей Междуречья и определённые фобии: сохранились эпические шумерские повествования о культурном превосходстве и религиозно-политическом торжестве некоего Энмеркара, владыки месопотамского города Урука, над царём мифического иранского города Аратты. Город Аратта — воплощение восточной *инакости* — терпит поражение, потому что его месопотамский соперник Урук, почти во всём равный Аратте, всё-таки чуть выше по своему развитию: например, владыка города Урука изобрёл письмо; именно потому богиня, поначалу покровительствовавшая обоим городам, в конце концов, избирает своей резиденцией шумерское поселение. Разве не слышал Прокофьев всё время, как и мы по сию пору, о культурном, политическом и религиозном превосходстве европо-американского запада над всем остальным человечеством?

Дабы читатель окончательно не потонул в потоке обрушившихся на него фактов, вот только несколько пояснений: в древнейшей истории Междуречья, начинающейся примерно за пять тысячелетий до нас, друг друга сменяли разные языки и культуры, тем не менее отмеченные религиозной и цивилизационной преемственностью. Самым ранним из языков был шумерский, происхождение которого темно, сменившийся семитским по происхождению аккадским языком, на который была переведена значительная часть шумерских текстов, часто сохранившихся, как эпос о Гильгамеше, в двух клинописных вариантах — шумерском и аккадском. Позаимствовали аккадцы из шумерского языка и некоторые слова,

и имена богов. Ассирийский язык находился в родстве с аккадским; именно на ассирийском говорили в Вавилоне во времена библейских пророков, и язык этот был исторически родственен языку семитов-монотеистов (иудеев); именно ассирийский слышали завоевавшие Вавилон грекоязычные воины Александра Македонского. Шумерско-ассиро-вавилонская цивилизация, точнее череда сменявших друг друга цивилизаций, — это первые цивилизации в истории западного человечества, по-настоящему использовавшие высокие технологии. Вавилонская астрономия, математика, инженерная мысль открывали возможности, исторически сравнимые с тем, к чему мы, но уже с планетарным размахом, стали приходить только в XX веке, и если вавилоняне не уделяли особого внимания некоторым важным для нас сейчас вещам — например, скоростному перемещению по воздуху или моментальной передаче информации на огромные расстояния, — так это потому, что им это было просто не нужно. И вместе с тем Вавилон вошёл в историю, как один из самых злоеющих и безблагодатных городов. Великая цивилизация не принесла тем, кто в ней жил, настоящего счастья. В предсказаниях пророков Ветхого Завета грядущее многолетнее ярмо Вавилона и неизбежное пленение им «народа завета» представлены как исполнение Господнего замысла, известного до конца только Творцу мира, как наказание за забвение прежнего завета и как испытание перед откровением завета нового. Можно не сомневаться в том, что власть наступавшего на древний Израиль Вавилона, олицетворявшего для пророков административный центр видимого мира, была событием космического значения и поистине *властью над всем человечеством*. Бог говорит Иеремии: «И если какой народ и царство не захочет служить ему, Навуходоносору, царю Вавилонскому, и не поклонит выи своей под ярмо царя Вавилонского, — этот народ Я накажу мечом, голодом и моровою язвою, говорит Господь, доколе не истреблю их рукою его» (Иер. 27, 8). И — несколько позже: «...всем пленникам, которых Я переселил из Иерусалима в Вавилон: стройте дома и живите в них, и разводите сады и ешьте плоды их; берите жён и рождайте сыновей и дочерей; и сыновьям своим берите жён и дочерей своих отдавайте в замужество, чтобы они рождали сыновей и дочерей, и размножайтесь там, а не уменьшайтесь; и заботьтесь о благосостоянии города, в который Я переселил вас, и молитесь за него Господу; ибо при благосостоянии его и вам будет мир» (Иер. 29, 4—7). Однако по исполнению замысла — испытания пленением — устами пророка говорится совсем другое: «Вавилон был золотою чашею

в руке Господа, опьянявшею всю землю; народы пили из неё вино и безумствовали. <...> Врачевали мы Вавилон, но не исцелился; оставьте его, и пойдём каждый в свою землю, потому что приговор о нём достиг до небес и поднялся до облаков» (Иер. 51, 7, 9). В новозаветном Откровении, глядящем из наступившего будущего в уже исполненный замысел, сказано, что «пал, пал Вавилон, город великий» (Откр. 12, 8), став «матерью блудницам и мерзостям земным» (Откр. 17, 5); что «Вавилон, великая блудница, сделался жилищем бесов и пристанищем всякому нечистому духу, пристанищем всякой нечистой и отвратительной птице; ибо яростным вином блудодеяния своего она напоила все народы, и цари земные любодествовали с нею, и купцы земные разбогатели от великой роскоши её» (Откр. 18, 2—3). Наконец, следует во избежание путаницы разъяснить, что в Библии «халдеями» именуют как раз вавилонян.

Прокофьев ещё раз вернётся к «халдейско»-вавилонской теме через четверть века, когда напишет для второй серии фильма Сергея Эйзенштейна музыку к самому запоминающемуся эпизоду, так называемому пещному действию, исполняемому в храме перед новым Навуходоносором — Иваном Грозным. Стилизованно-древнерусский текст которого — по мотивам эпизода из Книги пророка Даниила: о трёх отроках, которых вавилонский царь велел сжечь заживо, но которым по великой вере их огонь не сделал никакого вреда, хотя и убил их палачей, — был не позаимствован из каких-то источников, а написан Эйзенштейном: «Ввергаемы мы есми безвинно / Царю языческому за непослушание / В пещь огненную, пламенную, / Халдеями раскаленную...» Но здесь перед нами уже каноническая иудео-христианская интерпретация событий: никакой вавилонский огонь не может нанести вреда тем, кто всей силой духа своего встал против него.

Нет сомнения также в том, что для Прокофьева современный западный мир, охваченный великой войной, в которой технологически оснащённые армии изничтожали противника и его мирное население прежде невиданными по совершенству и инженерной хитроумности способами — отравляющими газами, бомбовыми ударами с воздуха, расстрелом пассажирских кораблей с не видимых глазом подводных лодок; мир, в котором кратчайший и удобный, да притом технически вполне осуществимый путь из России, скажем, в Италию оказывался лежащим через Исландию (нечто непредставимое ещё за 50 лет до того) — стал самым настоящим Новым Вавилоном, где всем заправляли сверхчеловечески

прекрасная и становящаяся фетишем технология и боги и демоны четко локализованных культурно-ландшафтных «пространств» и родоплеменных, ограниченных «во времени» начал. Но сам-то Прокофьев полагал себя в 1917—1918 годах композитором «вне времени и пространства». Русская революция, непосредственным свидетелем и участником которой — пусть даже и против собственной воли — становился Прокофьев, была лишь ещё одним из колебаний почвы под ногами у жителей Мирового Города. Поэтому найти ключ к разгадке того, что за четыре тысячелетия до нас, а то и раньше, было разбужено в Месопотамии, и, по возможности, заклясть разбуженное, вернуть его на прежнее место и означало вернуть на место выбитый из пазов мир, поправить мироздание. Ни один из композиторов до Прокофьева не брал на себя такой задачи. Даже Скрябин хотел лишь экстатического развеществления собственного я в акте мировой мистерии, обладания через ритмы и звуки космическим эросом, а никак не исправления некой мировой ошибки. Из русских только Белый, в 1915—1916 годах, глядя из Швейцарских Альп, с ослепительной ясностью осознал, что происходящая вокруг него всеевропейская и мировая бойня есть следствие основополагающих ошибок в сознании одного и многих индивидуумов, что война происходит в первую очередь в его собственном сознании и, как таковая, должна быть в первую очередь прекращена именно там.

Итак, в конце лета 1917 года Прокофьев обдумывал композицию кантаты. 10 августа Бальмонт прочитал ему в Кисловодске, по его же просьбе, текст своего перевода вслух: «Читал он, стараясь подчеркнуть ужас содержания и импрессионировать им, но, хоть читает он превосходно, получилось всё же менее потрясающе, чем я задумывал. Однако некоторые особенности его чтения я постарался запомнить, чтобы впоследствии соответственно передать в музыке. Так: начало — страшным шёпотом, также ритм и интонации в словах “семеро их”, “семеро”, “земли они!” <...> По-моему, это одна из самых страшных вещей, которая когда-либо была написана. И недаром она после тысячелетий вышла из-под земли, в виде загадочных клинообразных знаков, чтобы снова зазвучать и, быть может, ещё грознее, чем некогда!»

К написанию музыки Прокофьев приступил только в сентябре: вернувшись с Северного Кавказа в Петроград и поселившись на прежней даче в Саблине. Сама атмосфера в столице располагала к этой работе: Рига пала, деморализованная русская армия едва держала фронт, бескровное патриотиче-

ское выступление генерала Корнилова, которому Прокофьев, увидевший в нём «какой-то романтизм», скорее симпатизировал, вместо поддержки со стороны Керенского и остальных социалистов, было объявлено антигосударственным мятежом, и Временное правительство позволило вооружиться — для защиты родины и революции — своим главным оппонентам большевикам. Духи мрачных «разрушителей», «воинов» и «ловцов» («алал», «тэлал» и «маским» халдейского заклинания) вышли из-под земли и стали вполне осязаемыми и зримыми. Запершись в Саблине, среди северной осенней природы, Прокофьев приступил к записи музыки:

«Это вещь, которую я давно задумал, к которой давно подходил, и, когда я, наконец, за неё взялся, то заранее чувствовал, что выйдет нечто замечательное. Уже какие-то планы, какие-то мысли были, я знал, что я хочу, я как-то это чувствовал, но ничего конкретного ещё не существовало. Четвёртого сентября я, наконец, принялся за работу. Таким способом я ещё не писал ни одной вещи. Здесь я записывал не музыку, а какие-то общие контуры, иногда одну голосовую партию, или писал не нотами, а графически, общий рисунок и оркестровку.

Увлекался я безумно иногда, доходя до кульминационного пункта увлечения, должен был останавливать работу и идти гулять, чтобы успокоиться, а то сжималось сердце. Работал я над “Семеро их” недолго, не больше получаса или часа в день, и то не каждый день. Думал — очень много. Окончены были наброски пятнадцатого сентября, т. е. в двенадцать дней, из которых семь работал, а пять не писал.

4 сентября — от начала до “7”, до восклицания жрецами “Тэлал! Тэлал!”

7 сентября — всего два текста [такта? — *И. В.*], до оркестрового fortissimo.

8 сентября — до “Злы они!” включительно (между “11” и “12”).

9 сентября — до женского унисона: “Дух небес!”

13 сентября — “Дух небес!” и “Дух земли!”, женский и мужской эпизод, до “18”.

14 сентября — до четырёхкратного повторения “Семеро их!” (после “28”, причём в этот день предполагалось, что “Семеро их!” повторится лишь двукратно).

15 сентября — добавлено ещё два раза “Семеро их!” и дописано до конца, причём заключение уже было задумано раньше, дней пять назад.

Но набросок был очень неполный и поверхностный. Точнее всего были представлены голосовые партии, хоровая и

главнейшие черты инструментовки. На контрапунктические рисунки существовали лишь указания, а гармонии существовали в немногих листах. В других она [гармония. — *И. В.*] была набросана случайно и непродуманно, так как отвлекаться на неё — значило отвлекаться от общих контуров пьесы. Зато общий скелет был сочинён сразу, раз и навсегда и впоследствии не подвергался никакому изменению. Из гармонии существовали и так и остались следующие места: первый аккорд, до “семь-ме-рро их”, на котором производится дальнейшее закливание, и последняя квинта фа-до. В эпизоде “Дух небес!” женском и “Дух земли!” — мужском мелодические линии остались без изменений, но в женской части весь аккомпанемент был обозначен не нотами, а просто восходящими и падающими линиями; в мужской части впоследствии была переделана гармония. Дальше, начиная от “Злые ветры! Злые ветры!” вся гармония носила случайный характер и в дальнейшем переделывалась несколько раз, пока не приняла окончательного вида. В таком виде оказался первоначальный набросок. Я был доволен и отложил его в сторону. И хотя предстояла ещё огромная работа, но там вопрос техники и изобретательности, главный же замысел со страшным напряжением был зафиксирован скелетом. Без меня никто бы не разобрался в нём, зато для меня главное уже было готово».

Из процитированной исключительной по подробности и откровенности записи в дневнике ясно, что Прокофьев отдавал себе отчёт, каких глубин он коснулся, взявшись за «Семеро их».

Во-первых, перед нами творческая лаборатория сознания, для которого на первом месте стоит убедительное мелодическое развитие. Ему подчинены контрапункт (совместное развитие мелодических голосов) и гармония (их иерархическое соподчинение), а о ритме и не сказано вовсе. Это в корне отлично от упора на гармонию у во многом статичного Скрябина и на ритм и контрапункт у бедного мелодически Стравинского — единственных двух современников, которых Прокофьев принимал покуда всерьёз. А если помнить, что мелодия, по убеждению многих, и есть душа музыки — то видно, что задачу Прокофьев ставил перед собой не онтологическую, не утверждение определённого космического порядка — порядок для него пошатнулся до основания, — а гносеологическую и магическую, иными словами: попытку постигнуть и музыкально заклясть «дух» («гигим» по-шумерски) того, что безудержно рвалось на свет дня из подвалов человеческого сознания.

Во-вторых, Прокофьев отдавал себе отчёт в том, что из четырёх великих цивилизаций древности — смешанной месопотамской, семитской карфагенской и индоевропейских по происхождению эллинской и римской — современный ему, да и нам, западный мир взял себе за образец цивилизацию римскую, подавив, по возможности вытравив воспоминания о трёх других. Это не значит, что память о Карфагене всё ещё не почиталась в Северной Африке, где одерживавший кратковременные военные, но не моральные и исторические победы над Римом Ганнибал и ныне числится чуть не национальным героем (его портрет украшает тунисские купюры), память о Вавилоне — в нынешней Месопотамии, а об эллинском наследии — на востоке Запада, в том числе и в России. Подавленные, воспоминания никуда не подевались, сохранились в совокупной памяти Запада как возможные альтернативы развития. Так что в том, что европейцы — наследники Рима — стали неожиданно для себя гражданами Нового Вавилона, ничего удивительного не было. Понимание, что разные варианты прошлого время от времени вновь и вновь выходят на поверхность, сблизило Прокофьева в начале 1920-х годов с русскими евразийцами, резко критиковавшими Запад, но не извне, а с точки зрения альтернативной — неримской, невавилонской и некарфагенской — модели «западности». В рамках этой альтернативной модели и должно было осуществиться исправление миропорядка.

В-третьих, кантата стала ответом на эстетико-политический вызов, брошенный Прокофьеву и всей русской музыке в начале 1910-х годов Игорем Стравинским. В «Весне священной» Стравинский возвращался к балтославянской архаике, мечтал о некоем праисторическом восстановлении утраченного единства на основаниях языческого ритуала и жертвы. Чисто политически его мечтания выливались в мысли о «национальном освобождении» от инокультурного гнёта — мысли, которые в мягкой форме пытался донести до Прокофьева и Дягилев, в вере в необходимость революции, которая создаст «славянские соединённые штаты», о чём Стравинский поведал ещё 26 сентября 1914 года Ромену Роллану. Прокофьеву славянского единства было недостаточно, да и не особенно он в него верил, что заметно по несколько ироническим записям в его дневнике во время балканского путешествия. Занимая вполне патриотические позиции, Прокофьев видел перед собой системный кризис всей западной цивилизации, в которой славянство было не чем-то отдельным, а неотъемлемой частью, и, значит, тоже причастным

кризису. Решение должно быть найдено не для одной группы западных народов, а для всех сразу.

В-четвёртых, Прокофьеву было мало считать себя пусть самым хорошо вооружённым, но бойцом лишь одной из сражающихся армий. Это Стравинский мог думать, что он сам и есть настоящая русская музыка, а всё остальное — тоска и рутина. Прокофьеву такие мысли были тоже не чужды, только — и это демонстрируют «Семеро их» — для него, как и для Андрея Белого, линия боя проходила не вовне, а внутри, и заклатье и сокрушение Нового Вавилона в себе самом и означало победу над космическим врагом, настоящим внутренним дьяволом.

В-пятых, у обращения к вавилонской древности был и несколько анекдотический аспект. Крупнейший исследователь шумерской цивилизации С. Н. Крамер сообщает, что ещё в первой половине XIX века само слово «шумерский» было неизвестно исследователям. Оно стало входить в научный обиход после дешифровки клинописных текстов, в части которых цари Междуречья именуют себя «владыками Шумера и Аккада», и поначалу представление о тех, кто говорил на шумерском языке, имело фантастический характер. Так, английский исследователь месопотамских древностей Генри Кресвик Роулинсон (Henry Creswicke Rawlinson) заявил в 1852 году, что, по его мнению, несемитский язык, на котором были записаны многие из клинописных текстов, был «скифского или туранского» происхождения, то есть относился, как и языки древних кочевников Южной России и Украины, к иранской группе индоевропейских языков. Дальше — больше. В 1853 году Роулинсон выступил перед британским Королевским азиатским обществом с докладом, в котором утверждал, что «вавилонские скифы, чьё этническое имя было аккадцы, возможно, и взяли на себя задачу изобретения клинописи». Оставив в стороне путаницу с именованиями, отвергнутую современной наукой (шумеры, по мнению всех серьёзных учёных, включая и русских семитологов XX века И. М. Дьяконова и А. Ю. Милитарёва, представляли собой совершенно точно не семитский, но и не индоевропейский по языку народ), можно представить, какую пищу для творческого воображения Прокофьева мог дать один намёк на родство скифов с шумерами и аккадцами. «Халдейское» заклинание, таким образом, оказывалось напрямую связанным со «Скифской сюитой». Кажется, о воображаемой связи степных скифов с «вавилонскими» (как характеризовал шумеров Роулинсон) Прокофьев всё-таки слышал. В написанной в сотрудничестве с композитором

первой, изданной в 1946 году в США (и так никогда и не увидевшей света по-русски), версии книги о Прокофьеве Израиль Нестьев даёт достаточно недвусмысленное пояснение, в котором слышится голос самого Прокофьева: «Музыка кантаты в какой-то степени продолжила “варварские” тенденции “Скифской сюиты”, но если в сюите преобладало здоровое, солнечное начало, то здесь яростно бушевали и клочкотали страшные разрушительные силы, предвестники неслыханных вселенских взрывов и катастроф. Образы непонятных и грозных халдейских чудовищ, повелевающих миром, словно символизировали ужасную непреодолимую силу, ввергнувшую человечество в поток войны и голода». А в опубликованной 17 ноября 1920 года в газете Университета Чикаго «The Daily Maroon» и полной путаницы расшифровке интервью композитора — со студентов, выпускавших газету, многого не возьмёшь, разницы между «Скифской сюитой» и «Семеро их» для них не было — тем не менее сказано, и речь, судя по всему, идёт не о «Сюите», а о «Семеро их»: «Сначала я читал и представлял себе, пока не почувствовал духа древней скифской расы и не обрёл ритма и общего охвата темы. Затем я пробежался по всей симфонии <кантате?>, инстинктивно чувствуя и отмечая <про себя> крещендо и диминуэндо. Обратите внимание, до сих пор я не записал на бумаге ни единой ноты. Затем я добавил такты. На этом работа пока окончена. Я откладываю её на два месяца, затем я принимаюсь за неё снова и наполняю всё музыкой».

К доработке эскиза кантаты композитор вернулся только в ноябре — приехав, как он думал, на короткое время в Кисловодск, где оставалась его мать, и уже после большевицкого переворота, когда, как записал он в дневнике, перемещение на поездах стало невозможным и «по всей России поднялся вой и резня». Прокофьев вовсе не собирался задерживаться на кавказских водах, 31 октября (ст. ст.) он сел на поезд, отходивший из Кисловодска в Москву, где обещал дать 9 ноября (ст. ст.) сольный концерт как пианист. Во время двухчасовой стоянки в Минеральных Водах Прокофьев разговорился с начальником только что прибывшего из Москвы поезда, и тот поведал ему «о сражении в Москве и об отвратительных скандалах по всему пути». Не долго думая Прокофьев сел на «дачный» поезд, следовавший обратно в Кисловодск, снова заселился в прежнюю гостиницу и вернулся к привычным занятиям. Происходившее по всей стране взятие большевиками власти в свои руки не должно было отвлекать его от дела. «...Десятого ноября я принялся за подробный эскиз к “Семеро их”, — записал наш герой в дневнике. — Поверхностные сен-

тябрьские наброски, скелет которых так и остался ни на ноту неизменённым, были за это время пополнены гармонически, а теперь заполнилось всё живое тело, вся фактура и инструментовка. Приходилось двигаться медленно, были большие трудности, надо было брать целые крепости, но эскизы неуклонно шли вперёд». 13 декабря эскиз кантаты был окончен.

В конце жизни Стравинский не без гордости говорил: «...в “Весне священной” мной не руководила никакая система. <...> других композиторов того времени <...> поддерживала великая традиция, в то время как за “Весной” стоит очень мало традиции. Мне помогало только моё ухо. Я слышал и записывал то, что я слышал. Я был тем сосудом, сквозь который прошла “Весна”». Молодой Прокофьев, судя по всему, думал так же о «Семеро их».

Он продолжал улучшать произведение до самого начала 1930-х годов. Изданная в 1922 году в РСФСР по сохранившимся в национализированном московском отделении Российского музыкального издательства Сергея Кусевицкого корректурным доскам кантата была в 1933-м пересмотрена композитором и заново издана — в виде клавира — в РМИ. Прокофьев писал издателю кантаты и её — в будущем — первому исполнителю дирижёру Сергею Кусевицкому 13 декабря 1922 года из Этталя: «Я очень горжусь “Семерыми” и считаю, что они произведут гораздо большее впечатление, чем “Скифская сюита”, Третий концерт и прочие вещи». А когда исполнение кантаты оказалось отложенным на несколько сезонов — она впервые прозвучала только в мае 1924-го, в Париже, где Кусевицкий проводил серию специальных симфонических концертов, — композитор с решительной настойчивостью написал 17 сентября 1923 года секретарю «Концертов Кусевицкого» в Париже Владимиру Цедербауму: «...этому произведению я придаю значение гораздо большее, чем всем моим многочисленным концертам, вместе исполненным, и считаю, что для меня, а может быть, и для русской музыки, чрезвычайно важно, чтобы оно было как можно скорее дано». Да, «Семеро их» было для Прокофьева именно тем высказыванием, которое должно было поправить пошатнувшийся космос.

В Кисловодске «в душевном равновесии среди солнца, воздуха», чтения Шопенгауэра, прогулок в компании симпатичных девушек и шахматных партий с соседями он, помимо эскизов «Семеро их», сумел завершить постройки Четвёртой фортепианной сонаты, принялся за новые эскизы к Третьему фортепианному концерту и всерьёз задумался над своей дальнейшей судьбой. Места в революционной России

композитору с его тогдашними настроениями не нашлось бы. Да и спокойно работать в Петрограде или даже в достаточно новой и чужой для него Москве он не смог бы. Солнцевка была уже навсегда потеряна. Согласно сведениям Е. А. Надтоки, «после октябрьских событий 1917 года, беднейшая часть крестьян во главе с машинистом Тарасенко Григорием разгромили панскую экономию — разобрав зерно, инвентарь, часть коней и овец», столь заботливо взращивавшихся под присмотром покойного Сергея Алексеевича. Ехать в Европу, на запад, в самое пекло, где Прокофьев уже побывал трижды, никакого смысла не имело. Ничего удивительного этот Новый Вавилон, пытавшийся продолжаться продвижением немецких армий и разрушительной «революционной», а на самом деле антипатриотической политикой большевиков, подмять под себя и Россию, показать Прокофьеву не мог. Оставалась только одна дорога из охваченной гражданским раздором, а значит, и мешавшей композитору делать в искусстве то, к чему он был призван, страны — на восток. Прокофьев слышал (от Бальмонта), что находящаяся за Тихим океаном Северная Америка замечательна не только культом доллара, но и невероятной по красоте природой. Так значит — в Америку? Чего бы это ни стоило? Однако между Северным Кавказом и заморским континентом лежали огромная евразийская равнина Сибири, острова Японии, Полинезия. Кроме того, требовалось получить персональное разрешение на выезд от нового правительства, иначе это был бы не выезд, а позорное бегство.

Накануне Нового, 1918 года композитор записал в дневнике: «Ехать в Америку! Конечно! Здесь — закисание, там — жизнь ключом, здесь — резня и дичь, там — культурная жизнь, здесь — жалкие концерты в Кисловодске, там — Нью-Йорк, Чикаго. Колебаний нет. Весной я еду. Лишь бы Америка не чувствовала вражды к сепаратным русским! И вот под этим флагом я встретил Новый год. Неужели он провалит мои желания?»

Глава третья

НАЧАЛО СТРАНСТВИЙ, ИЛИ ДОРОГА НАВСТРЕЧУ СОЛНЦУ (1918—1921)

Однако раньше, чем 8 марта (н. ст.) 1918 года, Прокофьеву покинуть Кисловодск не удалось. Дневник его за январь и февраль полон довольно навязчивых мыслей об Америке, о способах туда добраться (Прокофьев даже не исключал пу-

ти через Персию), сведений о североамериканских городах и о тамошней жизни, почерпываемых из разных источников. Записывает Прокофьев и разнообразные военные и политические слухи и новости. Так, 7 февраля (н. ст.) среди жителей Пятигорска распространяется весть о взятии Константинополя англичанами (на самом деле вошедшими в город вместе с союзниками по Антанте только 16 марта 1919 года), и Прокофьев комментирует её: «Это может отразиться на поездке в Америку». Довольно неясным остаётся положение на северном участке фронта: ходят упорные слухи о взятии Петрограда немцами, и это заставляет Прокофьева доделать всё, что может быть завершено до отъезда: партитуру «Семеро их», первую часть Третьего фортепианного концерта. Он приступает к сочинению второй части, выучивает наизусть (на случай утраты рукописи) Четвёртую фортепианную сонату. «Быть не может, чтобы один человек вне партий, вне каст не смог бы добраться до Москвы, а оттуда до границы, тем более, что паспорт», — записывает Прокофьев в дневнике. Им движет ни на минуту не покидающее его убеждение в осуществимости самых рискованных проектов просто потому, что иначе быть не может. По-настоящему помыслить и возжелать для Прокофьева и значит осуществить дело. Остальное — вопрос чисто технического воплощения помысленного. В январе Прокофьев делится решительными умозаключениями с оставшимся в Петрограде Асафьевым: «Хотя я считаю, что дело композитора сидеть и сочинять, Кисловодск безусловно — волшебный остров среди бушующего океана, но всё же меня начинает выводить из себя это пленение на острове, почти годовое; беспросветность на ближайшее будущее и, вероятно, невозможность сыграть “Семеро их”, ибо “свободные” хор и оркестр конечно откажутся исполнить моё центральное сочинение, если просто не побьют за него. Поэтому у меня созрело решение ехать весною в Америку».

А затем предупреждает об отъезде в Соединённые Штаты и Дягилева, прося у него «советов и рекомендаций для этой, мне не известной страны». Конечно, в Кисловодске остаётся мать, но в ближайшее время ей здесь будет безопаснее, чем в Центральной России, рассуждает композитор. Наконец, накануне отбытия Прокофьев получает два исключительно ценные для дальнейших путешествий документа — бумагу от Совета рабочих депутатов Кисловодска и «от Совета солдатских депутатов дополнительный листок, чтобы обязательно допустили меня до Москвы, даже в случае мобилизации».

Поезд идёт через Ростов-на-Дону, откуда Прокофьев шлёт письмецо в Таганрог Полине Подольской с просьбой откликнуться в Москву, где его уже ждала Нина Кошиц со своим мужем, по впечатлению Прокофьева, «молодым и несолидным». У них-то Прокофьев и прожил две московские недели — с 15 по 29 марта 1918 года. Кошиц, зная неравнодушие композитора к гастрономии, угощала его редкими по революционным временам сладостями, а также блинами. Московская жизнь — после четырёх месяцев заточения в предгорьях Северного Кавказа — поразила Прокофьева нарядностью и живостью (а как могло быть иначе?), а Нина — радостной «нежностью и волнением», и вниманием тоже. Рахманинов только что уехал (навсегда) из России. Отношения между ними не были секретом ни для кого, включая тогдашнего мужа Нины художника Александра Шуберта и жену Рахманинова, принимавших ситуацию, как она есть. Кошиц вдохновляла Рахманинова на замечательные романсы, которые он писал специально для её голоса. Иногда они гастролировали вместе. Но теперь, когда Рахманинов уехал из России, Нина всерьёз обратила внимание на молодого гения (обращала она на него внимание, как мы помним, и на минеральных водах, но тогда Рахманинов ещё находился в стране). Прокофьев был старше Нины — на три года, Рахманинов же годился им обоим в отцы. Прокофьев восхищался Кошиц — но на расстоянии и скорее как артисткой, чем как женщиной, и даже считал, что цикл романсов на тексты пяти стихотворений Ахматовой «в сущности писал для неё». Она едва ли была его типом, хотя бы в силу нехрупкой фигуры, а Прокофьев предпочитал женщин стройных и изящных. Кошиц, очевидно, принадлежала к той разновидности женщин, которые выделяют в мужчине талант и уже по одному этому способны ими увлекаться, а равного Прокофьеву среди молодых композиторов России не было.

Уже на шестой день его пребывания в Москве Нина поставила своего гостя в тупик такими вот признаниями, зафиксированными в его дневнике: «Гулял с Кошиц. Её отношение ко мне. Рахманинов, увезённый жить в Швейцарию. Мещанство её семьи, его семьи, его, и отсутствие у меня. Она ждёт от наших отношений чего-то большего». А на двенадцатый день общения Прокофьев отмечает — совсем не в характере обычных своих записей в дневнике — невозможность выдерживать больше обрушившийся на него эмоциональный поток: «С Кошиц поздно вечером долгие разговоры. Я устал». И хотя романтических отношений между Кошиц и Прокофьевым, подобных отношениям между Кошиц и Рах-



WJ



Отец композитора
Сергей Алексеевич Прокофьев.
*Фото Отто Ренара. Москва.
Конец XIX в. ГЦММК*



Мать композитора
Мария Григорьевна Прокофьева
в молодости. ГЦММК

Село Красное (бывш. Солнщевка) Красноармейского района Донецкой области Украины. *Современный вид*



Церковь Святых
Петра и Павла
в бывшей Солнцевке,
в которой крестили
Прокофьева.
Фото автора.
2006 г.



Выстроенная
Прокофьевыми
школа в бывшей
Солнцевке.
Ныне — Музей
С. С. Прокофьева.
Фото автора.
2006 г.

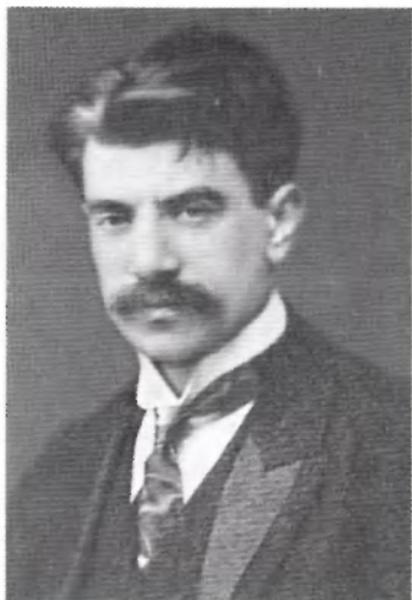




Сергей Танеев,
первым отметивший
талант Серёжи
Прокофьева.
Конец 1890-х гг.

Донецкая степь
со скифскими
идолами.
Современный вид





Композитор Рейнгольд Глиэр,
первый музыкальный
наставник Прокофьева.
Начало XX в.



Николай Мясковский. 1904 г.

Класс композиции А. К. Лядова в Санкт-Петербургской консерватории. Лядов — за инструментом, третий слева — Борис Асафьев, первый справа — Серёжа Прокофьев. 1905 г.





Прокофьев с бывшим директором консерватории Александром Глазуновым (слева от Прокофьева) и бывшим профессором фортепиано Александром Винклером (справа).
Альбы. 1930-е гг. РГАЛИ



Вальтер Нувель. *Художник Константин Сомов. 1914 г.*

Прокофьев и Василий Моролёв за шахматами. *Никополь. 1909 г. РГАЛИ*





Сергей Прокофьев за роялем в доме Моролёвых. *Никополь. 1910 г.*

Прокофьев и Максимилиан Шмидтгоф въезжают во двор дома Моролёвых в Никополе. *Фото В. М. Моролёва, 24 января (ст. ст.) 1913 г. РГАЛИ*



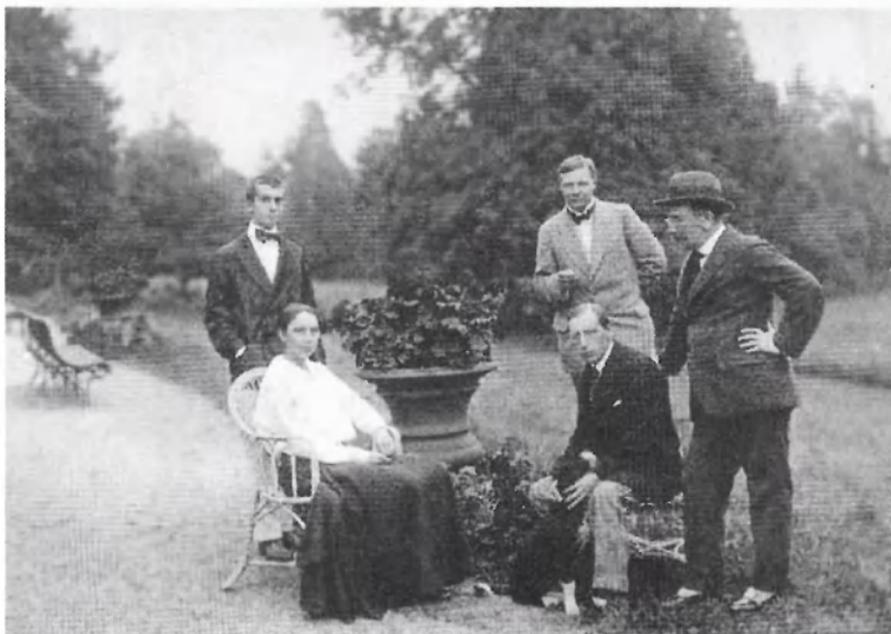


Борис Демчинский. 1910-е гг.
РГАЛИ



Хосе Рауль Капабланка

Слева направо стоят: Л. Ф. Мясин, М. Ф. Ларионов и Л. С. Бакст;
сидят: Н. С. Гончарова и И. Ф. Стравинский в швейцарском Уши,
куда должен был приехать Прокофьев. 1915 г.



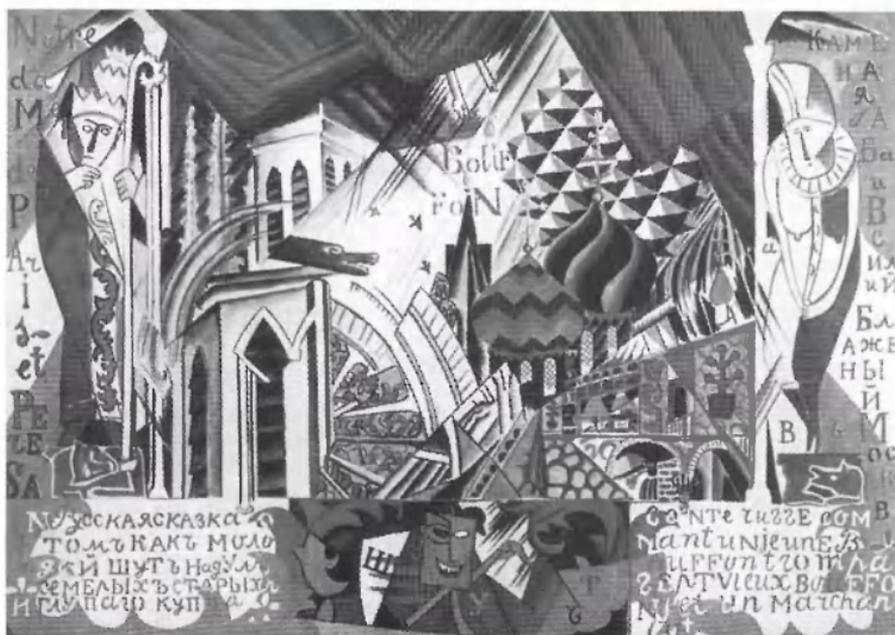


Борис Башкиров-Верин.
Петроград. 1916 г. РГАЛИ



Нина Мещерская. 1914 г.

Михаил Ларионов. Занавес к балету Прокофьева «Шут». 1915 г.



Сцены из балета «Шут».
Русские балеты
С. П. Дягилева.
1921 г.



Русский англичанин, главный дирижёр Мариинского театра в 1911—1918 годах Альберт Коутс



Сергей Кусевицкий



Поэт Константин Бальмонт.
Портрет работы Валентина Серова. 1905 г.





Прокофьев и Нина Кошиц. 1917 г. Частное собрание

Революционно-футуристическое панно на здании Публичной библиотеки в Петрограде. Угол Невского проспекта и Садовой улицы. 1 мая 1918 г.



Анатолий Луначарский



«Что несёт народу
большевизм».
Плакат. 1918 г.





Режиссёр Жак Коини
и Прокофьев обсуждают
оперу «Любовь к трём
апельсинам». *Чикаго.*
1919 г. ГЦММК



«За Единую Россию!»
Плакат Добровольческой
армии. 1919 г.



Рекламный плакат фильма Сергея Эйзенштейна с музыкой Сергея Прокофьева «Александр Невский». В главной роли Николай Черкасов. 1938 г.

Сергей Рахманинов. *Художник Константин Сомов. 1925 г.*

Стелла Адлер. 1941 г.





Сергей Прокофьев и Лина Любера. 1921 г.

маниновым, не сложилось (к глубокому сожалению двадцатирёхлетней Нины), и музой ещё одного великого композитора она не стала, те, кто, как Дукельский, познакомились с Кошиц в начале 1920-х, запомнили особую интимность, с которой она рассказывала о «дерзком молодом фате» Прокофьеве, и то, как хорошо она пела его романсы на стихи Ахматовой и вокализы. Прокофьев и Кошиц сохранили в последующие годы обращение друг к другу на «ты». Именно страстную Нину Кошиц композитор пожелал услышать в партии Ренаты во время единственного прижизненного исполнения отрывков из оперы «Огненный ангел» — в 1928 году, в Париже.

В Москве он общался, конечно, не только с увлечённой им Кошиц, но и с Кусевицким, с Бальмонтом, водившим его к Вячеславу Иванову, которому Прокофьев решил почему-то показать свои стихи (будем надеяться, не издевательский сонет к «весталке революции» — Керенскому, хотя с Прокофьева случилось бы и это; по собственному признанию, он на стихи свои «смотрел как на ерунду»), с футуристами. Больше других его привлекал Маяковский — своей дикой силой и нутряной гениальностью. Именно Маяковский в компании с Бурлюком и Каменским устроил чествование Прокофьева в кафе поэтов и избрание его председателем земного шара по разряду музыки. Событие это только закрепило молву о нашем герое как о несносном музыкальном футуристе. Радостно поприсутствовав на «хепенинге», Прокофьев всё-таки не стал заводить особенно коротких отношений с его участниками: «Я считаю их людьми, в которых есть свежесть и что-то интересное, но много грубого и бутафорского». Сразу по окончании представления Маяковский записал в «деревянную книгу» Прокофьева, в которой тот собирал ответы на вопрос «Что вы думаете о солнце?», цитату из «Облака в штанах»:

От вас,
которые влюблённостью мокли,
от которых в столетья слеза лилась,
уйду я,
солнце моноклем
вставлю в широко растопыренный глаз!

Через несколько дней «скиф» Прокофьев снова появился на публике вместе с «солнцеоким» Маяковским, сыграв после чтения им поэмы «Человек» мало к стихам Маяковского подходящую сумеречную скрябининанскую Первую сонату. Когда они стали видеться снова — уже в Западной Европе, Маяковский, видимо, не очень хорошо разбиравшийся в но-

вой музыке, продолжал утверждать, что Прокофьев для него — первый из ныне живущих русских композиторов. А ведь Маяковский знал и Стравинского, и Шостаковича.

Прокофьев решил оставить в Москве у Кусевицкого чемодан с рукописями. Кусевицкий их сберёг. Многие же из того, что Прокофьев оставил на съёмной квартире в Петрограде, оказалось безвозвратно утраченным.

Между тем мысль о необходимости ехать из России на восток, навстречу солнцу, занимала главное место в сознании Прокофьева. Но для этого требовалось подтвердить выданное чуть не год назад разрешение Керенского — теперь низложенного врага нового режима. Прокофьев отправился в столицу. 20 апреля 1918 года (н. ст.) в Зимнем дворце его принял народный комиссар просвещения Луначарский. На Бенуа, занимавшего в 1917-м близкие к социал-демократам позиции и согласившегося войти в руководство Комиссариата, Луначарский с подручными производил впечатление нарочито карикатурных персонажей с народной ярмарочной картины, Прокофьеву же он показался скорее немного ребёнком, картавящим и теряющим время на пустяки. Нарком просвещения пообещал выдать композитору необходимые документы.

Тогда же, в апреле, состоялись три прощальные концерта Прокофьева в Петрограде.

15-го числа в зале Тенишевского училища Прокофьев-пианист впервые представил столичной публике Третью фортепианную сонату и «бальмонтовский» цикл «Мимолётностей», ещё через два дня там же — Четвёртую сонату, а 21 апреля в Зале Певческой капеллы композитор дирижировал премьерой «Классической симфонии». Успех фортепианных сочинений был несомненный. А на генеральной репетиции и перед началом первого исполнения симфонии случилось необычайное явление. «Когда я стал за пульт, — записал Прокофьев в дневнике, — то из верхнего окна луч солнца упал мне на голову. У меня пошли лиловые круги в глазах, но мой поклон говорил, что это было приветствие солнца солнечной симфонии и мне». Светило, навстречу которому Прокофьев собирался отправиться в ближайшие дни, само выходило ему навстречу.

На символическое значение этого события указывал и Черепнин, записавший в прокофьевский альбом «Что вы думаете о солнце?» сразу после генеральной репетиции: «Когда Вы вышли сегодня дирижировать вашей солнечной симфонией, луч солнца заиграл на Вашем милом лице. Была ли это улыбка сочувствия родственной Вам стихии, я не знаю, но я уверен, что это могло бы быть так».

Согласно отклику присутствовавшего на премьере Александра Дзбановского, музыка моментально овладела аудиторией: «Интерес программы сосредоточился на классической симфонии С. Прокофьева, раскрывшей перед слушателями совершенно новый мир и всю силу творческого таланта, преображённого, просветлённого. Новая музыка способна примирить Прокофьева с самыми заклятыми врагами, ненавидящими и его дерзкий, необычный язык, и его нежелание подчиниться правилам установленного канона. Это не только ослепительно-блестящая, волевая музыка, жизнерадостная, зовущая к жизни, к радости, к вере в будущее, но и глубокая, искренняя, идущая от сердца к сердцу. <...> ...Вся она — целомудренно-чистая, ясная, простая, напоминающая лучшие юношеские вдохновения Гайдна и Моцарта». Дирижирование Прокофьева, не всегда ровное, на этот раз было на весьма приличном уровне: «Дирижировал автор уверенно, сумев придать симфонии чисто ювелирную чеканку. И симфония и автор имели шумный успех. И по заслугам!»

Наконец Прокофьев получил заграничный паспорт и без труда поменял революционную валюту на доллары. До отъезда он успел прочитать по совету Мейерхольда «Любовь к трём апельсинам» Карло Гоцци (сюжет для новой оперы!), попозировать для рисовавшего его Александра Бенуа, отдал распоряжения относительно оставляемого в Петрограде имущества (как уже говорилось, часть его бумаг погибнет в годы военного коммунизма), в мае он намеревался отбыть транссибирским экспрессом на Дальний Восток.

«Фьяба» (*la fiaba*), или по-русски сказка Гоцци, великого аристократа венецианской драматургии XVIII века, сумевшего в борьбе с демократической, основанной на психологическом подобию и на рациональном объяснении поступков персонажей типизаторской драматургией Гольдони, столь дорогой сердцу венецианского третьего сословия, отстоять — пусть на время — принципы масочного, апсихологического, импровизационного и фантазийного театра *commedia dell'arte*, оказывалась созвучной революционному искусству Мейерхольда и Прокофьева, более того — состоянию русских передовых умов 1917—1918 годов. Они ведь тоже все бунтовали против урбанистической, буржуазной, поверхностно европеизированной и денационализированной, всё сводящей на общечеловеческие типы культуры крупнейших городов и столиц России. Кого же было им взять себе в союзники, как не прежнего защитника старых итальянских

традиций против натиска всеевропейского буржуа, как не Карло Гоцци, беспощадного критика наступающей — под прикрытием всеобщего равенства — всеобщей усреднённости. Русская революция, перейдя в большевицкую фазу, отвергла теперь всю предшествовавшую ей буржуазную, демократическую культуру, говорила о диктатуре одного, подлинно трудового класса, в сущности, меньшинства. Аристократ и трагический одиночка Гоцци оказывался невольным союзником новых отрицателей «усредняющего большинства», независимо от конкретного отношения каждого из них к установившемуся режиму. Прокофьев скорее считал большевиков способствовавшими хаосу, Мейерхольд, наоборот, начинал видеть в них организующую силу.

Об отношении нового правительства к передовому искусству Прокофьев получил возможность судить по тому, как впервые официально праздновался в России день освобождённого труда.

Празднование Первого мая 1918 года в Петрограде сильно отличалось от Первого мая 1917 года в Харькове и в первую очередь тем, что революционный праздник впервые был, как отмечал Прокофьев в дневнике, «не всенародным, а официально-государственным». И даже левое изобразительное искусство, будучи поднятым до статуса общегосударственного, производило скорее удручающее впечатление: «...улицы украшены футуристическими плакатами и картинами. И, казалось бы, я должен бы радоваться им, а между тем на них неприятно было смотреть. Просто писали плохие футуристы». Между тем оформление Петрограда было сделано под присмотром приятеля Прокофьева Юрия Анненкова. Сохранились фотографии Дворцовой площади, Мариинского дворца и выходящего на Невский проспект фасада Публичной библиотеки, украшенных огромными полукубистическими агиткартинами. На плакате-картине, вывешенной на Зимнем дворце, стилизованные трудящиеся пожимали друг другу руки, на фасаде здания бывшего Мариинского дворца лубочный пехотинец с винтовкой и деревенская баба в платке склонялись друг к другу под призывом «Стройте Красную Армию», а на здании главной библиотеки республики некто, больше похожий на демонстрирующего тканое полотно приказчика, держал в руках — на фоне кубистически нарезанных плоскостей — ленту с надписью «Да здравствует Коммуна». Никакого воодушевления населения ни на одной из фотографий не заметно, горожане спешат по своим делам, едут на извозчиках и т. п. Праздник не так уж и праздничен.

Но, кажется, не в одной официальности прежде всенародного праздника было дело. Революционное меньшинство — а оно всегда именно меньшинство — столкнулось с безразличием демократической толпы.

3 мая, в Страстной четверг Прокофьев уже был в Москве, стоял заутреню с Кошиц, разговлялся и пил с ней на брудершафт. Душа молодого гурмана радовалась московскому столу и радушию, а 7 мая он занял купе первого класса в поезде-экспрессе и особо отметил для себя совсем неревOLUTIONную комфортабельность обстановки. Если отвлечься от политики и связанных с ней возможных неурядиц по пути до Владивостока, то поездка обещала быть приятной. Ведь кто бы ни стоял у власти в разных частях России, а поезда и почта будут продолжать ходить даже в самые тяжёлые периоды гражданской смуты.

Вместо десяти дней по расписанию поезд шёл до Владивостока целых шестнадцать и достиг конечной станции только 23 мая. Прокофьев с его любовью к точности был настолько раздосадован, что не преминул упомянуть об этом факте в интервью, данном через семь месяцев газете американского городка Анн-Арбор. Причиной задержек было то, что поезд пропускал эшелоны двигавшегося на запад Чехословацкого корпуса, сформированного из лояльных России военнопленных для боёв на австро-германском фронте, а теперь действовавшего в Сибири как самостоятельная военная сила. Дополнительных хлопот прибавило то, что отряды есаула Семёнова заняли Харбин, перерезав сообщение по ветке находившейся прежде под русским контролем Китайской военной железной дороги, и пришлось перейти на медленную кружную линию вдоль русско-китайской границы, остававшуюся покуда под советским управлением. Прокофьев считал, что ему ещё повезло. «Следующий Сибирский экспресс, вышедший из Москвы, — говорил он в том же интервью, — был не в состоянии прорваться из-за разрушения мостов и подрыва тоннелей в ходе боёв с чехами».

Долгой дорогой Прокофьев занимал себя изучением испанского языка, чтением «Вавилонской культуры» Винклера (того самого, что нашёл клинописный архив хеттских царей в Богазкёе), писанием писем друзьям и подругам (Борису Асафьеву, Борису Башкирову, Николаю Мясковскому, Нине Кошиц, Вере Миллер, Полине Подольской...), рассказов «Белый друг» (не сохранившегося), «Блуждающая башня», «Ультрафиолетовая вольность».

Герой «Блуждающей башни», парижский ассириолог Марсель Вотур, посвящает многие годы поискам подлинных сведений о Вавилонской башне и, в конце концов, наталкивается на «факты, которые, возможно, перевернут всю историю, поразят науку и, может быть, опрокинут саму Библию». Но, открыв их, ассириолог оказывается «пуст как футляр, из которого вытащили скрипку», ибо ужаснувшаяся душа Вотура вселяется в Эйфелеву башню, которая теперь со страшной скоростью носится по горам и равнинам Европы в поисках кратчайшей дороги в Месопотамию (в момент написания рассказа Ирака не существовало), и даже новейшая военная техника, применяемая против неё, не в силах остановить озверевшее чудо. Вотур, в конце концов, уничтожает собственные записи, на его парижской квартире вспыхивает таинственный пожар, губящий «все материалы, привезённые из Месопотамии», после чего душа ассириолога покидает башню, а башня возвращается на место.

В «Ультрафиолетовой вольности» время и пространство, дочери «одного и того же земного отца, жившего когда-то в Кёнигсберге» (то есть Иммануила Канта), решают временно самоуничтожиться, столкнув, как на Страшном суде, нос к носу египетского фараона с американским «керосиновым» (сейчас мы бы сказали: «нефтяным») королём; оба изъясняются друг с другом на ломаном древнегреческом (американец как-никак учился в престижном университете); оба «стремятся распространять свет среди тёмных народов»; правда, фараон, сжегший «двенадцать городов, со всеми их обитателями, за то, что они не хотели поклоняться великому Солнцу, <...> больно уж размахист» для керосинового коллеги.

За систематическое писание прозы Прокофьев всерьёз принялся ещё, как мы помним, на Северном Кавказе, потом продолжил в Петрограде. Уже в феврале он работал над рассказом «Бетховен», в апреле закончил рассказ «Зеркало души» (не сохранившийся), затем были задуманы рассказы «Рамзес-янки» (впоследствии — та самая «Ультрафиолетовая вольность»; другое название: «Мак Кук», однако в окончательном тексте имя главного героя — Мак-Интош), «немного писавшийся» и в транссибирском экспрессе, «Белый друг» («медленно двигавшийся»), «Блуждающая башня».

18 июля Прокофьев, так любивший строить планы, записывает: «Это уже шесть рассказов, четыре намечено. Будет десять — довольно пока». Очевидно, в расчёт была взята и «Мерзкая собака», но почему-то забыта написанная осенью 1917 года в Эссентуках «Сказка про гриб-поганку».

23 мая в восемь вечера транссибирский экспресс прибыл

наконец во Владивосток. Сравнительно небольшой город был переполнен. Многие стремились покинуть Россию; единственный путь лежал через союзную ещё Японию. Корабли японцев («не будущих ли оккупаторов Владивостока?» — записал Прокофьев в дневнике) стояли в гавани; консульство выдавало визы в течение пяти дней; Прокофьев опасался катастрофической перемены политического курса и торопил консула. Тот объяснял, что требуется проверка: большевистское правительство как-никак вело переговоры с немцами, и всякий подрывной элемент мог проникнуть в Японию через владивостокские «ворота». За время вынужденного сидения во Владивостоке Прокофьев поприисутствовал в качестве «столичного начальства» на вечере местных футуристов (всётаки «председатель земного шара!»), подивился невинности их дерзаний.

29 мая наш герой наконец взошёл на борт отходящего в сторону Японии парохода и записал в дневнике: «Итак, прощайте, большевики! Прощайте, “товарищи”! Отныне не стыдно ходить в галстук и никто не наступит на ногу». В Россию он вернётся только через девять лет и не «навсегда», «домой», а лишь на триумфальные гастроли.

Накануне отплытия, 28 мая, Прокофьев отправил открытку из Владивостока в Петроград: «Миленький Асашенька, до сюда я ехал 16 дней, удобно и не утомительно. Здесь задержался на 5 дней в ожидании японской визы, но теперь она в кармане, и завтра в полдень на японском пароходе “Хосан-Мару” уплываю в Цуригу, что в 42 часах пути, а оттуда в Токио, где предполагаю концертнуть. Во Владивостоке порядок и учтивость, масса сладостей и сдобного теста. В порту “дружественные” крейсера, но держат себя скромно. Я настроен отлично и стремлюсь вдаль». Открытка, проблуждав по переходящей из рук в руки Сибири, добралась до адресата только через год. Было чудом, что она вообще добралась.

Япония, куда Прокофьев прибыл 1 июня, стала одним из самых сильных впечатлений в начавшейся скитальческой жизни. Музыкальный же материал, сложившийся в голове Прокофьева в Японии, оказался такого отличного качества, что наш герой потом использовал его в лучших сочинениях конца 1910-х — первой половины 1920-х годов: в опере «Огненный ангел», в Третьем фортепианном концерте, во Второй симфонии.

Сравнительно недолгое плавание по морю привело в мир настолько отличный по ландшафту, по цветам, по ритмам от

России Сибирской, не говоря уже о Европе, что в пору было только бесконечно изумляться. И вместе с тем по многим признакам это был мир, повторяющий «западные страны», только делающий это намного ловчее, чем выходило бы у природного «человека запада». Удобные пригородные электропоезда (бывшие для нашего героя новинкой неслыханной), комфортабельное устройство гостиничного номера (в отличие от Лондона), налаженное пароходное сообщение с другими частями Азии и с Южной Америкой... Всё технологическое позаимствовано, но усовершенствовано так, что западным странам в пору бы позавидовать пошедшей к ним на выучку Японии. И вместе с тем люди не в пример больше почитали традиции и держались не в пример вежливее; обустроенность же ограниченного островами пространства была не в пример разумнее, с тонкостью и изяществом поразительными. Не раз отмечал Прокофьев в дневнике и то, как «любовно и тщательно» возделана в Японии плодородная земля, ибо, как это хорошо известно, именно плодородной земли на островах — недостаток. Вероятно, любопытство к японской жизни только усиливалось оттого, что наш герой больше не чувствовал себя чуть не единственным трезвомыслящим среди нелепых и странных современников (а такое чувство пробуждалось в нём время от времени и в России, и в поездках по Европе). Теперь его самого японцы воспринимали как экзотическую штучку, временами странно и нелепо себя ведущую, и, зная прокофьевский склад ума, легко догадаться, что такое переворачивание перспективы доставляло ему неопишное удовольствие чисто мальчишеского свойства. Словно он оказался снова в Солнцевке, расширившейся до масштаба Японских островов, и можно было, как в детстве, безудержно экспериментировать над собой и над окружающими. Словом, Японию он полюбил сразу.

И в первый же день, как только доехал электропоездом из Токио до Иокогамы, увидел там объявление о концертах — кого же? — соучеников своих по Петроградской консерватории пианиста Альфреда Меровича (класс Есиповой) и скрипача Михаила Пиастро, представляемых местной публике «антрепризой Строка». На следующее утро он уже пил чай с Меровичем, Пиастро и Строком. Как оказалось, пианист и скрипач делали огромные сборы, путешествуя — как раз в качестве экзотических для местной публики исполнителей европейского классического репертуара и на усладу местным европейцам — по всей Азии: то по Китаю с длительными остановками в сильно европеизированном Шанхае, то на Яву, то на Японские острова... Строк тут же предложил Проко-

фьеву организовать и его собственные концерты в Токио и в Иокогаме. Даже тени ревности не промелькнуло со стороны Пиастро и Меровича; Азия — огромна, места тут хватило бы всем. Прокофьеву не терпелось найти подтверждение, что и он сам, и Мерович, и Пиастро для японцев — марсиане. Он отправился на концерт: впечатление и вправду было таким, что разнопланетные существа сначала приглядываются друг к другу, а потом расходятся по своим собственным мирам.

«На концерты Меровича и Пиастро японцы ходят в дешёвые места (50 иен [от 12 до 25 рублей по тогдашнему сильно колеблющемуся курсу, то есть совсем недёшево. — *И. В.*]), — записывал Прокофьев в дневнике. — ...С одной стороны — очень внимательны, но с другой — ясно, что, даже при их внимании, они ни в чём не разбираются, и играй им сонату Бетховена или вообще импровизируй — этого они не разберут. Внешние занятности обращают их внимание, например, *pizzicato*, гамма *perlé* у рояля и т. д. Сыграть раза два перед такой аудиторией интересно, но больше — стимула нет».

Когда подошло время токийских (6 и 7 июля) и единственного иокогамского концерта (9 июля) самого Прокофьева, при помощи которых он, между прочим, рассчитывал разжиться деньгами на дальнейшее путешествие, то композитор убедился в верности первоначального впечатления. На концерте в Императорском театре Токио 6 июля Прокофьев сыграл Первую и Третью сонаты, несколько мелких вещей, в том числе и «Наваждение», а также Третью балладу и три этюда Шопена; на втором 7 июля там же — Вторую сонату, «Мимолётности», другие фортепианные пьесы — как собственного сочинения, так и принадлежащие перу Шопена и Шумана. Концерты не повторяли друг друга. В Иокогаме, в бальном зале Гранд-отеля прозвучали все три фортепианные сонаты, восемь мелких пьес, разбавленных, чтобы удар оказался не так крепок, четырьмя фортепианными сочинениями Шопена. Особо успешными назвать ни один из японских концертов было нельзя: публики приходило мало, хотя билеты и продавались задёшево — в Токио за две три иены, в Иокогаме — за пять иен; что такое Прокофьев — японцам объяснить не успели. В дневнике о концерте 6 июля написано: «Аплодисментов немного и исключительно за технические вещи. Диссонансы их нимало не смущали, ибо для японцев, привыкших к совершенно иным звукам, едва ли есть разница между нашим консонансом и нашим диссонансом». На втором концерте 7 июля, где уже было много бесплатных билетов, по просьбе местных музыкантов Прокофьев снова сыграл скерцозно-атакующее «Наваждение». Снова

аплодисменты за технику исполнения. На концерте 9 июля не набралось и полусотни слушателей, и выступления решено было прекратить. С мечтами о концертных заработках пришлось пока распрощаться.

С бóльшим удовольствием Прокофьев осматривал достопримечательности, изучал местные нравы — особенно ему понравились гейши, к которым его впервые привели Мерovich и Пиастро, — и засел за сочинительство — не только музыки, но и прозы.

Главными его творческими проектами стали скрипичная соната и книга рассказов. 18 июня, за 18 дней до первого токийского концерта, он переселяется по совету Меровича в древнюю столицу Японии Нару, в гостиницу, стоящую у озера посреди храмового парка. 23 июня 1918 года Прокофьев не без задора пишет Стравинскому: «...живу в Наре, среди буддийских храмов и священных оленей, и отсюда шлю Вам мой нежный привет. Дам несколько концертов в Императорском театре в Токио, а в августе рассчитываю заехать в Нью-Йорк». В Наре Прокофьев продолжал работать над скрипичной сонатой (над анданте), снова вернулся к задуманному ещё в 1914 году «белому квартету», прибавив кое-что к главной партии (потом сочинённое в Наре станет темой Ренаты в «Огненном ангеле»), писал прозу. Привольный покой храмового парка нарушали только мелодичные удары колокола.

Случавшиеся время от времени отвлечения были сугубо чувственного характера. Созерцая по ночам созвездия над Японией, радостно он удивлялся тому, насколько полно и ясно прорисовывался «Скорпион с красным Антаресом. Здесь всё созвездие сияет полностью и действительно похоже на страшного мистического зверя» — как известно, управляющего интуицией и сексуальными энергиями.

Объектом же их приложения для двадцатисемилетнего Прокофьева, по-прежнему побаивавшегося «загадочной» и «ворожащей» женской природы, становятся ничего от клиентов не требующие, но зато готовые услужливо потакать их прихотям гейши — «отлично выдрессированные рабыни», как их характеризует он в дневнике. Поначалу Прокофьев отправляется в публичный дом с коллегами-музыкантами из компанейского любопытства, без «задних мыслей». Потом решается на большее. «Но осторожность затмила удовольствие», — пишет он в дневнике. Гейши, по тогдашним японским обычаям, танцуют в ресторанах и чайных домиках, куда наш герой заглядывает и для деловых разговоров, — то одетые, то совсем нагишом, предлагая, без свойственной раз-

вязным европейским жрицам любви настырности, и нечто большее (если есть желание продолжать). Однажды примостившаяся у него на коленях голая гейша умудряется украсть жемчужную булавку из галстука. Наш герой со свойственной ему настоятельностью добивается возвращения покражи. В другой раз, обедая с Матоо Отагуро, автором книги о русской музыке, которую открывала глава о Прокофьеве, он радуется не только танцам гейш, но и тому, что напротив каждого обедающего усаживается ещё по две хорошенькие «рабыни», готовые внимать их желаниям. «Мне очень нравятся японские гейши», — записывает он в дневнике. В Петрограде ничего и близкого представить себе было нельзя.

Денег между тем нет. Ну, разве что на билет до Гонолулу. Наконец молодая чета — Арон и Фанни или, как все именуют её, «Фроська-сан», Минстеры — ссужает его ста долларами в золотом эквиваленте и 2 августа Прокофьев, с американской визой в кармане, отправляется на Гавайи, предполагая встретить там более оживлённую музыкальную жизнь и затем из тихоокеанской части США продолжить путь на континент, в надежде достичь Нью-Йорка. «Луна на ущербе, Юпитер и яркая-яркая Венера», — записывает он, встречая рассвет на палубе пересекающего бесконечные водные пространства парохода.

В Гонолулу ему не советуют покидать корабля (все места на идущие на континент пароходы раскуплены на два-три месяца вперёд), и, приобретя какое-никакое место, но на том же самом пароходе (удобную каюту пришлось оставить), Прокофьев продолжает путешествие. Перед отплытием композитор всё-таки сходит на берег и бегло осматривает окрестности Гонолулу. А ведь ещё чуть больше года назад он мечтал увезти на райские Гавайи Полину, в которую был влюблён.

В дороге он работает над прозой и скрипичной сонатой, занимает свободное время чтением и шахматами. Путешествие оказалось долгим и изнурительным.

Только 21 августа Прокофьев достиг западного побережья США — подступов к Сан-Франциско. Это был крайне неудачный момент. Большевики не просто заключили сепаратный мир с Германией, но и объявили войну бывшим союзникам. В ответ Антанта, торжествовавшая на западном фронте, начала оккупацию русских территорий. Особого сопротивления она не встречала, разве что со стороны разрозненных командиров, так как Троцкий ещё в марте 1918 года отдал приказ о всеобщем отступлении. Примечательная ситуация сложилась в Баку, где командовавший Центральной Каспийской флотилией полковник Василий Воскресенский

(из кубанских казаков, ведший до того партизанскую войну в горах Курдистана) не только отказался выполнять преступные, с его точки зрения, приказы Троцкого, но и на собственный страх и риск сначала при помощи подчинённых ему кораблей выбил турок из Баку и освободил русских военнопленных, а потом начал диктовать свои условия подошедшим к городу англичанам. Бунтовщик с точки зрения советского правительства, Воскресенский напугал и союзников, и те пригрозили, что беспощадно потопят все его корабли, если команды не сойдут на берег. Лишь в ноябре 1918 года лихой казачий офицер отпустил всех, кто хотел уйти, обратно в Советскую Россию, а сам отправился в изгнание во Францию. В 1930-е годы под именем полковника де Базиля он предстал миру в качестве одного из ведущих балетных импресарио. Русская революция была полна фантастических и необычайных типов, подобных де Базилю-Воскресенскому.

Глухие обрывки всех этих новостей долетали и до Прокофьева: из поступающих по ходу плавания газет и телеграфных сообщений он знал, что англичане вроде бы заняли Баку — на самом деле это были совместные операции посланного из Месопотамии корпуса генерал-майора Дунстервилля и вышедшей из подчинения Совнаркому флотилии Воскресенского.

Прокофьева, да и всех остальных русских американские пограничные службы решили проверить на предмет их политических симпатий — не большевики ли? — а также на предмет возможной связи с немецкой разведкой. Шла война, и, независимо от мнения отложившихся окраин, центральное русское правительство состояло в мире и дружбе с Германией.

Разумеется, на взгляд рядового офицера пограничной службы или морской контрразведки, Прокофьев был весьма подозрителен: портфель, полный бумаг и писем на чужом языке, да ещё каких-то расположенных вдоль линеек значков, выдаваемых за ноты собственного сочинения. Не шифrogramмы ли?

Прокофьев же наслаждался ситуацией и с удовольствием фиксировал казавшиеся ему абсолютно нелепыми разговоры в своём дневнике.

ОФИЦЕР-ПОГРАНИЧНИК: Что это?

ПРОКОФЬЕВ: Ноты.

ПОГРАНИЧНИК: Вы сами их написали?

ПРОКОФЬЕВ: Сам, на пароходе.

ПОГРАНИЧНИК: А вы их можете сыграть?

ПРОКОФЬЕВ: Могу.

ПОГРАНИЧНИК: Сыграйте.

(*Прокофьев играет наброски неоконченной скрипичной сонаты, на лице офицера кислое выражение.*)

ПОГРАНИЧНИК: А вы Шопена можете сыграть?

ПРОКОФЬЕВ: Что вы хотите?

ПОГРАНИЧНИК: «Похоронный марш». (*Прокофьев играет первые четыре такта.*) Очень хорошо!

ПРОКОФЬЕВ: А вы знаете, на чью смерть он написан?

ПОГРАНИЧНИК: Нет.

ПРОКОФЬЕВ (*с каменным лицом*): На смерть собаки.

Завершилось это всё тем, что Прокофьева повезли было на тюремный остров Алякатрас — для дальнейших допросов («Ну и фрукт попался», — должно быть, думал про себя офицер); но потом новые допросы отменили.

Композитора помещают в иммиграционный отстойник на другом острове Энджел-Айленде, где на третий день возобновляются расспросы, совершенно необходимые по букве закона, но оттого не кажущиеся нашему герою менее абсурдными.

ДОПРАШИВАЮЩИЙ: Сочувствуете ли вы в войне союзникам?

ПРОКОФЬЕВ: Сочувствую.

ДОПРАШИВАЮЩИЙ: Сочувствуете ли вы большевикам?

ПРОКОФЬЕВ: Нет.

ДОПРАШИВАЮЩИЙ: Почему?

ПРОКОФЬЕВ: Потому что они взяли мои деньги.

ДОПРАШИВАЮЩИЙ: Бывали ли вы на их митингах?

ПРОКОФЬЕВ: Бывал.

ДОПРАШИВАЮЩИЙ: Хорошо ли они говорят?

ПРОКОФЬЕВ: Хорошо, но не логично.

ДОПРАШИВАЮЩИЙ: Где ваш отец?

ПРОКОФЬЕВ: В могиле.

ДОПРАШИВАЮЩИЙ: Был ли он на войне?

ПРОКОФЬЕВ: Нет.

ДОПРАШИВАЮЩИЙ: Почему?

ПРОКОФЬЕВ: Потому что умер.

ДОПРАШИВАЮЩИЙ: Состоите ли вы членом какого-нибудь общества?

ПРОКОФЬЕВ: Петроградского Шахматного общества.

ДОПРАШИВАЮЩИЙ: Политической партии?

ПРОКОФЬЕВ: Нет.

ДОПРАШИВАЮЩИЙ: Почему?

ПРОКОФЬЕВ: Потому что считаю, что артист должен быть вне политики.

ДОПРАШИВАЮЩИЙ: Признаёте ли вы многожёнство?

ПРОКОФЬЕВ: Я не имею ни одной.

ДОПРАШИВАЮЩИЙ: Сидели ли вы в тюрьме?

ПРОКОФЬЕВ: В вашей.

Наконец въездная виза получена, Прокофьев спускается на американский берег, где его и остальных русских уже ждёт консул Николай Титович Кучерявый. Гражданская война гражданской войной, перемены состава и курса центрального правительства своим чередом, а нормального функционирования дипломатической службы для ни в чём не повинных граждан огромной страны никто не отменял.

Прошло около недели со дня водворения в США, и 2 сентября 1918 года Прокофьев отмечает в дневнике:

«Газеты сообщают об убийстве Ленина. Это человек, сыгравший большую роль в мировой истории. Он принёс много зла для России, но ведь с точки зрения социализма нет ни России, ни Германии, а есть Интернационал. Хотя я считаю социализм, в конечной точке его стремления, нелепостью, так как сама природа исключает понятие о равенстве, но всегда оцениваю благородство его идеи. Ленин для социализма принёс огромный вред, скомпрометировав идеи социализма в глазах многих. Но если бы когда-либо суждено было социализму воцариться на земле, то Ленина оценят как человека, предвосхитившего многое, — и поставят ему памятник».

Эта запись свидетельствует о неизменности взглядов композитора как в 1918-м, так и в 1936 году, когда он, уже вернувшись в СССР, взялся за сочинение «Кантаты о Ленине». Для человека гениально одарённого ясно, что равенство есть утопия: люди неравны хотя бы потому, что у иных может быть неизмеримо меньше таланта, чем у тебя, что кто-то может быть счастлив в любви и жизни, а кто-то нет. Но желание всеобщего равенства неистребимо, даже в своих крайних, насильственных формах. Памятник, который Прокофьев попытается поставить Ленину и русской революции в своей кантате, будет напоминанием о том, какой мировой катаклизм был ими развязан. Но сам композитор даже во дни этого катаклизма сохранял объёмность видения и диалектическую трезвость суждения.

Американские газеты, разумеется, выдали желаемое за действительное: Ленин был лишь тяжело ранен 30 августа 1918 года (н. ст.) террористкой из соперничающей социалистической партии, стрелявшей в него за измену делу подлинной революции.

Северная Америка, в особенности же так называемая «континентальная часть» Соединённых Штатов, то есть без раскрытой в арктические пустыни Канады и полуострова Аляски, — край огромных равнин, пересекаемых на юго-западе и на востоке горными хребтами и ровно посередине великой рекой Миссисипи, и экзотической, сознание обычного человека опрокидывающей природы. Если это горы, то с такими долгими, с такими крутыми подъёмами и спусками, что путешествие по Военно-Грузинской дороге покажется детскими игрушками, если равнины — будь то пустыни, саванны-степи или засеянные зерновыми поля — то без конца и края, если леса, то такие высокие и стремительные, что захватывает дух, когда задираешь голову, глядя вверх на кроны, если озёра, то в бессчётном числе, как в Скандинавии, или огромных размеров — каждое как море, если болота, то необъятные, выходящие к океану, кишасшие субтропической и тропической живностью (например, аллигаторами). Когда ветер дует с Мексиканского залива, с юга, то по всей стране распространяется жара, когда с севера, с Гренландии, то приносит с собой леденящую стужу. Солнце будет выжигающим, неостановимые дождь или снег могут зарядить на многие дни. Естественных препятствий на пути их нет; равнины открыты со всех сторон. Стоя на американском берегу Атлантического океана, понимаешь, что ближайшей земли вплоть до Европы или Западной Африки нет; стоя на берегу океана Тихого — дивишься его холодной, серой неприветливости. Животные, птицы, рыба окружают людей в избытке и без особого страха подходят, подлетают и подплывают к жилищам. Земля эта — просторная, разнообразная и не до конца обжитая — не слишком понимает, зачем ей человек с его проблемами и грустью. До прихода европейцев индейцы жили на североамериканском континенте привольно и рассеянно, не нарушая естественного движения стихий. Первые европейские поселенцы, пилигримы, осознали, что богатство и разнообразие североамериканской природы, не желающей подстраиваться под гордого человека, — это особый дар свыше. Певец степной Украины мистический поэт и религиозный учитель XVIII века Григорий Сковорода говорил, что Бог дал человеку две книги — Библию и Книгу Природы, и вся наша жизнь проходит в попытках научиться правильному пониманию их смыслов. Европейские пилигримы XVII—XVIII веков вполне согласились бы с этим.

Бальмонт, так много говоривший Прокофьеву о том, что ему надо первым делом ехать не в Западную Европу, а в США, в посвящённом Прокофьеву сонете «Америка» попытался передать восхищение от североамериканских просторов:

Америка. Великая страна
Двух океанов, гор, полей и прерий.
Ты всем, чьё сердце пронзено потерей,
Была не раз, как родина, дана.

И в тех сердцах опять цвела весна.
Ты учишь быть могучим в полной мере.
Ты воля, и велишь не гаснуть вере
В творящий дух. Ты знаешь глубь до дна.

Но Прокофьев ничего не терял, из России он уезжал временно, и путь его через североамериканский континент был не горькой дорогой беженца, а путём свободного всадника, скифа, пересекающего континентальные равнины, — навстречу восходу солнца.

Во время поездки по Америке Прокофьев, по крайней мере один раз, пережил возвращение домой: «Проснувшись утром в широкой, удобной постели американского спального вагона и выглянув в окно, я увидел ровную степь, как в Екатеринославской губернии» (запись от 3 сентября, поезд идёт у канадско-американской границы).

Впрочем, четырьмя днями ранее, пересекая на поезде штат Орегон, он подивился тому, что, «подъезжая к Новороссийску, видишь похожие ландшафты». Нью-Йорк же, по контрасту, «произвёл просто отличное впечатление» своим сверхурбанизмом: функциональным, стройным расположением переполненных автотранспортом улиц, столь отличным от просторной, геометрической, классицистской стройности Санкт-Петербурга/Петрограда, бензиновой вонью и тем, что подъезд к железнодорожной станции шёл не по городу, а под землёю.

Первые два месяца в вожделенном Нью-Йорке прошли в налаживании быта и музыкальных дел, во встречах со старыми знакомыми (в Нью-Йорке оказался брат Бориса Верина) и в завязывании новых знакомств.

Прокофьев пробовал сочинять: продолжил скрипичную сонату, потом засел за «Сказки старой бабушки», соч. 31, и за цикл танцев, впоследствии «Четыре пьесы для фортепиано», соч. 32. В «Сказках» господствует русский мелос и временами, как во второй пьесе, прорывается нежнейшая, ностальгическая лирика. Очень хороша и уже по-мужественному лирична и заключительная, четвёртая пьеса. Невозможно и представить, что весь цикл сочинён в Нью-Йорке. Но все мысли Прокофьева были о родине, и его новый нью-йоркский знакомый Алексей Сталь сказал по прослушивании, что

в столь суровую минуту «русская музыка должна держать флаг высоко».

Асафьев, ознакомившись с нотами «Сказок», вышедшими в 1922 году у Гутхейля, написал: «Преобладающие оттенки исполнения указывают на их музыкальное содержание: <...> напевно, очень напевно, не волнуясь, спокойно, очень спокойно, с нежностью рельефно оттеняемой, с наибольшей нежностью. Рисунок всюду хрупкий, капризный, ломкий. Ткань прозрачная, красиво сплетённая. Как всегда у Прокофьева, орнамент сам по себе, вне экспрессии, роли не играет: каждый изгиб характерен и выразителен». А Николай Набоков вспоминал, как начинающим композитором он набросился на гутхейлевское издание «с жадностью и с пылом человека, которому слишком долго не давали новой музыкальной пищи. Я играл их снова и снова, заинтересованный их хитросплетениями и в то же время наивной и искренней простотой».

Четыре пьесы-танца — совершенно иного характера, с элементами шаржа и «скерцозности», хотя русский мелос временами прорывается и тут — в среднем эпизоде «Гавота», например.

Между тем Германия, раздираемая изнутри собственной революцией, согласилась на мир. «Бесславная война — семь пиджаков навалились на один!» — припомнил Прокофьев при известиях об окончании бойни одну из антивоенных тирад Демчинского.

29 октября Прокофьев сыграл на вернисаже художника Бориса Анисфельда в Бруклине — одном из районов большого Нью-Йорка — несколько своих фортепианных пьес. В том числе «Мимолётности», под музыку которых танцевал Адольф Больм — фигура в «Русских балетах» Дягилева далеко не последняя. Это ещё не было официальным рециталем, но уже кое-что.

Наконец 3 ноября Прокофьев почувствовал, что уже готов должным образом ошарашить американского слушателя своим искусством, о чём и оповестил письмом из Нью-Йорка «Фросеньку» Минстер: «Два месяца в Нью-Йорке меня до некоторой степени акклиматизировали. Город хорош, и я себя чувствую здесь недурно, но скучно, что настоящий сезон с половины ноября, а поэтому мой первый концерт лишь через две недели. Вопреки старым привычкам, готовлюсь честно и старательно, ибо хочу хватить американцев по голове. Не знаю, сколь удастся: народец не без крепкоголовости, и многие молотки ломались, не прошибив черепа и не добравшись до души, которая, кстати сказать,

неизвестно, где у них находится, чаще где-нибудь в чековой книжке».

В середине ноября в Нью-Йорк приехал Рахманинов.

Наконец 20 ноября 1918 года Прокофьев сыграл в Нью-Йорке целиком русскую сольную программу, в которой помимо собственных сочинений представил фортепианную музыку Рахманинова и Скрябина — старших современников, которых ценил как композиторов и пианистов-виртуозов. Рахманинов — из пушей осторожности, помня о нравности младшего коллеги, — на концерт не пошёл. «Хватить американцев по голове» Прокофьеву явно удалось. На следующий день, под впечатлением его игры, Ричард Олдрич написал на страницах респектабельной «New York Times»: «Его пальцы — сталь, его запястья — сталь, его бицепсы и трицепсы — сталь. Он — звуковой трест по производству стали». Критик сравнивал впечатление от финала Второй сонаты в исполнении автора с «вылазкой мамонтов на некоем просторном, достойном забвения азиатском плато» и утверждал, что стиль игры Прокофьева на концертном рояле скорее «оркестровый, и <не струны рояля, а> ударные инструменты господствуют в его скифской драме». Непосредственным результатом столь цветистой статьи стало то, что прочитавший газету негр-лифтер из гостиницы, где остановился Прокофьев, с изумлением и недоверием прикоснулся к рукаву худого и тонкого исполнителя: «Стальные мускулы?..»

К началу декабря 1918 года в восприятии Прокофьева американскими музыкальными кругами произошёл прорыв: в нём стали видеть одного из вождей «новых варваров», обрушивших на истомлённые поздним романтизмом уши буржуазной публики свои «дикарские» созвучия и ритмы, а значит, с ним стали всерьёз считаться. Помогла двойная чикагская премьера Первого фортепианного концерта, в котором солировал сам автор, и «Скифской сюиты», которой он же дирижировал, данная в концерте Чикагского симфонического оркестра, который шёл днём 6-го и был повторен вечером 7 декабря 1918 года. Как водится в подобных случаях, шокирующие сочинения перемежались привычно-безопасными: Седьмой симфонией «Le Midi» Гайдна, симфонической легендой «Зачарованный лес» д'Энди, рапсодией Шабрие «Испания». Нижеследующий исторический экскурс был опубликован в программе чикагского концерта:

«Скифы были расой кочевников, населявших южнорусские степи и впервые упомянутых у греческого поэта Гесиода, жившего за восемь веков до Рождества Христова. Наиболее детальные описания их содержатся из древних писателей

у Геродота и Гиппократ. Блуждающие скифы были интересным, пусть и не привлекательным, народом. Они возделывали почву до её истощения, после чего, погрузив на повозки, запряжённые волами, женщин и скарб, пускались в путь со своими овцами и скотом и лошадьми к другим, пока ещё свежим равнинам. Ни женщины, ни мужчины не соблюдали чистоты тела. Мужчины время от времени предавались роду наркотического опьянения, посыпая конопляным семенем нагретые камни, которые они держали внутри войлочных палаток, где находились и сами. Женщины обмазывались пастой, произведённой из трухи ароматических деревьев. Скифы не были закалённой расой. Тела их были пухлы и дряблы, и они премного страдали от дизентерии. Основным пропитанием народа было варёное мясо, молоко кобылиц и сыр. Правительство было деспотичным, и цари не особенно ценили жизни своих подданных. Не было особенно хорошо скифам и при погребении деспотичного монарха; по обычаю царя предавали земле не в одиночестве, а вместе с рядом его домашних. У кочевников имелось множество богов — бог неба, бог очага, бог солнца, богиня плодородия и т. д., но имена у них были разные, и некоторых из них Геродот именовал по-гречески».

Спрашивается: ну, какое это имело отношение к музыке Прокофьева? Зато задавало тон её восприятия. Возмущённый отклик Генриетты Вебер в «Chicago Herald Examiner» от 7 декабря 1918 года, имевший тоже мало отношения к музыке «Скифской сюиты», начинался громогласно и велеречиво: «В то время как большевицкие мелодии быстротечно всплывали на поверхность моря звучностей — для того лишь, чтоб вновь потонуть в господствовавшей какофонии, красный флаг музыкальной анархии бурно развеялся в степенном старом оркестровом зале вчера пополудни».

И подобных откликов, отдававших предзаданными шаблонами, было большинство.

Квинтэссенцией произведённого «скифо-большевицкой» музыкой переполоха стали размышления другого критика, Хунекера, опубликованные им 26 января 1919 года на страницах «Times»: «А что же нам тогда сказать об исключительной анархии Дебюсси и Равеля? Церебральном возмущении Шёнберга? Сокрушительных ударах сирокко у Скрябина, Стравинского, Орнштейна и Прокофьева? Тех неоскифах, которые, как и их дикие предшественники, перекидывают через дугу седла беззащитные диатонические и хроматические гаммы и уносят пленниц к конечной цели — неведомой земле зловещей расцепленно-дуэтной (“дуодекупольной”) [то

есть додекафонной. — *И. В.*]) гаммы! <...> Се — козакус. Латынь дурная, зато истинно. Татары грядут. Мятежники все».

Современный русский читатель спросит: а кто такой Орнстайн и почему его имя оказалось в одном ряду с заслуженными «козакусами» Скрябиным, Стравинским и Прокофьевым? Лео Орнстайн, или Орнштейн, был ещё одним выходцем-«дикарём» из России, успевшим, как и Прокофьев, которого он был несколько младше, познакомиться с Глазуновым (упорно повторяемая в разных источниках информация о том, что Орнштейн обучался в Санкт-Петербургской консерватории, опровергается отсутствием в её архивах личного дела Орнштейна), но потом, в возрасте 14 лет, в 1907 году был увезён родителями в США. Его музыка, приобретшая невероятную популярность за океаном в 1910-е годы как воплощение музыкального футуризма, в первую очередь благодаря виртуозному исполнению этих сочинений самим композитором, сочетала в себе несколько начал: рапсодически-русское, романтическое, очень близкое Рахманинову, затем ударно-токкатное, больше всего и шокировавшее американскую аудиторию, и, наконец, характерно еврейскую разработку общевосточноевропейского мелоса — образуя, как легко догадаться, по-настоящему гремучую смесь. В середине 1930-х Орнстайн резко оборвал карьеру пианиста-виртуоза и скандального композитора, но сочинял интересную музыку до конца своих дней. Умер он, пережив всех сверстников, 24 февраля 2002 года в портовом городке Грин Бэй на севере штата Висконсин. Климат в Висконсине больше всего напоминает Северную Россию (или Скандинавию).

Между тем политические взгляды «ниспровергателя» Прокофьева были, как мы знаем, довольно умеренными: ни анархизму, ни большевикам он не симпатизировал. В первую очередь потому, что собственность, заработанная упорным трудом, была для него священна. Более того, в упоминавшемся уже интервью анн-арборской газете «Daily Times» от 14 декабря 1918 года Прокофьев говорил: «Все части России, изобилующие продовольствием, сейчас против большевиков. Только северная часть, которая голодает, всё ещё остаётся с большевиками; ибо, когда любой народ голодает, он не чувствует связи ни с каким правительством. Жаль, что до сих пор так мало войск было послано нашими союзниками, чтобы разделаться с большевиками. Чехи только со сотысячным корпусом оказались в состоянии очистить от них Сибирь и лишь в силу больших потерь не смогли продолжить дальнейшего. Если бы у нас было ещё 50 тысяч войска, вся Россия вскоре была бы очищена от владычества большевиков».

Убеждения Прокофьева мало отличались от идеологии патриотической Добровольческой армии, боровшейся, как сказано в одной из её прокламаций, за «единую, могучую, свободную Россию». Кстати, общая численность Добровольческой армии никогда не превышала этих самых 50 тысяч, которых, по убеждению Прокофьева, как раз и недоставало для того, чтобы «вся Россия вскоре была бы очищена от владычества большевиков». А риторика листовок, выпущенных весной—летом 1919 года в преддверии похода добровольцев на Москву, и вовсе поражала совпадением с политической частью прокофьевского интервью. Очевидно, что устами взявшихся за оружие, в защиту законности и порядка, соотечественников, как и устами явно сочувствовавшего им из Америки Прокофьева, говорил просто здравый смысл.

Вот начало одного из добровольческих воззваний:

«Земля русская — встань!

Отгони злой сон, навеянный врагами твоими.

Рабочий, протри глаза!

Нищий и голодный, ты оплакиваешь братьев своих. Тебя некому уже будет оплакивать: так мало осталось вас.

Ты всё ещё веришь, что у тебя нет Родины.

Воистину её нет у тебя. Её захватили и опозорили проходимцы в тот день, когда ты поверил им, что у тебя нет Родины.

Брат мой, очнись!

Россия не должна оставаться сумасшедшим домом, в котором нищий огрубляет нищего и калека душит калеку.

Взгляни: мы все остались с пустой сумой.

Преступные комиссары требуют от тебя ещё одну дикую жертву.

Они говорят: умри за коммуны!

Сатанинское глумление в этих словах. <...>

Брат мой! <...>

С юга и с севера, с востока и с запада восстала великая русская рать. Она верит, что Бог не умер ещё. У неё есть Родина, как у всякого человека есть мать. Она хочет правды и закона, равного для всех. <...>

К винтовке, рабочий!

Не пропусти последней минуты!

Пусть на всенародном Учредительном Собрании твоя мать — Родина не скажет, что ты до конца позорил её.

Двинувшаяся с Юга России Добровольческая армия, традиционно именовавшаяся большевиками «белой», по составу своему была скорее «розовой», леволиберальной (именно этих взглядов и придерживался в 1917—1919 годах

Прокофьев), а местами и попросту социалистической, «красной» (а вот социализму Прокофьев тогда сочувствовал мало). Обращение «товарищи!» встречалось в антибольшевистских воззваниях почти так же часто, как и в красноармейских приказах. Однако разница между воюющими была огромна: большевики ввергли страну в 1917—1919 годах в анархическое экспериментирование, установили равенство в нищете, подавили всех несогласных, поставили под ружьё всех военнообязанных, независимо от того, поддерживали они большевицкое правительство или нет; их противники вставали за «правду и закон, равный для всех», за благосостояние, за восстановление разогнанного большевиками и анархистами Учредительного собрания, позволяли — даже внутри воюющей армии — свободу убеждений, брали в руки оружие только по внутреннему зову, добровольно, оттого их войска были так малочисленны, но зато так храбро сражались. Но Прокофьев осуждал жестокости, проявлявшиеся с обеих сторон в гражданской распре, — в конце концов русские убивали русских. Так, встретив в ноябре 1918 года в США на вечеринке у знакомых бывшего начальника морского министерства Временного правительства эсера Владимира Лебедева, он первым делом поинтересовался, вешал ли революционный социалист Лебедев кого по отбитии Казани у социалистов-большевиков. Когда Лебедев признался, что расстрелял «двести мерзавцев», настроение у всех, кто услышал ответ расстрельщика-меломана, было испорчено. И всё-таки ещё осенью 1919 года Прокофьев очень надеялся на победу противостоящих хаосу сил. 17 октября он записывает в дневнике: «Телеграмма о взятии Петрограда “антикрасными”. Неужто? Какая радость! Завтра обитатели несчастной столицы поедят в первый раз после двух лет! Неужели через месяц или два я уже войду в контакт с моими друзьями? А к весне и путь прямой будет открыт!» А спустя три дня: «Петроград не взят, но бои в окрестностях: в Красном селе, Царском и Тосне. Моя милая дача в Саблине, где провёл такое хорошее лето, быть может, подверглась огню и уничтожению. Хотя правое крыло Юденича упирается в Тосно, ничего не слышно, чтобы оно перекинулось восточнее Николаевской железной дороги. Большевики мобилизовали для обороны всех молодых людей. В какую кашу влипли все мои друзья: Борис Верин, Асафьев, Сувчинский, Мясковский! Одна надежда, что их, близких к искусству, хранит рука Луначарского. Неизвестно также, какая судьба постигла мою квартиру на 1-й Роте, в которую перед моим отъездом Сувчинский послал верного человека, своего управляющего. До-

машный скарб мне абсолютно не жалко и даже премированный рояль не очень жаль. Но в письменном столе остались письма за несколько лет и толстая тетрадка дневника за один из последних годов...»

Северной столицы антибольшевицкие силы не взяли. Вожди Добровольческой армии поняли, что, даже взяв другую столицу — Москву, удержать её своими малыми силами не смогут. Судьба Гражданской войны решилась в пользу Советской Республики: не потому, что она оказалась сильнее, а потому что порыв и убеждённость её противников истощились. Много лет спустя Сувчинский будет говорить о том, что в Гражданской войне боролись две одинаково революционизирующие правды: кто бы ни побеждал — сторонники Всероссийской Коммуны или Всероссийского Учредительного собрания, ни о каком возвращении в прошлое не шло и речи.

Страна теперь должна была решать, начиная с 1920 года, самый важный вопрос: куда двигаться дальше? Со странами Запада, которым Советская Республика сама в 1918 году объявила, после сепаратного мира с Германией, войну, но которые также предали добровольцев и их союзников, интернировав военные силы и ушедший в Средиземное море флот «антикрасных», или своим особым путём? Ждать ли, когда остальной мир осознает произошедшее в России? Становиться ли в этом ожидании ещё одной «провинцией» Запада, или, глядя лицом на Восток, двигаться и дальше — вперёд? Но если вперёд — то куда?

Прокофьев не знал, смеяться ли ему или злиться на своих нелепых американских рецензентов, но в интервью, данном в начале 1919 года Хэрриет Броуэр для журнала «Musical America», он не преминул поставить на вид: «Когда критик в моей стране должен написать о музыке нового композитора, он воспринимает это за серьёзное дело. В первую очередь, он старается узнать всё, что для себя возможно, о данной музыке. Связывается с композитором, просит того описать ему пьесы и проиграть их. Он будет их слушать раза три-четыре-пять; в результате, до того как он заговорит о них в печати, у него сложится хорошее представление об их форме и смысле. Всё это не слишком большие хлопоты для сознательного критика, ибо ему хочется дать как можно лучший обзор музыки. Но, похоже, что подобное не является методом в вашей стране». Никого, кто был бы равен умом и восприимчивостью Каратыгину, среди американских критиков

не было. Музыкальная жизнь там только переходила из подросткового состояния в более или менее взрослое.

Так уж получилось, что из композиторов-пианистов, уроженцев России на американскую публику, помимо Прокофьева, наибольшее впечатление произвели именно Орнштейн и приехавший почти одновременно с Прокофьевым Рахманинов. Сравнение с ними двумя, и в особенности с Рахманиновым, стало преследовать Прокофьева на страницах местной прессы, куда бы он ни ехал. Своего рода черту под уже прозвучавшими высказываниями провела и одновременно дала новый повод для дискуссии статья «Музыка: Рахманинов и Прокофьев», опубликованная 8 ноября 1919 года за подписью Н. S. на страницах уважаемого журнала «The Nation», из которой мы приведём обширные цитаты:

«Два Сергея, Рахманинов и Прокофьев, и молодой, иконоборец Лео Орнштейн вновь скрестили музыкальные копья перед нью-йоркской публикой — на этот раз в пределах одной недели <...> Это обозначает, в действительности, продолжение конфликта между двумя далеко отстоящими друг от друга точками зрения на художественное творчество <...> Конфликт в данном случае тем очевиднее, что все трое — русские.

Рахманинов принадлежит к старой России — России Романовых с её пламенным романтизмом и великолепными инсценировками, с её мечтами и фантазиями и предрассудками. Вздохами и восторгами двадцатилетней давности веет даже от самых недавних его сочинений; и хотя он играет всегда музыкально, часто при этом демонстрирует тенденцию к такому осентиментализованию, что она граничит не просто с неискренностью, она нарушает целостность его <исполнительских> интерпретаций. Это было заметно по программе, начинавшейся с бетховенской сонаты опус 31 и завершавшейся вальсом Листа—Гуно из “Фауста”; это придавало определённый архаизм его стилю, так что даже его собственные сочинения казались покрытыми слоем многолетней пыли. Рахманинов подарил нам немало прекрасного, немало живописного; но мало подлинно глубокого. Страсть присутствует, но это страсть аристократа, темперированная привычкой к изысканности и распыляющая себя, не достигая кульминации. А поскольку эпоха аристократии уже кажется отстоящей далеко от нас, всё, что он говорит ныне, — это просто последние слова послания, давно нашедшего адресата, и потому оно способно вызывать в сознании лишь образы прошлого.

Мы живём сейчас столь быстро и столь напряжённо, что даже музыка Орнштейна и Прокофьева, лишь в прошлом го-

ду обозванная “футуристической”, уже вошла в наше сознание. <...> Оба достигают эффекта, используя звук на манер того, как художник использует пигменты — как средство ради достижения определённой цели, а не как конечную цель. <...>

Орнштайн представляет собой забавную смесь реализма и физического беспокойства, до войны находившую себе прибежище в оккультизме, а музыкальное выражение — в Скрябине. Его религия — чувства, очищенные воображением. Что же до сочинений, то они чрезмерно импрессионистичны, им часто недостаёт ритма и ясности линий. Временами игру его искажают неконтролируемые всплески чувства; но снова — мучительная маска указывает на напряжение, которое пальцы его бессильны передать. Всё это естественным образом выливается в отсутствие формы и внутреннего единства во всём, что он делает, в особенности же в интерпретациях классиков. И вправду это настолько было заметно в его последней по времени интерпретации “Симфонических этюдов” Шумана, что они звучали почти неразборчиво. И всё же, несмотря на всё это, его собственные композиции замечательны; и хотя он не Скрябин и даже не Прокофьев, кое-что для развития своего искусства он сделал.

Прокофьев, с другой стороны, — определённо продукт умственных и стихийных сил, находящихся сейчас на подъёме. В нём есть примитивная простота и мощь, настолько по-странному не совпадающие со сложностями современного существования, что поначалу его трудно классифицировать. Критики именовали его большевиком и, продолжая уподобление, договаривались до того, что находили в его игре и сочинениях зверство, сопрягаемое с недавних пор с большевизмом. Но уродство не есть зверство, и, вопреки или, возможно, благодаря речам критиков, огромные толпы, из любопытства приходившие послушать сокрушающие ушные перепонки шумы и ужасающие какофонии, оставались, чтобы яростно поаплодировать чарующим мелодиям, исключительной нюансировке и замечательным ритмическим эффектам, производимым с предельной виртуозностью этим высоким, тонким, белокурым молодым человеком. Ибо даже не напиши Прокофьев ни единой ноты, он заслужил бы внимание как пианист и, вероятно, как дирижёр. В его палитре есть все цвета радуги, прекрасный певучий тон, богатая техника и, мягко говоря, экстраординарное чувство ритма. И при помощи всего этого он передаёт ощущение власти, подавляющее силой, которое было бы почти невыносимым, не присутствуй в нём превосходных по восхитительности, постоянно удивляющих нас черт».

Американский критик, пусть и несправедливо отказывая Рахманинову в глубине, обозначил только его и Прокофьева в качестве подлинных полюсов русской фортепианной музыки 1910-х годов: ретроспективно-романтического, ориентированного на устоявшееся художественное и социальное мышление и уклад (Рахманинов) и обращённого к внеположным этим мышлению и укладу началам (Прокофьев); а прежде столь популярного в Америке Орнштейна тот же критик признал за автора межеумочного, колеблющегося между путями Рахманинова и Прокофьева. И действительно, первая из сохранившихся фортепианных сонат Орнштейна — Четвёртая (1924) — предыдущие три не были занесены автором на бумагу и канули вместе с восхищавшейся ими аудиторией 1910-х годов в историческое небытие — демонстрирует поразительную близость к Рахманинову. Токкатное (определённо близкое Прокофьеву) начало и явно атональный характер отличают такие популярные пьесы Орнштейна, как «Дикарский танец» (1913), «Самоубийство в аэроплане» (1913; в опубликованной программе повествуется о русском лётчике) и многие другие.

Прокофьев от музыки Орнштейна, местами эффектно-грубоватой, местами неподдельно-лиричной, но всегда полной чувства, был не в восторге. Вероятно, раздражали настойчивые сближения с собственным творчеством. 23 марта 1923 года он написал Владимиру Держановскому, что уже отослал через Берлин «поэмы Орнштейна, американца, по рождению польского еврея. Последние лишь для того, чтобы показать, насколько ещё безнадежно туп модернизм в Соединённых Штатах».

От Рахманинова он тоже постарался максимально дистанцироваться. 8 апреля 1920 года Прокофьев писал из Нью-Йорка в Тифлис Нине Кошиц, что Рахманинов «разыгрывает здесь с необычайным успехом свои польки». Отталкивание от бывшего московского мэтра — и возлюбленного Нины — было совсем другого рода: он, занимавший столько места в музыкальной жизни России, грозил теперь занять всё остающееся свободным пространство и в музыкальной жизни США. В отличие от Орнштейна, которого Прокофьев с лёгкостью положил в глазах американской критики на обе лопатки, соперничать с Рахманиновым было бессмысленно. Что бы ни говорила критика об устарелости его репертуара, манеры исполнения и взгляда на искусство в целом, весь облик Рахманинова больше соответствовал консервативным, позднеромантическим музыкальным симпатиям американской публики. И с этим нельзя было не считаться.

Вместе с тем Прокофьеву было чему у него поучиться, трезвому взгляду на успех в частности. Советы, дававшиеся Рахманиновым младшему коллеге, были весьма ценны. Так, узнав про то, что у Прокофьева складывается лучше с сочинительством, чем с концертами, Рахманинов посоветовал ему «не заботиться концертами, а сочинять». Самому Рахманинову после отъезда из России сочинялось всё труднее и труднее.

А как же предложенный Мейерхольдом сюжет оперы на «Любовь к трём апельсинам» Гоцци? Вскоре обстоятельства предоставили нашему герою возможность взяться за него.

27 сентября 1918 года, во время полуслучайной встречи в Нью-Йорке, музыкальный директор Чикагской лирической оперы, дирижёр Клефонте Кампанини посоветовал Прокофьеву подумать о возможности постановки «Игрока» на сцене именно его театра. Два месяца спустя Прокофьев решил, что ждать пересылки партитуры из Петрограда, с которым давно уже не было ни нормальных почтовых, ни каких иных сношений — слишком долго, а раз так, то почему бы не написать новой оперы? Тем более что сюжет у него был. «Мысль о том, что на меня за такую оперу, как “Любовь к трём апельсинам”, будут нападки от людей вроде Демчинского, что не время писать её, когда мир стонет (но моё творчество ведь вне времени и пространства), а с другой стороны нападки тех, кто хочет лирики и неги...» — только подогривала воображение. Кампанини, поначалу заинтересованный именно в «Игроке», согласился в конце концов на итальянский сюжет и подписал с Прокофьевым контракт на четыре тысячи долларов в первый сезон — сумма по тем временам очень приличная — с выплатой композитору со спектаклей ещё тысячи долларов во второй сезон. Композитор торжествовал: у него, наконец, были деньги и возможность, не отвлекаясь на концерты, писать музыку. В декабре 1918 года было уже набросано либретто первых сцен, а вслед за ними и музыка Пролога и Первого действия.

Итак, Прокофьев выбрал в качестве сюжета «фьябу» Карло Гоцци «Любовь к трём апельсинам» в вольном русском изложении Мейерхольда, Вогака и Соловьёва. Импровизационный характер представления, скачки в развитии сюжета и психологически немотивированные поступки персонажей, намеренная условность всех действующих лиц — не то вырезанные из бумаги фигурки, не то маски, не то дети — всё это позволяло уйти от стандартов психологической или ми-

фологической оперы XIX века, а при возможности, и посмеяться над этими стандартами.

Первой и главной особенностью «Апельсинов» стало отсутствие в них сквозного тематического развития, свойственного всем зрелым операм Прокофьева. Весь интерес представления держится на музыкальном оформлении капризного, всё время уклоняющегося в сторону сюжета и на смеси фантастики и иронии. Это настоящий эксперимент над жанром, проверка, сколько отклонений от правил можно втиснуть в одну оперу.

Язык либретто попроще языка других опер Прокофьева, так как текст в первую очередь предназначался для перевода на другие языки — французский и английский. Во французские переводчики Прокофьев взял себе певицу Веру Георгиевну Янакопулос (1892—1955), жену Алексея Сталя; её версию он, в случае надобности, мог проконтролировать и отредактировать; английский перевод был сделан с французского. Сам Прокофьев ещё не столь хорошо владел английским, чтобы стилистически править прямой перевод на этот язык с русского; наличие авторизованной французской версии должно было предотвратить слишком вольные переводы на другие языки.

Музыкальный язык оперы тоже относительно прост. Особенно в сравнении с «Игроком». Если даже певцы Мариинки протестовали против чрезмерно трудного языка «Игрока», хотя передовые музыкальные и театральные деятели отзывались об опере с энтузиазмом, то куда более простодушная американская театральная-музыкальная публика, что уж там исполнители, наверняка сочла бы «Трёх апельсинов», написанных языком, подобным языку «Игрока», за преднамеренное издевательство. Композитору уже было достаточно обвинений в скифо-большевизме.

Сюжет при всех своих капризных завихрениях даёт череду характеров, явно соотносимых с характерами «Маддалены», «Игрока» и «Огненного ангела». Приводим его с возможными параллелями.

Пролог — кстати, данный в версии Вогака, Мейерхольда и Соловьёва лишь эскизно, в виде речи мальчика о драматургических жанрах, сопровождаемой кривляньем шутов, — разворачивается у Прокофьева в иронический отзвук митингов и споров политических партий, какими бурлила Россия 1917—1918 годов. Трагики — уж не эсеры ли с их патетикой и риторикой, над которой композитор посмеялся ещё в сонете к «безумному жрецу» революции Керенскому? — требуют: «Высоких трагедий! Философских решений мировых про-

блем! <...> Убийств! Страдающих отцов! <...> Безысходного! Трансцендентального!» У комиков — прямо противоположная программа: «Оздоровляющего смеха!» Лирики возглашают о необходимости «романтической любви! Цветов! Луны! Нежных поцелуев!». Пустоголовые — в терминах 1917—1918 годов «буржуазный класс» — вопят: «Фарсов! Занятой ерунды! Двусмысленных острот!» Пресерьёзнейшие трагики объявляют пустоголовых пошляками, развратниками и паразитами. Всех сгребают лопатами чудачки, требующие «Разойдитесь!» и декретирующие с высокой башни начало настоящего действия. Музыка, идущая в очень оживлённом темпе, «скерцозно», вскипает преизбытком сил, хмелит слушателя («Как шампанское», — скажет позднее Прокофьеву Луначарский), однако смысл, каким наполняется «скерцозность» у Прокофьева, даже и в ироничном Прологе к «Апельсинам», не однозначен. Есть в ней предвестие, пусть пока и чисто театральной, зловещести.

Куда более мрачный взгляд на поведение взбаламученных толп содержится в не использованных черновых набросках к либретто «Огненного ангела»: там «митингующие» ищут виновных в падёже коров и готовы начать расправу над первой попавшей им под руку «ведьмой».

Настоящее действие, вопреки приглашениям чудачков, не начинается ещё какое-то время.

В *первой картине первого акта* мы узнаём, что наследный Принц короля Треф болен «ипохондрической болезнью» и может излечиться только смехом. Король, Панталон, Труффальдино (все персонажи *commedia dell'arte*) в условно драматической по музыке сцене — со всеми вокальными и оркестровыми штампами, сопутствующими такому «взволнованному» эпизоду в опере, — обсуждают способы лечения. Чудачки — уж не революционные ли футуристы и большевики первого призыва навряд ли Луначарского в том виде, в каком их застал весной 1918 года в Петрограде и Москве Прокофьев? — объявляют лекарством «вакханалии» и «праздники», но главный министр короля Леандр противится лечению. И что же? Вместо праздника мы во *второй картине* (в первой интермедии в тексте Вогака—Мейерхольда—Соловьёва) попадаем в мир театральной чертовщины: Маг Челий и его соперница Фата Моргана в огне и дыму, «с громом и молнией» нежданно являются друг за другом из-под земли, чтобы игрой в карты выяснить, кто победит — король или Леандр. Выигрывает ставящая на Леандра Фата Моргана. Но интрига на этом не заканчивается. Вообще ожидания в «Трёх апельсинах» нарушаются постоянно. В *третьей картине* Кла-

риче, «резкая, решительная, экстравагантная» племянница короля — этакое масочное соединение Полины (в её безоглядной порывистости) и Бланш (её расчёта) из «Игрока» — и главный министр Леандр — в известном смысле, повторение Маркиза, но с поправкой на психологическую несерьёзность оперы-сказки — обсуждают выгодное им развитие болезни Принца. Способ умерщвления наследника престола самый что ни на есть литературный — Леандр его потчует бездарными продуктами лишённого радости сердца: «Я его кормлю трагической прозой, я его питаю мартеллианскими стихами...» (то есть изделия Пьера Джакомо Мартелли — эстетического союзника Гольдони, а значит, достойного осмеяния врага Гоцци). Трагики, изнывающие от отсутствия пафоса, между тем вопят: «Убейте! <...> Мировых страданий!» — Убейте? Почему бы и нет? «Принцу нужен опий или пуля», — решительно заявляет Клариче, не останавливающаяся, как главная героиня «Маддалены», ни перед чем. Но даже заговор с покушением на убийство в этой опере не может быть чем-то слишком серьёзным. Под конец сцены является арапка Смеральдина, объявляющая, что на всякий заговор есть магический противозаговор: «за спиною Принца стоит Труффальдино, а за спиной Труффальдино стоит Маг Челлий» — хоть, как мы знаем, и маломощный, но всё-таки «маг». У читателя ещё не закружилась голова от завихрений всё время уклоняющегося в сторону театрального повествования? Такой капризной, по-весёлому антиоперной оперы в России, кажется, ещё не было.

В *первой картине второго акта* Труффальдино изучает содержимое плевательницы страдающего от «мартеллианской» депрессии Принца, выбрасывает все дорогие ипохондрическому сердцу склянки с лекарствами в окно и под звуки весёлого, на деле же карикатурного марша — того самого марша из «Трёх апельсинов», который вскоре станет знаменитым на весь мир, — выгоняет больного из комнаты на площадь, где во *второй картине* происходит всеобщее празднество-вакханалия. На площади под звуки всё того же марша происходит «состязание уродов» (комментарии излишни), бьют, словно в насмешку над революционными утопиями, фонтаны из масла и вина (но это есть и в опубликованном в 1913 году тексте Вогака—Мейерхольда—Соловьёва). Принцу не смешно. Явившаяся Фата Моргана объявляет, что Принц никогда не засмеётся, и в наиболее патетический момент своей речи грохается об пол. Принц хохочет. Козни расстроены. Тогда колдунья велит принцу влюбиться... в три апельсина. Явившийся из театральной преисподней дьявол Фарфарелло дует

в спину Принцу и Труффальдино, и их уносит нечеловеческим ветром к замку волшебницы Креонты. Действие, наконец, началось.

И вот само действие. *Акт третий. Первая картина.* «Пустыня. Маг Челий делает круги, принуждая явиться Фарфарелло». Музыка по-театральному зловещая — как и в сцене игры в карты с Фата Морганой — с обязательным тремоло струнных (басовых контрабасов). Но зловещесть эта не та, от которой бегут по спине мурашки, а тысячу раз обыгранного оперного приёма, который исполнять можно только с иронией:

ФАРФАРЕЛЛО:

No! Кто зовёт меня из тьмы и ужаса?

Ты настоящий маг?

Иль только театральный маг?

ЧЕЛИЙ (*сдержанно*):

Я маг театральный, а также настоящий.

(*Повышая голос.*)

И очень грозный, и очень страшный.

Будь осторожен, будь послушен. Отвечай!

Сцена, в том числе и чисто музыкально, — предвестие эпизода чёрной магии в «Огненном ангеле», а бессильный Маг Челий — «учёного и философа» Агриппы Неттестеймского. Фарфарелло отказывается подчиниться заклинаниям Мага Челия, и так проигравшего судьбу Принца в карты (Огненный ангел ведь тоже не является вызывающим его посредством магии Рупрехту и Ренате). Появляются Принц и Труффальдино. Единственное, чем может Челий помочь гонимым ветром к замку Креонты под стремительно скерцозную музыку Принцу и Труффальдино, так это советом: вручает Труффальдино волшебный бантик, который поможет ему влюбить в себя циклопическую Кухарку, и произносит общее наставление странникам: «И помните, безумные дети, если вам достанутся три апельсина, открывать их можно близ воды, иначе будет горе». *Картина вторая* представляет собой двор замка Креонты, в котором Труффальдино и Принцу встречается гигантская Кухарка, поющая бас-баритоном и грозящая им: «...Ложкой по лбу и в грязное ведро!» Сердце её смягчает только подаренный Труффальдино бантик. Принц крадёт три огромных апельсина. Повторяется стремительное скерцо из окончания предыдущей картины. Странники спасаются бегством. Вечная тема путешествия за идеалом и тайным знанием, будь то золотое руно или святой Грааль, снижается в «Любви к трём апельсинам» до кухонной покражи. *Третья картина* возвращает нас в пустыню,

где, по-детски пренебрегши советом Челия, изнывающий от жажды Труффальдино вскрывает, пока Принц спит, один за другим два апельсина. Из них выходят две девушки: сначала Принцесса Линетта, потом Принцесса Николетта (в версии Вогака—Мейерхольда—Соловьёва они — безымянные), и обе умирают от жажды. Принц пробудился. Откуда ни возьмись по пустыне марширует отряд солдат, которым он велит похоронить несчастных. Те уносят умерших от жажды принцесс, отправляясь столь же неведомо куда, сколь неведомо откуда только что появились. Остаётся открыть третий апельсин — в нём заточена Принцесса Нинетта. Подоспевшие чудачки приволакивают ей дождевую тучу. (В данной Прокофьеву Мейерхольдом версии «Трёх апельсинов» Принц бежит к озеру и зачерпывает воды в железный башмак.) Первые слова оживающей Нинетты, которые не позаимствованы из опубликованного в 1913 году текста, а вписаны в либретто Прокофьевым:

Спасибо, Принц... Ты спас меня от смерти.
Ты вернул меня из заточенья.
Ты тот, кого я ищу всю мою жизнь.

Милый Принц, я так тебя ждала,
я так тебя люблю, я так с тобою счастлива!

Значит, Нина Мещерская не была забыта и в 1918—1919 годах, и пусть и в оперной сказке, устами волшебного персонажа она произносит те слова, которых Прокофьев тщетно ждал от неё в 1915 году. Но сказочное счастье недолго: завистливая Смеральдина по наущению Фата Морганы превращает Нинетту в крысу. Снова карикатурный марш. Король обсуждает с Принцем его будущую женитьбу.

Акт четвёртый. Картина первая. Свара Челия и Фата Морганы. Подоспевшие чудачки сваливают её в люк. *Картина вторая* и последняя. Маг Челий заклинает крысу превратиться в Принцессу Нинетту, что и происходит в конце концов. Король повелевает повесить заговорщиков и обманщиков: Смеральдину, Леандра, Клариче. Но и эти его слова не страшны — перед зрителем ведь просто карты или картонные фигурки. Фата Моргана зовёт своих помощников, которыми она играла всё это время долгую партию с Челием, к себе в подземелья. Остающиеся возглашают приветствия победившим Королю, Принцу и Принцессе.

А что же сама музыка? В «Трёх апельсинах» нет ни сквозного тематико-симфонического развития, намеченного в «Маддалене» и «Игроке» (мы уже говорили об этом), ни строгого

деления на оперные номера. Исключения составляют возникающий время от времени карикатурный марш да скерцо, звучащее в оркестре в тот момент, когда задуваемые ветром из мехов Фарфарелло, Принц и Труффальдино несутся к замку волшебницы Креонты, а затем — прочь от него. К традиционным «страшным» оперным номерам приближаются игра Челия и Фата Морганы в карты и свидание Челия с духом преисподней Фарфарелло. Значит, перед нами опера, основанная скорее на речитативах? И это не совсем так. Асафьев точно подметил, что «речитативы всей оперы сперва удивляют своей, несколько прямолинейной “безапельляционностью”, как бы отмеренной до скупости, жёсткой поступью: каждый слог отчеканивается. В лаконичности речитативов и даже в их лапидарности есть своеобразная деловая выразительность...» — писались ведь они для американской сцены. Ориентация на чикагского слушателя была здесь едва ли не главной. Сошлёмся вновь на мнение Асафьева: «Строго говоря, это — первая русская опера, в которой, несмотря на лежащий в основе её чисто литературный, пародийный сюжет, нет бездейственных театральных моментов. Здесь спаяны два, направляющие внимание зрителя, фактора: омузыкаленное зрелище и зрелищем обусловленная музыка. Нельзя понять смысл данного в этой опере сценического действия вне музыки и, однако, столь же нельзя слушать одну музыку ради неё самой, не следя за сценой или не воображая перед собой сцены». А Сергей Радлов, дважды ставивший оперу на сцене Мариинского театра — в 1920-е и в 1930-е годы, — шёл ещё дальше, утверждая, что Прокофьев один-единственный в русской музыке создал оперу, и вправду соответствующую духу *commedia dell'arte*: «С наибольшей настойчивостью взято основное свойство итальянского театра — крайняя динамичность, безудержность актёрского движения. С этой стороны перед оперным артистом встали задачи трудности, может быть, небывалой. ...Уже самый факт их выполнения является подвигом физической смелости и предприимчивости актёров. Прыжок, бег, быстрота движений — логическое следствие оркестровой и тематической лёгкости прозрачной музыки».

И в этом, может быть, был главный результат разговоров Прокофьева с Мейерхольдом и внимательного чтения данного им Прокофьеву в дальнее путешествие «Журнала доктора Дапертутто».

Окончив клавиры — с перерывом на лечение от скарлатины, которой он заболел в начале апреля 1919 года на второй картине третьего акта (приходе Принца и Труффальдино к Кухарке в замке Креонты и воровстве апельсинов), — 7 июня

1919 года, а партитуру, за которую наш герой засел ровно через 10 дней, 17 июня, — только 1 октября, композитор стал ждать постановки своего сочинения. Она теперь была целиком в руках Лирической оперы Чикаго. Уже заказали Борису Анисфельду мрачноватые, как бы вытянутые кверху, по-настоящему оперные декорации (с духом *такой* оперы вязавшиеся мало) и на них истратили аж 80 тысяч долларов — колоссальную по тем временам сумму. Однако опера не пошла ни в сезон 1919/20 года — в начале декабря 1919-го умер заказавший оперу Клеопонте Кампанини, ни в сезон 1920/21 года — из-за конфликта Прокофьева с дирекцией Лирической оперы: композитор затребовал неустойки за непостановку оперы в обещанный срок. Дирекция неустойки платить не стала, но и оперу отложила.

Между тем сразу по прибытии в Нью-Йорк Прокофьев узнал от Адольфа Больма, что клавир «Шута» был доставлен Дягилеву в целостности и сохранности ещё в 1916 году и, находясь в это время в Америке, недоумевающий импресарио ходил с нотами по пианистам, восклицая одно и то же: «Чёрт знает что такое! Ничего не понимаю!» 1 октября 1918 года Прокофьев со свойственной ему прямоотой написал Дягилеву: «Из изысканных полунамёков Больма я вынес впечатление, что, разбирая мою “Сказку про шута”, ни Вы, ни никто так ничего в ней и не разобрали. Это очень стыдно, но я думаю, что это вполне возможно, так как в своё время Вы бессовестно отмахнулись от музыки “Алы и Лоллия” (так же как и Нувель, который позднее, по прослушании её в оркестре, принёс мне за это свои извинения)... Какие Ваши планы и какова судьба моего бедного Шута, так предательски похороненного в коварных складках Вашего портфеля?» Так говорить с Дягилевым ему позволяли огромный резонанс от «Скифской сюиты» в России и ясное осознание собственной силы. Но Дягилев-то, ориентировавшийся на Париж, где «Сюита» ещё не прозвучала, ничего о ней не знал. Письмо осталось без ответа. Вероятно, Дягилев был в ярости от резкого тона композитора. Но с годами ему придётся с этим свыкнуться.

26 декабря 1918 года, после скандальной чикагской премьеры «Скифской сюиты» и приглашения со стороны Лирической оперы Чикаго написать оперу на сюжет «Любви к трём апельсинам», Прокофьев отправил довольно подробный деловой запрос из Нью-Йорка в Париж к художнику Льву Баксту, надеясь получить хоть от него информацию о состоянии дел у Дягилева и вообще — о европейских перспективах:

«Дорогой Бакст,

Я не знаю, помните ли Вы меня или забыли и сохранили ли Вы Ваши симпатии к моей музыке. Наша растерзанная Русь так далека теперь от Парижа, что едва ли Вы слышали что-нибудь из моих последних сочинений, а вернее даже и о них ничего не слышали. После того как российская революция сорвала без малого накануне генеральной репетиции постановку в Мариинском театре моей оперы “Игрок” (на сюжет Достоевского), я покинул Петроград и через Сибирь и Тихий океан отправился в Америку. Ныне я в Нью-Йорке, даю концерты, играю и дирижирую мои сочинения, и, получив от Чикагской оперы заказ на сочинение новой оперы, работаю над четырёхактной вещью, для которой взял сценарий Карло Гоцци “Любовь к трём апельсинам”, несколько переделав и сделав более задорным и бойким.

Не будете ли вы столь очаровательно милы, чтобы ответить мне на следующие вопросы.

I. Имеет ли мне смысл приехать весной, в апреле или мае, в Париж, или лучше спокойно сидеть в Америке и писать партитуру “Трёх апельсинов”?

II. Можно ли что-нибудь предпринять для постановки “Апельсинов” в Европе? Их премьера, по контракту, должна состояться в Нью-Йорке или Чикаго в декабре 1919; с 1-го же февраля 1920 я свободен для постановки её в любом городе Европы. “Любовь к трём апельсинам” написана в живых темпах, очень сценична и с музыкальной точки зрения не страшна и проста.

Не возьмите себе в труд, дорогой Бакст, ответить мне на эти вопросы. Ваше мнение будет для меня более компетентно, чем чьё-либо другое.

Сердечно приветствую Вас и надеюсь, что Вы в добром здравии и блещете по-прежнему.

Искренно уважающий Вас

Сергей Прокофьев

Т. к. я могу переменить мою квартиру, то лучше адресуйте мне так:

Mr. Serge Prokofieff

c/o Adolf Bolm

Metropolitan Opera House

New York».

Об ответе Бакста нам ничего не известно. Не переменилась ситуация и в начале 1919 года: Прокофьев оставался в Нью-Йорке, выступал как пианист, писал, ещё не имея контракта, «Любовь к трём апельсинам», то есть занимался этим больше по склонности душевной, крутил романы с юными

поклонницами — с дочерью пианиста Леопольда Годовского отчаянной Дагмарой, с «акварельной», высокой, гибкой и поразительно красивой Стеллой Адлер, выступавшей в ту пору на сцене идишского театра... И упорно ждал известий из Европы. А также возможности снестись с Северным Кавказом, чтобы узнать о судьбе оставшейся там матери. Так бы и длилось неопределённо долго, если бы не полученное 13 марта 1919 года из Франции письмо от Ларионова с сообщением, что декорации к «Шуту» давно уже готовы.

Казалось бы, можно было теперь ехать в Европу, но тут Прокофьева в апреле 1919 года сразила болезнь — он чуть не умер, — совпавшая с кризисом интеллектуальным и религиозным.

Прокофьев рассказывал, что отношение его родителей к религии было, мягко говоря, спокойным. Огромную роль сыграло то, что отец учился в Сельскохозяйственной академии в 1860-е — начале 1870-х годов, во времена широко распространившегося нигилизма и безверия, и, оставшись рано сиротой, не имел должного пиетета перед церковью, который могли бы передать ему родители — люди, судя по всему, традиционного склада. «Химия и разложение элементов были для него гораздо более реальны, чем сотворение мира или учение о будущей жизни», — свидетельствовал композитор. Однако, оставаясь по существу индифферентным к богословской и обрядовой стороне православия, Сергей Алексеевич уважал моральную доктрину христианства и даже, работая управляющим, посещал праздничные церковные службы — больше по обязанности и из нежелания демонстрировать неуважение к единственному на селе приходу, чем по зову сердца. Мария Григорьевна, напротив, была воспитана в уважении к православию, но, под влиянием мужа и смерти первых двух дочерей, постепенно перешла на более или менее атеистические позиции. Если в мире есть верховный смысл, почему моя жизнь обделена им, так или примерно так рассуждала она. То, что за все испытания ей был дарован гениальный сын, она, как это обычно бывает, в расчёт не принимала.

Прокофьев же рано почувствовал влечение как к необходимости объяснить устройство мира высшим гармоническим замыслом, так и к церковному обряду, но понимания это у родителей не вызвало. «Вообще скрытность характера в вопросах, близких сердцу, проявилась и тут, и всю борьбу за религию я нёс внутри, не делаясь и не обсуждая ни с кем, —

вспоминал композитор. — <...> Дома о религии не говорили. Так постепенно этот вопрос сам собою замер и снялся с повестки дня. Когда мне было девятнадцать лет, умер отец; отношение к его смерти было атеистическое. То же самое в двадцать два года, когда я потерял близкого друга, написавшего перед смертью “прощай”, — я воспринял это “прощай” особенно горько, как от человеческого сознания, ушедшего окончательно и навсегда».

Однако политические потрясения 1917—1918 годов, болезни, настигшие его в 1919 году в Северной Америке, — мучительное лечение зубов, операции, скарлатина, — обострили восприятие, сняли защитные экраны из слов и готовых формул, и совсем ещё молодой человек, каким был в ту пору Прокофьев, стал задумываться над тем, что же отделяет «здесь» от резко приблизившегося «там». В июле 1919 года он записывает в дневнике: «...вопросы жизни и смерти стали как-то проще и яснее, но никаких формулировок мне сделать не удалось. В будущем я должен найти какой-нибудь путь и выход, читая, поучаясь и говоря с умными и чистыми людьми. Пока же я стоял между разными течениями: разными взглядами моих петроградских друзей, кантовской трансцендентальностью, волей к природе Шопенгауэра с его исчезновением индивидуальности и чисто американским деловым взглядом на жизнь, с полным неверием, т. е. от ничего к ничему». Отсюда, от влечения к опыту, превышающему его собственный, ограниченный и неполный, был один, ну от силы два шага до принятия либо организованного культа, либо достаточно убедительной, на его тогдашний взгляд, духовной практики, которая обеспечила бы ясный и чистый путь.

В начале 1920-х годов Прокофьев выбрал духовную практику, предложенную американской «Христианской наукой» (*Christian Science*). В самом кратком изложении она может быть сведена к следующему: исцеляет не одна медицина, врачующая телесные болезни, но — полнее и вернее — вера в Христа, через перестройку сознания одухотворяющая мысль, способствующая — в молитве — осознанию духовной правды и исправлению «ошибки» нашего видения, которая заключается в том, что мы слишком заморожены «иллюзией» материального мира; через отказ от «иллюзии» и «ошибки» исправляется и причина болезни. У Мэри Бейкер Эдди, основательницы «Христианской науки», был такой опыт самоизлечения от серьёзной травмы через «корректировку» сознания путём чтения о чудесном врачевании, совершённом Христом, и сосредоточенное размышление об этом чуде.

В 1875 году она суммировала свои размышления и опыт в книге «Наука и здоровье с ключом к Писанию». Мэри Бейкер Эдди не считала свою «Христианскую науку» новым вероучением, а себя её пророчицей, настаивая лишь на открывшемся ей «ключе» к корректирующему сознание человека пониманию Библии. Разве не нуждался в ключе к правильному чтению Завета и Высшего Замысла сам Прокофьев? Эдди и её последователи не претендовали на место, занимаемое другими областями знания; однако указывали на то, что эти области — от космологии до практической медицины — по большей части имели дело с концептуальной «иллюзией». Чисто философски «Христианская наука» может быть охарактеризована как крайняя форма монистического идеализма. Чтение Канта и Шопенгауэра и недостаточная укоренённость в практике Церкви неуклонно вели Прокофьева к такому теистическому монистическому идеализму. Основным и первым отличием «Христианской науки» от традиционного церковного христианства был категорический отказ признавать материальный мир. Для неё существовало только духовное, только духовным своим существом все мы уподобляемы Творцу, создавшему каждого из нас по своему образу и подобию. Но ведь ещё древние отцы Церкви — особенно те, кто жил в Египте и Африке, — указали на опасность уклонения в сугубо спиритуальное с отвержением материи, столь характерным для позднего платонизма. Традиционная Церковь, Церковь Православная не отвергает, а по мере сил улучшает и освящает своим присутствием в мире телесное и материальное, в том числе и временное протекание (как форму бытования материального). Для «Христианской науки» же всё это «иллюзии». Другим фундаментальным отличием было толкование первого лица Святой Троицы — Бога-Творца как сочетающего в себе мужские (силу, постоянство, защиту) и женские (нежность, сострадание, заботу о чадах) качества, как Бога-Отца-и-Мать, а всей Святой Троицы, как состоящей из «Бога-Матери-Отца, Христа духовной идеи сыновства и Божественной Науки или Святого Утешителя». Это, конечно, было уже далеко за пределами традиционного христианства. И вместе с тем *Christian Science* не считала себя особой религией, настаивая на *практическом* характере своего знания, и принимала *всё* Священное Писание, правда, толкуя его символически. «Христианская наука» не только в близком Прокофьеву ключе говорила об иллюзорности времени, пространства и всяческих форм материальности, не только требовала постоянной корректирующей смертную мысль молитвы, а также моральной и честной жиз-

ни, как условия для избавления от умственных иллюзий и телесных недомоганий (считая их первопричиной страх, незнание и грех), но и оптимистически смотрела на проблему зла.

«Зло есть отрицание, — писала в «Науке и здоровье» Мэри Бейкер Эдди, — потому что оно — отсутствие правды. Оно ничто. Потому что есть отсутствие чего-то. Оно нереально, потому что предполагает отсутствие Бога, всемогущего и вездесущего. Каждый смертный должен выучить, что ни силы, ни реальности в зле нет». В этом её учение напоминает Оригена.

Но разве не был и сам Прокофьев неистощимым оптимистом с гигантским, бьющим через край запасом творческой энергии?

Отношения с женщинами тоже требовали упорядочения. Оказавшись в центре их пристального внимания, он всё равно тянулся не ко скоротечным романам, калейдоскопически сменяющим один другой, а к эмоционально устойчивым отношениям. Такими, на первых порах, стали его отношения с восемнадцатилетней Стеллой Адлер, завязавшиеся в феврале 1919 года.

Уроженка Нью-Йорка, записанная в документах как «Стелла Джейкоб Адлер», то есть, выражаясь на русский манер, Стелла Яковлевна, она была дочерью выходца из России, актёра идишского театра Якова Адлера, и сама играла в ранней юности на идишской сцене. От отца она унаследовала уважение к системе Станиславского и даже, впоследствии, в 1934 году, встречалась в Париже и частным образом занималась с великим русским актёром и режиссёром (сын Станиславского жил в эмиграции во Франции и отец навещал его). Адлер оказалась единственной американкой, которой Станиславский согласился давать уроки актёрского мастерства. Встреча эта оказала колоссальное воздействие на сознание Адлер: она постепенно разошлась с американскими интерпретаторами системы, воспринимавшейся самим создателем Московского Художественного театра не как прагматическое руководство, а как род духовной практики, а во второй половине своей долгой жизни сама стала выдающимся педагогом: в числе её учеников были и Марлон Брандо, и Роберт Де Ниро, и даже Стивен Спилберг. Но всё это предстояло ей в далёком будущем.

Пока же светловолосая, высокая и гимнастически гибкая Стелла завоевывала внимание и сердце нашего героя искренностью, мечтательностью и нежностью общения, какой-то весенней бесплотностью облика. Приняв особенности воз-

раста — большинство девушек в восемнадцать мечтательны, душевно не очерчены, бесплотны в порывах и чувствах — за нечто, обещающее другие, чем бывало прежде, отношения, и явно сражённый, как и большинство высоких мужчин, привычных, что всякая женщина им по плечо, тем, что глаза и лицо Стеллы, любой изгиб её фигуры так удачно сочетались с изгибами его тела, Прокофьев в восторге записал в дневнике: «почти с меня ростом, и гибка, как Полина из “Игрока”, которую можно завязать в узел». Фотографии Адлер, относящиеся к 1930—1940-м годам — поре взлёта бродвейской и голливудской карьеры, прерванной, увы, холодной войной, запечатлели женщину действительно поразительной, но не жгучей, а, как верно подметил Прокофьев, «акварельной» красоты.

Семья Адлеров оказалась типичной богемой — родители разошлись, но соблюдали внешние приличия; Стелле и её сёстрам отец-актёр говорил, что они тоже вольны делать, что хотят, но должны, как и все, не нарушать «приличий».

Юная Стелла навещала Прокофьева в гостинице, где он писал «Трёх апельсинов». И хотя дальше поцелуев и истомлявших девушку ласк дело, по-видимому, не шло, русские друзья Прокофьева сочли нужным просветить его относительно американских нравов: отношение к сексу спокойное (приехавший в Америку через два года Дукельский выражался ещё прямее: «Отношение — спортивное»), глаза закрываются почти на всё, но если возникнет возможность отсудить денег, то отсудят, вспомнят о пуританских нравах, обвинят в аморальности, а потом, отсудив денег и устроив скандал, ещё и заставят жениться. «Если хотите с дамами, то развлекайтесь, сколько хотите, а с девицами бросьте», — сказала ему жена его благодетеля Адольфа Больма. Прокофьев отнёсся к дружеским увещаниям со всегдашним легкомыслием и, очень довольный собой, записал в дневнике: «Это предупреждение мне было брошено по поводу Дагмары [Годовской, ветреной дочери великого пианиста] — это ерунда, очень нужен ей процесс со мною, да я бы её и сам засудил за флирты. А вот Стелла — она прелесть, но ведь я не знаю, кто она. Её отец — артист, еврей, когда-то эмигрировавший из России. [Как будто отец Дагмары Леонид Годовский, ставший на Западе «Леопольдом», тоже не был артистом и в прошлом — русским подданным. — *И. В.*] Это нелепость, чтобы она вдруг разыграла бы меня».

Прокофьев и Стелла продолжили встречаться — на людях и в уединении, выезжали на поезде из Нью-Йорка смотреть североамериканскую весну среди голых роц и покатых зеле-

неющих холмов у Гудзона. Загородные прогулки, которые наш герой так страстно любил, потому что они напоминали о солнцевском приволье и давали уйму освежающих творчество впечатлений, — прогулки, прервавшиеся было после самоубийства Шмидтгофа, — начиная с романа со Стеллой вновь станут частью любовного ритуала. Стелла призналась Прокофьеву, что хочет летом удрать с ним в Канаду. Вот тут-то нашего героя сразила детская болезнь — скарлатина.

В момент, когда многим подумалось, что он умирает (температура достигла 40,5°С), выросшая в театральной семье Адлер прислала ему букет огромных роз — жест, который мог бы войти в историю и уж точно в каноническое жизнеописание гордого «скифа», сошедшего за океаном в могилу от опаснейшей хвори: как прощальный знак признательности безвременно уходящему артисту от его возлюбленной. В изданной в России 27 лет спустя — в апреле 1946 года — главе «Краткой автобиографии» Прокофьев, не называя имени Стеллы, не без иронии вспоминает этот эпизод: «“Я думала, вы умираете, — оттого послала вам такие розы”, — сказала одна американка, слегка пожалев, что они пропали даром». Действительно, какой яркий жест!

По выздоровлении Стелла, как верная подруга, водила Прокофьева на прогулки по нью-йоркским улицам. Наш герой демонстративно украсил свой рабочий стол — а его регулярно навещали коллеги и интервьюеры — фотографией Адлер. Но, после пережитого напряжения, роман их пошёл под гору. Кроме того, восемнадцатилетней Стелле стало казаться, что отношения эти связывают её по рукам и ногам; а вся жизнь-то была впереди! (Она и вправду дожила почти до девяноста двух лет.) В Канаду Стелла с Прокофьевым не поехала, а отправилась с труппой Якова Адлера в Бостон.

Результатом их разрыва — как оказалось, временно — было окончание полной партитуры «Трёх апельсинов». Прокофьев глушил кручину на сердце — а расставание со Стеллой было и непонятно, и больно — усиленной работой. Увлечшись тем, что юная подруга его обещала в развитии — настоящей артисткой она стала намного, намного позднее, а как женщина тоже была недостаточно зрела, — Прокофьев упускал из виду её подлинный психологический возраст. Когда Стелла вернулась с гастролей и со свойственным юности максимализмом ждала, что Прокофьев с ней за трусливое бегство и разговаривать-то не станет, наш герой признался, что ему без неё было скучно жить.

Именно тогда рухнули последние психологические перегородки, и роман начинающей восемнадцатилетней актрисы

и молодого, но уже знаменитого двадцативосьмилетнего композитора завертелся в чувственном водовороте. В августе Прокофьев всё-таки нарвался на серьёзный разговор с владельцем гостиницы, где в эту пору жил: его предупредили о недопустимости нарушений нравственности. В сентябре он переселился в *Hotel Laurenton* в городской части Нью-Йорка. Стелла, как Прокофьев отметил в дневнике, пришла в первый же вечер и окончательно ушла только накануне отплытия с трупной отца в Англию — назначенного на 18 сентября 1919 года. В лондонском Павильоне она должна была сыграть роль Наоми в пьесе «Элиза Бен-Авия». Провожать Стеллу композитор не пошёл, он вообще избегал публичного показа самых сокровенных чувств. «Зачем? Пародировать в толпе? После её отъезда (восемнадцатого) очень скучно, я старался не сидеть дома», — записал он в дневнике. При расставании Стелла сказала ему, «что чем бы ни были наши отношения — любовью или нет — она всегда сохранит о них лучшие воспоминания».

После лондонских гастролей к Адлер пришла некоторая известность. В 1920-е годы она вошла в число участников так называемой «Американской лаборатории», работающей по системе Станиславского и руководимой его бывшими актёрами Ричардом Болеславским и Марией Успенской. Играла Стелла теперь не только в спектаклях на идиш, но и в мейн-стримном англоязычном театре; а в 1930-х годах работала в «Групповом театре», сочетавшем своеобразно истолкованную систему Станиславского с левой политикой, и в 1934-м даже ездила в СССР. С самим Станиславским она встречалась как раз по дороге в Россию. Прокофьев тоже в это время был в СССР, да притом один (семья его осталась во Франции), но, вероятно, ничего о приезде своей бывшей возлюбленной не знал. Во второй половине 1930-х они всё-таки виделись в США — в бумагах Прокофьева сохранилась записка, переданная 10 февраля 1938 (?) года через немецкого композитора-коммуниста Ганса Эйслера: «Дорогой Серж — Добро пожаловать в Америку. Рвусь увидеть тебя. Стелла». В конце 1930-х Адлер ушла из «Группового театра» в Голливуд, где с успехом снималась под экранным псевдонимом «Stella Ardler», дабы избежать американизированного — «Стелла Эдлер» — произношения своих звёздно-орлиных имени и фамилии. И в сорок акварельная красота её была изумительна. Преподавала Адлер и в семинаре авангардного немецкого режиссёра Эрвина Пискатора при Нью-Йоркской школе социальных исследований — университете, созданном эмигрантами из захваченной гитлеровцами Европы. С началом хо-

лодной войны между СССР и США ей припомнили многое. Вызванная на публичное судилище в созданный при Конгрессе США Комитет по антиамериканской деятельности, она отказалась, в отличие от некоторых своих коллег, свидетельствовать, были ли у неё непозволительные контакты с советскими, не стала называть имён известных ей членов политически левых групп. Прокофьев был к тому времени всемирной знаменитостью и снова жил в Москве, и легко себе представить степень внутреннего презрения, с которым Стелла встретила вопрос о «непозволительных контактах». Адлер навсегда попала под запрет на профессиональную актёрскую деятельность, но зато стала учителем многих выдающихся актёров.

Прокофьев поступил единственно возможным для себя способом — он написал замечательную музыку. Вскоре после отплытия Стеллы в Англию к Прокофьеву обратился петроградский знакомый, виолончелист Иосиф Чернявский (тот самый, что горячо защищал «Скифскую сюиту»), уехавший, как и многие, из пореволюционной России и теперь вместе с другими музыкантами — как и он сам, русскими евреями — создавший так называемый «палестинский камерный ансамбль» Зимро, с просьбой сочинить произведение, которое бы украсило их репертуар. «Они говорили, что дают концерты, собирая деньги для консерватории в Иерусалиме, — вспоминал Прокофьев, — и это должно было производить впечатление на еврейское население Америки, но, на самом деле, заработка еле хватало на собственное существование. В их репертуаре была довольно интересная еврейская музыка для разных комбинаций инструментов: для двух скрипок, для трио». В 1919—1920 годах состав ансамбля Зимро был такой: Бейлизон, кларнет, лауреат Московской консерватории, медалист; Мистечкин, первая скрипка, выпускник Венской и Петроградской консерваторий по классу профессора Ауэра; Молдаван, альт, выпускник Петроградской консерватории; Безродный, вторая скрипка, выпускник Петроградской консерватории; сам Чернявский, виолончелист, выпускник Петроградской и Лейпцигской консерваторий по классу профессора Кляйнгеля; Бердичевский, пианист, выпускник Петроградской и Берлинской консерваторий. 14 октября 1919 года Прокофьев уже смотрел у Чернявского и Бейлизона «еврейские темы, некоторые из них оказались дряблыми, но другие совсем хорошими». Дэвид Нис утверждает, что показанные Семёном Бейлизоном Прокофьеву мелодии не были позаимствованы из фольклора или из каких иных источников, а «скорее всего сочинены самим Бейлизоном *in modo ebraico* <на еврейский манер>. Как бы то ни

было, первая из мелодий в получившейся “Увертюре на еврейские темы”, с усилением возглашаемая кларнетом в ре-миноре после вступительного до-минорного толчка у струнных и фортепиано, безошибочно воссоздаёт существовавшую в еврейских общинах веками традицию музыки клезмера с чередованием высокого и низкого регистров и с острой динамикой; вторая же, проходящая у виолончели и затем откликом у первой скрипки, отмечена вполне соответствующими её пению романтическими гармониями». «Увертюра» сочинялась очень быстро: уже к концу дня был готов «весь скелет» её. Оркестровка заняла ещё некоторое время. И хотя «Увертюра на еврейские темы» — одно из, может быть, самых традиционных сочинений зрелого Прокофьева — сам композитор очень любил её за лирическую доступность и за красивые мелодии, а также за связанные с ней воспоминания о Стелле и даже — редчайший случай — записал её в 1937 году в СССР в ансамбле с Володиным, Цыгановым, братьями Ширинскими и Борисовским. Оставил он в дневнике и пожелание того, что при будущих исполнениях «чуть-чуть иногда крикливой» «Увертюры» следует «кларнету не кричать и не стучать роялью».

Премьера «Увертюры» с ансамблем Зимро состоялась 2 февраля 1920 года в «Клубе нью-йоркского музыканта (New York Musician’s Club)», также известном как «The Bohemians» — перевод названия: «Богемцы» или «Люди богемы». Повторено исполнение было 22 марта в Оркестровом зале г. Чикаго. Так началось триумфальное шествие этой, в общем-то, несложной, но исполненной романтического лиризма композиции, созданной в неведомом Прокофьеву соавторстве с кларнетистом Семёном Бейлизоном.

Уплывая на восток, через Атлантический океан, в Англию, Стелла попросила передать через общих знакомых, что воздух в порту в день её отбытия был залит солнцем.

Вслед за Стеллой — вперед, навстречу восходящему светилу, неизбежно лежала дорога Прокофьева. Движение это должно было привести его, до возвращения в исходную точку кругового пути, в самое сердце европейского Запада. Но композитор медлил — не все завязавшиеся на долгой дороге узлы были распутаны.

Едва закончив лёгкую, масочную, выворачивающую наизнанку условности оперного театра «Любовь к трём апельсинам», Прокофьев обратился за новым сюжетом к современной русской прозе. И хотя выбор его пал на один из

самых традиционно написанных текстов — повествование в нём развёртывалось линейно, от начала к концу, а работа с языком сводилась к стилизации переводов из западноевропейских хроник и обстоятельных рассказов о том необычайном, что происходило на сломе от Средневековья к Возрождению — по теме и проблематике книга принадлежала началу XX века. Речь идёт о полуавтобиографическом романе московского символиста Валерия Брюсова «Огненный ангел». Проза других москвичей, более экспериментальная по запалу и форме — Андрея Белого, работавшего с сознанием в момент острого кризиса субъектности, или Алексея Ремизова, погружённого в сновидческое, сюрреальное созерцание архаических бездн, может быть, и более близкая Прокофьеву эмоционально — оказывалась невероятно трудна для музыкально-сценического воплощения. Брюсов же давал ясную сюжетную канву, по которой можно было вышить, или даже выжечь, ослепительный новый рисунок.

Впервые Прокофьев мог слышать об «Огненном ангеле» от Мясковского, зачитывавшегося в августе 1913 года, в Москве, в гостях у Владимира Держановского прозой именно Брюсова и Белого. О том, что Белый был выведен Брюсовым в «Огненном ангеле» под маской этого самого «ангела», знали тогда очень немногие.

Но образ чего-то подобного Огненному ангелу, — таково сверхчеловеческого вестника из иного мира, — давно уже блуждал по умам и душам. Тревожил он — воспоминанием о Максе Шмидтгофе — и Прокофьева. Он же взирал и с обложек «Будем как солнце» Бальмонта и «Прометей» Скрябина. Надо было быть совсем слепым, чтобы не увидеть в нём героя эпохи.

Сюжет исторического по форме романа Брюсова прост. Некая Рената, с измальства имеющая мистические видения, влюбляется в являющегося ей Огненного ангела Мадиеля и, возжелав плотской с ним близости, обретает возлюбленного в лице графа Генриха. Ему, ищущему мистической мудрости, вскоре становится в тягость близость с Ренатой, и он внезапно покидает её. Тут Ренату и встречает вернувшийся в Германию из Америки — действие происходит в XVI веке — солдат удачи Рупрехт, который в свою очередь влюбляется в одержимую несчастной привязанностью, покинутую девушку, но та, принимая помощь от Рупрехта (Ренате всё ещё хочется вернуть Генриха — Огненного ангела её видений), долго отказывает своему рыцарю в снисхождении и любви. Рупрехт и Рената ищут Генриха всеми возможными способами — занимаются даже магией и колдовством — и, в конце концов,

становятся любовниками. Заканчивается всё довольно при-
скорбно.

Брюсовская скептическая трактовка прозрений мисти-
ческой целостности как чего-то среднего между психичес-
ким помешательством и попытками заклясть стихии путём
тайных, внутренне губительных практик была его личным
ответом на атмосферу 1900—1910-х годов, когда многие его
русские современники прозревали отсветы и пожары грядущих
катастроф в окружающей их повседневности, когда каж-
дое явление прочитывалось не как видимый феномен, а как
многосмысленный намёк. Разве не прозревали уже «семь де-
монов» мирового ужаса в окружающей их повседневности
Прокофьев и его друг Бальмонт, разве не пытались они за-
клясть их кантатой «Семеро их»? Прокофьев тоже принад-
лежал частью своего сознания к грозовой, пронизанной силь-
нейшими энергетическими разрядами, апокалипсической
атмосфере 1900—1910-х, столь похожей на описанную в ро-
мане Брюсова Германию XVI века. Опера обещала быть не
меньшей колебательной мощи и заклинательной силы, чем
«Семеро их».

Сохранился экземпляр второго издания романа (Москва,
1909) с многочисленными пометами Прокофьева относитель-
но того, что могло бы войти в либретто, а что, по целому ря-
ду причин, приходится опустить. Так Прокофьев — не желая
повторять путь Гуно, низведшего в собственном «Фаусте»
Вальпургиеву ночь до изящного балета, или напрашиваться
на сравнение с кошмарным видением парубка в «Сорочин-
ской ярмарке» Мусоргского — решил совсем отказаться от
шабаша ведьм. «Эта сцена должна быть опущена. На сцене
она потеряет весь мистический ужас и превратится в простое
зрелище», — записал он на полях книги. Но в эпизодах ро-
мана, отобранных для оперы, Прокофьев далёк от наивного
сочувствия Ренате и Рупрехту. Ведь духи зла, по учению та-
ких авторитетов христианской церкви, как блаженный Авгу-
стин, действительно обладают огненной и воздушной телес-
ностью. Рената в увлечении мистическими видениями, а
Рупрехт «чистым знанием» переступили грань допустимого.
Поэтому — контрапунктом теме ничем не сдерживаемых экс-
периментов над сознанием — в прокофьевском «Огненном
ангеле» вдруг возникают фигуры Фауста и Мефистофеля
(есть они и в романе Брюсова), олицетворяющие как чело-
века, ищущего бесконечного знания и ответов на все вопро-
сы, так и подзадоривающего его змия, искушающего искать
всё новых и новых ответов. Получается, что Рената и Ру-
прехт — это Ева и Адам, изгнанные из рая, где в неведении

о себе они были бессмертны, но теперь, в бесконечной погоне за ускользящим Огненным ангелом, они подвержены опасности внезапной, но зато верной и вечной гибели.

Первый акт начинается с того, что вернувшийся в Германию из Америки Рупрехт останавливается в гостинице, в которой встречает Ренату, затем слышит её исповедь, узнаёт от хозяйки гостиницы, что Рената просто «потаскушка», решает остаться верным рыцарем с несчастной, отвергаемой всеми Ренатой, знакомится с гадалкой, нападающей на Ренату и раздирающей ей платье и кожу до крови, а завершается действие тем, что он вместе с Ренатой покидает гостиницу-харчевню.

В первоначальной версии *первая картина Второго действия* оперы представляла собой беседу Рупрехта с четырьмя учениками знаменитого книжника и мага Агриппы Неттесгеймского. Впоследствии композитор начал *Второе действие* с совершенно другой картины, в которой он поместил Рупрехта и Ренату в «комнату, обставленную не без комфорта», с «видом на Кёльн с очертаниями недостроенного собора». Рената читает книгу по чёрной магии, затем входит Рупрехт, а за ним и продавец книг Яков Глок, принесший ещё два магические фолианта. Глок уходит восвояси. Начинается сеанс магии: Рената использует порошки и мази, справляясь об их применении по принесённым книгам. Стуки и удары в стену. Рената просит подтверждений того, что стучащему (или стучащим) известно нечто о «господине моём, графе Генрихе». Удары в стену повторяются. Рената отсылает Рупрехта прочь, сама бежит к лестнице, но там никого.

Рената, бедная Рената!

Нас обманули таинственные стуки.

Но я клянусь тебе проникнуть в тайны магии
и заставить демонов тебе повиноваться, —

обещает подавленный всем произошедшим Рупрехт. Тут в комнату входит Глок: возможно, это стучал он, а возможно, что и нет. Глок принёс новую книгу по каббалистике — трактат трижды доктора наук Агриппы Неттесгеймского, а также рекомендательное письмо к Агриппе от его коллеги Гетторпия. С этим письмом Рупрехт и отправляется к известному магу.

Следующая сцена — *вторая* и последняя картина *Второго действия* в опере (в первоначальной версии *третья* картина) — новый визит Рупрехта в дом Агриппы. В написанном Прокофьевым в 1930 году для директора нью-йоркской Метрополитен-оперы подробном разъяснении этой сцены чи-

таем: «Агриппа стоит на возвышенности в черной мантии и малиновой шапочке. Рупрехт у подножия. Рупрехт спрашивает Агриппу о тайнах магии. Агриппа отвечает софизмами. <...> Скелеты гремят костями, говоря Агриппе: “Ты лжёшь”».

Исторический Агриппа, как известно, не верил в колдовство и в ведовство и успешно защищал подозреваемых инквизицией от таких обвинений, что, при неблагоприятном исходе дела, могло, в согласии с «*Malleus maleficarum*» (то есть «Молотом ведьм»), быть приравнено к ереси и караться — в случае с самим Агриппой — смертью на костре. Однако искушённый в софистике автор умудрялся обвинять самих обвинителей в неверии в то, что таинство крещения избавляло их потенциальных жертв от власти дьявола, то есть в самой настоящей ереси. Инквизиция предпочитала не связываться с трижды доктором, угрожавшим ей самой её же собственным молотом.

Третье действие оперы распадается на две картины, и обе они связаны с замышляемой Ренатой мстью Генриху, причём мстит Рената так, как по своему разумению и должна тому, кто отверг её любовь, — посылает на поединок с неверным Генрихом-Мадием Рупрехта. В *первой картине* она стоит одна «перед домом Генриха. Вдали недостроенный Кёльнский собор». Появившийся Рупрехт сообщает помешанной на любви к Генриху-Мадие Ренате: «Я был принят Агриппой. Он просветил мой ум, он освежил мою душу. Забудь о стуках и о духах: всё это бред и достоянье шарлатанов». Но мысли Ренаты только об одном — она сообщает Рупрехту, что вот она, дверь дома Генриха, «укравшего её ласки» и «оскорбившего её», и требует немедленного отмщения. Рупрехт входит в дом Генриха и бросает хозяину резкие и оскорбительные для его слуха слова. Первоначально Прокофьев предполагал дать голос и Генриху, но в окончательной версии оперы Огненный ангел хотя и появляется на сцене, однако роль его — без пения и вообще без слов, что действует ещё сильнее. Дуэль неизбежна. Безумеющая от любви Рената в отчаянии молит:

Мадие, Мадие!
Последнее дыхание жизни меня покидает.
Мадие, Мадие!
Спаси меня, взгляни на меня,
явись ко мне, укрепи меня.

Антракт живописует в звуках рапирные выпады противников, завершающиеся тяжёлым ранением Рупрехта. Во *второй картине* при поднятии занавеса Рупрехт лежит на

обрыве над Рейном. Генрих с секундантом исчезают. Рената клянётся в любви к умирающему Рупрехту, которого сама же послала на верную погибель. Тому кажется, что он оказался то ли в аду, окружённый хвостатыми чертями, то ли в Америке, и над ним сейчас склоняется оставленная там индейская женщина Анджелика. Пришедший лекарь сообщает, что «мы не в десятом веке. В шестнадцатом столетии нет невозможного для медицины». Значит, Рупрехт будет жить.

Первая сцена Четвёртого действия начинается с того, что выздоровевший Рупрехт несколько раз предлагает Ренате выйти за него замуж; та отказывается, винит рыцаря во всех искушениях и советует ему отправиться «в публичный дом, там за малые деньги найдёшь себе женщину. Предложи себя любой девушке, и ты получишь жену, которая будет служить тебе каждую ночь». Девушка экзальтированная и книжная, с воспалённым воображением, она снова ссылается на прочитанное в фолиантах: на этот раз у Бонавентуры и в рассказе про скитания Бригитты Шведской по чистилищу. Сознание её, прежде озаряемое образами сладостной плотской любви с Огненным ангелом, теперь переполнено не менее сладостными — для неё — видениями терзаемой плоти. Но Рупрехт настойчив: если Рената не хочет замуж, можно и без родительского благословения бежать «в Новый Свет, подальше от демонов и искушения». Рената ударяет себя ножом в плечо и в состоянии аффекта бросает нож в Рупрехта. Ситуация архетипическая и одновременно автобиографическая. Может быть, только сейчас Прокофьев стал понимать, что же на самом деле происходило в 1915 году между ним и Ниной, и это понимание стало целительным.

Разве Нина не ставила условием их брака одно испытание за другим: ожидание момента, когда она сама решит испросить родительское благословение, отказ от совместной поездки в Италию, которая была бы их медовым месяцем, проверку долгой разлукой? Разве наш герой не проявил тут удивительного для молодого человека с горячей кровью терпения? И что же? За прежними последовали новые условия: не избегать призыва на, по всем признакам, бессмысленную войну, терпеливо ждать одобрения своего жениховства со стороны «фатера» и «муттер» Мещерских. Нуждался ли он, чьи сила и гений расцветали с небывалой стремительностью, в таком одобрении? Разве он рыцарски не предлагал Нине обвенчаться без родительского благословения и ехать из неуклонно безумеющей страны — прочь? Разве Нина, подчиняясь власти внутреннего демона, не ускользнула сама от

него, как Рената от готового жертвовать всем для неё Рупрехта в опере? А ведь и наш герой пытался вытащить свою возлюбленную из-под разрушительного на неё давления. Огненный ангел оперы — не просто проекция фантазий истеричной Ренаты («фантазия — хранилище воспринятых форм», говорит настольная книга инквизиторов «Молот ведьм»), он персонифицирует в себе абсолютную внеразумную власть, ведущую человека к тому, что ему предначертано. Рисуя последнюю одержимость Ренаты и бессильное отчаяние Рупрехта, Прокофьев изгонял и своих внутренних демонов. В русской культуре только Гоголь доходил в своей прозе до такого вот внутреннего бесстрашия.

Именно в момент бегства схватившей нож Ренаты на пути Рупрехта возникают Фауст и Мефистофель — есть они и в романе Брюсова, — забредшие в кельнскую таверну, рассуждающие на разные философские и богословские темы и зовущие того, чья душа теперь «как расстроенная виола», с собой. Роль Мефистофеля поручена высокому голосу, а партия Фауста — низкому, что нарушает средневековое подобие голосового тембра положению в мироздании. Фауст перемещается на уровень заниженно-плотского, опускаясь до почти демонического, Мефистофель — возвышается до дискантового, как бы порываясь к ангелическому. Мефистофель со свойственной змиею разъедающей всё на свете вопрошательностью заостряет проблему подобий до предела:

...что вообще известно нам,
кроме одних изображений?

На что получает ответ Фауста:

Отодвинься!
Как мне надоело твоё кривляющееся лицо!
Человек сотворён
по образу и подобию самого Творца,
и потому есть в нём свойства,
не понятные ни ангелам, ни демонам.

Заключительное, *Пятое действие* оперы разворачивается поначалу в женском монастыре. Рената стала там послушницей. Появляется Инквизитор (партия его ещё ниже, чем у Фауста — басса профундо), он вопрошает Ренату о том, что с ней происходило, и произносит заклинания против злых духов. Рената отрицает сношения с дьяволом. Возбуждение и даже одержимость охватывают монахинь и, в конце концов, саму Ренату. Именно в этот момент Мефистофель показывает Рупрехту ту, что нарушила весь его внутренний строй.

Рената вместе с шестью верными ей монахинями продолжает отрицать свою вину и даже обвиняет в сношениях с дьяволом самого Инквизитора:

Ты сам служитель дьявола!
Посланник из ада!
С тобою несчастья!
Твоими устами глаголет нечистый.
Погибни, рассыпся,
рассыпся, как прах в пустыне!
Ты дьявол с хвостом
и покрыт волосами.

На что Инквизитор, «пригвоздив Ренату посохом» (в составленном для директора Метрополитен-оперы изложении 1930 года написано: «почти в безумии»), изрекает свой приговор:

Эта женщина повинна
в плотских сношениях с дьяволом.
Она подлежит суду инквизиции!
Пытать её немедленно,
сжечь ведьму на костре!

Прокофьев думал завершить оперу сценой в темнице, из которой Ренату пытаются извлечь Рупрехт и Мефистофель и где Рената умирает, не дождавшись освобождения.

Работа над музыкой «Огненного ангела» началась 20 января 1920 года, и к 17 марта был готов первый акт. Прокофьев сразу перешёл ко второму акту, но начал его не со сцены выкликания духов — как начинается второй акт в окончательной редакции, — а с разговора Рупрехта с четырьмя студентами в доме Агриппы Неттесгеймского. Сцена эта впоследствии была исключена из оперы. Прокофьев также набросал оркестровый интерлюд, служащий аркой между первой и идущей на возрастающем напряжении второй картинами второго действия. Дальше — произошло это в апреле 1920 года — работа застопорилась.

Дело в том, что в его жизни стали происходить совершенно неожиданные события. Линетт (говоря по-русски «Линочка», сокращённое англизированное от Каролины) Кодина, «моя новая поклонница, впрочем, сдержанная, несмотря на свои двадцать лет», как записал Прокофьев в дневнике (на самом деле «новой поклоннице» должно было исполниться двадцать два), была представлена ему 18 октября 1919 года в доме у Сталей, который они снимали на Стэйтен-Айленде (это один из пригородов Нью-Йорка), ровно через месяц по-

сле отплытия Стеллы Адлер в Англию. Мысли Прокофьева были заняты Стеллой, которую он хотел на время позабыть, да всё не мог.

Сама Линетт вспоминала первое знакомство так: «Вам нравится гулять?» — спросил меня Сергей. «Конечно, мне нравится гулять», — ответила я. И мы отправились в лес. Мы гуляли очень долго, потерялись и не знали, как найти обратную дорогу. Я очень робела, но он недавно приехал из России, и меня страшно интересовало всё, что он мог рассказать о ней. Хотя мой русский в тот момент не был ещё беглым, но всё же мне удавалось поддерживать разговор».

В другой приезд к Сталям отправились плавать на плоскодонках по осеннему заливу (омывающие расположенный в устье Гудзона Стэйтен-Айленд рукава реки считаются заливами Атлантического океана). «Прокофьев, который ехал не в моей лодке, делал всё возможное, чтобы как следует врезаться в нашу и перевернуть её. “А вы что, не умеете плавать?” — спрашивал он в ответ на наши жалобы. “Я прекрасно умею плавать”, — отвечала я. “Что ж, посмотрим”, — был ответ. На самом деле он, конечно, не хотел перевернуть нашу лодку. Ему всегда нравилось дразнить молоденьких девушек». Сам Прокофьев плавать не умел.

Семья Лины была скорее артистическая, однако без внутреннего хаоса, присущего Адлерам: отцом её был испанский (каталанский) певец Хуан Кодина-и-Любера (точнее: Юбера), одно время выступавший в России. Мать же — Ольга была дочерью крупного русского чиновника, поляка по происхождению Владислава Адальбертовича Немысского и француженки из Эльзаса (отсюда — примесь и немецкой крови) Каролины Верле. Каролиной Кодина была названа в честь бабушки.

Хуан Кодина и Ольга Немысская познакомились в Италии, где оба изучали пение. Их дочь родилась в 1897 году в Мадриде. Ольга Немысская, несмотря на польско-французские корни, католичкой не была. Вскоре семья уехала в Россию, где и жила — то на Кавказе, то в Одессе — до смерти Владислава Адальбертовича, после чего в 1905 году перебралась в США, к родному дяде Ольги Шарлю Верле, переименовавшему себя в Чарльза Уэрли (Charles Wherley) и преподававшему французский и английский языки в знаменитом Нью-Йоркском университете (NYU). В России Хуана Кодина именовали Иваном Ивановичем, а в США семья зажила вполне американской жизнью. Отсюда раннее знание русского и английского у Лины; к этим языкам следует прибавить каталонский (на котором с ней говорил отец), испан-

ский, французский, а также итальянский и немецкий, выученные позднее.

Роман её с Прокофьевым развивался стремительно. Сначала Прокофьев, по-прежнему гостивший у Сталей, учил её технике пения — для этого был выбран русский романс, «Ночь» Антона Рубинштейна. Характерно, что уже во время первого урока возникло несогласие. «Мы начали пререкаться. Я сказала ему, что не могу даже разобрать ноты, которые он поёт, да и слова неправильные», — вспоминала Лина. Впоследствии в их отношениях моментально вспыхивавшие ссоры сменялись — к изумлению окружающих — таким же неожиданным примирением. Оба, как это случается у музыкантов, были людьми сверхчувствительными, отчего эмоции нередко зашкаливали, пережлестывали через край.

Уже через две недели после начала знакомства и всего через полтора месяца после отъезда Стеллы, 2 ноября 1919 года Прокофьев записывает в дневнике: «Вечером я и Linette возвращались домой <от Сталей> вдвоём. На платформе в тёмном уголку я её поцеловал. Это, кажется, доставило очень большое удовольствие обоим». Дальше последовали походы в кинематограф и визиты к общим знакомым — новых отношений Прокофьев уже не таил, — но Лина, не опытная с мужчинами, наотрез отказывалась посещать Прокофьева на его съёмной квартире. То ли дело младшая её, но по-американски решительная Стелла! 24 ноября страх был, наконец, побеждён. Согласно дневнику композитора, «вечером Linette приехала ко мне. Она, вероятно, первый раз в жизни на холостой квартире, дрожала и волновалась до такой степени, что я должен был её успокаивать».

30 ноября 1919 года Прокофьев начал читать «Огненного ангела» и мысли о будущей опере налагались на невольное раздвоение между Линой, бывшей рядом и роман с которой расцветал с необычайной силой, и далёкой Стеллой. Именно на этом внутреннем раздвоении в его сознании и начал складываться вступительный монолог Ренаты, повествующей находящемуся рядом с ней Рупрехту о любви к далёкому и бесплотному Мадизлю.

Одновременно он думал и об оставленной в Петрограде Нине. И подарил, как тут же сообщил Лине, имя Линетта одной из принцесс, заключённых в заколдованные апельсины. Однако, как мы помним из оперы, Линетта умирает от любовной жажды, а принц женится на Нинетте.

Но это — в искусстве. В жизни же Прокофьев сохранял завидную трезвость. 16 декабря 1919 года он поверяет дневнику: «Linette — то, что я давно искал, и то, что мне не удавалось».

Мария Григорьевна Прокофьева, наконец, выбралась из Кисловодска и получила визу через британского консула. 8 апреля 1920 года Прокофьев написал из Нью-Йорка письмо Нине Кошиц, застрявшей в Тифлисе (Тбилиси), ещё находившемся под управлением местного социал-демократического правительства, то есть вне зоны влияния большевиков, ибо грузинские «товарищи» были всегда ближе к линии умеренно-ортодоксального «меньшинства» РСДРП. В Тифлис, где жили её родственники, Нина завернула из Константинополя. Письмо ко влюблённой в него певице сопровождалось контрактом от «Haensel & Jones, моих импресарио, а также импресарио Годовского. Рекомендую тебе их как людей безусловно честных и безукоризненных джентльменов, которые не буду тебя выжимать. <...> Контракт я проверил, он вполне хорош, проценты нормальные и даже ниже нормы». Но, и вызывая Нину из Грузии в США посредством столь ценного американского контракта, наш герой не упустил случая отпустить яду по поводу прежнего героя Нины и своего главного соперника на новом континенте: «...на месте ты получишь лучшие ангажементы, чем через океан. Так было со мною, так было и с Рахманиновым, который разыгрывает здесь с необычайным успехом свои польки». А в конце в директивном тоне указывал на то, что Нина должна будет сделать по повторном достижении оккупированных Антантой проливов: «В Константинополе наведи справки в Российском посольстве о моей матери, Марии Григор<ьевне> Прокофьевой, которая эвакуирована с русскими беженцами на Принцесвы острова. От волнений и тревог она почти ослепла. Окажи ей помощь во всём, в чем можешь. Я со своей стороны прилагаю все усилия, чтобы доставить её в Париж. Вероятно, мне удастся получить маму в Италию или Марсель и там встретить». И завершал письмо, дабы у Нины не оставалось сомнений, что её ждут, так: «Обнимаю тебя. Счастливого пути — Серёжа». Что и говорить, Нина была только рада исполнить поручение Прокофьева, надеясь — в ответ — на взаимность в чувствах по их неизбежной встрече в Европе или в Америке.

27 апреля 1920 года Прокофьев продолжил свой путь на восток: сел на пароход, следовавший во Францию, перед самым отплытием позвонив Лине и попросив её приехать в Париж. 6 мая пароход достиг Франции, и французские пограничники удивили Прокофьева вопросом, уж не едет ли он в Россию. Нет, в Россию он ехать покуда не собирался. 7 мая наш герой уже был в Париже. «Серёжа Прокофьев приехал!» — закричал, увидев его, обрадованный Дягилев (он

жил с Мясиным в *Hôtel Scribe*) и, обняв и облобызав, тут же подтвердил, что да, готов ставить «Шута», как только получит на руки партитуру. Следующим вечером Прокофьев уже беседовал, ужинал и пил со Стравинским у Дягилева, а 17 мая была получена — хлопотами патронессы русских балетов мадам Эдвардс — въездная французская виза для матери композитора. Пока суд да дело, Прокофьев съездил в Лондон, где повидался с Коутсом, перебравшимся из родного Петербурга на родину своих предков и игравшим теперь, как он без обиняков выразился по-русски, «всякое говно» вместо настоящей музыки, но зато готовым, вопреки отсталости вкусов местной публики, ставить и передовые оперные вещи, тех же «Трёх апельсинов», в Ковент-Гарден, а также играть любую другую музыку Прокофьева перед английской аудиторией. Занялся Прокофьев в Англии и, как он писал в дневнике, *симфонизацией* «Шута» и даже выпросил у появившегося со своими спектаклями в Лондоне Дягилева содержание на летние месяцы — на период доделки партитуры.

Наконец 20 июня 1920 года в Марсель из Константинополя на пароходе «Souirah» приплыла Мария Григорьевна. Встречая её, он услышал на палубе русскую речь: «Сейчас только прощусь с госпожой Прокофьевой и буду спускаться на берег». Это говорил своей жене Борис Шлёцер, музыкальный критик философского склада. На вопрос, не та ли эта госпожа Прокофьева, он ответил: «Да вы композитор Прокофьев?! Очень рады с вами познакомиться!» Мария Григорьевна между тем сидела одна в огромной матросской каюте, смуглая от средиземноморского загара, очень похудевшая, в синих очках, скрывавших слепоту. Встреча была, записал Прокофьев в дневнике, «почти деловая». Выражать сокровеннейшие чувства на публике он не мог.

Последующие недели были заняты устройством матери и Линетт, приехавшей в Париж и представленной Марии Григорьевне в качестве американской переводчицы «Трёх апельсинов» на английский язык (Прокофьев не забыл первой реакции матери на Нину Мещерскую), на дачу под Парижем, в Манте-на-Сене. Линетт поначалу не оставалась там подолгу, но потом переселилась совсем. Прокофьев же доделывал партитуру «Шута».

Между тем коутсовский проект с Ковент-Гарден лопнул — по финансовым причинам. У Дягилева, гастролировавшего в Англии, тоже возникли денежные затруднения. Скоро возникнут осложнения личные и творческие: он расстанется с Мясиным.

Прокофьеву между тем предстояли концерты в Америке, но теперь больную мать можно было оставить под присмотром: Мария Григорьевна и Линетт подружились, и незаметно для себя мать приняла подругу сына как фактически третьего члена их семьи.

25 октября 1920 года наш герой возвратился в Нью-Йорк и уже на следующий день встречал в порту Нину Кошиц с семейством. «...В мехах, в камнях, с одной стороны влюблённый капитан, с другой стороны помощник капитана, сзади муж, дочь, кузина, секретарь, огромная кукла, чемоданы, мечущиеся стюарды — словом, я и пресс-агент совершенно обалдели, целый крестный ход. Только разве появление Бабуленьки в “Игроке” может сравниться с этим», — не без яду записывал композитор в дневнике. Рахманинов, прознав про скорое прибытие Кошиц в США, дал понять представлявшей её, по протекции Прокофьева, фирме *Haensel & Jones*, что предпочёл бы держаться от Кошиц на расстоянии, что помогать ей с устройством американских концертов не будет точно. А на Прокофьева вновь обрушился ураган Нининых эмоций. Уже на второй день в Америке певица сообщила композитору, что гадалка напороочила ей быть любовницей Прокофьева. Наш герой, в ответ на подобные речи, предложил послушать первый акт «Огненного ангела» — тот самый, в котором Рената рассказывает Рупрехту о неземной всепоглощающей любви к пламенному Мадиеэлю. Через несколько лет Нина — единственный раз при жизни Прокофьева — исполнит в концерте отрывки из «Огненного ангела».

Дукельский, приехавший в США с семьёй в середине лета 1921 года, много общавшийся с Кошиц и даже делавший для её концертов кое-какие оркестровки, запомнил, с каким чувством она *всегда* говорила о Прокофьеве и как действительно потрясающе пела прокофьевские романсы на слова Ахматовой и его вокализы без слов.

Однако Прокофьева воскресшие — будто и не было трёх лет разлуки — чувства Кошиц скорее напрягали. В конце зимы 1920/21 года он записывал в своём дневнике: «Со мною в этот приезд <в Америку> Кошиц затевала безумное объяснение, гораздо хуже, чем в Москве: я единственный человек, я единственный солнечный луч, я единственный, кто может спасти её искусство. Сначала было очень приятно, но потом, когда пошли разговоры о самоубийстве, о слезах и безнадежности, то было трудно. Мои романсы она напела мне толь-

ко один раз и не полным голосом, но звучали они хорошо, пожалуй, даже лучше, чем я полагал».

Задерживаться долго в Америке не было возможности — хотя компания ему тут составила самая приятная: прежние знакомые, среди них осевший в Калифорнии музыковед Алексей Каль, влюблённый в консерваторскую приятельницу Прокофьева Ариадну Никольскую, новые подруги, такие как актриса Мария Барановская, которая вышла потом замуж за пианиста Александра Боровского и которую Прокофьев ласково звал «Фру-Фру», немного влюблённая в нашего героя, подруги прежние — та же Дагмара Годовская, как всегда, окружённая поклонниками... В Америке оставалось ещё несколько дел — например, переговоры с возглавившей Чикагскую лирическую оперу Мэри Гарден — о бесконечно откладывавшейся постановке «Трёх апельсинов».

Алексей Каль сохранил любопытное наблюдение за Прокофьевым в этот его приезд в США: «Придерживаясь в своём творчестве очень крайних взглядов, Прокофьев в общении является необыкновенно скромным человеком, подкупающим своей мягкостью, искренностью и остроумием».

Прокофьев вроде был всем доволен, но... В Европе его ждали дела поважнее. Во-первых, устройство всей большой семьи, включая мать, Лину, бездомного покуда Бориса Верина, бежавшего из Советской России в Финляндию и искавшего возможности перебраться в Западную Европу, на весну—лето—осень.

Решили снять дачу на берегу Атлантического океана, у прохладного Бискайского залива, возле песчаных дюн недалеко от Нанта. «После двухдневных яростных поисков я нашёл в Plage des Rochelets большой каменный дом, некрасивый, весьма просто обставленный, но довольно удобный, без докучливых соседей и у самого океана. <...> Кроме того, всего три тысячи франков до первого октября... <...> Места было достаточно и для Бориса Верина, и для Сталей, если бы они приехали летом», — записал Прокофьев в дневнике. Хозяевам дачи Прокофьев представил Лину как свою «жену» (это её скорее забавляло, речи о браке всерьёз пока не шло). В доме в ле Рошле было не просто прохладно, а временами студёно. «Любите ли вы купаться в Ледовитом океане?» — спрашивали друг у друга Прокофьев и Лина, ныряя под простыни. Но сочиняться в такой прохладе должно было хорошо.

Во-вторых, на носу была долгожданная постановка «Шута» у Дягилева, ради которой Прокофьев спешил в Монте-Карло. Приехав туда в апреле 1921 года, композитор узнал,

что труппа осталась без Мясина — причины были сугубо личными; Мясин, как и когда-то Нижинский, ушёл от Дягилева к женщине. «В момент, когда ему пришлось покинуть нашу труппу, — вспоминал Сергей Григорьев, — он ещё не сказал своего последнего слова, и потому-то и было жаль, что его сотрудничество с Дягилевым оборвалось. Именно теперь, достигнув своей хореографической зрелости, он, с помощью Дягилева, мог бы начать создавать исключительно интересные балеты — но судьба решила иначе!» Мясин в дягилевскую труппу ещё вернётся, но уже только в качестве одного из хореографов, с которым Дягилев будет держаться подчеркнуто официально. Пока же Прокофьев отмечал в дневнике, что познакомился в Монте-Карло с новым дягилевским «секретарём Кохно, хорошеньким и очень лощёным мальчиком, замещающим Мясина». Видимо, в «заместительской» роли нового секретаря в жизни Дягилева была причина последующего неприятия Кохно — тот навсегда остался для композитора «дягилевским мальчиком», лишенным, в отличие от Нижинского и Мясина, какого-либо художественного таланта.

В сложившейся ситуации Дягилев, ко всеобщему удивлению, решил поручить хореографию... Михаилу Ларионову.

В основе ларионовской сценографии и, в отсутствие сильного хореографа, хореографии «Шута» лежала оформившаяся в 1915—1916 годах идея солнечно-кубистического балета.

Вдохновлённая, во-первых, собственными живописными поисками Михаила Ларионова, так называемым «лучизмом», сочетавшим кубистическую аналитичность — проекцию предмета изображения на несколько плоскостей сразу — с перемещением источника энергий внутрь аналитически разлагаемого предмета, с высвечиванием предмета изображения изнутри через разогрев живописного пространства огненными и лубочными тонами, во-вторых, солнцепоклонничеством, которое Ларионов без труда находил в творчестве молодого Прокофьева, *так задуманная* постановка «Шута» была следующим после «Петрушки» и «Весны» огромным шагом на пути революционного, очистительного возврата к первоосновам хореографического искусства. В данном случае шутейное действие становилось архаическим балаганом, с вывернутым наизнанку — в той же потешной свадьбе козлухи-Шута и Купца — воспроизведением языческого ритуала. Причём балаган создавался самым современным живописным и музыкальным языком.

Более того, «Шут», будь он представлен зрителю в 1916 году, сфокусировал бы в себе лучшее, чего передовые люди русского искусства ждали от надвигающихся общественных перемен, а именно: широкого возврата к понятным большинству населения страны национальным традициям, снятия тормозов и препон на пути творчества в искусстве и в социальной жизни, соединения авангардного, аристократического с низовым. «Массовое», срединное поле при этом исключалось. Ни Прокофьев, ни Стравинский, ни Ларионов, ни антрепренёр Дягилев людьми середины не были и с исключительным пониманием относились к союзу здоровой традиции и революционного запала.

Когда в 1914—1916 годах Стравинский твердил ошеломлённому Роллану, что именно за Россией, его «прекрасной и мощной варварской» родиной, будущее, что неизбежно следующая за мировой бойней революция непременно приведёт к невиданной «свободе» от культурного гнёта «цивилизованных народов», привыкших наслаждаться «воздухом своей здоровой старой культуры», и к созданию Славянских Соединённых Штатов (это была его любимая мысль), то подчёркивал, что главное даже не это, а то, что Россия «беременна зародышами новых идей, способных оплодотворить мировую мысль».

Увы, «Шуту» пришлось пролежать в «предательских складках» портфеля Дягилева ещё четыре года. В России случились и революция, и гражданская война. Ларионов, что называется, перегорел и воплотил многие идеи в «Солнце полуночи» (в 1915 году в женевской постановке Мясина на музыку из «Снегурочки» Римского-Корсакова) и в «Русских сказках» (в 1917 году в Париже, мясинская хореография на музыку Лядова, но совершенствовалось оформление балета, над которым Ларионов работал с 1916 года, вплоть до 1918-го).

Работа над постановкой «Шута» приобрела для Ларионова ретроспективный, восстановительный характер. Второй «Весны священной» не вышло. То, что в результате увидела французская и английская публика, было материалом великолепно задуманного и подготовленного спектакля, но без одухотворения, присущего художественному замыслу, попадающему в резонанс со временем. Что, без сомнения, случилось бы в 1916 году.

В Третьяковской галерее сохранилась рабочая тетрадь Ларионова с записями и зарисовками, касающимися хореографии балета. Увы, данный ему в помощники и реализаторы хореографических идей Фаддей Славинский — взамен по-

равшего с Дягилевым Мясина — не мог сравниться по таланту с предшественником, и потому поразительный композиционно и визуально балет оказался танцевально очень беден. Собственно, плюсы и минусы хореографии «Шута» были того же порядка, что и у оформления спектакля. Отданная под контроль Ларионова, хореография свелась к оживлению пространственного видения художника. «Во всяком случае, — говорил Дягилев Сергею Григорьеву в начале работы над постановкой, — это будет интересный опыт!» Импресарио, как мы помним, был убеждён, что хореография — сестра живописи и ваянию; под властной рукой Ларионова она превратилась в их запуганную служанку. Карикатурно-дёрганые, марионеточные движения танцующих, облачённых в костюмы с фантастическими лучевыми складками, крылениями, раструбами дополняли ларионовский замысел, но в нечто с самостоятельной хореографической логикой не складывались.

Ларионов, кажется, был разочарован не менее некоторых будущих зрителей: он дал право Наталии Гончаровой вносить любые изменения в оформление, а во время премьерного спектакля в полный голос обсуждал происходящее на сцене и без обиняков высказывал сидевшему рядом с ним Баррету Кларку, что именно он сейчас сделал бы в постановке совсем по-другому. Прокофьев критиковать происходящее на сцене не мог: он стоял за дирижёрским пультом.

И всё-таки Борис Шлёцер, увидевший действие в костюмах и на сцене, особо выделял «начало первой картины, мятьё полов, танец шута с шутихой, танец поклонов семерых шутов, совещание их; в последней картине — издевательский танец вокруг козы, выход солдат», хотя и отмечал в постановке отсутствие «отчётливости и той ритмической непрерываемости, которой жива партитура». Если что и было, на его взгляд, минусом спектакля, так это избыток художнической выдумки Ларионова, визуальный блеск, ломаность линий и яркость красок с уклоном в гротеск и буффонаду, общее ощущение «пестроты и азиатской ковровости» в противоположность очень цельной и внутренне логичной партитуре.

Премьера была дана 17 мая 1921 года в театре «Gaité Lyrique» в Париже и прошла, — вопреки недовольству Прокофьева и Ларионова результатом — относительно неплохо, если не брать в расчёт предельно слабой, по впечатлению Бориса Шлёцера, игры оркестра, которой не спасал даже «властный и точный» взмах дирижировавшего композитора.

24 мая 1921 года Н. Зборовский на страницах «Последних новостей» делился своими впечатлениями от хореографии

дягилевской премьеры, практически не упоминая о Славинском: «Дать зрелище яркое, острое по впечатлению, ошеломить, подавить, поразить зрителя необычайностью поз, смелостью движений, оригинальностью группировок, к этому стремится, это ставит превыше всего Ларионов.

В «Шуте», сюжетом которого послужила русская сказка, Ларионов — в области излюбленного им русского быта. Постановка «Шута», хотя и не открывающая новых путей, — интересна, ибо много в ней самобытного, много выдумки в группировках, позах. Танец ступешался и не был интересен. Постановка же целиком выдержана в характере гротеска и кукольных движений: две фигуры — молодого шута и купца диссонировали своей реальностью. Из исполнителей на первом месте Е. Дезильер — шутиха, давшая яркую, запоминающуюся фигуру.

Успеху постановки много содействовал М. Ларионов, художник, давший прекрасный декоративный фон».

Борис Шлёцер 2 июня на страницах той же газеты был гораздо более сдержан относительно хореографии и определённо выделял в постановке музыку: «Прокофьевская партитура обладает громадной силой внушения; она в слушателе способна разбудить и зрительные и двигательные ощущения; но эти образы, подчинённые ей, всецело зависят от игры звуковой стихии. Мне представляется, что Прокофьев не писал своей музыки на определённый сюжет, не сочинял её, имея в виду то или иное сценическое воплощение; но что сюжет этот оплодотворил, возбудил лишь его музыкальную фантазию в определённом направлении, установил рамки её, характер отдельных эпизодов; но в пределах этих Прокофьев творил свободно, как музыкант, как если бы музыка существовала одна, в себе замкнутая, как если бы не должно было быть сцены. Здесь, сказал бы я, слишком много музыки и музыки самодовлеющей. В сущности, удачная с балетной точки зрения музыка настойчиво требует сцены, требует движения, красок как завершения своего: она без них не полна, танец не присоединяется к ней извне, но из неё же самой вполне естественно он вырастает, являясь необходимым моментом её разворачивания, её раскрытия. В этом именно существенное отличие балета от тех танцев “под” симфонии Бетховена, “под” увертюры Вагнера, “под” прелюдии Шопена, которые ныне, после Айседоры Дункан, стали столь модными. Когда Дункан танцует седьмую симфонию Бетховена, то это может быть более или менее удачно; но здесь всегда: музыка плюс танец. Балет же есть некоторое целое, и лишь в этом целом живы его элементы — звуковая линия

и пластическая; взятые сами по себе, в отрыве от целого, они гибнут.

И вот мне кажется, что сказка о шуте — не балет вовсе, не пантомима, но именно: музыка плюс танец. Зависит это не от того, что постановка Ларионова неудачна: отдельные моменты её превосходны; но оттого, что музыка Прокофьева столь полноценна, закончена, что выход из неё на сценический простор невозможен. Да, вот эти движения, эти сочетания линий и красок очень хороши сами по себе и находятся в каком-то соответствии с музыкой; но они не покрывают последней, часть её остаётся никогда не воплощённой, течёт самостоятельно, увлекая за собой слушателя и заставляя его ощущать сценические образы как посторонние, случайные. Я думаю потому, что прокофьевскому «Шуту» нужна лишь, в конце концов, концертная эстрада и что всю красоту этой музыки мы постигнем только тогда, когда явится она нам в облиции симфонической сюиты».

Дягилев, судя по всему, очень внимательно прочитал рецензию Шлёцера. Предваряя премьеру «Шута» в Лондоне, импресарио счёл нужным дать 5 июня интервью «The Observer», в котором специально подчёркивал *общность* и музыки и постановки: «Г-н Сергей Прокофьев стартовал в новом направлении. Единственное, что делает Прокофьева и Стравинского похожими, так это то, что оба они русские и оба живут в одном столетии. <...> И сценография, и музыка этого балета чрезвычайно современные и целиком русского склада, без каких-либо музыкальных тем, позаимствованных из фольклора». Крайне ревнивый как в личных, так и в деловых отношениях, Дягилев также сделал всё возможное, чтобы музыка «Шута» от него не ушла, и, опасаясь большего успеха её на концертной эстраде, упорно не возвращал Прокофьеву партитуры.

Между тем английская критика, смущённая увиденным и услышанным, предпочла о лондонской премьере «Шута», прошедшей 9 июня в «Prince's Theatre», отмолчаться. «Таймс», отметив «блестящую» сценографию, костюмы и музыку, в самой постановке увидела лишь «бесформенно сымпровизированную шараду». Частным же образом говорились вещи попросту дикие. В мае 1922 года критик Кристофер Сент-Джон свидетельствовал, что летом 1921-го по адресу «Шута» было высказано «почти столько же оскорблений, сколько в 1914-м по адресу <показанной в Лондоне> “Весны” Стравинского». Годы спустя главный соперник Дягилева, Чарльз Кохран, державший в руках весь развлекательный музыкальный театр Англии, по-джентльменски отдал должное усилиям сво-

его конкурента. По его свидетельству, 9 июня балет «был принят с огромными аплодисментами», а что до критики, то «немало странного было сказано о “Шуте”, но, возможно, страннейшее прозвучало из уст английского художника, объявившего его “большевицкой пропагандой”». Эхо диких откликов американской прессы на симфонические и фортепианные концерты Прокофьева докатилось к 1921 году и до Британских островов.

Впрочем, ближе всех к истине был в 1923 году Игорь Глебов, балета не видевший, ибо из Советской России ещё не выезжавший, и знакомый лишь с музыкальным материалом. Музыка, сочинённая Прокофьевым, требовала крупных хореографических образов и одновременно предполагала дробность и хорошую пригнанность друг к другу составляющих элементов. Дробность и камешковое разноцветье в постановке были — хотя бы на уровне костюмов, поз, декораций, придуманных Ларионовым, а вот крупных хореографических образов, проходящих сквозными темами через повествование и оправдывающих разнообразие составляющих, Славинский предъявить был не в состоянии. Смотреть его постановку было любопытно, местами забавно, но целого, увы, не складывалось; перед глазами оставался лишь рябящий цветами и линиями фон.

«Композиционную технику “Шута” можно с полным основанием уподобить технике наборной мозаики — технике, здесь мастерски использованной, — писал Глебов. — Гранями между плоскостями картин служат рамки антрактов (интерлюдий), а цементом — несколько общих всему целому или отдельным частям тематических мотивов, канонически утверждаемых, то есть не изменяющих своего лика в главном, в существенном. Аналогичного по композиционным приёмам произведения в русской хореографической музыке не было...»

Разочарованный не полным успехом — слава Богу, что не провалом — уже второго написанного им для Дягилева балета, Прокофьев удалился в Рошле, где и принялся за написание давно сложившегося в его голове большого сочинения.

Третий фортепианный концерт, задуманный ещё в декабре 1916 года, на взлёте романа с Полиной Подольской, наконец стал обретать форму. Произведение строилось теперь так:

I. *Andante* совсем короткое: необычайной красоты вступительная тема у кларнетов, поддержанная струнными и другими деревянными духовыми, переходящая в стремительное *Allegro*, невероятной даже для Прокофьева яркости и напора.

II. Тема с вариациями: тема (*Andantino*), просветлённо-лирическая, слегка пританцовывающая, проходит у оркестра, перерастая в вариацию I (*L'istesso tempo*), проходящую, в свою очередь, почти целиком у солирующего инструмента, на манер каденции, в основных чертах повторяя то, что уже звучало у оркестра, пока вариация II (*Allegro*) не окрашивает тему отзвуком стремительного напора, известного нам по первой части концерта. Вариация III [*Allegro moderato (Poco meno mosso)*] проходит в немного утяжелённом, но по-прежнему стремительном движении и как бы в борьбе солиста с инструментом и с оркестром, предвещая то, как может завершиться вторая часть концерта. Вариация IV (*Andante meditativo*) — полная антитеза предыдущему — самая удивительная и пространная во всём концерте. «Музыка словно пришла с другой планеты: она исполнена странной кристаллической нежности», — утверждал об этой вариации Дукельский, считавший, что она «могла бы быть написана обитателем Марса». Вариация V (*Allegro giusto*) — энергичное триумфальное завершение, в духе заключительных кульминаций Первого и Второго концертов, идущее в основном на форте и фортиссимо и приводящее к слегка приглушённому повтору лирически-углублённой, как бы пританцовывающей темы с неизбежным — вместо ожидавшегося кульминационного возрастания — угасанием звучности.

III. *Allegro ma non troppo* составилось из тематического материала финала двухчастного «диатонического» струнного квартета, от завершения которого Прокофьев окончательно отказался в 1921 году, с добавлением заключительной темы, сочинённой уже в Рошле.

Итак, первая и вторая темы финала сложились в голове Прокофьева во время тихоокеанского путешествия, но если в струнном квартете они звучали, на внутренний слух композитора, неинтересно и монотонно, то в концерте — в пединке фортепиано и оркестра — темы заиграли: скерцозным танцем океанического ветра над песчаными дюнами, брызгами накатывающего океанического прибоя — первая; созерцательной лирикой неземной красоты и ясности с фигурами сначала у солирующего фортепиано, потом у оркестра, имитирующими пение птиц, — тема вторая. Да простится мне подобный образный язык, ибо Прокофьев сочинял на границе между Атлантическим океаном — с запада — и огромным континентом — с востока: это и был его ежедневный мир со своими картинами и звуками.

Третий фортепианный концерт — самый совершенный из сочинённых Прокофьевым. Применительно к нему можно

говорить о подведении итогов жанровому поиску, о философии и логике, запечатлевшихся в звуках. Асафьев отмечал усилившееся «давнее стремление Прокофьева замыкать движение возвращением к первоистоку — к музыке начала, а также тяготение к вариационности». Всё это свидетельствовало об отрицании линейного временного развития и прогресса (вместо временной развёртки — полный оборот колеса), о твёрдости неколебимых устоев прокофьевского мироздания (вместо диалектической борьбы противоположностей в сонатной форме — уточняющие основной тезис вариации), даже о своеобразном «революционном консерватизме» нашего героя. И, вместе с тем, Третий концерт — прежде всего великолепная музыка. По верному слову Дукельского, «превосходная певучесть его тем <...> сливается со спонтанностью: неодиатоническая идиома <...> творит чудеса с до-мажорным аккордом».

Неподалёку от доделывавшего Третий фортепианный концерт композитора — в Бретани — поселился отпущенный из Советской России, да притом с почётом, Бальмонт. Прокофьев возобновил с ним общение, за что поэт платил композитору посвящением сочинявшихся без видимого усилия сонетов. Один из них — «Третий концерт» — попытка откликнуться на сыгранные Прокофьевым 8 сентября в Рошле отрывки сочинения — с лирической музыкой концерта связан мало. Заключительные строки сонета — скорее характеристика раннего творчества композитора, чем концерта, над которым тот всю работу:

Прокофьев! Музыка и молодость в расцвете!
В тебе востосковал оркестр о звонком лете,
И в бубен солнца бьёт непобедимый Скиф.

Гораздо вдохновеннее было другое посвящение, на котором запечатлелся отблеск прокофьевского творческого кипения:

ПОЛЁТ

Осенняя, падучая звезда,
Другая, третья, пятая, седьмая,
Сверканьем кратким быстро пролетая,
Несутся в голубое Никуда.

Летучим ходом горная вода
Белеет, водопадом ниспадавая.
Игра сентябрьских листьев золотая,
Так бабочки порхают иногда.

Но есть полёт. В нём пламень леопарда,
В нём руль хвоста, весло, рычаг крыла,
Захватность глаз, которая светла.

В воздушность птиц влюблён был — Леонардо.
Орёл и гений чувствуют равно,
Что крылья — небо, что земля есть дно.

Окончательно отделан концерт был в октябре 1921 года и, стоит ли удивляться, посвящён Бальмонту. Первое исполнение Прокофьев решил дать совместно с Чикагским симфоническим оркестром, который возглавлял теперь Фридрих Шток, за годы жизни в США превратившийся в Фредерика Стока. В планы входило совместить показ нового произведения с долгожданной мировой премьерой «Трёх апельсинов». Путешествие в Америку стало, увы, напоминанием о том, каким эстетическим «дном» была оставленная за океаном «земля».

Прокофьев играл концерт дважды — днём 16-го и вечером 17 декабря. Публика приняла его тепло. Но чикагские газеты за 17-е неоспоримо свидетельствовали: мало что изменилось за недолгое отсутствие Прокофьева в США, восприятие его творчества осталось полным предзаданных штампов и какой-то, от провинциальной ограниченности происходящей, снисходительности.

Пол Блумфилд Зайслер упражнялся в скудоумии на страницах «Chicago Herald and Examiner»: «Настоящей мелодии осязаемого сорта нет, хотя угроза её появляется то здесь, то там. Третья часть беременна, но отнюдь не озлобленными красавицами, которые <почему-то> появляются на свет искажёнными, как образ, увиденный в странном, бесцельно искривленном зеркальце. Ритмически сочинение интересно, что же до остального, то мне оно показалось футуристической картиной, составленной из шумов». Его коллега Морис Розенфельд из «Chicago Daily News» был чуть добрее к бедному «скифо-большевику», но тоже с оттенком снисходительности, с каким дети глядят на не следующих очевидным правилам взрослых: «Его фортепианный концерт — запутанная, сложная по письму вещь; в ней есть узнаваемые темы, славянские в мелодической линии; есть и последующее рациональное развитие, хотя и не в лишённом шероховатостей гармоническом порядке классических композиторов — напротив, вопиюще, мы могли бы сказать, почти извращённо вопреки известным правилам и употреблению». А не подписавшийся автор из «The Musical Leader» поделился 22 декабря со своими читателями следующим потрясающим открытием: «Мне вся вещь представляется забавной, потому что я могу подумать только об одном — о маленьком мальчике, пребывающем в разных настроениях».

Прокофьев продолжал аккуратно вклеивать вырезки с до-сужей болтовней критики в свои альбомы, но мог бы с чистым сердцем и не делать этого: тугоухому и провинциальному заокеанскому младенцу предстояло ещё сильно подрасти и развиться.

Теперь о премьере «Трёх апельсинов». Она состоялась 30 декабря 1921 года — на сцене Лирической оперы Чикаго. Уж слишком много денег оказалось вложено в проект. По воспоминаниям Прокофьева, спектакль прошёл «при полном зале и внешне большом успехе. Чикагцы и горды и смущены, что они дают “модернистскую премьеру”...» Партию Фата Морганы пела несравненная Нина Кошиц. По дороге в Чикаго Прокофьев пообещал находившейся в Нью-Йорке Стелле Адлер — оба снова присматривались друг к другу: а не возобновить ли нам романа? — «быть охотником» (*I will be a sportsman*) и привезти оперу «сюда». Что ж, 14 февраля 1922 года на сцене Манхэттенского оперного дома чикагская труппа дала единственный спектакль «Апельсинов» в Нью-Йорке; дирижировал сам Прокофьев. Возвращаемся к его воспоминаниям: «Публика опять встретила хорошо, но, Боже, что за критика появилась на другой день! Можно было подумать, что свора собак выскочила из подворотни и оборвала мне штаны. Если в Чикаго поняли не очень много, всё же там защищали “свою” постановку; Нью-Йорку защищать было нечего...» Прокофьев льстит американским критикам — и отклики на оперу в Чикаго, и отклики на неё в Нью-Йорке свидетельствовали о полном непонимании его музыки. Композитора утешали только сумеречно-фантастические декорации Бориса Анисфельда, куда больше подошедшие бы к «Огненному ангелу».

Первое исполнение Третьего фортепианного концерта в Нью-Йорке, которым продирижировал Альберт Коутс, тоже прошло без особенного успеха. В Америке пока действительно делать было нечего. И даже общество восхищавшихся Прокофьевым женщин — казавшейся временами назойливой Нины Кошиц, актрисы Марии Барановской, чаще прочих сопровождавшей композитора и как бы в шутку заведшей разговоры о том, что Прокофьев, захоти он, мог бы на ней, Барановской, жениться, а также Стеллы Адлер, отношения с которой, как писал композитор в начале 1921 года в дневнике, «какая-то сплошная нелепость, но каждый раз встреча производит на меня большое впечатление», не могло изменить очевидного. Путешествие за океан оказалось неудачным. Оно не дало Прокофьеву практически ничего.

ГОДЫ СТРАНСТВИЙ. ИСКУССТВО КАК МАГИЯ
(1922—1927)

Отойди, отойди, отойди от меня!
Отойди, отойди, нечестивый!
Отойди, отойди, окаянный!
А! Отойди, отойди, отойди от меня!
Изыди, проклятый, изыди.
Сгинь... сгинь... сгинь...

Отойди, отойди, отойди от меня!
Прочь! Не касайся!
Изыди вон! Изыди вон!
Уйди, уйди, уйди! Рассейся!
Рассейся! Рассейся!
А! Отойди от меня, отойди от меня!..
Сокройся, исчезни, сгинь... —

слышит за стеной немецкой гостиницы только что вернувшийся из Америки солдат удачи Рупрехт бормотанье преследуемой видениями обитательницы соседней комнаты, молодой, прекрасной и, возможно, одержимой бесами Ренаты. Отчаянные слова эти звучат в самом начале оперы, над завершением которой тоже только что приехавший из Америки Прокофьев всю работу, поселившись вместе с матерью и Борисом Вериним в своеобразной баварской «гостинице»: в апреле 1922 года он снял на целый год дом «Christophorus» в альпийском местечке Этталь. Дом этот словно специально был выстроен и отделан для Прокофьева: просторный, элегантно обставленный, с футуристической картиной в прихожей, с портретом Шопенгауэра, с картой любимого звёздного неба, с библиотекой и с отлично работающими печами. А само место — крайний юг Баварии, в долине между высоких гор, возле основанного ещё в 1330 году бенедиктинского монастыря Успения Пресвятыя Богородицы, замечательного небольшой готической церковью XIV века и впечатляющей архитектурой более позднего времени, со скульптурами во внешних нишах. Окрестные горы покрыты тёмно-зелёной хвоей, а их вершины — не тающим снегом. Идеальное место для сосредоточенных трудов.

«Libera me, Domine, de morte aeterna... (Избави мя, Господи, от вечной гибели...)» — в ужасе произносит только ступивший на немецкую землю Рупрехт слова защитительной латинской молитвы.

Но Рената продолжает, не слушая, в порыве откровенности перед невидимым ей соседом — сквозь заколоченную дверь — свой прерывистый монолог, положенный Прокофьевым на музыку огромной лирической выразительности:

Мне было восемь лет,
когда он явился первый раз:
в солнечном луче,
в белоснежной одежде, ангел,
весь огненный, весь озарённый.
Лицо его сияло,
глаза голубые, как небо,
волосы словно из тонкого золота.
Огненный ангел! Огненный ангел!
Огненный ангел!
И назвал он себя
Мадизель, Мадизель, Мадизель.

Я нисколько не испугалась,
и мы в тот самый день
играли с ним в куклы.
И он стал приходить ко мне часто,
почти каждый день,
всегда был весел и добр,
и я полюбила его
больше отца, больше мамы,
больше родных и подруг.
Иногда Мадизель приходил в ином образе:
он прилетал большой огненной бабочкой
с белыми крыльями,
с золотыми усиками, и я прятала его
в моих длинных волосах.
<...>

Вечером ложился Мадизель со мною
в постель и прижимался, как кошка,
до самого утра.
В такие ночи он уносил меня
на крыльях далёко,
показывал иные города,
славные соборы,
неземные, лучезарные селенья.

А когда я стала старше,
Мадизель мне возвестил,
что я буду святой
и что за тем он послан ко мне.
Он заклинал меня
вести жизнь подвижницы,
он заставлял меня подвергать себя пыткам,
голодать, выходить босой на холод,
бичевать себя по бёдрам
и терзать себе груди остриями.
Я проводила по целым часам на коленях,
и Мадизель оставался рядом
и укреплял меня, изнемогающую.
В те дни я исцеляла больных,
И говорили, что я угодна Богу.
Когда мне минуло шестнадцать лет,
я стала молить его,
чтоб он сочетался со мной и телесно.

Он сам говорил мне,
что выше всего любовь.
Что ж может быть грешного,
если мы свяжемся, сколько можно тесней.
<...>

Наконец, когда я была без сил,
во сне я слышала его голос:
«Хорошо, Рената, я явлюсь тебе,
но вернусь, как человек».
И я узнала его в графе Генрихе,
приехавшем издалёка.
Глаза его были голубые,
а волосы словно из тонкого золота.
Я не колебалась ни минуты,
и граф увёз меня в свой замок.
О, как мы были счастливы!
<...>

Но Генрих ни за что
не хотел признаться,
что он Мадизель,
а дальше, через год,
он стал сумрачным, печальным.
И однажды утром,
не предупреждая никого,
покинул свой замок.

Текст только незначительно отличается от того, что со-
держится в романе Валерия Брюсова. И хотя действие кни-
ги происходит в XVI веке, но вопросы ставятся самые что
ни на есть актуальные и для начала XX. Что это — помеша-
тельство на сексуальной почве или прорывы в сверхреаль-
ное, на которых и зиждется религиозная вера? Но не есть ли
тогда религиозная вера — психоз, трансформация стихии по-
лового чувства? В постановке вопросов очевиден интерес к
гештальтпсихологии. Для скептика Брюсова ответ ясен: да,
это всё эротический психоз и перевозбуждение, доводящие
Ренату до наговаривания на себя и суда инквизиции. У Про-
кофьева в опере ответ не настолько однозначен: возможно,
психоз, но и видение иного; возможно, видение, но и фан-
тастически преувеличенная вера. Композитор, вероятно,
припомнил слова из книги Бориса Демчинского «Сокровен-
ный смысл войны» (1915) о сравнительно меньшем, чем кош-
мар мировой бойни, порождённой торжеством рационализма,
кошмаре средневекового ведовства и инквизиции: «...кош-
мар инквизиции кажется не лишённым некоторой доли очаро-
вания по сравнению с последующим торжеством холодно-
го рассудка. Неизменный спутник тех времён — ведьма — всё
же должна была искать проникновения в человеческие грё-
зы, иначе в ней перестали бы нуждаться. “В лице ведьмы, —

говорит Сеайль, — гений женщины обнаружил свою глубокую интуицию: она вновь открыла природу, угадала тесную и многообразную связь между духом и миром, обладая даром непосредственного проникновения в сущность вещей”. — И нынешний облик ведьмы, по словам Мишле, прекрасен: “Она должна быть тридцати лет, как Медея, этот образ красоты страдания, с глубоким взором, трагическая и нервная, с длинными и змеевидными волосами, — с целым потоком чёрных неукротимых волос. На её голове, быть может, покоился веночек из вербены, могильный плющ или фиалки смерти”. К ней шли тоскующие безотчётной тоской, шли истомлённые любовью...» Разве так уж далёк этот портрет от взгляда Ренаты на себя саму?

Но Рената «Огненного ангела» — это, несомненно, и случай душевного инфантилизма: женщина, мечтающая обрести в своём возлюбленном «отца и мать», а также наперсника по жизненным и интеллектуальным играм, а ещё проводника по жизни, готовая страдать и унижаться, даже временно быть с кем-то другим — с тем же Рупрехтом, с которым Рената в опере очень жестока и стремится прогнать прочь при первых же признаках появления Генриха-Мадиеэля, — и всё ради того, чтобы острее ощутить переполняющее её, буквально выжигающее изнутри чувство. Сам Прокофьев, как и Брюсов, наделял странника-Рупрехта чертами автобиографическими. Но он же чувствовал себя отчасти Генрихом-Мадиеэлем, и даже обладал некоторым внешним сходством с тем, каким тот описан в монологе Ренаты: голубоватые глаза, светло-золотистые волосы. Эта двойственность (и Мадиеэль, и Рупрехт) запечатлелась в странно выстроенном любовном треугольнике оперы: поющая Рената — находящийся рядом с ней и изъясняющийся драматическими речитативами Рупрехт — и вечно молчащий Генрих-Мадиеэль, которому отведена роль без пения и даже вообще без слов и который в какой-то момент — молча — сражается на шпагах с Рупрехтом. Кстати, в набросках, сделанных в Эттале, у Генриха была вокальная, теноровая партия — в противоположность баритону-Рупрехту и по аналогии с Мефистофелем, поющим в «Огненном ангеле» по тембру выше Фауста, что только усиливало нечеловеческие черты Генриха-Мадиеэля. Но впоследствии Прокофьев лишил Огненного ангела голоса.

Прототипов у Ренаты оперы тоже было несколько. Не говоря уже о том, что сам Прокофьев в начале работы над образом Ренаты оказался в ситуации эмоционального раздвоения. Воспоминания о стихийно и безотчётно манившей и отталкивавшей композитора в пору их романа петербургской

невесте Нине Мещерской, несомненно, ещё бередили душу. Но разве не мучила Прокофьева другая Нина — Кошиц (как Рената — Генриха) — своими бесконечными признаниями в любви, на которые композитор не мог ответить, угрозами самоубийства, приглашениями на спиритические сеансы, где с ним должны были беседовать высшие силы — наставники Кошиц-артистки, ревностью к другим женщинам и — одновременно — непревзойдённым исполнением его сложной вокальной музыки? Некоторые важнейшие эпизоды оперы, хотя и берут начало в романе Брюсова, в равной степени вдохновлены Кошиц. Таков второй акт «Огненного ангела», начинающийся с занятия Ренаты и Рупрехта магией — с целью выкликать дух Мадиэля — и завершающийся аудиенцией Рупрехта у самого «магистра доктиссимуса» и «великого мага» Агриппы Неттесгеймского, каждый ответ которого о невозможности контакта с потусторонними силами и магии отрицается Тремя Скелетами, угнездившихся в которых «домашних демонов» Агриппа контролирует «каббалистическим ошейником».

Уже в июле 1921 года Прокофьев писал Элеоноре Дамской, что наметил Кошиц на роль «главной ведьмы в моей опере», то есть знак известного равенства между Ниной и Ренатой был поставлен. Ибо в последний приезд композитора в Америку, уже потеряв всякую надежду заполучить Прокофьева в любовники, Кошиц решила заполучить в свои сети хотя бы его творческое воображение. Она как-то спела ему одну из надиктованных ей «постукивающими» духами песен, действительно поразившую Прокофьева свежестью и красотой, а также ярко русским духом. «Если бы “оттуда” следовала творческая струя и воплощалась в музыку Ниной, то это было бы понятно, но ведь Кошиц писала буквально под диктовку», — записал он в дневнике от 24 ноября 1921 года в Чикаго. «Рената, бедная Рената! Нас обманули таинственные стуки. Но я клянусь тебе проникнуть в тайны магии и заставить демонов тебе повиноваться», — обещает Ренате во втором действии оперы Рупрехт. 30 ноября Прокофьев уже сидел у Кошиц на спиритическом сеансе, и некий дух Учшикай, назвавшийся в одном из земных воплощений Шуманом («Почему такой, по-видимому, совершенный человек, как Учшикай, в последующем воплощении был столь несовершенен, как <свихнувшийся> Шуман?» — поинтересовался Прокофьев с привычным сарказмом), выстукивал композитору следующее: «Если хочешь слушать меня, развей свою душу верой и чтением (теософии). Сергей, ты ещё меня не чувствуешь, но я скажу тебе словами твоего поэта — “помни

меня!»» А 2 декабря Учшикай сообщил Прокофьеву: «И мне <тоже> нравится <твой Третий фортепианный> концерт».

Если бы знала Кошиц, в первую очередь жаждавшая ответной любви Прокофьева, зёрна какого сомнения она заронила в его душу. Прокофьев при всей своей прирождённой логике понимал, что какая-то реальность за этим должна стоять, чистой Нининой фантазии тут быть не может, да и сымпровизировать так трудно. Говорит ли эта реальность изнутри самой Кошиц или имеет внешний источник, избравший Нину орудием? Вскоре Прокофьев обратится к американской духовной практике «Христианской науки» и останется верен ей на многие десятилетия. В какой-то момент он даже сочтёт «Огненного ангела» противным *Christian Science* и задаст самому себе вопрос: «И не тем ли велик был Гоголь, что он посмел бросить вторую часть “Мёртвых душ” в огонь?» — но удержится от сожжения партитуры.

В 1926 году, когда опера была в основном закончена, Прокофьев узнал, что и у Ренаты романа был прототип и что подлинная Рената — бывшая возлюбленная Брюсова — Нина Петровская жила теперь в Париже. Анна Остроумова-Лебедева, рисовавшая его портрет, как-то во время сеанса рассказала ему об этом. А кто же был Генрих-Мадизель — Огненный ангел его оперы? Ответ ошеломил Прокофьева. Остроумова-Лебедева разъяснила, что Мадизель — не кто иной, как Андрей Белый, поэт, гениальный прозаик и теоретик символизма, живший в 1921—1923 годах в Берлине. Но самое удивительное, что, чувствуя, что энергетика творчества Белого может ему пригодиться для «Огненного ангела», снедаемый жгучим любопытством к его личности и совсем не догадываясь, что Белый-то и есть его Мадизель, Прокофьев в марте 1922 года познакомился с ним. Поэт находился как раз на середине новой любовной драмы: выехав из Советской России к своей жене Асе Тургеневой, с которой был разлучён с 1916 года, Белый узнал, что Тургенева увлечена другим и совсем не желает восстановления их отношений. Лина вспоминала, как они с Прокофьевым читали новые, только что привезённые из Берлина, стихи Белого:

Я — хрустом тухнувшая печь, — <...>
Давно пора меня в починку.

Большевик Н. Валентинов, близко знавший Белого во второй половине 1900-х годов, то есть в пору написания Брюсовым «Огненного ангела», дал уникальный в своём роде портрет живого прототипа Генриха-Мадизеля, не оставляющий сомнения в том, что и на крайне далёких от символизма лю-

дей Белый производил впечатление скорее ангелического существа, чем человека: «У него была прекрасная голова, светлые волосы, чудные глаза, очаровательная улыбка, “крылья” (он ведь “летал” по всей Москве), “а дальше — *ничего*”. Пиджак, галстук бантиком, штаны, ботинки — только “внешность”. За нею ровно ничего. Голым Белого я представить себе не мог. Он был как бы бестелесен, не физичен. <...> Предположение, что у него могли быть мускулы, мне казалось нелепым. Дунуть на него — и ничего не останется, рассеется, как цветочная пыль».

А поэт Владислав Ходасевич с нескрываемым любопытством наблюдал — уже в Берлине, 8 ноября 1922 года — происходившую при его содействии последнюю встречу Нины Петровской и Белого. Те, чьи бурные отношения легли в основу лучшего романа Брюсова и писавшейся в момент их нового, через много лет, свидания гениальной оперы Прокофьева, не проявляли друг к другу сколько-нибудь серьёзного интереса. Роли нового мессии, «безумца и пророка» и мистически и — одновременно — плотски влюблённой в его ангелическую сущность «ученицы» остались для них в далёком прошлом. Ходасевич свидетельствовал: «С ними случилось самое горькое из всего, что могло случиться: им было просто скучно друг с другом».

Брюсов, выведший себя в романе в образе Рупрехта, тоже, подобно Рупрехту, имел, как поведала Прокофьеву Остроумова-Лебедева, отношение к магии: «Когда Брюсова спросили, правда ли, что он занимался магией и занимался ли он ею для “Огненного ангела”, или же “Огненный ангел” зародился как результат занятиями магией, Брюсов ответил, что он занимался магией для магии, а “Огненный ангел” явился некоторым результатом занятий. <...> Когда он умер, его тело подвергли вскрытию. Была сделана также трепанация черепа. Когда был вынут мозг, то надо было перед закрытием черепной коробки чем-нибудь заполнить голову, но ничего не было под руками. Тогда брали листы газеты “Правда”, скатывали их комками и забивали ему в голову. Так он и был похоронен с большевицкой газетой вместо собственных мозгов — отмщение судьбы за его переход в коммунизм, совершённый не по убеждениям, а по расчёту. Какие мрачные легенды обвивают память о Брюсове — как Агриппу Неттесгеймского!»

Ни в одной опере Прокофьева нет такого до совершенства доведённого сквозного развития, как в «Огненном ангеле». Намеченное в «Маддалене» и усиленное в «Игроке», оно разворачивается в «Ангеле» с опрокидывающей сознание си-

лой. Огромна роль тем, привязанных к образам — Ренате, Огненному ангелу, Рупрехту, Агриппе Неттесгеймскому... Они то служат для смысловой характеристики происходящего, то разворачиваются в целые вокально-инструментальные эпизоды, а то сходятся и видоизменяют друг друга. Это впоследствии позволило Прокофьеву безболезненно вынуть музыкальный материал из оперы и, слегка перекомпоновав его, склеить в Третью симфонию.

Оркестр и голоса — солистов и хора — идут в «Огненном ангеле» практически на равных; речитатив ещё больше подчинён ансамблевой и тематической логике, ещё дальше от психологически утонченного речитатива Даргомыжского и Кюи или от строго имитирующей русскую живую речь речитатива Мусоргского, чем в «Маддалене» и в «Игроке». В начальном монологе-арии Ренаты, при всей его экспрессии, человеческий голос рисуется лишь прихотливой линией поверх последовательно проходящих в оркестре тем: Ренаты (её возвышенной любви к Мадизэлю), Огненного ангела (как слепящего воплощения и — одновременно — плотского соблазна), магии, подчиняющей себе демонов (тема эта прозвучит потом и в обещании Рупрехта «заставить демонов тебе повиноваться» во втором действии). Темы повторяются, претерпевают метаморфозы, по-новому стыкуются друг с другом. В постагнеровское по развитию музыкальное действие — с постоянными отсылками к другим эпизодам и к образам внутри драмы и к скрещеньям музыкальных, словесных, сценических смыслов — заложено зерно того, что в 1930-е годы расцветёт в «Ромео и Джульетте» чередованием уже не тем, а целых «лейт-эпизодов» (как точно обозначил их музыковед, пианист и критик Михаил Друскин), а также постоянной перекомпоновкой и видоизменением уже однажды введенного материала.

Не менее впечатляет и то, как Прокофьев пользуется глубоко личным шифром — через помещение оставшегося неиспользованным старого музыкального материала в новое произведение — в самом финале оперы. Прокофьев начинает заключительное, пятое действие «Огненного ангела» с радостно-скорбной, русской по мелосу, почти глазуновской музыки, исполняемой струнными и женскими голосами без слов, под которую Рената «крестообразно распростёрта ниц» на полу и к ней приходит Настоятельница. Музыка эта была позаимствована из начатого ещё в октябре 1914 года, на подъёме романа с Ниной Мещерской, диатонического квартета для струнных, и внутренне, понятно только самому Прокофьеву, высвечивала его отношения с Ниной как ненуж-

ный соблазн, уравнивая саму Нину, мечущуюся и истеричную, с Ренатой.

Использование знакомых слушателю тем в заключительном действии оперы поразительно. Приход Инквизитора сопровождается в оркестре тремолированными завихренными у струнных — началом темы Огненного ангела, а окончание его первой речи о духе тьмы, принимающем «облик ангела света», — «триумфальным» завершением этой темы. Ответ Ренаты Инквизитору основан на материале темы возвышенной любви к Мадизэлю. Таким образом, музыкально предвосхищается обвинение Ренаты, бросаемое ею в конце действия Инквизитору, что и его «устах глаголет нечистый», и одновременно подтверждается несомненная одержимость главной героини. В момент же самого настоящего беснования на сцене в оркестре триумфально звучит тема магической власти над демонами, а за выкриком Инквизитора: «Пытать её немедленно, сжечь ведьму на костре!» — в оркестре торжествует окончание темы Огненного ангела. Дух пылающего смущения и соблазна помрачает сознание всех участников действия. Финалы «Маддалены» и «Игрока» кажутся детской шуткой в сравнении с таким финалом «Огненного ангела».

Первый вариант окончания оперы, написанный в январе 1923 года, был иным: Рената умирала в заключении — до того, как Рупрехт с Фаустом и Мефистофелем успевали извлечь её из темницы. Впоследствии композитор отказался от слишком уж смягчающего вселенский ужас происходящего, сделанного в согласии с Гуно и со всей романтической традицией, финала — в пользу того заключения оперы, которое теперь известно нам.

Единство музыкального и сценического, слова и сквозного симфонического развития, резкость сценико-музыкально-словесного жеста и динамичность действия, соединение ежедневного и оккультного, рационального объяснения действия (психоз Ренаты и подпадание Рупрехта под его влияние) и сверхъестественного — сплелись в «Огненном ангеле» в крепкий, неразрываемый узел.

Уже практически написав оперу, Прокофьев прочитал одну из «брошюр» — так написано в дневнике — о Скрябине крепко нелюбимого им Сабанеева. Неясно, попала ли Прокофьеву двухсотшестидесятистраничная книга «Скрябин», изданная в 1916 году московским «Скорпионом», или вышедшее в Петрограде в 1923 году второе, переработанное издание, в любом случае брошюрой не являющееся (в издании две сотни страниц). Но ответ на вопрос о взаимосвязи иномирного видения и посюстороннего художественного мас-

терства ему был ясен. «Какой жуткий безумец! — записывает в дневнике композитор (разумеется, не о Сабанееве, а о Скрябине). — А вдруг он был прав? А вдруг его безумие было возможно, — но там, где-то в запредельном, шла тоже борьба, и в пылу борьбы его оттуда срезали невидимой стрелой?! Но всё же мне Скрябин сейчас далёк и ближе мне Стравинский, полнокровный, со своей изумительной техникой. Всегдашний вопрос: что более настоящее для художника — идти в глубь своего мастерства или вширь космоса? Скрябин или Стравинский? Оба, соединённые воедино!»

Молодой Дукельский, имя которого уже не раз упоминалось в этой книге, добравшийся до США лишь в июле 1921 года и входящий в те же круги, что и Прокофьев, вспоминал общение с Ниной Кошиц, неизбежно переходившее на разговоры о нашем герое: «Нина Павловна повествовала о наглom, хоть и даровитом фате Прокофьеве, добровольно заточившем себя в заброшенном баварском замке (плод чьего-то воображения) и строчившем уже *третий* фп. концерт и оперу на сюжет Достоевского (“Игрок”)

В рассказах Кошиц было почти всё правильно. Прокофьев именовал свои загородные резиденции на французский манер: «шато», «зámок». Только вот над Третьим фортепианным концертом он работал по преимуществу летом 1921 года во Франции, и в другом доме-«замке» — на берегу Атлантического океана, а «Игрок» был уже им давно написан.

Этталский дом, найденный через нью-йоркских знакомых, оказался действительно на редкость хорош. И хотя беспокойная и изрядно утомившая его Нина была довольно далеко и даже, по слухам, вновь обратила свою неуёмную энергию на Рахманинова, уединение Прокофьева в Эттале было относительным. То Борис Верин привозил в Этталь очередную пассию (ею оказалась сбежавшая было от мужа Георгия Иванова поэтесса Ирина Одоевцева, вероятно, знакомая Борису ещё по Петрограду), то Прокофьеву требовалось отлучиться в Мурнау, что в часе езды от Этталя, чтобы провести время с давно и безнадежно, с Петрограда ещё, влюблённой в него Верой Миллер, только что выбравшейся из России: «волнительной, преданной, наивной и очень простенькой, несмотря на своё знание четырёх языков». Но композитор решил перенаправить Верину беззаветную влюблённость на дело — дав ей переводить на немецкий свои романсы, «Любовь к трём апельсинам», вклеивать отзывы и рецензии в его альбомы вырезок. Конечно, были и задние

мысли: поскольку Прокофьев был формально «свободен», то «простенькая» Вера оставалась как запасной вариант.

В Эттале композитора навещала и Лина Кодина, постепенно расцветавшая в серьёзную певицу. Задерживаться надолго она поначалу не решалась: слишком велик был бы соблазн не уезжать никогда. А это означало связать свою жизнь с Прокофьевым. Но Прокофьев связывать свою жизнь с кем бы то ни было покуда не спешил. 25 ноября 1922 года он записывает в дневнике: «Мысль о женитьбе ещё не окрепла, но чуть крепче, чем раньше». Конечно, если он кого и любил, то Лину. Вера Миллер и иные девушки, как бы милы и преданы они ни были, занимали в сердце Прокофьева очень мало места. «В один из первых моих приездов в Этталь, — вспоминала Лина, — Сергей Сергеевич приготовил сюрприз. Утром мне не разрешили выглядывать из окна, когда же разрешили, то я увидела огромную клумбу из незабудок в форме латинской буквы “L”».

Перед Рождеством наш герой написал Лине письмо, в котором признавался в сильной любви, звал на праздники и говорил, что впредь разлучаться им надолго не стоит.

Между тем отношения Дягилева и Прокофьева после не очень удачной премьеры «Шута» продолжали ухудшаться. Дягилев на трехкратное требование Прокофьева предоставить ему для работы над сюитой единственный экземпляр партитуры балета отвечал, очевидно, не забыв советов Шлёцера Прокофьеву, молчанием, и композитор уже не без мальчишества завершал очередное послание к импресарию так: «Гневно жму Вашу руку. До свидания, неприятный Сергей Павлович».

Не желая терять сотрудника, Дягилев отвечал писулькой, на что получил полную нескрываемого сарказма эпистола из Этталя (помеченную 2 сентября 1922 года):

«Отец родной,

Крупными слезами полилися слёзы из моих глаз, когда пред ними предстал Ваш почерк, не виданный с тех пор, как однажды поздней ночью Вы, наморщившись, писали в Риме шутиный контракт, да разве ещё мелькнувший в Лондоне, когда Вы написали одну непристойность на обложке Огненного Ангела. <...>

Немецкая дача, оснащённая калориферами и каминами, снята до апреля и будет моею штаб-квартирой, независимо ни от каких обстоятельств. Если бы Ваш профиль очертился на фоне этой дачи, то сердца этталцев распустились бы тюльпанами. К Вашим услугам две комнаты, с балконом, пишущей машинкой и теософической библиотекой на англий-

ском языке. В случае же Этталь Вам не по пути, то сообщите, какой порядок встречи для Вас благоугоднее».

Стоит ли говорить, что после столь ядовитого приглашения ни профиль Дягилева на фоне эттальской дачи не нарисовался (теософическая библиотека, а уж тем более на английском языке, едва ли могла служить для него приманкой), ни встречи обоих участников переписки не состоялось. А импресарио при упоминании имени Прокофьева ругался без удержу. Друзья же Дягилева, в особенности верный его «оруженосец» Нувель, не уставали твердить, что к «гениальному Серёже» Прокофьеву и подход должен быть особый. В конце концов, у Нувеля были свои причины гордиться: именно он первым ввёл Прокофьева в большой артистический мир. Между тем наш герой уже сочинял четвёртый акт оперы и намеревался в конце октября 1922 года выступить в Париже с Кусевицким и Янакопулос.

В конце концов Прокофьеву удалось «дожать» Дягилева, и на основании полученной партитуры он смастерил сюиту из двенадцати симфонических эпизодов, в которую включил почти всю музыку балета, усилив в ней, за счёт незначительных вырезок, чисто оркестровое развитие и освободив тем самым музыкальный текст от удач или неудач сценического его воплощения. Сюита была издана в 1924 году у Гутхейля (то есть Кусевицким). Ревнивого Дягилева это, конечно, не обрадовало: отношения с композитором остались натянутыми. Асафьев считал «в целом <...> и самый балет и сюиту выдающимся явлением: это современный русский урбанистический стиль без статических описаний, этнографических цитат и непременно обработки тем по установленным канонам. В музыке — её первичные свойства — динамика и кинетика господствуют над абстрактной архитектурой и над изобразительностью. Материал свежий и оригинально, “по-своему” оформленный. Характерное, как всегда у Прокофьева, идёт впереди только звуко-пластически».

Завершая же «Огненного ангела», Прокофьев не мог не понимать, что это лучшее из всего, что он написал к этому моменту для театра, и что превзойти такое будет очень трудно. Чудо всё-таки произошло: он написал нечто не менее мощное — «Ромео и Джульетту» и «Войну и мир».

1 октября 1923 года в Эттале Прокофьев женился на Лине Кодине. Это событие даже не отмечено в дневнике — последняя запись за 1923 год относится к 9 сентября: композитор и Лина посещают обряд пострижения в монахи в

этальском монастыре; Прокофьев попрекает Бориса Верина за лень, праздность и нежелание заниматься литературной работой в этальском уединении. (В это время Верин и Лина Кодина записывали и литературно обрабатывали воспоминания Марии Григорьевны, которая из-за прогрессирующей слепоты уже не могла писать самостоятельно.) На этом дневник за 1923 год обрывается.

Между тем к октябрю Лина была уже на четвёртом месяце беременности: это, скорее всего, и подтолкнуло Прокофьева к женитьбе.

После регистрации их брака, в необходимости которого Прокофьев так долго сомневался, — живём вместе и хорошо, — совместная жизнь композитора и его прекрасной спутницы переменилась мало. Перемены были символическими. «Американская знакомая» полуиспанка (на самом деле, полукаталонка) Линетт, с лёгкостью общавшаяся с окружающими, как и Прокофьев, по-английски и по-французски, превратилась в Лину Ивановну Прокофьеву. Сам же Прокофьев привык её звать Пташкой, опуская обязательное прилагательное «певчая», — за серьёзное отношение к собственной вокальной карьере. Значительная часть разговоров — не только с домашними, но и со знакомыми — и переписки велась теперь на русском, благо Лина знала и этот язык с детства. Русским Лина владела явно лучше, чем Прокофьев английским, а его английский был очень хорош.

Этальский период был первым в заграничной жизни Прокофьева, когда он смог почти целиком сосредоточиться на композиторстве, однако реальность оставалась реальностью — когда не было комиссий от Дягилева (их не было уже очень давно) и гонораров от Кусевицкого, приходилось зарабатывать на хлеб насущный исполнением. У Прокофьева-пианиста и Прокофьева-дирижёра к середине 1920-х годов сформировалась довольно своеобразная программа, лишь периферийно касавшаяся популярного классического репертуара. Составлена она была по простому принципу: «всякий исполнитель силен только в том, что близко его сердцу». Определённо близки сердцу Прокофьева-пианиста были собственные транскрипции вальсов Шуберта и фуги Букстехуде; шесть (из четырнадцати, а если исключить три повторения «Променада», то одиннадцати!) «Картинок с выставки» Мусоргского, четыре «Причуды» Мясковского, «Сказка» Метнера, первая часть фортепианной сонаты Чайковского (играть остальные части Прокофьев отказывался напрочь), кое-что ещё из «русских мелочей». Как ансамблевый пианист Прокофьев был готов играть собственные Балладу для виолон-

чели и фортепиано, Еврейскую увертюру и виолончельную сонату Мясковского. Как дирижёру (пусть и не всегда удачно выступавшему) Прокофьеву были дороги симфонии всё того же Мясковского, некоторые — Глазунова, Симфониетта и «Сказка» Римского-Корсакова, а также «Чухонская фантазия» Даргомыжского. Собрать большие залы в Западной Европе и Америке с таким нестандартным репертуаром было невозможно: три великих «паровоза» любой европоамериканской программы 1920-х годов — «Бах, Бетховен и Брамс» (как ехидно указывал на это Прокофьеву Сергей Кусевицкий) — в прокофьевском репертуаре отсутствовали начисто.

Рахманинов, игравший весь популярный у слушателей музыкальный репертуар — от Глюка до поздних романтиков, включая и себя самого, демонстрировал большее понимание аудитории.

27 февраля 1924 года в одном из родильных домов Парижа Лина Прокофьева разрешилась сыном. К этому времени в Париж приехала тёща композитора Ольга Владиславовна. Мария Григорьевна оставалась в это время под присмотром врачей в Баварии, в Обераммергау.

Сергей Прокофьев отнёсся к первенцу с неистребимым мальчишеством, первым делом отметив в дневнике, что сын оказался «лиловым и очень уродливым», на следующий день — что тот «выглядит приличнее и избавился от лиловой окраски. Он в общем похож на меня, мало на Пташку» (с годами это сходство невероятно усилилось), и, наконец, 29 февраля: «...день, бывающий раз в четыре года. Собственно, Святославу надо было родиться сегодня».

Прокофьев хотел назвать ребёнка именем русского варяжского князя Аскольда, но последний, как язычник, не числился в святцах, хотя над его могилой в Мариинском парке Киева и была установлена в начале XIX века часовня. Остановились на другом киевском князе; благо Рёрих и Стравинский уже назвали своих сыновей этим редким для первой трети XX века, в сущности, летописным именем.

Лина Ивановна, впрочем, предпочла бы ещё одного Сергея — так велика была её любовь к Сергею-старшему. Два Сергея Сергеевича в одной семье — это уж слишком, возражал Прокофьев, будет путаница. Он был прав. Автор этих строк припоминает, как ему приходилось в молодости звонить одним своим знакомым и на просьбу позвать к телефону Сергея стандартный ответ был: «Вам деда, отца или внука?» Однако у Лины Ивановны было другое мнение: Хуаном звали её отца, деда тоже звали Хуаном. Так как в большин-

стве новоевропейских языков отчество отсутствует, то ребёнка записали во французских документах: «Святослав-Серж Прокофьев». Это оставило небольшую лазейку для матери, и она в разговорах иногда именовала Святослава Сергеем. 13 сентября 1925 года газета «Chicago Herald and Examiner» опубликовала фотографию Лины с маленьким Святославом на руках, напечатав его имя как «Серж».

Родители говорили друг с другом по-русски, но естественным первым языком для уроженца Парижа Святослава Прокофьева был всё-таки французский; вырастая, он гордился «латинской» кровью, доставшейся ему от матери. В 2000 году Святослав Сергеевич признавался автору этих строк, что всю жизнь думает не на языках — родительском русском, языке детства французском или на выученном в юности в московской спецшколе английском, а доязыковыми образами, «т. к. мои мысли это одно, а выбор языка происходит спонтанно, в зависимости от собеседника»*.

Выехав, наконец, из России и водворившись в Западной Европе, Кусевицкий широко развернул концертно-издательскую деятельность, несколько приторможенную Гражданской войной и национализацией оставшихся на территории России активов РМИ. Русские активы Кусевицкого стали, как мы уже говорили, основой государственной издательской системы Советской Республики, и дирижёр, учитывая во многом благотворительный характер своего дореволюционного издательского предприятия, кажется, не был принципиально против обобществления уже созданного; однако, привыкнув к независимости от государства, более того — выстроив своё концертно-издательское дело в принципиальной отделённости от неповоротливой государственной машины, Кусевицкий, подобно Дягилеву, не понимал, чем императорское администрирование отличалось от администрирования советского. Для него, как и для Дягилева, важно было сохранить независимость частного человека от ограничивающей указки свыше, даже от самой благожелательной по отношению к нему лично. Да, в ведавшем музыкой Народном комиссариате просвещения сидели вполне понимающие и лояльные люди: глава комиссариата Анатолий Луначарский, глава музыкального отдела Артур Лурье. Но Кусевицкому как до, так и после революции не требовалось выслушивать и их

* Письмо Святослава Прокофьева Игорю Вишневецкому из Парижа в Атланту от 14 января 2000 года.

соображений; он знал, какой дорогой ему следовало идти, и вполне был доволен этим. Благодаря своеобразию его положения — уехавший, но не противник, а наоборот, тот, кому музыкальная жизнь послереволюционной России, где он провёл целые три года (1917—1920), была обязана очень многим, Кусевицкий смог в течение последующих двадцати лет (1920—1940), вплоть до начала широкомасштабной войны в Европе, продолжить издательскую и концертную деятельность, бывшую не столько альтернативой, сколько дополнением к тому, что происходило в России, а его РМИ продолжало числиться в качестве центров своей издательской деятельности Буэнос-Айрес, Нью-Йорк, Париж, Берлин и Москву. Между заграничными — парижским и берлинским офисами РМИ и советским Госмузиздатом (бывшей собственностью Кусевицкого) существовало негласное разделение труда. То, что выходило у Кусевицкого — под маркой РМИ или «более нейтрального» Гутхейля (купленного Кусевицким во время Первой мировой войны и всё равно подлежавшего тогда ликвидации на территории России как «вражеское» издательство), — не издавалось в СССР и наоборот. Когда же Кусевицкому требовался нотный материал, оставленный в собственности Госмузиздата, он без проблем получал его; не вызывало никаких возражений и исполнение в СССР музыкального материала, зарегистрированного и подготовленного в находившихся в Западной Европе конторах РМИ. Более того, издательство получало от проката «своего» материала в СССР весьма ощутимый доход. Был выстроен уникальный музыкальный мост между Россией и остальным миром.

Кусевицкий был и остался прежде всего русским музыкантом, щедро поддерживающим и в Западной Европе, а затем и в Америке тех соотечественников, в талант которых он верил. Среди них оказался и Прокофьев.

Бальмонт восторженно приветствовал начало бурной заграничной деятельности великого дирижёра стихами «С. А. Кусевицкому, создавшему праздник русской музыки в Париже», из которых приведём ниже отрывок. В космическом видении поэта дирижёр управляет оркестром не людей-музыкантов, а природы и её стихий:

Мне говорят, что ты, в бурливом
Кипенье увлекая хор,
Всю музыку ведёшь курсивом.
О, да. Я слышу. Стонет бор.
Верхушки сосен дружным звоном
Свирилят рьяную мечту
И в море лиственно-зелёном
Вскипают пляски на лету.

Пришла гроза, и радость часа
Желает бешеных затей,
В густом гуденье контрабаса
Вскликают скрипки веселей.
Мусóргский с грёзой исполинской,
И Глинка, первый вождь струны,
И обновляющий Стравинский, —
В ком пляшет шабаш старины,
И тот, в ком гений неослабен,
Кто весь — колдующий извив,
Огневзметённый лунный Скрябин,
Прокофьев, солнцеокий скиф.
Крылатая несётся стая:
Из распалённого жерла,
Огни вулканные, сплетая,
Ты — воля, жгущая до тла.

24 ноября 1921 года в большом симфоническом концерте Кусевицкого в Париже в *Théâtre National de l'Opéra* была снова сыграна «Скифская сюита». 22 апреля 1922 года под управлением Кусевицкого состоялась парижская премьера Третьего фортепианного концерта. Как же играл теперь Прокофьев-пианист?

5 ноября 1923 года, желая закрепить успех у парижан, но уже в качестве пианиста-интерпретатора, Прокофьев решился и на сольный концерт в Театре Елисейских Полей, на котором он исполнил прелюдию и фугу Букстехуде, сюиту шубертовских «Вальсов» в собственной транскрипции, «Сказку» соч. 8, № 2 Метнера, а также собственные вещи: весь «танцевальный» опус 32, Гавот из «Классической симфонии», а также весь опус 12.

Шлёцер писал под впечатлением от концерта, и это единственное развёрнутое описание манеры Прокофьева-пианиста в зарубежной русской прессе того времени: «Прокофьев, без сомнения, один из лучших наших пианистов; правильнее было бы сказать, что он пианист исключительный, ибо игра его настолько своеобразна, что её нельзя сопоставить и сравнить с какой-нибудь другой. В игре этой есть поразительная чёткость, точность и определённость, не лишённая некоторой сухости и даже жёсткости иногда; звук прозрачен и ясен, как звон хрусталя; исполнение не красочное, скорее графическое, но полное очарования и поэзии; в нём даже много чувства, но нет чувственности, нет страсти, точно так же, как и в самом музыкальном творчестве Прокофьева, во все лишённом эротики; педализация очень сдержанная, почти скупая, никогда не затемняющая ясности линий; фразировка изящная, но простая, без росчерков и нажимов; изумительно по чистоте и остроте стакатто».

Судя по сохранившимся записям фрагментов из соч. 12, относящимся к 1919—1924 годам, манера его игры в студии полностью подтверждает впечатления Шлёцера. Она уже отличается от первых захватывающе шокирующих рециталей на родине и в Америке, когда Прокофьев обрушивал на уши слушателей мускульно-ударный напор, виртуозный и как бы совершенно антиэмоциональный, но ещё не достигла мягкости и внутренней гармонической выстроенности записей середины 1930-х.

Только теперь, погрузившись в парижскую музыкальную жизнь целиком, Прокофьев смог оценить ехидные замечания Дягилева о «петроградском болоте». Теперь он и сам думал примерно то же: место, где он провёл музыкальную юность, смердело, там был по-настоящему застоявшийся, спёртый воздух, наполненный миазмами разложения. Слава Богу, в Париже не требовалось, как в Петрограде или в Нью-Йорке, отчаянно «колотить» по клавишам, чтобы встряхнуть эстетически сонную аудиторию. Даже в прежде так отстававшей от Северной столицы Москве атмосфера казалась теперь свежее и чище: о новой музыке там спорили — громко и всерьёз. Выходили боевые журналы, давались передовые концерты. «...Петербург же мне представляется каким-то гробом, — писал Прокофьев 19 декабря 1923 года Асафьеву, — наполненным трупом Глазунова, на котором шевелятся, в виде червей, Штейнберг, Вейсберг и др. Про тебя же почему-то стал думать, что ты утомился интересоваться движением вперёд и пошёл вглубь, затонув в глубинах Глинки, захлебнувшись вельтшмерцем Чайковского и почив в китежском раю...» Но Асафьев, конечно, очень выделялся на общем фоне живостью ума и заинтересованностью в «движении вперёд», прочь от разлагающего академизма. «Поэтому мне страшно радостно было узнать, что это не совсем так, что есть <с твоей стороны> спрос и на “Свадебку”, и на “Апельсины”», — резюмировал в письме к консерваторскому товарищу наш герой.

29 мая 1924 года Кусевицкий взялся, наконец, продирижировать в Париже «Семеро их». Премьера шла в Гранд-опера, в одном концерте с сочинениями Шмитта, Дебюсси, Стравинского и Бородина. Произведение было исполнено дважды: в первом и во втором отделениях концерта. Публика получила возможность сопоставить новую французскую и русскую музыку. Борис Шлёцер торжествовал на страницах «Последних новостей»: «Сопоставление это оказалось всецело в нашу пользу, и русское национальное чувство могло быть в этот вечер вполне удовлетворено». Посредственный

Флоран Шмитт, через десять лет обошедший Стравинского на выборах во Французскую академию и попавший в «бесмертные», вызвал у Шлёцера особое раздражение. Исполненные, как всегда у Кусевицкого, хорошо шмиттовские «Миражи» показались ему ничуть не хуже, но и не лучше остальной музыки этого композитора, которую критик характеризовал так: «пустая, ничтожная, но шумная и напряжённая».

«Претенциозное бессилие этой музыки особенно резко подчеркнуло, по контрасту, подлинную мощь и злое величие прокофьевского заклинания “Семеро их” <...> — продолжал Шлёцер. — Вещь эта относится, если не ошибаюсь, <...> к эпохе “Скифской сюиты” и, конечно, по гармоническому и оркестровому своему языку, по дикой силе и ярости своей, примыкает к “Скифии”.

<...> ...без сомнения, это произведение принадлежит к лучшим созданиям прокофьевского творчества, в нём раскрывающего свой бешеный, яростный лик. Оно имело очень большой успех у французской публики, по-видимому, больше чувствующей и понимающей этого именно стихийного Прокофьева — Прокофьева “Сюиты”, “Наваждения”, “Сарказмов”, чем нежного лирика, автора романсов на слова Ахматовой и Бальмонта, и 5-й сонаты.

Под властным взмахом дирижёра оркестр и хоры, охваченные каким-то властным наступлением, достигли грандиозной мощи, но солист тенор Фабэр оказался, к сожалению, слабым, правда, партия его очень трудна (она написана слишком низко), но голос его не только звучал плохо; не было в нём той приказательной заклинательной силы, которой насыщена вся вещь».

Французская критика, напротив, считала, что Анри Фабэр (Henri Fabert) с исключительно сложной партией справился с достоинством. Общий же тон её откликов был сдержанно-изумлённый: всё видели, всё знаем, хотя эти русские и продолжают нас удивлять... Яснее всего высказался 2 июня 1924 года на страницах консервативной католической «Action Française» некто, подписавшийся инициалами А. М.: «Заклинание Прокофьева раскрывает лучшие качества его дарования: мужественный лиризм, чувство вокальных и инструментальных масс, дикую пламенность — вот что доставило наслаждение...» Сам же Флоран Шмитт, обруганный Шлёцером «пустым» и «ничтожным», отозвался о премьере «Семеро их» в «La Revue de France» от 1 ноября 1924 года так: «Это очень красиво, очень впечатляет, из лучших вещей Прокофьева, таких как “Скифская сюита”, о современном...»

Но ни один из процитированных откликов не передаёт в полной мере ни атмосферы действия, ни реакции самого композитора, которыми по-настоящему наслаждался влиятельный американский критик Олин Даунс, описавший их 15 июня 1924 года на страницах «The New York Times». Благодаря его живому очерку (перепечатанному 5 июля в «The Boston Evening Transcript») мы тоже можем перенестись в зал Гранд-опера и осознать то, что осознали зрители и слушатели первого исполнения кантаты:

«Ощущение чего-то атавистического. Человек трепещет перед неведомым и устрашающим. <...> Задача тенора соло, восхитительно исполненная А. Фабэром из Оперы, действительно устрашает. <...> ...голос скользит по интервалам, которые невозможно очертить нотацией, и с варварской дикостью, которую трудно описать. Мало кто мог бы сравниться с А. Фабэром. <...>

Слушаешь эту грубую, дикарскую, полученораздельную музыку и смотришь вверх на ложу, где сидит Прокофьев, — Прокофьев, чей лоб с залысиной, но лицо тем не менее кажется невероятно молодым и очень умственным, явившийся, прихорошившись и приодевшись по нынешней моде, словно существо из иной эпохи или с другой планеты с целью исследовать мир, относительно которого у него могут быть весьма зловещие планы! Странноватый малый, кажущийся погружающимся — музыкально — в некую глубинную область человеческого сознания, прислушиваясь к тому, что он там открыл, с большим спокойствием и отстранённостью, <словно> походя на учёного в момент обсуждения теории эволюции.

Он поднялся со своего места и с предельной любезностью поклонился мощным аплодисментам, прозвучавшим по окончании сочинения, — олицетворяя собой неожиданное “смолкни”, рухнувшее на хор и оркестр: эффект полной поверженности ниц и беспомощности перед бездонным таинством».

Конечно, словарь Даунса мало отличается от словаря его менее задачливых предшественников: «ощущение... атавистического», «грубая, дикарская, полученораздельная музыка» — но так ли уже были они не правы, подчёркивая стихийное и доисторическое в Прокофьеве? В лице Даунса американская музыкальная публика начала наконец признавать, что проглядела явление чрезвычайно значительное, что с Прокофьевым в музыкальный мир явилось нечто, превышающее пределы доступного ей и выразимого её языком понимания.

Это было самое настоящее торжество. Великий заклинательный ритуал был наконец осуществлён.

Если Стравинский человеческим жертвоприношением в конце «Весны священной» призывал духов земли к покровительству и защите тех, кто утратил связь с родовой историей, то Прокофьев загонял этих духов обратно в бездны мировой Преисподней.

Саминский, которого Прокофьев столько третировал в консерватории, услышав «Семеро их» под управлением Кузевецкого в США и совершенно ошеломлённый этой музыкой, назвал её попросту «циклопической». Ибо автор такой музыки был даже выше тех сил, к каким обращался. Теперь Прокофьеву было подвластно всё.

В середине лета 1924 года Прокофьев, долгие годы мечтавший о друге, если не равном по таланту и темпераменту, то имеющем и то и другое в избытке, познакомился в Париже с человеком, чрезвычайно композиторски и литературно одарённым, очень привлекательным внешне, со вниманием, но без раболепия и смущения, принимающим всё, что выходило из-под пера Прокофьева, — остроумным, пластичным, вечно в поиске и в движении. Это был двадцатилетний русский Владимир Дукельский, успевший уже поучиться в Киевской консерватории у Глиэра, незабвенного первого, солнцевского ещё наставника нашего героя, пережить невзгоды Гражданской войны и военного коммунизма, даже побывать «советским композитором», а потом эвакуироваться вместе с последними транспортами Добровольческой армии в Константинополь, вкусить там горького эмигрантского хлеба, перебраться в США, огласить стены Карнеги-холла «дикарской» симфонической музыкой собственного сочинения, написать по заказу Артура Рубинштейна напористо-лиричный фортепианный концерт и, с портфелем амбициозных партитур и стихов, отправиться искать счастья из слегка провинциального в ту пору Нью-Йорка в эстетически продвинутый Париж. В музыке, которую сочинял этот юноша, чувствовались влияния и Метнера, и Рахманинова, и Дебюсси, и Прокофьева, и даже — совсем немного — Стравинского, но гармонии и мелодический язык были узнаваемо свои. Сувчинский, с которым Дукельский встречался ещё в Константинополе, находил в его новых сочинениях «Grand Style <большой стиль>, которого, будто бы, ни у кого, кроме Стравинского, нет»*. Дягилев всерьёз заинтересовался необычным талан-

* Письмо Владимира Дукельского к матери Анне Алексеевне Дукельской из Парижа в Нью-Йорк от 18 июня 1924 года (The Vernon Duke Collection, Box 118 // Music Division of the Library of Congress).

том, но поначалу не мог решить, привлекает ли его, ценителя мужчин, очарование и красота молодости или то, что ему как импресарио обещает собственно композиторское дарование Дукельского. Юноше было устроено три прослушивания-экзаменовки: с самим Дягилевым, со Стравинским и, наконец, с Прокофьевым. Получив положительный отзыв от Стравинского и Прокофьева — двух, на его вкус, главных русских композиторов, живших в Париже, — Дягилев заказал Дукельскому балет для своей антрепризы. Им должна была стать обновлённая версия гремевшего в первой трети XIX века на русских и западноевропейских сценах «Зефира и Флоры». Ведь Дягилев сознавал необходимость вливания свежей крови в организм своего предприятия. Это было нечто неслыханное. Стравинского в двадцать лет никто и за композитора не считал, а заказ на первый балет он получил от Дягилева в двадцать семь. Ревнивый Стравинский смирился с фактом, но обиду на Дукельского затаил до конца своих дней и уже в 1960-е годы озлобленно сравнивал его музыку с «венерическим заболеванием»: очевидно, привитым в 1924 году Русским балетам Дягилева. Прокофьев, ждавший от Дягилева согласия поставить хоть какой-то его балет целые шесть лет, ограничился только ехидным замечанием в письме к Сувчинскому: «Какие пикантные подробности о воссиянии Дукельского! По тем отрывкам, которые он мне играл, я не решаюсь судить, открыл ли Дягилев на горизонте новую звезду или же звезда окажется керосиновым фонарём, как в своё время обласканные Черепнин и Штейнберг. От того же, что балет будет писаться на текст Говно [то есть на либретто Бориса Кохно. — *И. В.*], меня, разумеется, стошнило», да несколькими колкостями в дневнике. Лёд растаял, когда стало ясно, что «перед глазами встаёт настоящий большой композитор».

То особенное, что принёс Дукельский с собой в Русские балеты, было, как он сам выражался, новым русским классицизмом, соединившим близкий Прокофьеву мелос и сложную, в духе Стравинского и раннего джаза, метрику со вполне оригинальными, узнаваемо дукельскими гармониями. Всё это было втиснуто в итало-французские по происхождению формы танцевального представления первой трети XIX века. В отличие от неоклассицизма Стравинского, ориентированного на работу со всем западным музыкальным наследием от генделевского времени до предмодерна, «новый классицизм» Дукельского брал за образец работу его старших русских современников и коллег по Русским балетам — Стравинского и Прокофьева, а также музыку Глинки, Даргомыжского и малых светил глинкинского времени — таких как итало-рус-

ский композитор Каттерино Кавос, автор музыки к первому русскому «Зефиру и Флоре» (1808), поставленному на санкт-петербургской сцене прославленным Дидло после осуществлённой им в Англии постановки того же балета в 1796 году, и первой оперы на сюжет «Ивана Сусанина» (1815).

В «новой классической» манере Дукельский создал не только заказанный ему Дягилевым балет «Зефир и Флора», но и ещё несколько произведений: «Три стихотворения Ипполита Богдановича для голоса и фортепиано» (1925), восхищавшие и Прокофьева, и Стравинского (случай редчайший), посвящённый Прокофьеву дуэт для двух женских голосов и камерного ансамбля «Душенька» (1927), а также оперу «Барышня-крестьянка» (особенно это касается первой её редакции, 1928—1931). А ведь он уже успел попробовать руку и в сочинении джазовой музыки, для которой использовал американизированный псевдоним «Вернон Дюк». Дюк-Дукельский, будущий автор бродвейских и голливудских хитов, именовал джаз «классицизмом для несовершеннолетних».

Чрезвычайно лёгкий на подъём, блистательно одарённый во всём, за что он ни брался, — будь то музыка в духе «нового классицизма», джаз, английская проза или русские стихи — пусть, порой и неровный в творчестве, но уж точно не ровня большинству современников, Дукельский стал не только последователем, но и — вопреки разнице в возрасте — настоящим товарищем Прокофьева по творчеству и по жизни. Шмидтгоф был слишком увлечён Прокофьевым-человеком, Мясковский слишком преклонялся перед Прокофьевым-композитором, и только Дукельский позволил нашему герою увидеть себя трезвым и одновременно восхищённым взглядом со стороны. Он ведь и сам глядел на Дукельского так же.

Уже в 1926 году Прокофьев сообщал в помещённой в ленинградском издании «De musica: Временник разряда истории и теории музыки Государственного института истории искусств» корреспонденции «Париж, весенний сезон 1925»: «Несомненно, наиболее интересной вещью этого сезона был балет Владимира Дукельского “Зефир и Флора”, данный Дягилевым. <...> Балет с классическим оттенком, не без русского духа, богат превосходными темами и хорошо сделан, красив гармонически, при этом не чрезмерно “модерен”. Самой значительной его частью является превосходная тема с вариациями, занимающая всю середину балета. Недостатками его является недостаточно яркая оркестровка и отсутствие каких-то общих больших контуров, которые бы дали ему ясность линий в целом. <...> ...Про “Зефира” можно сказать, что он останется надолго...»

В 1924 году Прокофьев работает над Второй симфонией. Тему симфонии можно условно определить так: «сомагенез как апокалипсис». Творение нового тела жизни там осуществляется через сокрушение и конец всего старого. Похоже, Прокофьев придавал симфонии значение не меньшее, чем «Семеро их» или «Огненному ангелу». Работа над произведением и его судьба оказались столь же трудны.

Построение симфонии необычно. Первая часть, по признанию композитора, «очень суровая», — написанное в сонатной форме *Allegro ben articolato*. Вторая и последняя часть — тема, идущая по «белым» клавишам и оттого слегка экзотично звучащая, с шестью широко развёрнутыми вариациями и заключением. набросана была тема в 1918 году, во время пребывания в Японии, и таким образом связалась с переходом Прокофьевым внутренней границы, с перемещением из Света Старого, расположенного на западе солнца, где бушевали война и революция, в Свет Новый, на восток, в расположенную за Тихим океаном Америку. Вариационное развитие очень свободное и — местами — очень лиричное, к тому же чрезвычайно русское по мелодическим оборотам и балетное по звучанию. После железного наката первой части, во второй части симфонии тело музыки как бы собирается, оптически-слухово склеивается заново из различных проекций «японской» темы. Вероятно, перед нами, как справедливо предполагал Асафьев, а вслед за ним и Нестьев, опыт масштабной русской симфонии объективно-повествовательного типа. Звуковой эпос о рождении нового в напряжённой борьбе достигает во Второй симфонии космического масштаба. Нити от симфонии тянутся к последующим сочинениям Прокофьева от «Стального скака» до сцены Ледового побоища в музыке к «Александру Невскому». В попытке создать звуковой эпос Прокофьев обращается к одному из своих любимых сюжетов: о заклании стихий и разрушения, о преодолении смерти через подвиг и упорную работу.

Обычно этот положительный сюжет остаётся в тени других «национальных сюжетов» русской музыки. Одни имеют субъективно-лирическую окраску: таковы конфликт между чувством и долгом и интимная связь эроса и танатоса у Чайковского (от «Опричника» и «Черевичек» до последних его симфоний). Другие скорее объективно-эпической природы: таковы непримиримость человеческого и сверхчеловеческих установлений, требующих непременно «жертвы», «святости» и «веры» у Мусоргского («Иисус Навин», «Саламбо», «Борис Годунов» обеих редакций, «Хованщина», многое в «Сорочинской ярмарке», в симфонических и камерно-вокальных

его сочинениях), таково утверждение священного ритуала через добровольное жертвование себя у Стравинского. Но для Прокофьева именно его музыкальный эпос — о заклинании стихий и рождении в напряжённой борьбе и труде — стоит в центре понимания пути русского человека и русского композитора.

О том, насколько трудна оказалась задача, взваленная на себя при сочинении главной, второй части Второй симфонии, состоящей из темы с вариациями, свидетельствуют письма Кусевицкому, которому он решил посвятить сочинение и отношения с которым стали к этому времени особенно близкими (они даже перешли на «ты»). 25 сентября 1924 года Прокофьев сообщал из Сен-Жиля: «Симфония движется: кончил эскизы первой части <...>, и набросал 5 вариаций». 28 ноября из Бельвю: «Над твоей симфонией работаю каждое утро, но движется она довольно медленно, во-первых, потому, что построение её сложное, во-вторых, потому, что мне не хочется валять её зря, а хочется каждый отдельный момент сделать хорошо. Осталось отделать еще три вариации, в том числе большую заключительную, а затем можно будет начать инструментовку».

К 1924 году Прокофьев состоял уже в очень активной переписке с друзьями и коллегами в России: Элеонорой Дамской, Владимиром Держановским, Борисом Асафьевым и Николаем Мясковским. Асафьеву он послал по американским каналам шоколаду, и тот, вне себя от радости после стольких лет военного коммунизма и жизни впроголодь, с ходу перешёл с Прокофьевым на «ты». С Мясковским, напротив, отношения — даже по переписке — установились поначалу несколько прохладнее, чем прежде. Более не стремился к душевной открытости именно сам Мясковский, слишком много с 1918 года переживший.

Вообще иногда казалось, что Демчинский, говоривший Прокофьеву при отъезде: «Вы убегаете от событий, и события не простят вам этого: когда вы вернётесь, вас не будут понимать», — оказался прав, и между опытом нашего героя и тем, что увидели по окончании мировой войны и в годы гражданской смуты те, кто остался в России, пролегла пропасть. В присланной Прокофьеву в Германию и произведшей на него глубокое впечатление книге Бориса Демчинского «Возмездие за культуру» (1923) приводились свидетельства о произошедшем — на фоне истребительной борьбы людей друг с другом — бунте природы против засилья цивилизации: «На полях, среди посевов, зацвели разноцветные цветы; по межам и на пустырях встали высокой и густой стеной бурь-

яны и крапива, и на кладбищах буйная зелень переросла кресты. В зоне боевых действий поражала повсеместная и непрерывная соловьиная песня, о чём с изумлением писали участники войны, поражённые, а может быть, и умилённые этим контрастом: — романтики смерти и романтики любви. Фруктовые сады не смогли выдержать нашествия гусениц, появившихся в таком количестве, что, когда они, в своих медлительных скитаниях, ползли через рельсы железных дорог, то паровозы буксовали по слизи, и поезда останавливались на много часов, ожидая, пока эта процессия перевалит через полотно. Виноградники гибли от филлоксеры. Дикий овёс вытеснял с полей своего культурного собрата, неистовствуя на огромных пространствах, особенно в Сибири, а так как до колошения дикий овёс ничем не отличается от культурного, то люди радовались, в предвидении богатого урожая, но выбрасывалась чёрная метёлка вместо золотистой, — и становилось ясно, что не только в данном году, но и на долгие годы вообще нужно оставить надежды на урожай. Истинным праздником жизни оказалась эта война для волков. Люди ушли на войну, а порох и свинец пошли на людей. Стаи волков бродят по России, обнаглевшие и уже не боящиеся людей».

Однако к середине 1920-х годов культурная жизнь возвращалась и на, казалось бы, потерянные территории. Оживала провинция, приходили в себя от обморока военного коммунизма столичные города. На родине теперь исполнялись новые произведения композитора.

В отличие от Стравинского, подчёркивавшего своё нежелание принимать чью-либо из сторон в эстетической борьбе в новой России, Прокофьев — через дружеские контакты — оказался косвенно вовлечён в противостояние между созданной в 1923 году и эстетически передовой Ассоциацией современной музыки (АСМ) и шедшей не дальше Скрябина, но громко заявлявшей о собственном политически авангардном характере, созданной в том же году Российской ассоциацией пролетарских музыкантов (РАПМ). В числе руководителей АСМа оказались как музыкальные друзья Прокофьева Держановский, Ламм, Мясковский, так и вполне одиозные фигуры навроде Сабанеева. На асмовских концертах звучала музыка как настроенных на эксперимент Николая Рославца и Льва Книппера, так и относительно консервативных Георгия Катуара и Сергея Василенко. АСМ издавала журнал «Современная музыка», РАПМ — «Музыкальную новь». Разумеется, на асмовских знамёнах было начертано, среди прочих, и имя Прокофьева, по адресу которого рапмовская «Музыкальная новь» не жалела критических стрел.

Ситуация порой приобретала черты фарса. Перестроившийся и следующий новой партийной линии (партийной в смысле эстетическом) бывший записной скрябинист, а теперь асмовец Леонид Сабанеев, которого в 1916—1917 годах выгнали, как шелудивую собаку, из серьёзных музыкальных изданий, обязан был отныне хвалить Прокофьева. Но композитору было теперь совсем безразлично, что думал о нём Сабанеев. Мнение же членов АСМа, придававших подлинного весу организации, — Держановского, Мясковского — он знал от них самих.

Сложнее была позиция Глебова-Асафьева. В 1922 году вышла его книга «Симфонические этюды», оказавшая огромное воздействие на сознание музыкальной молодёжи. Несомненно близкий к московскому АСМу эстетически, главный авторитет в Петрограде-Ленинграде по современной музыке, он писал и для передовых московских журналов, но сохранял свободу от эстетической партийности. За годы, что прошли после отъезда Прокофьева из России, Асафьев вырос в фигуру невиданного масштаба — крупнейшего музыкального писателя, чей стиль поражал охватом и глубиной суждения и характеристик. Второго такого музыкального писателя в России не было. Сказать, что авторитет Асафьева был велик, — это не сказать всего. Без сомнения, русская музыкальная мысль обрела в его лице гениального выразителя.

В конце 1924 года Прокофьевых постигло горе — в ночь с 12 на 13 декабря на руках композитора и Лины умерла Мария Григорьевна. Скупой на выражение чувств перед не слишком уж близкими людьми 23 декабря 1924-го композитор писал из *Bellevue* Наталии Кусевицкой: «Рождество мы не собираемся проводить никак, так как проходим сейчас через полосу траура: скончалась моя мама от разрыва сердца. Ее здоровье было в корне подорвано российскими событиями. Прошлой зимой она была опасно больна, этим летом чувствовала себя гораздо лучше, но то была последняя вспышка. Похоронили ее здесь, в Бельвю. После этого печального события нам хотелось бы переехать в другое место — дом, в котором все это разыгралось, опротивел, но контракт с хозяином заключен до мая — а поэтому придется остаться». Мария Григорьевна была погребена на кладбище «*Longs Reages*» в пригородах Парижа — между Медоном и Бельвю. Лина Ивановна и Мария Григорьевна были настолько близки, что Лина завещала похоронить её рядом с могилой свекрови.

Весной 1925 года Прокофьев продолжил шлифовку Второй симфонии — партитура первой её части была окончательно завершена 6 марта, второй части — 19 мая и сразу же передана Кусевицкому.

Премьера Второй симфонии состоялась, как и обещал Кусевицкий, в Париже — 6 июня 1925 года. Шлёцер, с энтузиазмом приветствовавший «Семеро их», писал и на этот раз в «Последних новостях» с явной симпатией и проникновением в суть сочинения, хотя и не без оговорок: «...первая часть <Второй симфонии> по общему духу своему, мощному и суровому, по звуковой напряжённости, резкой инструментовке и гармонической сложности (политональные комбинации) примыкает к “Скифской сюите” и отчасти к “Семеро их”, хотя в типично прокофьевской мелодике её можно найти и некоторую связь с “Шутом”. Превосходна тема вариаций, выпуклая, яркая, как все почти прокофьевские темы. В обработке её композитор проявляет много изобретения и мастерства; контрапунктическое и гармоническое богатство этих вариаций поразительно (интересно отметить этот новый уклон в эволюции Прокофьева, последние произведения которого свидетельствовали о своеобразном “опрощении”); но здесь-то именно я и ощутил некоторую схоластичность в дурном смысле этого слова, то комбинационное, школьное мастерство, которым порою нас удивляет и раздражает Глазунов».

Это был один из немногих в целом положительных отзывов. Другой принадлежал французскому критику Жану Марнольду, взявшему у Прокофьева рукопись партитуры для тщательного изучения. Из 28 печатных откликов на премьеру 25 оказались сугубо ругательными. От Дукельского он узнал мнение Стравинского, за девять лет до того усиленно агитировавшего Прокофьева за национальное искусство. Прокофьев, говорил Стравинский молодому композитору, всё ещё, увы, «связан с патетикой Мусоргского», всё ещё полон «русицизмов Корсакова», всё ещё сочиняет «закорючистые темы, между тем как теперь надо прийти к чистому классицизму».

Прокофьев резюмировал безрадостный итог в письмах к Мясковскому: «...ничего, кроме недоумения, симфония не вызвала: так намудрил, что и сам, слушая, не всюду до сути добрался...» И несколько позднее: «Вы пишете, что наши русские лучше поняли бы её, чем французы. Но в том-то и дело, что на исполнении их была тьма: Стравинский, Сувчинский, П. Черепнин, Фительберг, Купер, Коутс, Боровский, Дукельский, Н. Обухов, Нувель, Александр Бенуа. Из них только

четверо последних нашли, что симфония им “всё-таки” понравилась, остальные ни черта не поняли». На то, что симфонию, хоть и с оговорками, приняли Владимир Дукельский, Николай Обухов, Вальтер Нувель и Александр Бенуа, Мясковский отвечал: «Вы говорите, — на исполнении симфонии была тьма русских (Вы ещё забыли упомянуть Макса Штейнберга!), из которых четырём “всё-таки” что-то понравилось. Но ведь там русских-то только один Сувчинский, да и то я не знаю, что он теперь! А все остальные, да разве это люди с русской психологией? Нет, я совершенно убеждён, что в здешних музыкальных кругах (московских, конечно, и только отчасти в петербургских) Ваша симфония была бы принята совершенно иначе. Я представляю себе, что всех отпугнуло. Это, — мне кажется, — её необычайно суровый общий тон, — если, конечно, можно судить по тем отрывкам, что вы мне показали. Кроме того, я совершенно сомневаюсь в исполнении: такую симфонию Кусевицкий не мог хорошо играть. Мне очень нравятся: главная партия <...> Темы для вариаций — совершенно обворожительны <...>, но опять же имеет<ся> тот же отпечаток суровости, что и всё в 1-й части. <...> Какая досада, что мы живём так недосыгаемо далеко».

Но самым главным событием ещё на генеральной репетиции стала реакция ближайшего окружения Дягилева и самого импресарио, о которой Прокофьев ещё не знал. Дукельский вспоминал: «Попав на последнюю репетицию громоздкой, но широко развернутой второй симфонии Прокофьева, премьеру которой готовил Кусевицкий (успеха симфония не имела), умнейший и на редкость чуткий ко всему музыкально значительному Валечка Нувель, главный дягилевский оруженосец, насаждавший прокофьевскую музыку ещё в дореволюционное время в Петербурге, зажётся священным огнём и решил действовать. Злобно покашливая и покручивая седоватые усики, Валечка (это было при мне) стал ратовать за немедленное заключение мира с “гениальным Серёжей”. “Это тебе не французские штучки-брючки, кхе-кхе... — съязвил Валечка, злобно ухмыляясь. — Накрадуд канканчиков из Оффенбаха или Леккока, прицепят фальшивые ноты — вот тебе, кхе-кхе, и музыка... А Мийо в ‘Голубом поезде’ даже о фальшивых нотах забыл — очевидно, поленился: сойдет и так!”...Хоть я и был в самых дружеских отношениях со всеми поставщиками “канканчиков” за исключением, разве, Мийо, я не преминул горячо поддержать Нувеля и выразить свой чистосердечный восторг от мужественной, свободной от модных ужимок музыки Сергея Сергеевича. Дягилев сначала надулся, пробормотал что-то о “ко-

солапых скифах” и “талантливых дураках”, но скоро сдался, сделав вид, что он и сам думал заказать Прокофьеву новый балет».

Действительно, игнорировать Прокофьева было уже более невозможно, как бы он ни язвил в прошлом в лицо Дягилеву. Музыка такой вирильной силы больше не писал в Париже никто. Даже Стравинский, чем дальше, тем больше отходивший на позиции не изобретения нового, а увы, следования «здоровой старой культуре».

По свидетельству Кохно, ещё в 1923 году на Дягилева произвели сильнейшее впечатление парижские гастроли Камерного театра Александра Таирова, в особенности конструктивистские декорации Александры Экстер и Георгия Якулова. В них были новые жёсткость, обнажённая простота и сила, которых ему недоставало в расслабленной атмосфере послевоенного Парижа и которые отчётливо проявились в России с победой коммунистов в Гражданской войне. Чем дальше, тем больше импресарио уходил от роскошеств ранних балетов к изобразительно-хореографическому языку, внешне простому, обнажающему механизмы своего функционирования, а внутренне глубоко авангардному. Эти поиски лежали в русле передового искусства своего времени, общеевропейского и русского одновременно, в 1920-е годы связанного с политическим радикализмом и необходимостью дать ответ на реалии возникавшего на глазах нового, массового общества. К концу 1920-х внутренний разлад Дягилева с буржуазным стилем жизни и ретроспективно-реставраторской эстетикой достигнет наивысшей точки: в одном из писем (мы его ещё процитируем) он будет призывать на голову зовущего «назад, к Баху» Стравинского и поддерживающих его французов хоть «большевиков», хоть нового Наполеона, только чтобы не видеть тупика, только бы не чувствовать смрада. А за несколько дней до упомянутого письма Дягилев на парижской квартире Прокофьева на рю Аюи будет официально представлен Мейерхольду* и станет обсуждать с ним планы совместного парижского сезона. Всё это делало появление балета о послереволюционной России практически неизбежным.

В качестве сотрудника по составлению либретто Прокофьев решил выбрать себе Петра Сувчинского, к мнению которого прислушивался ещё в Петрограде, на сюжет которого собирался было в 1921—1924 годах писать действие (или «вертелище» и даже «движелище», как оно именуется в их

* Это произойдет 23 ноября 1928 года.

переписке) с жёстко акцентированной декламацией «О человеческом солнце» (другое название — «Автоматическое солнце»), которому посвятил прекрасную лирическую фортепианную сонату — Пятую (1923—1924), возникшую как бы на полях «Огненного ангела», и которого знал за одного из руководителей ориентированного на преодоление застарелого конфликта между русскими западниками и антизападниками евразийского движения. Идеологии евразийства, истории сложных и плодотворных связей с ним самого Прокофьева мы коснёмся позднее; сейчас для нас важны сам Сувчинский и его отношение к проекту балета о новой России.

Прокофьев даже прочитал — в преддверии возможного сотрудничества — данную ему Сувчинским книгу другого видного евразийца, лингвиста князя С. Н. Трубецкого «Наследие Чингисхана. Взгляд на русскую историю не с Запада, а с Востока» и счёл её «очень увлекательной».

Сувчинский, учитывая своё положение одного из лидеров и идеологов политической организации, избравшей средний путь между большевиками и их оппонентами, предпочёл самоустраниться от обречённого на широкую публичность предприятия и предложил взамен Илью Эренбурга — теперь советского попутчика, хотя и живущего в Париже, — как человека «умного и интересного, пускай неприятного и неприятно мыслящего». Эренбург, которого Прокофьев встретил в одном из парижских кафе, показался ему типичным «кафейным интеллектуалом»: гнилые зубы, ссохшиеся, немые волосы, обсыпанный перхотью и табаком пиджак. Говорил же Эренбург примерно то же, что и Сувчинский: нейтрального балета не выйдет, тема вызовет огонь с обеих сторон.

Наконец 18 июля импресарио призвал композитора для решительного разговора. Окружённый свитой, состоявшей из Кохно (от участия которого в проекте Прокофьев всеми силами стремился отбиться), из очевидно намечаемого в звёзды новой постановки и только что дебютировавшего в «Зефире и Флоре» Лифаря (то есть Лихваря — от «лиха» и «лихвы»; Прокофьев ехидно комментировал в дневнике: «слово, построенное по тому же принципу, как свиляр, звонарь, etc.»), Нувеля (единственного в компании, чьё музыкальное мнение Прокофьев ценил и кто в свою очередь всегда ценил Прокофьева) и собственного двоюродного брата Павла Корбут-Кубитовича, присутствовавшего для разрядки обстановки на случай, если Прокофьев вздумает дерзить. Дягилев поджидал нашего героя к позднему завтраку.

ПРОКОФЬЕВ: Вы непременно настаиваете на большевицком балете?

ДЯГИЛЕВ: Непременно; я перед отъездом из Лондона даже говорил немного об этом с Раковским, нашим послом.

ПРОКОФЬЕВ: Нашим?

ДЯГИЛЕВ (*усмехаясь*): Ну да, вообще, российским.

ПРОКОФЬЕВ: Мне эта идея не представляется вполне разумной. Такой балет сделать невозможно. Красный балет не пройдёт перед парижской буржуазной публикой. Сделать белый балет нельзя, потому что невозможно изображать современную Россию через монокль Западной Европы. Кроме того, я не могу сейчас, когда в России такой интерес к моей музыке, отрезать себя от страны.

ДЯГИЛЕВ (*приходя в некоторое возбуждение*): В России сейчас двадцать миллионов молодёжи, у которой хуй стоит. Они и живут, и смеются, и танцуют. И делают это иначе, чем здесь. И это характерно для современной России. Политика меня не интересует!

Как и в «Шуте», в новом балете Дягилев хотел языческого, пусть не по тематике, так по музыкальному напору действия, которое бы показало вечно весеннее, вечно обновляющееся — даже в тени коммунистического эксперимента — лицо России. Именно такие языческие действия писал для него, пока был способен на это, Стравинский. Теперь такого ждали от Прокофьева.

По воспоминаниям Лифаря, после ухода Прокофьева «Павел Григорьевич <Корибут-Кубитович> и Валечка Нувель резко напали на самую мысль <о характере балета> и говорили о том, то Дягилев отпугнёт от себя всю эмиграцию и расположенные к нему иностранные аристократические круги, что ставить балет, хотя отдалённо напоминающий советские балеты, — значит, устраивать громадный скандал и убивать Русский Балет Дягилева. В первый раз на художественном совете Сергей Павлович обратился ко мне и спросил моё мнение: я пошёл против его друзей и горячо поддержал его». Лифарь с привычным эгоцентризмом преувеличивает: решающим для Дягилева всё-таки было согласие композитора, а не юного и абсолютно неопытного фаворита.

По свидетельству же Кохно, Дягилев очень хотел привлечь к постановке Таирова или Мейерхольда и поручил переговоры бывшему в ту пору в Париже художнику Якулову, которого наметил в декораторы. Таиров отказал с ходу, ссылаясь на «занятость» в СССР, Мейерхольд отказался, ссылаясь на «некоторые» неназываемые причины, главной из которых, судя по всему, была творческая ревность к Дягилеву, потому что, когда балет увидел свет парижской и лондонской рампы, Мейерхольд выразил желание осуществить собственную

советскую постановку балета. Тут лавры достались бы одному Мейерхольду.

Первоначально было решено назвать балет «Урсиньоль» — игра созвучий, сочетающая в себе французских «соловья» и «медвежонка» (как-никак медведь — эмблема России), и одновременно производное от французской аббревиатуры для СССР — U.R.S.S.

«Урсиньоль», впоследствии более известный как «Стальной скок», особенно во второй его части, — мир оживших машин, гимн индустриальному труду и солидарности управляющих производством «комиссаров» с бывшими анархистствующими матросами-революционерами, становящимися, по замыслу авторов спектакля, сознательными рабочими, участниками общего созидательного труда. Социальная утопия «Стального скока» напоминала в чём-то прославленный немой фильм «Метрополис» Фрица Ланга, в котором кошмар индустриального труда и бунт трудящихся против Молоха машинной (теперь бы мы сказали: технотронной) цивилизации завершается трогательным протягиванием друг другу рук рабочих-луддитов и осознавших свою оторванность от трудового большинства хозяев декадентского Метрополиса. Если это и был «социализм», то какого-то очень небольшевицкого толка.

К 16 августа 1925 года, когда композитор и Якулов окончательно обсудили характер, содержание и декорации второго акта балета, у Прокофьева набралось изрядно музыкального материала. О чём он и поставил в известность Дягилева: «Я уже довольно много сочинил музыки, русской, часто захватской, почти всё время диатоничной, на белых клавишах. Словом, белая музыка к красному балету». Очевидно, речь шла о первых тактах «Явления участников», о второй половине «Поезда с мешочниками» и о кусках, вошедших в «Перестройку декораций» между первой и второй картинами.

Первоначальный план «Урсиньоля» («Стального скока») включал 12 номеров, но один из них — возвращение комиссаров в сопровождении пожарных — был решением композитора и импресарио слит с последующим «Перестройка декораций» как сценически неудачный. Прокофьеву предстояли новые гастроли в США. До отъезда за океан он набело записал первые пять номеров, то есть *Явление участников*. — *Поезд с мешочниками*. — *Комиссары*. — *Ирисники и папиросники*. — *Оратор*. В них содержалось немало музыки совершенно исключительной. Нет, это не были образы Советской России первой половины 1920-х и даже не образы России эпохи военного коммунизма — ни той ни другой Прокофьев не

знал. Его опыт революции ограничивался 1917—1918 годами. Иронический *Поезд с мешочниками* звучит скорее как воспоминание об относительно комфортабельном транссибирском путешествии. А элегические поначалу *Комиссары* и иронико-элегический *Оратор*, пакующий чемоданы перед отъездом за рубеж и постепенно переходящий на широкого дыхания русскую лирику, вызывали в памяти скорее вещавших о Родине и Революции (всегда с большой буквы!) идеалистичных комиссаров и ораторов Временного правительства, чем пришедших им на смену жестоких и прагматичных большевиков. Князь Сергей Волконский, некогда заведовавший Императорскими театрами, а после революции живший в Москве и преподававший рабочим в Пролеткульте и, лишь когда стало ясно, что большевики пришли всерьёз и надолго, эмигрировавший во Францию, увидев балет и услышав его музыку, возмущался подобным музыкальным представлением тех, кто вселял холодный ужас в десятки тысяч советских служащих, в числе которых некогда был и он сам. А другие места «Стального скока» ему показались и вовсе настоящим хулиганством. Но ведь Прокофьев писал не советский балет, а балетно-симфоническое полотно со сквозным тематическим развитием — о России вообще, при любом режиме и в любую эпоху, и подходить к его музыкальным образам с критерием исторической достоверности было, по меньшей мере, наивно. Конфликт машинно-механического (поезд, фабрика), индивидуально-элегического (комиссары, ирисники и папиросники, начало речей оратора, паде-де матроса и работницы) и национально-лирического (явление участников, думы оратора о России, перестройка декораций, а также коллективный труд бывших матросов и квалифицированных рабочих) возрастает в средних номерах балета, на переходе от первой картины ко второй. Эти четыре номера *Матрос в браслете и работница*. — *Перестройка декораций*. — *Обращение матроса в рабочего*. — *Фабрика* Прокофьев привёл в окончательный вид, когда переплывал Атлантику, и уже 9 января 1926 года по достижении берегов Северной Америки отправил их обратно в Париж к Дягилеву. В США Прокофьев, несмотря на то, что был «заеден концертами», досочинял к 9 февраля кульминацию балета — 10-й номер *Молоты* и половину заключительного 11-го номера (*Заключительная сцена*), оркестровал четыре имевшиеся под рукой номера балета и приготовился в скором времени доделать партитуру. Финал звучал вполне по-весеннему, немного на stravinsky манер, в духе масленичных гуляний в «Петрушке».

В отличие от требовавшего и не находившего в «Стальном скоке» психологической достоверности князя Волконского (о глубоко враждебном отклике которого — ниже), более эстетически близкие Прокофьеву русские парижане увидели в балете в первую очередь то, чем он и был: обобщённый образ современности с акцентом на единство революционного обновления (возрастание роли технологии) и неуничтожимо-традиционного (стихия «коллективного бессознательного»), а также преодоление в этом единстве узости индивидуально-го взгляда на события — будь то взгляд сверху или взгляд снизу; преодоление, подобное рукопожатию бывших врагов в конце «Метрополиса». Дукельский писал в евразийском сборнике «Вёрсты» о проявившейся в балете «эпической мощи прокофьевской музыкальной речи», а на страницах американской «Boston Evening Transcript» о том, что «со “Стальным скоком” мы возвращаемся к Моцарту. Что попросту является цитированием <...> Сергея Дягилева; и, хотя идея может показаться парадоксальной, мне трудно бороться с её логикой. “Стальной скок”, в том виде, в каком он был дан в 1926 [ошибка Дукельского: в 1927-м! — *И. В.*] Русским балетом, оказался одним из вершинных явлений подлинного классицизма. Под этим я разумею то, что балет обозначил нашу эру (Россию 1917—1927) как классическую, в резком контрасте с простыми уступками классицизму у других».

Скок стального коня молодой России отозвался в 1928 году и в сердце приехавшего в Париж Глебова-Асафьева. А его мнение, как точка зрения человека, прожившего все эти годы именно в России, было особенно ценно:

«Вся музыка “Стального скока” симфонично-театральна. Это музыкальный художественно реалистический конструктивный стиль, без тени стремления к натуралистическому подобию (к грубому звукоподражанию), но с постоянным активным ощущением живой действительности. <...> Темперамент Прокофьева и присущая его творчеству свобода изобретения сказываются на каждом шагу и поддерживают в слушателе непрерывный интерес к музыке. Думается, что эти звукообразы, явления, характеры и ситуации не могут не быть сильными стимулами для воображения режиссёра и балетмейстера именно в нашей стране <...> *как живая окружающая нас действительность, ставшая музыкой*».

В начале августа 1925 года слухи о том, что Прокофьев работает над балетом на советскую тему, достигли Москвы. 3 августа Луначарский, бессменный народный комиссар про-

свещения СССР, обратился к музыкальному теоретику и композитору Болеславу Яворскому, когда-то, в пору своего профессорства в Киевской консерватории, знакомому, пусть и поверхностно, с Прокофьевым и даже успевшему побывать консерваторским педагогом по фортепиано у совсем ещё юного Владимира Дукельского, а теперь жившему в Москве и работавшему в структуре Наркомпроса РСФСР, где он заведовал музыкальной подсекцией при научно-музыкальной секции при Государственном учёном совете, со следующим поручением:

«Будьте любезны снестись с музыкантами Прокофьевым, Боровским и Стравинским.

Сообщите им, что в ответ на обращение их к заведующему Художественным отделом Главнауки тов. Новицкому могу сообщить им следующее:

Правительство согласно на возвращение их в Россию. Оно согласно дать им полную амнистию за все прежде совершённые проступки, если даже таковые имели место. Само собой разумеется, гарантию их неприкосновенности в случае какого-либо контрреволюционного поведения их в будущем мы дать не можем. Гарантируем также полную возможность въездов и выездов из РСФСР по их желанию...»

Очевидно, что вопрос был решён на самом высоком уровне. Стравинский и Прокофьев фигурировали в донесениях советской разведки как «евразийцы» (об этих донесениях и об отношениях обоих композиторов с евразийским движением — в следующей части), а Боровский был известен как друг Прокофьева — его включили в список на случай, если Прокофьев не решится ехать один.

Яворский запросил адреса всех трёх у Держановского, моментально известившего Прокофьева о затеянной интриге, а уже 10 августа по сообщённым ему адресам последовало слово в слово повторяющее условия Луначарского и подписанное членом Государственного учёного совета Надеждой Брюсовой (сестрой Валерия Брюсова) письмо. Прокофьев и Боровский, как посвящённые в курс дела, ответили на него положительно. Прокофьеву условия приезда в Россию показались разумными и приемлемыми, особенно в пункте «полной амнистии за все прежде совершённые проступки». Он как-никак высказывался в печати и за интервенцию, и за вооружённое свержение большевиков. Стравинский, встревоженный неожиданным для него посланием, отвечал Надежде Брюсовой 18 августа 1925 года по-французски: «...я никогда не обращался с подобными просьбами к господину Новиц-

кому ни лично, ни через посредство других лиц» — и приглашение о приезде отклонил.

Прокофьев между тем спрашивал разных лиц об их отношении к своей возможной поездке в СССР. Горький, с которым Прокофьев увиделся после концерта в Неаполе 20 апреля 1926 года, в его большом и пустынном доме на берегу неаполитанского залива, где писатель жил в добровольном полуизгнании, сначала отнёсся к идее поездки насторожённо, обиняками выспрашивая, не надевал ли случаем Прокофьев какой военной формы в Гражданскую (куда там: Прокофьева и в стране не было!), потом сам же предложил списаться с главой правительства Алексеем Рыковым. «Изгнание» изгнанием, а с советскими вождями Горький поддерживал постоянный контакт. В мае 1926 года в Париже появился сам Яворский и в новой для Прокофьева, но типичной для советского чиновника, даже когда чиновником оказывался такой умница, как Яворский («человек... не без выверта», — написал о нём в дневнике Прокофьев), манере стал выведывать у Прокофьева условия его приезда. Прокофьев ответил, что единственное условие — выезд обратно, без задержки, как по часам. В конце месяца в Париж приехал и Мейерхольд, который сказал, что ехать Прокофьеву в Россию необходимо, что сам он с удовольствием возьмётся поставить «Игрока» и готов обеспечить Прокофьеву личную безопасность в советской Москве. Только Борис Верин высказал сомнения: это, живя вне России, Прокофьев мог спрашивать у участников Гражданской войны, кто из них сколько расстрелял и повесил, а там придётся пожимать руки убийцам. Узнал Прокофьев и об аресте любимого двоюродного брата «Шурика» Раевского — как бывшего лицеиста! «Вот она, милая Россия: не так ещё там мило!» — записывает наш герой в дневнике.

Как бы в ответ на предварительное согласие Прокофьева сотрудничать с теми, кто звал его в СССР, 22 июля 1926 года ленинградская «Красная газета» напечатала изложение речи А. В. Луначарского в Академической филармонии, завершая которую, нарком просвещения говорил:

«Берлиоз и Вагнер были последними революционерами, после них демократия разбилась на индивидуальности и современная западная музыка — на капризы музыкантов с пошатнувшейся нервной системой.

У Прокофьева же молодость, варварская свежесть, соки из земли. Как никто он умеет звуками передать детские переживания, жуть и детскую радость, вообразить себя ребёнком и смотреть его глазами на мир. В то время как “Пет-

рушка” Стравинского — жуткий знак нашей культуры — механизирования жизни, и, может быть, этим он и понятен иностранцам. Прокофьев чужд Западу, потому что его музыка — реакция страны, которая не хочет сделаться игрушкой на американский лад. Стравинский в лапах американского блестящего шоу-бизнеса, Прокофьев тот же мир игрушек развёртывает до кошмара, шутя подымает до дьявола и даёт игрушку обществу — паяца, то, к чему простецки подходил Леонардо.

Прокофьев должен вернуться к нам, — заканчивает тов. Луначарский. — Он должен как Антей прикоснуться к земле».

И уже 4 сентября — действия эти кажутся скоординированными — Прокофьев получает первое письмо с обсуждением возможных выступлений от Первого симфонического ансамбля Моссовета, или Персимфанса, единственного подлинно социалистического оркестра в СССР: игравшего без диктаторской палочки управляющего концертом дирижёра.

Наконец 22 декабря вместе с Боровским и Линой Прокофьев отправился в советское консульство. «Консульство как консульство, — записывал он в дневнике, видимо, удивлённый, что визит в представительство готовящих мировую революцию большевиков не сопровождался ничем, напомиравшим о походе Рупрехта к Агриппе Неттесгеймскому: ни тебе предваряющего сеанса чёрной магии, ни стуков в стенах, ни таинственных голосов поющих скелетов, ни говорящих собак в каббалистических ошейниках. — Висит карта естественных богатств России. Большой портрет Ленина. Если станешь перед ним, то сразу становится тепло, так как в этом месте в полу *bouche de chaleur* <отверстие отоплення>. “Граждане Боровский и Прокофьевы!” — вызвали нас. Нас провели сначала к помощнику консула, а затем к самому товарищу консулу. У него хороший кабинет и хорошая шуба. Пташка заметила, что у него тяжёлый взгляд; Боровский, что у него красивые руки; мне он показался человеком прямым и толковым. Консул сказал: визы для вас есть, проходные свидетельства вы можете получить в любой момент, но при этом я считаю долгом вас предупредить, что выехать обратно из России вы можете уже только как советские граждане, и разрешение на этот выезд вы будете испрашивать в Москве на общих основаниях. <...> Решили с консулом, что я вновь снесусь с Москвой — время ещё терпит, хотя его остаётся не Бог весть сколько: пусть в Москве то-ропятся».

Одновременно Прокофьев решил довести до конца работу над «Огненным ангелом», занимавшим его с 1919 года. Ещё в 1924 году он попытался привлечь к делу Демчинского, подсаказавшего столько улучшений в «Скифской сюите» и в первой редакции «Игрока». Но последний отзывался на призывы — теперь уже из-за границы — с явной неохотой. Наконец в июне 1926 года «улучшенный» Демчинским план оперы прибыл из Ленинграда, но наш герой решил его по большей части проигнорировать, о чём и оповестил старшего товарища. В голове Прокофьева созрели собственные поправки, главными из которых были две. Во-первых, ужать две сцены у Агриппы до одной, пятиминутной, но зато предельно выразительной. «Именно в лице Агриппы Брюсов показал тот пустой и страшный тупик, в который в конце концов приводит магия, — писал он Демчинскому 18 июня 1926 года из Саморо. — И не находится ли в Агриппе ответ на все загадки, которые, казалось бы, Брюсов не хочет разрешать в Ренате? Вы скажете: хорошо, это всё философия, а где же сцена? — Верно: сцена с Агриппой, в том виде, в каком она существовала в моём первоначальном либретто, была до крайности неудачна: все ссорящиеся ученики представляли собою лишний балласт; Агриппа, говорящий длинные монологи, был анти-сценичен; собаки в конце сцены — ненужны. Но теперь у меня новый план:

Вся сцена очень коротка: 5 минут, а то и меньше. Агриппа и Рупрехт. Никаких выводов, ни лишних людей. При поднятии занавеса разговор уже начался. Рупрехт ставит один за другим страстные и напористые вопросы. Агриппа отвечает на них коротко, афористично, формулами, часто в 2—3 слова. Общий смысл ответов Агриппы: магия есть наука наук; то же, чего добивался Рупрехт, есть только шарлатанство».

Во-вторых, Прокофьев решил уничтожить «без замены» мелодраматичную концовку — умирание Ренаты в темнице.

Осенью 1926 года, в ожидании поездки в СССР, явно обещавшей стать разделительной чертой во всей его биографии, Прокофьев стал испытывать возрастающее психологическое затруднение с доделыванием «Огненного ангела», чем дальше, тем больше противоречившего его новым настроениям и чувствам. Не были ли мысли, вложенные им в эту потрясающую и по-прежнему неведомую широкой публике партитуру, соблазном? Разве по-прежнему таковы окружающий его мир и послереволюционная Россия, в которую он собирается ехать? Допустимо ли умственно сосредоточиваться на образах зла и душевного помрачения? «Тут есть какая-то недодуманность или нечестность, — записывает 28 сентя-

бря 1926 года в дневнике Прокофьев, — или я <учение> Christian Science <с его отрицанием зла> принимаю несерьёзно, или я не должен посвящать все мои дни тому, что против него. <...> Выход? Бросить “Огненного ангела” в печку». Однако по здравом размышлении композитор решил партитуры не уничтожать. А материал использовать в «симфонической вещи». Разве он не задумывал такой симфонии ещё прежде «Огненного ангела»? Симфония в конце концов была написана — Третья по счёту. Сомнениями относительно оперы Прокофьев поделился с Линой: «Но Пташка советовала не принимать крутых решений. Сюжет, как таковой, был облюбован в прошлом, теперь я отошёл от него и работаю над музыкой, мало интересуюсь, каков сюжет. Раз сюда ухлопано столько музыки, то это надо кончить, и в будущем к таким сюжетам не возвращаться».

Наконец 19 августа 1927 года перделка и оркестровка оперы были полностью завершены. «...Кончена, кончена, кончена опера!» — с огромным облегчением записывал наш герой в дневнике.

31 декабря 1926 года, накануне отъезда в СССР, Лина Прокофьева написала письмо Наталье Константиновне Кусевицкой. Если судить по нему, так ничего из ряда вон выходящего ни Лине Ивановне, ехавшей в страну, где она жила в раннем детстве, ни Прокофьеву, ехавшему после долгого перерыва — да притом триумфатором — на родину, не предстояло. Хотя оба волновались страшно.

«Мы сейчас готовимся в путь. Собираемся выехать числа 1—3-го, так как по дороге у нас будет ещё концерт в Риге», — сообщала Прокофьева Кусевицкой. Впрочем, рижский концерт 17 января 1927 года, состоявший из романсов Мусоргского, Танеева и Мясковского, на котором Прокофьев аккомпанировал Лине, своего рода публичная репетиция в наполовину русскоговорящем городе перед Россией настоящей, то ли от волнения, то ли от чего ещё оказался неудачным. Критик В. Юревич написал в вечернем выпуске местной газеты «Сегодня» от 18 января о «слабом голосе, невнятном произношении; очень неуверенном звуке и неверной интонации; всё это, несмотря на большое старание, на то, что певица схватывает довольно верно смысл и настроение исполняемых пьес, губило романсы и могло бы погубить весь вечер, если б не сам Прокофьев. Соприкосновение с такой незаурядной композиторской личностью как Прокофьев, конечно, заставило бы позабыть и о большей неприятности».

Лина продолжала в письме к Кусевицкой об устройстве домашних дел: «Немеблированной квартиры нам найти не удалось. Мы прожили два месяца в немеблированной и теперь предстоит уложить все наши пожитки в сундуки и ящики, которые мы оставим у Pleyel.

Святослав растёт и его vocabulaire [словарь] увеличивается на русском и французском языках. Он очень полюбил Вашу ферму, перетаскивает из одной комнаты в другую, а хозяйку фермы брал с собой в постель, несмотря на то, что она деревянная и жёсткая».

Сам же Прокофьев занимался, по словам Лины, вещами и вовсе к России отношения не имевшими, — тем, что могло к лету понадобиться во Франции.

«Серёжа учится править автомобилем в той же школе, где учился Стравинский, и на днях будет держать экзамен. Мы его дразним, что он провалится так же, как в своё время провалился <польский композитор Александр> Танцман. Я тоже буду учиться, но отложила это на после возвращения из Москвы, когда будет больше свободного времени и когда будет теплее. Сейчас здесь стоят морозы, которые готовят нас к московским климатам.

Ваши поручения, которые Вы мне дали для Москвы, у меня записаны, и, если будет возможно, постараюсь их исполнить». Речь шла о выяснении судьбы оставленного в Москве личного имущества Кусевицких и о встречах с прежними сотрудниками дирижёра. В заключение Лина Прокофьева рассказывала о своих собственных ангажементах: «Мне тоже предложили петь в Москве в Ассоциации современной музыки Liedertabend [вокальный вечер] из Серёжиных романсов, но я не знаю, принимать ли мне, ввиду предстоящих утомлений, непривычного климата, а главное сильных эмоций».

Часть вторая

МЕЖДУ ДВУХ
МИРОВ.
1927—1945



Глава пятая

МЕЖДУ БОЛЬШЕВИЗИЕЙ И ЕВРАЗИЕЙ (1927—1930)

Впервые уничижительное слово «Большевизия» Прокофьев употребил в своём дневнике 3 октября (н. ст.) 1918 года. Впоследствии оно стало олицетворять Россию неподлинную, противостоящую настоящей, повёрнутой лицом не к «цивилизованному» Западу, а к Востоку — родине-Евразии. Можно сказать, что весь конец 1920-х годов прошёл у Прокофьева в поисках пути от России-Большевизии к России-Евразии.

Знакомство Прокофьева с идеями евразийцев относится к началу лета 1922 года, и сперва он отнёсся к ним с долей привычной иронии.

Сувчинский послал ему для прочтения отпечатанный в июне сборник «На путях: утверждения евразийцев. Книга вторая. Статьи Петра Савицкого, А. В. Карташева, П. П. Сувчинского, Кн. Н. С. Трубецкого, Георгия В. Флоровского, П. Бицилли» (Москва и Берлин: Геликон, 1922). Сборник открывала программная статья географа Петра Савицкого «Два мира», в которой противопоставлялись друг другу мир западноевропейский, представляющий лишь культуры крайней западной части огромного континента, и мир общеконтинентальный, евразийский. Евразийство по состоянию на 1922 год сводилось, по мнению Савицкого, «к стремлению осознать совершившийся и совершившийся выход России из рамок современной европейской культуры». А что же русская революция и только что окончившаяся кровопролитная Гражданская война, выбросившая за пределы страны миллионы, в том числе и всех авторов сборника? Вот ответ Савицкого: «В качестве попытки сознательного осуществления коммунизма, этого отпрыска “европейских развитий” — русская революция есть вершина, кульминационный пункт... <...> В то же время в судьбах русской революции обнаруживается величайшая *contradiction historique*: построенная в умысле, как завершение “европеизации”, революция,

как осуществление фактическое, означает выпадение России из рамок европейского бытия». Тем самым допускалось принятие революции, но в некотором ином, вовсе не большевицком, а в культурно-религиозном смысле, о котором писали в проспекте «Музыкальной мысли» в 1917 году Глебов и Сувчинский и о котором говорит дальше в своей статье Савицкий, провозглашая крушение «русской либералистической идеи». Савицкому вторит в своей статье «Вечный устой» — одной из трёх, помещённых в сборнике, — Сувчинский. Русская революция воспринимается им как отказ от прогрессистской умеренности и середины, как «великая революция культуры», как в первую очередь «свершение культурное, как стихийный сдвиг основных форм бытия», связанный «духовно с недавними годами мировой войны». Героический катастрофизм Сувчинского не мог не резонировать с ощущением мира, возникшим у Прокофьева в пору сочинения «Семеро их». В фундаменте мироощущения Сувчинского лежала феноменологическая в философской основе своей, — что неизбежно приведёт его к принятию Хайдеггера, — глубоко выстрадавшая в годы войны и революции вера в то, что, «углубляясь только в сферу непосредственного познания жизни, можно открыть и утвердить свою истину жизни, истину данной эпохи, истину данных поколений, которая всегда глядится, то тускло, то ярко, в лицо единой правде мира». Музыка же в евразийско-революционном проекте Сувчинского отводилось особое место: «Музыка — раскрепощается из прежних стеснений гармонического, метрического и архитектурного схематизма, стремясь выйти на путь свободного ладового гармонического и ритмического сложения, утверждая себя в пафосе ритма, в вольно-творимой форме». Но это скорее Стравинский, чем Прокофьев. Да и сама революция не подвергалась Сувчинским абсолютизации, это был для него стихийный, тектонический процесс, но чётко ограниченный во времени: «Революционное половодье рано или поздно спадёт, оставив сушу в разорении, но приблизительно в прежних очертаниях». Прокофьев отвечал Сувчинскому на концептуально насыщенный посылку, как всегда, без задержки, делясь заодно своими вкусами и пристрастиями:

«Книгу читал с большим интересом и внимательно.

С идеей “Вечного устоя” во многом согласен и вообще эта статья доставила мне большое удовольствие, хотя к стилю её должен несколько придрататься. В погоне за образностью выражения Вы часто впадаете в цветистость, а цветистость всего на шаг от нагромождённости. Вы часто “поёте”

и заслушиваетесь себя, и тем ненужно затемняете смысл, точно иногда боясь стать простым. <...>

В “Религиях Индии” Трубецкой очень пикантно, признаюсь, ново для меня, хотя и не без предвзятости, освещает восточную мораль, но в приёме изложения я вижу ошибку. Трубецкой глубоко верит в каждую букву Писания, и его фундамент сделан не из камня, а из буквы. Поэтому для человека, пускай проникнутого христианской моралью, но не её цитатами — здесь Прокофьев явно говорит о себе, — мысли Трубецкого кажутся золотом, как-то неустойчиво водружённым на глиняные ноги. Только сражаясь на территории и оружием противника, возможно покорять и обращать, иначе ни одна стрела не долетит. <...>

Бицилли нахватался много знаний, блещет словечками, за которыми надо лезть в энциклопедический словарь, но бестолковость его равна только его болтливости. Его статья подобна перепутанным страницам, то из географии, то из истории. Почему? Куда он ведёт? Читателю непонятно, да, похоже, и автору.

Ну, вот, миленький, — попроси меня дать отзыв, и я сейчас же начну дерзить. Но заверяю Вас, книга читалась с большим интересом, часто вслух, по вечерам, сидя под большой круглой лампой. <...>

Целую Вас, дорогой, крепко. Напишите, не очень ли Вы рассердились на мои разглагольствования про “На путях”. И вообще напишите. Наша дача защищена горами с севера и юга, ветер бывает или с запада или с востока. Первый приносит дождь, второй — ведро. Мы — то есть сам Прокофьев, Мария Григорьевна, Лина, Борис Верин — их прозвали “подъевропником” и “евразийцем”.

Прозвище скифа принимаю, хотя один чикагский критик, комментируя программу, в которой стояла Скифская сюита, и писал, что “скифы — народ, кочевавший в степях юго-восточной России и известный частыми страданиями дизентерией”».

И всё-таки внутреннее чутьё подсказывало Прокофьеву, что огромная правда за евразийским мировоззрением стояла.

Во-первых, евразийцы утверждали, что культура, которая подавалась и подаётся странами Западной Европы и их союзниками как «мировая», была всего лишь порождением исторически, географически, религиозно и этнически ограниченной общности народов — романцев и германцев, заселивших западную оконечность огромного евразийского континента, переживших господство католичества, протестантскую реформацию и ринувшихся колонизовывать остальной земной

шар. Из этого утверждения делался вывод, что наиболее честной формой поведения европейца должен быть «романо-германский шовинизм» (князь Н. С. Трубецкой), что никакой солидарности у человека Запада со странами и народами, находящимися вне романо-германской орбиты, быть не может, что бы при этом ни говорилось самими западными европейцами, что в прошлом, настоящем и будущем европеец будет руководствоваться только интересами своей романо-германской общности, а наиболее успешным способом контроля за другими территориями будет культурная колонизация и подкуп местных образованных элит. И действительно, Прокофьев, как и многие другие русские, имел возможность убедиться, чего на деле стоили солидарность Антанты с патриотической Добровольческой армией и интервенция, на которую он и сам так рассчитывал в конце 1918 года. Армейские и флотские части Англия, Франция, США и даже Япония на территорию России ввели — в основном по окраинам — да и то после того, как, подписав в Брест-Литовске соглашение с немцами, советское правительство само объявило войну бывшим союзникам, а вот активных боевых действий эти части не вели и, как правило, оказывали мало помощи антибольшевицким войскам; иногда же, как при эвакуации белых армий из южных городов, и просто бросали тех на произвол судьбы, безучастно наблюдая бои между красными и белыми. С большевиками же, которых антантовцы объявляли своими врагами на словах, «союзники» уже в 1919—1920 годах вели переговоры по разным вопросам, а вскоре стали устанавливать отношения с Советской Россией. Опять же, удивительного мало. С точки зрения евразийцев, большевицкое правление было по первоначальному замыслу западническим, не мыслившим себя вне пожара социалистической революции в Европе, вне подтягивания за передовыми странами Запада, как не мыслило себя поначалу вне ученичества у Европы, а потом вне участия в чужих, в сущности, для него европейских делах имперское правительство в Санкт-Петербурге.

Во-вторых, евразийцы рассматривали Россию как отличную от Западной Европы систему, принадлежащую более широкой общности народов евразийского континента, которой Западная Европа давно и необратимо противопоставила себя. Как тут было не обрадоваться «утверждениям евразийцев» Прокофьеву, ещё в 1914—1915 годах черпавшему вдохновение в скифских, в индоиранских древностях, которыми была полна родная степь вокруг Солнцевки, и воспевшему их в победительной музыке — «сплошь яркой, свежей, необыч-

ной, интенсивной, темпераментной и чуждой болезненных изошрённостей», как написал о ней Глебов-Асафьев!

В-третьих, евразийцы считали, что для русского самосознания одной общности исторической, географической, ментальной с остальными народами Евразии, противостоящими Западной Европе, помешанной на собственном величии и успехах, начавшей культурную, экономическую и политическую агрессию против остального мира, недостаточно. У русских, говорили евразийцы, есть собственный акцент, заключающийся в присущем только им типе культуры, оформляемой отличной от других государственностью и одухотворяемой православной церковью. Евразийцы утверждали, что основой любого строительства, в том числе государственного, является именно культура, а культура определяется не чем иным, как религиозной верой. Все они были христианами, почти исключительно православными, и к собственному православию относились очень серьёзно. Типом государства, приемлемым для русских, было, по мнению евразийцев, государство, выраставшее из восточнохристианской этики, — то есть государство коллективистское: левые евразийцы, тот же Сувчинский, говорили даже о «трудовом антикапиталистическом государстве», правые евразийцы, в лице Карсавина, о модели корпоративного, а в лице Трубецкого — идеократического типа. Прокофьев, безоговорочно принимавший, как он выражался, дух христианства, без сомнения чрезвычайно симпатизировал центральному положению религии в евразийском проекте. Что до коллективистского государства, то тут у него как у художника, а значит, у вынужденного в жизни своей больше опираться на себя самого, были сомнения. Достаточно вспомнить дневниковые записи 1918 года о «нелепости» социализма. Но, с другой стороны, в искусстве музыкальном полная реализация без участия других — музыкантов, певцов, танцоров, постановщиков и много кого ещё — попросту невозможна. А значит, полностью отрицать сотрудничество и коллективистское начало тоже нельзя.

В-четвёртых, евразийскому мышлению был присущ лидерский пафос. Россия и её культура воспринимались евразийцами не как очередная «провинция Запада», а как полноправный крупнейший игрок на мировой арене — тот, кто скоро поведёт остальных за собой. Прокофьев с его личными качествами лидера и борца не мог не сочувствовать и этому тоже.

В-пятых, евразийству были присущи, с одной стороны, мысли о будущем неизбежно скором свершении времён и одновременно укоренённость в настоящем, которое и есть

основа всякого будущего. Как верно подметил князь Трубецкой (в письме к лингвисту Роману Якобсону, утверждавшему, что существует «евразийский языковой союз» разных по происхождению и грамматике, но фонологически сходных языков), тут был своеобразный «футуризм», более иных свойственный в евразийских кругах Сувчинскому. Апокалипсическая же обращённость к свершению истории, укоренённая в христианском мироощущении, приводила евразийцев, прекрасно понимавших, что для всякого, мыслящего по-русски, «запад» и есть «конец», «свершение» — от солнца, *западающего* на исходе дня за горизонт видимого, — к тому, что они толковали собственное мировоззрение именно как альтернативный вариант конца истории, а значит, и альтернативный вариант западности. Саму же Россию евразийцы, как тот же Сувчинский, готовы были провозгласить «Новым Западом».

В-шестых, евразийцы исходили из принципиального подобия (изоморфности) разных форм деятельности, порождаемых в пределах одной культуры. Так, ритм, орнамент, гармония и мелодическое развитие в русской (и шире: евразийской) музыке в некотором, фундаментальном смысле изоморфны тому же ритму, орнаменту, гармонии, развитию в религиозной вере, в политике, в экономике, в архитектуре, в стихосложении... Это значило, что через изоморфные роды деятельности можно добиться одинаково мощного воздействия в рамках одной культуры, если правильно понимать её законы. Сочинение, казалось бы, отвлечённой музыки, при верном нащупывании резонирующего с культурным целым ритма, гармонии и мелодии становилось актом огромного исторического и социального значения, что выводило музыку из-под опеки горстки ценителей и делало доступною всем, кто считал себя принадлежащими к единой культуре.

Можно без преувеличения сказать, что евразийское мировоззрение рождалось в резонансе с неподконтрольными «цивилизации» силами, которые в 1910—1920-х годах с такой ясностью разворачивались на страницах партитур Прокофьева и Стравинского; сами же Стравинский и Прокофьев вполне евразийцам симпатизировали.

24 января 1925 года Прокофьев побывал на евразийском собрании в Берлине, в доме Веры Гучковой, тогда ещё юной дочери лидера русских октябристов, депутата дореволюционной Государственной думы Александра Гучкова, а в будущем — жены Сувчинского. В дневнике Прокофьев перечисляет присутствовавших (помимо приведшего его туда Сувчинского): «...профессор Франк, профессор Трубецкой, профессор Ильин, задававший мне сложные музыкальные

вопросы, и какой-то господин из Москвы, который очень напористо стал хвалить Рославца и Мясковского. В этой напористости играл важную роль московский патриотизм, который, говорят, там очень развился: вот мы какие. Когда же я сам стал расхваливать Мясковского и оказалось, что я его и лучше знаю и больше люблю, то он сделался сразу очень простым и милым. Впоследствии Сувчинский сказал мне на ухо, что этот человек из красного штаба, но сочувствует евразийству и здесь инкогнито. Жаль, что я не знал этого раньше, я бы отнесся к нему внимательней». Человек, так заинтриговавший Прокофьева, был не кто иной, как Александр Ланговой, работавший в 1924—1927 годах в Разведуправлении РККА. В это время и евразийцы, и советская разведка пытались водить друг друга за нос: разведка рассчитывала при помощи евразийцев внедриться в интеллектуальные верхи эмиграции и повлиять на них, евразийцы рассчитывали с помощью разведки внедриться в советские верхи и добиться того же самого. Кое в чём обе стороны преуспели. Однако ни евразийцам не удалось существенно повлиять на тогдашнее настроение правящей советской элиты, ни советской разведке разложить — через евразийцев — русскую эмиграцию изнутри. Ланговой же, откомандированный из Москвы с целью дальнейшего собирания сведений и дезинформации евразийских кругов, оказался совсем не случайно сведущ в том, что творилось в передовых музыкальных кругах в СССР. Его сестра одно время была женой композитора-авангардиста Николая Рославца, и даже после их расставания Ланговой продолжал поддерживать Рославца чем мог*.

Уже через две недели после встречи в Берлине, 5 февраля 1925 года помощник начальника Контрразведывательного отдела ОГПУ В. А. Стырне сообщал начальнику этого отдела А. Х. Артузову, безусловно, со слов именно Лангового, об организации евразийского движения в Германии: «В Берлине имеется группа профессоров и композиторов (проф. Франк, Карсавин, Сеземан, Ильин и др., композиторы Прокофьев и Стравинский из Парижа)». Иронично описанное в дневнике Прокофьева «собрание» фигурирует в сообщении Стырне как — ни много, ни мало — «организационный съезд евразийцев».

Можно не сомневаться, что именно близость Прокофьева и Стравинского к евразийским кругам привела к принятому на самом высшем уровне решению пригласить их в СССР.

Национально-религиозная революция, с мощным пере-

* Сообщено А. Е. Парнисом.

воротом в политике, экономике и художественной области, чаявшаяся Асафьевым и Сувчинским ещё в 1917 году (о чём и была их декларация об издании «Музыкальной мысли»), постепенно приобретала признаки альтернативного общезападному модернизму художественного проекта у Сувчинского, а также вела к кардинальному перетолкованию учения об этносе, языке и культурно-историческом ландшафте у Трубецкого и Савицкого и вообще в линии, приведшей впоследствии к этнологии Льва Гумилёва.

Следы разговоров с Сувчинским, следы чтения историософских работ князя Н. С. Трубецкого и явная «евразийская правка» заметны в музыке окончательной версии «Игрока», создававшейся в 1927—1928 годах. Алексей, выиграв двести тысяч, торжествует: «Ха! Печален вид рулетки после нашего «татарской породы»!» На эти слова не стоило бы обращать большого внимания, если бы евразийцы не считали тюркской примеси у восточных славян определённо положительным качеством, вводящим русских в великое братство континентальных народов. Генерал — характерный представитель верхушечных слоев страны, словно вычерченный по лекалу из брошюры Трубецкого «Европа и человечество» (1920). Он не только поёт о российской имперской законности и порядке на фоне псевдогенделевских пассажей в оркестре, намекающих на заимствованный у западных европейцев характер имперской государственности, но и тот, кого Маркиз и Бланш держат в лучшем случае за полезного идиота, чью влюблённость в западноевропейскую жизнь (влечение к аморальной Бланш) можно употребить для собственного обогащения, а потом выбросить как использованный презерватив. Бабуленька же словно воплощает — ни много ни мало — покаяние пребывавшей во временном умственном помрачении страны.

Когда в 1918 году Прокофьев собирался пересечь Тихий океан «по диагонали», Демчинский, как мы знаем, говорил ему: «Вы убегаете от истории. И история вам этого не простит. Когда вы вернётесь в Россию, вас в России не поймут, потому что вы не перестрадали того, что перестрадала Россия, и будете говорить чуждым для неё языком».

Прокофьев запомнил эти слова и сделал всё, чтобы этого не случилось. Его заинтересованный диалог с евразийством — как раз и был следствием усилий по выработке нового образно-тематического языка, который, по неизбежном возвращении из странствий, был бы понятен и в России.

По впечатлению Болеслава Яворского, общавшегося с Прокофьевым в мае 1926 года в Париже, Прокофьев раздва-

ивался «между стремлением дать ...обезволивающую, обезэмоционаливающую озвученность, к которой стремится современный Запад, и между присущим ему как славянину стремлением к раскрытию процесса, к борению со стихией природы» (из письма к Сергею Протопопову в Москву от 16 мая 1926 года). О том, является ли борьба с природою сугубо славянским качеством и вообще является ли она качеством, присущим именно Прокофьеву, можно поспорить. Яворский тем не менее задел нерв ситуации: Прокофьев вынужден был выбирать между, условно говоря, дорогой Стравинского, отрывом от прежних корней и новым ощущением связи с ними. Именно к 1927 году началось возвращение к тому, что Прокофьеву было свойственно с самого начала, по замесу его личности — ко встраиванию в живое «развёртывание человеческого процесса, человеческой общественности» (из того же письма Яворского).

Именно с этим настроем он и ехал в СССР.

19 января Прокофьев и Лина пересекли на поезде латвийско-советскую границу. Градусник показывал —15°С. «Около рельс стоял русский солдат в матерчатой каске и длинной до пят шинели. Поезд остановился и принял солдата, который через минуту появился у нашего купе и отобрал паспорта». Путешествие, начинавшееся как авантюра в духе жюльверновского полёта из пушки на Луну, постепенно приобретало черты знакомой реальности. Однако в дневнике композитор запечатлел и экзотичные и странные на его свежий взгляд черты изменившейся за девять лет родины. Прокофьева явно веселит, что досматривающие багаж красноармейцы не знают, что такое пижама (роскошь в бедном СССР), а Лина не понимает их вопроса про ночную кофточку (в России зимой ночи холодные).

Рано утром 20 января на Александровском (ныне — Белорусском) вокзале в Москве их встретила маленькая депутация: в основном от уникального оркестра республики Персимфанса, состоявшая из председателя правления и художественного совета Льва Цейтлина (в прошлом — концертмейстера у Кусевицкого) и ответственного за связи с правительственными органами члена ВКП(б) Арнольда Цуккера. Третьим человеком в депутации был к Персимфансу отношения не имевший и представлявший Ассоциацию современной музыки Владимир Держановский. «На ногах валенки, и вообще все они одеты в необычайные шапки, тулупы и пр., словом, та декорация, что так пугает приезжих иностр-

ранцев», — поверяет первое впечатление дневнику путешественник. Некрасиво, зато тепло в стужу.

Прокофьевых поместили в «Метрополе» — ещё недавно месте проживания высших советских административных работников, а теперь сданном в концессию немцам под развитие гостиничного дела. «В верхних же этажах частично остались ответственные работники и потому всюду была ужаснейшая грязь, за исключением, впрочем, нашего коридора, где отличный ковёр, хорошая парикмахерская и вообще чистота. Наш номер выходил прямо на Театральную, ныне Свердловскую площадь. Вид из окна восхитительный. Сам номер безукоризненно чист, просторен и с необычайно высокими потолками. Кровати — в углублении и отделены зелёной замшевой занавесью почти до потолка. Но ванны нет и вода в кувшинах. Я заказал кофе для всех, который принесли в стаканах с подстаканниками», — с изумлением записывает Прокофьев в дневнике.

На следующий день появился Асафьев, «потолстевший и поздоровевший; под пиджаком вместо жилета, рубашки и воротничка — коричневая вязаная куртка, с вязаным воротником до подбородка: тепло и не надо заботиться о чистых воротничках». За Асафьевым — Мясковский, ничуть не изменившийся. Зато Мясковский всё удивлялся внешним переменам в Прокофьеве. «...Вероятно, тому, что я потолстел и полысел», — отмечает с привычной самоиронией в дневнике наш герой. Затем — под присмотром Цуккера — последовали кулинарные радости (ели в ресторане, который держала бывшая аристократия), 22-го и 23-го — Прокофьев посетил репетиции Персимфанса, приветствовавшего нашего героя, к большому его смущению, маршем из «Трёх апельсинов». Бродя по заснеженным улицам Москвы с Асафьевым и Мясковским, он поведал им «про Сувчинского, как он живёт, на ком женат, чем занимается и что такое Евразийство, умолкая, когда попадались встречные, ибо тема была нелегальная...».

А 24 и 31 января 1927 года Прокофьев уже играл с Персимфансом в Большом зале Московской консерватории (БЗК) программу, обозначенную в афише как 168-й и 169-й концерты ансамбля и состоявшую в первом отделении из сюиты из «Шута» (напомним, оркестр играл без дирижёра), а после перерыва он сам сел за инструмент в Третьем концерте для фортепиано с оркестром; завершала же программу сюита из «Трёх апельсинов». По впечатлению композитора, персимфанцы «не могут взять ни одного аккорда вместе — все аккорды как у пьяного гусара, арпеджиато. Пускай; зато каждый оркестровый музыкант честно играет все ноты, а пото-

му всё звучит и выходит именно так, как хотел композитор. Не то что отвратительные наёмники, которые только делают вид, что дуют в свой инструмент, а на самом же деле пропускают половину нот, играя хорошо только то, что выделяется и чего нельзя не сыграть». На концерте 24 февраля присутствовал Максим Литвинов, исполнявший в отсутствие лечившегося за границей Чичерина обязанности народного комиссара иностранных дел и произведший на Прокофьева впечатление «фармацевта средней руки» (в 1940-е, уже находясь в отставке, он станет постоянным партнёром нашего героя по игре в бридж). Композитор не забыл поблагодарить советского министра за содействие с паспортами. Жена Литвинова, англичанка, обрадовалась тому, что Лина свободно и без акцента говорила на её родном языке.

В перерыве между концертами Персимфанса Прокофьев 26 января сыграл в Московской Ассоциации современной музыки Третью сонату, Токкату и Пятую сонату. На концерт этот пришли ближайшие друзья Асафьев и Мясковский, дирижёр Сараджев, директор консерватории Игумнов, Яворский, молодые композиторы и среди них Мосолов, прежний издатель юного Прокофьева Юргенсон, работающий после национализации своего дела скромным служащим в Госмузиздате, дальняя родня Сеженские... За концертом последовал многолюдный дружеский ужин — по-московски хлебосольное чествование.

Как если бы этого было не достаточно, 28 и 30 января Прокофьев сыграл в Большом зале консерватории ещё концерт со следующей программой: Третья соната, 12 (sic!) «Мимолётностей», Пятая соната, Марш и Скерцо из «Апельсинов», Танец, Менуэт и Гавот из соч. 32, Токката соч. 11. На второе исполнение заглянули Мейерхольд и Луначарские, а Яворский увёз после концерта Прокофьевых к себе обедать.

Яворский жил со своим учеником, авангардным композитором Сергеем Протопоповым, которого вывез в Москву из Киева и который в их нетрадиционной семье выполнял роль домашней хозяйки. Обед, приготовленный Протопоповым, был на взыскательный вкус гурмана Прокофьева просто «феноменален». Понятно, что следовало послушать и сочинения Протопопова.

«...Яворский изобрёл какую-то гениальную теорию ладов, — речь шла о феноменологической в своей основе теории ладового ритма. — Протопопов — ревностный воплоитель этой теории и даже через каждые несколько тактов выписывает анализ употребляемых им ладов, — каким же образом он в результате влетел в скрябинский супернонак-

корд?» — изумляется в дневнике композитор. Его полусарказм оказался провидческим: в 1940-е годы, отложив в сторону прежнее экспериментирование, Протопопов займётся именно доделкой последнего неоконченного сочинения Скрябина — «Предварительного действия».

Иллюзий о происходящем вокруг у Яворского не было, и впервые наш герой столкнулся с тем, что даже государственный чиновник, а Яворский служил у Луначарского, не очень-то доверяет нанявшим его на работу властям. Обсуждали, в частности, возможное прослушивание телефонов.

Наблюдательный Прокофьев записал для памяти: «Из всех сегодняшних разговоров неожиданный вывод: москвичи ругают теперешнюю Москву, но болезненно ждут, чтобы её похвалили».

29 января 1927 года «Вечерняя Москва» сообщала: «Прибывший в Москву знаменитый композитор Сергей Прокофьев обратился в Административный Отдел Московского Совета с заявлением о восстановлении его в подданстве СССР, которое он, находясь в течение 9 лет за границей, формально утратил. Ходатайство С. Прокофьева удовлетворено». Вместе с композитором новый советский паспорт, взамен прежнего испанского, получила и Лина Ивановна. Сам документ был выписан Прокофьеву лишь 16 марта.

Судя по дневнику, композитор был недоволен газетной информацией: она ставила его в ложное положение. Прокофьев ехал в СССР уже советским подданным; речь шла только о получении новых заграничных паспортов. В «компетентных органах» пообещали разобраться с ситуацией, но, судя по всему, решили не беспокоить газеты.

В начале февраля — снова концерты в БЗК. 4-го — сольный с программой, состоявшей из Второй сонаты, «Сказок старой бабушки», Четвёртой сонаты, переложений «Вальсов» Шуберта для двух фортепиано, исполнявшихся в первый раз. За вторым фортепиано сидел Самуил Фейнберг, но Прокофьев так волновался, что не смог, сидя за первым роялем, толком послушать, хорошо ли звучало его собственное переложение.

7 февраля в Большом зале был дан экстренный (170-й) концерт Персимфанса с новой программой: Увертюра для камерного оркестра из 17 инструментов соч. 42, Второй концерт для фортепиано с оркестром в новой редакции (взамен утраченной первой) с Прокофьевым за инструментом, Марш и Скерцо из «Апельсинов», сюита из «Шута».

Евгений Браудо, в 1916 году бурно хваливший «Скифскую сюиту» на страницах «Аполлона», писал теперь в эстетичес-

ки и политически умеренном — вопреки названию — журнале «Музыка и революция»: «Громадный успех, сопровождавший выступления Прокофьева, относился в равной мере как к композитору, так и пианисту. Играет Прокофьев так же, как сочиняет, — ярко, выразительно, свежо, рельефно, ритм у него идеален, звук упруг и крепок, принижает оркестр даже в самых сильно инструментованных местах. По сравнению с прежними годами тон его стал насыщеннее и гибче, как и весь его композиторский облик, приобретший такой мужественный, остро-очерченный и независимый характер. Юношеская резвость и предерзость<ност>, считавшиеся когда-то очень характерными для Прокофьева, сменились большей сосредоточенностью и, если хотите, известной академичностью, но не за счёт омертвления звукового языка, а напротив того — большей её <его?> жизненности и разнообразия. <...> Абсолютной новинкой для Москвы явилась, исполненная впервые по рукописи, обработка Шубертовских вальсов для двух фортепиано. Здесь чрезвычайно любопытно, как такой изошрённый мастер, как Прокофьев, подходит к сравнительно примитивной эмоциональности Шуберта. Надо признать, что, обогащённые фортепианным блеском и эластичным подголосочным материалом, эти вальсы показали полную гармонию Прокофьевского и Шубертовского музыкального мира».

Ещё в Париже Яворский сказал Прокофьеву, что в Советской России неплохо бы дать и благотворительный концерт в пользу какого-нибудь фонда. В результате, по инициативе самого композитора, было объявлено, что весь сбор от пятого по счету фортепианного его выступления в Москве, даваемого 15 февраля, на этот раз в Колонном зале Дома союзов (в зале бывшего Благородного собрания), в котором он играл самые доходчивые вещи — Вторую сонату, «Сказки старой бабушки», Четвёртую сонату, Марш и Скерцо из оперы «Любовь к трём апельсинам», Гавот из «Классической симфонии» и конечно же ударную Токкату, — поступит «в республиканский фонд помощи беспризорным».

Но далеко не все были в восторге от триумфального приезда нашего героя на родину. Находившийся в руках политически радикальных, но эстетически консервативных молодых членов Российской ассоциации пролетарских музыкантов журнал Московской консерватории «Музыкальное образование» изливал яды в сдвоенном, за январь—февраль 1927 года, номере из уст некоего умника, укрывшегося за подписью -Б: «Прокофьева у нас чуть ли не причислили к лику пролетарских композиторов, солнечных и жизнерадо-

стных, наговорили множество умных вещей о созвучии его творчества с переживаемой нами эпохой. А между тем, начав с озорства и “футбольного” буйства, он во время гражданской войны попадает за границу, где окончательно формируется его музыкальный облик. <...>

Нельзя безнаказанно рвать со страной, корнями которой [sic!] питается твоё творчество.

Европейская атмосфера послевоенного периода, эпоха глубочайшего внутреннего разложения, приняла Прокофьева, в известной степени обласкала и... зло отмстила. <...>

Прокофьев не оправдал тех надежд, которые возлагались на него. Судя по отдельным моментам в его более ранних сочинениях, он мог бы вырасти в явление мировой значительности.

Он не сумел, не захотел, не смог преодолеть своего паясничанья, и весь целиком уложился в схему того, что немцы называют — *Unterhaltungsmusik* [лёгкой музыкой].

В том же номере другой критик Прокофьева Ларев риторически вопрошал по поводу советских гастролей приехавшего одновременно с Прокофьевым Метнера: «Современность и Метнер? Прокофьев и Метнер? Созвучно ли творчество Метнера нашей эпохе и в какой мере?.. <...>

Если бы молодые советские музыканты спросили, какую из двух культур можно было бы предпочесть для стройки нашего искусства, Прокофьева или Метнера, то, хотя и трудно остановиться на одном из этих мастеров, так как они оба чужды нашему строительству и у обоих есть нужные элементы, всё же нужно было бы ответить, что культура Метнера ближе нам, чем культура Прокофьева и Стравинского с их пряностью, остротой и фокусничеством».

Комментарии, как говорится, излишни.

Другая — неожиданная, но по существу очень серьёзная — критика прокофьевских выступлений прозвучала с эстетически крайне левого фланга, из уст авангардного теоретика и композитора-экспериментатора Арсения Аврамова.

Донской казак Аврамов был одним из первых, кто ещё в 1916 году подверг на страницах «Музыкального современника» сомнению проповедовавшуюся Сабанеевым, тогдашним зоилом Прокофьева, теорию «ультрахроматизма», якобы восходящего к Скрябину. Впоследствии сабанеевские теории пытались воплотить на практике и Артур Лурье (в сочинениях для специально построенного на фабрике братьев Дидерихс микротонного «рояля с высшим хроматизмом»), и — сперва в России, потом во Франции — Иван Вышнеградский. Суть «ультрахроматизма» сводилась к включению в область

музыкального, как говорил Сабанеев, «всех звуков <...>, а не только тех 12, которые нам представлены темперированным строем», — известной последовательностью полутонов в пределах одной октавы, окончательно утверждённой в качестве музыкальной конституции «Хорошо темперированным клавиром» Иоганна Себастьяна Баха. Скрябин в своих поздних сочинениях, утверждал Сабанеев, якобы прорывался к преодолению баховской темперации, господствовавшей в музыкальном искусстве на протяжении Нового времени.

По Авраамову, ошибки апологетов «ультрахроматизма» сводились к следующему. Во-первых, Скрябин, их вдохновитель, первичным считал всё-таки инструмент (фортепиано), темперированный в любом случае «по-баховски». Во-вторых, любое уточнение темперации, введение четверть тонов и так далее *ad infinitum*, ведёт не к большей свободе, а к ещё большей рациональности как в нотации музыки, так и в её исполнении.

За этой, казалось бы, технической и для не-музыканта сухой дискуссией стоял ключевой вопрос: принимаем ли мы буржуазно-либеральную цивилизацию, одним из интеллектуальных воплощений которой, своеобразной музыкальной конституцией и был — да, именно так! — «Хорошо темперированный клавир» Баха, или отрицаем её, как её с самого начала отрицал уроженец окраин «цивилизованного» мира, вольный казак Арсений Авраамов?

Но ведь и Прокофьев относился к буржуазному, урбанистическому, цивилизаторскому миру критически, хотя и не прочь был использовать его удобства себе на пользу. Впоследствии, когда был осознан огромный эстетический потенциал и так называемой «индустриальной» стилистики, то среди тех, кто попытался его использовать, был и «скиф» Прокофьев с машинным финалом ещё не исполнявшегося «Стального скока». Авраамов, критиковавший Прокофьева на страницах советской печати, задолго до моды на саму стилистику, разыграл в 1922 году на гудках бакинских заводов звуко-пространственную «Симфонию гудков». Забегая вперёд скажем, что в 1930-е годы он продолжил радикальное экспериментирование и занялся *визуальным* записыванием музыки на пленку с возможностью дальнейшего звукового воспроизведения, предвосхищая своими опытами электронное синтезирование звуков и тембров.

Итак, 15 февраля 1927 года в еженедельнике ЦК Всесоюзного профессионального союза работников искусств «Рабис» появилась, как всегда, задорная статья ультралевого Авраамова под отсылающим к Евангелию от Луки заголовком

«Блудный сын»: «Бурными овациями встречает и провожает каждый раз своего “блудного сына” столица СССР. Цикл его концертов вырос в своеобразные “музыкальные торжества”, заслонившие собою даже 100-летнюю Бетховенскую годовщину, под знаком коей наши концертные организации намеревались (если нам не изменяет память) провести едва ли не весь текущий музыкальный сезон...» Прокофьев, вычитав о бетховенских торжествах у Авраамова, будет потом не раз с удовольствием повторять, что в 1927 году в СССР его встречал приём не хуже того, какой могли оказать самому Бетховену. Но Авраамов-то говорит всё это ради того, чтобы перейти к сути проблемы: «...успех музыки Сергея Прокофьева держится на глубоком компромиссе, достигаемом с помощью огромного и изощрённого технического мастерства, приёмы коего на спец<иальном> языке могут быть определены так: широкое и остроумное использование энгармонических возможностей нашей темперации в направлении ложных “психологических” консонансов при сохранении всех исторических атрибутов классической музыки, особенно в форме, мелодике и ритме. Кажущаяся новизна гармонии — результат смелых горизонтально-мелодических сопоставлений». Иными словами, при всём критическом отношении Прокофьева к западноевропейской классической музыке XVIII—XIX веков он полностью рвать с этой музыкальной традицией и задаваемой всем её обликом темперацией (настройкой инструментов) не собирался. Революционного запала ему явно не хватало. Авраамов заключает свои заметки так: «...конечно, приезд С. Прокофьева в СССР — событие, не лишённое даже общественно-политического значения; конечно, с другой стороны — нельзя требовать от художника, выросшего “за рубежом”, по ту сторону революционной баррикады, работавшего на враждебный нам рынок, — необходимого и пригодного нам “качества продукции” (тем более, что не находим такого и на нашем “внутреннем рынке”), — его стиль — неизбежный, логический, определённой эпохи музыкальной истории — эпохи разложения господствующей тональной системы, и было бы смешно строить на нём обвинительный акт композитору: трагическая коллизия его творчества с заветными мечтаниями и устремлениями нашей культурно-революционной эпохи — “ему не позор, но — несчастье”».

Было над чем задуматься и самому Прокофьеву. Во всяком случае, его впервые критиковали по существу — такой критики он в Америке и Западной Европе не читал. Возможно, что именно после статьи Авраамова наш герой укрепил-

ся в убеждении, что он и есть самый настоящий классический композитор. И подумал, что даже критика в СССР — вдумчивая. Это окажется преувеличением: Авраамов был уникален.

8 февраля Прокофьев и Лина отправились в город юности композитора, ставший за это время Ленинградом. На подъездах к столь дорогому его сердцу месту наш герой, согласно его дневнику, «вскочил в восемь часов, дабы успеть выбриться и посмотреть в окно на окрестности Петербурга, столь мне знакомые. Однако под толстым покровом снега я многого не узнал, в том числе и Саблина...». В десять утра на платформе бывшего Николаевского вокзала путешественников уже встречала местная депутация из «Асафьева, Оссовского, Щербачёва, Дешёва и ещё человек шести незнакомых — представителей от каких-то музыкальных групп». Первое впечатление от города было по-прежнему опрокидывающим сознание: «За годы странствования за границей я как-то забыл Петербург, мне стало казаться, что его красота была навязана ему патриотизмом петербуржцев и что по существу сердце России, конечно, Москва; мне стало казаться, что европейские красоты Петербурга должны меркнуть перед Западом и что, напротив, евразийские красоты иных московских переулков остаются чем-то единственным. Настроенный таким образом, я сейчас совершенно был ошеломлён величием Петербурга: насколько он наряднее и великодержавнее Москвы!»

Прокофьевых поселили в просторном и комфортабельном номере «Европейской». В качестве визита вежливости они наведались 10 февраля к Глазунову, но директора — теперь уже Ленинградской — консерватории дома не застали. Асафьев же навещал их ежедневно. Смотрели в компании консерваторского друга «Три апельсина» в Мариинке (Прокофьев внутренне торжествовал!). 11 февраля Асафьев забрал композитора и Лину к себе в Детское (бывшее — Царское) Село. Там их ждали славное угощение, фотосессия, во время которой то Лина, а то наш герой снимали присутствующих, прогулка по дивным паркам пригорода Северной столицы...

А 12-го Прокофьевы снова присутствовали на репетициях. Вечером — визит на квартиру Анны и Сергея Радлова, старого знакомого по Шахматному собранию, а ныне театрального режиссёра. Прокофьев поверяет впечатления дневнику: «У Радлова отличная квартира и отлично сервирован чай с закусками. Там же встречаю профессора Смирнова, шахматиста, и поэта Кузмина. Последний за чаем читает сти-

хи, заикается и шепелявит, но выглядит выразительно. Я сижу сбоку и с любопытством рассматриваю его череп, совершенно сверху плоский, как будто ударом шашки снесли крышку его черепной коробки. Одет он бедно, пальто у него дырявое. Когда мы одеваемся в передней, то мне как-то стыдно за мое парижское на новой шёлковой подкладке, по которой он скользнул глазами».

14 февраля вернулись на два дня в компании Асафьева в Москву, где, среди прочего, Прокофьев присутствовал на праздновании пятилетия Персимфанса (на котором играли и «Скифскую»), на театральном совещании у Луначарского (Мейерхольд кричал на присутствующих, что вместо самокупающегося интересного для зрителей театра они хотят театра скучно-пропагандистского на дотации у государства, то есть бессмысленной траты тех же денег голосующих против пропаганды ногами зрителей) и, наконец, обсуждал с Мейерхольдом планы переделки «Игрока». Мейерхольд неожиданно предложил Прокофьеву в сотрудники... Андрея Белого. Прокофьев был в изумлении: прототип Мадиэля-Генриха в его собственной опере и теперь в сотрудники! «...Я очень люблю Белого, но разве он компетентен в делах сценических?» — сказал композитор Мейерхольду. «Игрока» он, в конце концов, переделал сам.

В четверг 17 февраля в Большом зале Государственной академической филармонии в Ленинграде состоялся сольный вечерний концерт Прокофьева. Он во многом повторял программу выступления в московском АСМе — ленинградская филармоническая публика воспринималась по традиции как более своя, чем та, что ходила в Большой зал Московской консерватории.

Прокофьев снова сыграл Третью сонату, 12 «Мимолётностей», Пятую сонату, Марш и Скерцо из оперы «Любовь к трём апельсинам», Танец, Менуэт, Гавот из соч. 32 и — под конец — «хитовую» Токкату, соч. 11.

19 февраля 1927 года рецензент «Ленинградской правды» написал о впечатлении от «Clavierabend'a Сергея Прокофьева»: «Любить Прокофьева как пианиста, пожалуй, действительно трудно <...> И тем не менее нельзя не назвать Прокофьева блестящим пианистом. В его игре есть нерв, свободное и непринуждённое преодоление технических трудностей и способность к охвату сути исполняемого. Но есть и ещё область, в которой Прокофьев, конечно, не имеет себе равных — это исполнение своей музыки. Только под пальцами Прокофьева-пианиста Прокофьев-композитор получает полное и совершенное выражение».

В тот же день 19 февраля состоялся концерт в Государственной академической филармонии с её оркестром — на этот раз, впервые за время пребывания в СССР, под управлением настоящего дирижёра, а именно Николая Малько. В программе были: Увертюра для камерного оркестра из 17 инструментов, соч. 42, Второй концерт для фортепиано с оркестром (вторая редакция) с нашим героем в качестве солиста, Классическая симфония, Сюита из оперы «Любовь к трём апельсинам».

Вернувшись из Петербурга-Ленинграда в Москву, 1 марта Прокофьев не преминул похлопотать об облегчении участи любимого кузена Шурика Раевского, всё ещё находившегося в заключении. Глава Политического Красного Креста и в прошлом жена Горького Андреева не советовала напрямую обращаться к властям — дабы они не потребовали какой «любезности» взамен. Андреева сама бралась намекнуть руководителям Объединённого государственного политического управления (советской политической полиции) Вячеславу Менжинскому и Генриху Ягоде, что Прокофьев доволен в СССР всем, за исключением «пребывания родственника в тюрьме».

Потом наш герой отбыл на родную Украину. На противодействия со стороны руководителей местных концертных организаций Прокофьев ответил угрозой, что всё равно сыграет намеченные концерты, а вот сбор отдаст, как от концерта в Колонном зале в Москве, в «фонд помощи беспризорникам», пусть попробуют запретить. Он играл что и как ему заблагорассудится не только в тогдашней украинской столице Харькове, городе «большом, грязном и некрасивом», но и в Киеве, показавшемся, как всегда, «очень красивым», и в дивной приморской Одессе.

В Одесском филармоническом обществе, расположившемся в здании Государственной академической оперы, 14 и 15 марта 1927 года звучала уже «привычная» советским слушателям программа: на первом концерте Третья соната, 10 «Мимолётностей», Вторая соната, Марш и Скерцо из «Трёх апельсинов», Танец, Менуэт и Гавот из соч. 32, Токката соч. 11, на втором — Пятая соната, «Сказки старой бабушки», Четвёртая соната, Марш, Прелюд и Гавот соч. 12, Гавот соч. 25, снова Скерцо и Марш из «Трёх апельсинов».

Давид Ойстрах, будущий исполнитель скрипичной музыки Прокофьева, а в ту пору начинающий виртуоз-вундеркинд, запомнил колоссальное впечатление от концертов: «Ещё задолго до начала зал был уже полон. Послушать знаменитого композитора пришла чуть не вся музыкальная об-

щественность города, все музыкальные старожилы, масса молодёжи. Успех был огромный. Не знаю почему, но я чувствовал себя точно именинником. Впервые я испытал такое сильное впечатление, не столько, может быть, от самой музыки, которую я успел к этому времени и лучше узнать и полюбить, сколько от её исполнения. Игра Прокофьева поразила меня своей простотой. Ни одного лишнего движения, ни одного преувеличенно выраженного чувства, ничего, что можно было бы определить как желание произвести впечатление».

Ойстрах был представлен композитору на банкете, устроенном после выступлений, и сыграл знаменитому гостю скерцо из Первого скрипичного концерта. Виртуоз вспоминал: «Менее всего я мог ожидать, что выступление моё окончится для меня таким конфузом. В доме учёных, где происходило чествование С. С. Прокофьева, собрался весь цвет одесской общественности. На почётном месте — у самой эстрады — сидел сам Сергей Сергеевич. Во время моего исполнения лицо его делалось всё более и более мрачным. Когда же по окончании раздались аплодисменты, он не принял в них участия. 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...» Что не помешало в будущем большой творческой дружбе двух музыкантов.

В перерывах между разъездами Прокофьев успел обсудить в Москве грядущую постановку «Трёх апельсинов» с дирижёром Государственного академического Большого театра Николаем Головановым, с художником Исааком Рабиновичем (его талант и чувство сцены высоко ставил Дягилев) и с режиссёром Алексеем Диким. Когда опера, наконец, увидела свет на сцене ГАБТа, — а премьерные показы были даны в самом конце сезона 17 и 19 мая 1927 года, причём роль Нинетты исполняла жена Голованова Антонина Нежданова, солидным возрастом и комплекцией мало годившаяся на роль мистической возлюбленной Принца, — то Евгений Браудо написал, как всегда с проникновением в суть дела, на этот раз на страницах официозной «Правды»: «Это отнюдь не опера в обычном смысле слова, а театральная гротеск-пародия... <...> Традиционная опера обставляла развитие такого сюжета всевозможными таинственными затруднениями, обуславливаемыми вмешательством злых и добрых сил. Прокофьев сделал всё от него зависящее, чтобы и в музыке,

и в замечательно остроумном тексте разоблачить этот нехитрый механизм оперы. Старой опере бросается вызов. <...> Судя по стилистическим признакам, это произведение предназначалось для маленькой интимной сцены, и только в такой обстановке могло сказаться полностью её веселое остроумие. Перенесённая на огромные подмостки Большого театра, опера волей-неволей приобрела характер некоторой монументальности, которая по существу своему совсем не вяжется с её сатирической подоплёкой: ведь ни короли, ни черти, ни добрые, ни злые феи, ни прочие персонажи Прокофьева никак не могут быть приняты всерьёз. В постановке Большого театра, однако, наблюдалось стремление сделать постановку пышной, зрелищной в ущерб лёгкой сатирической импровизации. В этом направлении использован был декоративный талант И. М. Рабиновича, давшего незабываемые по своей пышности и красочной остроте сценические картины. Режиссёру А. Д. Дикому, по-видимому, трудно было справиться с капризным и вместе с тем легко развёртывающимся сюжетом представления. Временами чувствовалась неуверенность массовых движений; или взять расстановку в одну линию хоровых групп, по замыслу автора олицетворяющих весёлый спор зрителей вокруг небывалого зрелища «Любви к трём апельсинам»».

В июне Большой театр, вступивший в соперничество с Мариинкой, привёз «Апельсины» в Ленинград.

Накануне отъезда в Париж Прокофьев дал 20 марта 1927 года в Колонном зале в Москве ещё один — экстренный — концерт с Персимфансом. Звучали Классическая симфония, Второй концерт для фортепиано с оркестром, а после перерыва и «Ала и Лоллий». На концерте присутствовали не только давние и преданные друзья Мясковский и Асафьев, но и вся театральная и музыкальная Москва — от Мейерхольда до молодёжи в лице «Оборина, похожего на Дукельского» (как отметил в дневнике наш герой), и даже советское руководство, в том числе глава Совета народных комиссаров Алексей Рыков («небольшого роста человек с бородкой интеллигентского типа и гнилыми зубами») и, как потом узнал композитор, Иосиф Сталин. Рыкову Прокофьев дипломатично сказал: «Мой приезд сюда — одно из самых сильных впечатлений моей жизни». Сталин, по слухам, заявил присутствующим, что «Прокофьев — наш».

Следствием этого стало неожиданное приглашение Прокофьеву сыграть через три дня, на концерте в Коминтерне в честь взятия Шанхая китайскими революционерами, но Прокофьев вежливо отклонил его, сославшись на нежела-

ние халтурить. На самом деле он опасался ненужных осложнений по возвращении в Париж. В долгосрочной же перспективе выступление 20 марта имело последствия самые значительные.

Когда в 1930-е годы Сталин установил единоличную диктатуру, физически устранив всех конкурентов, включая и Рыкова, то его тогдашний отзыв надолго поставил Прокофьева вне критики завистников и недоброжелателей. Идти против мнения Сталина означало подписывать себе приговор.

...Начали собираться в дорогу. Купили «по протекции» (вот он, советский язык!) Лине в Госторге беличьего меха с десятипроцентной скидкой. Прокофьев получил от Асафьева пакет с юношескими сочинениями, а от Мясковского целый чемодан с рукописями и с записными книжками, а также несколько коробок обожаемых сладостей. Отдал Асафьеву — советская бедность! — одно своё пальто, вероятно, то самое, на парижской шёлковой подкладке, за которое стало стыдно в присутствии нищего Кузмина, а Мясковскому «преподнёс всякие галстуки, рубашечки и прочие более элегантные части туалета, зная его склонность к ним». На таможне получили, опять-таки «по протекции», дозволение на вывоз целого сундука рукописей. При переезде через границу советский чиновник, узнав, что это сундук Прокофьева, пошутил: «Чем наполнен сундук? Апельсинами?» Разительный контраст с недоброжелательным и глуповатым досмотром на американской границе в 1918 году.

29 марта 1927 года Прокофьев написал из Парижа жене Кусевицкого Наталье Константиновне о впечатлениях от родины: «Поездкой в Эсэсэсэрию очень довольны: принимали нас ласково, власти были корректны, уезжали с сожалением. Всех концертов 23, в том числе в Харькове, Киеве, Одессе. Прессу я Вам своевременно посылал. Видел в Мариинке “Апельсинов”, очень весело поставлено, в июне их привезут в Париж, уже подписана командировка. Но Большой театр собирается поставить их ещё шикарней, и теперь идёт бой, кому из двух театров поехать в Париж. Вас и Сергея Александровича часто вспоминали; поклоны от Цейтлина, Табакова и многих других. Библиотека Сергея Александровича цела и не разрознена. Проходил я мимо Вашего бывшего особняка; здорово красив домишко! <...> Боровский в Москве, приехал в день нашего отъезда. Его дебют сопровождался большим успехом. Метнер проходит вяло, публику нагоняют. Слышал VIII симфонию Мясковского — очень хорошая вещь».

Кстати, сближение Прокофьева с советскими имело последствия и для Дягилева — он тоже получил советский паспорт (в отличие от Прокофьева не в Москве, а в Берлине) и гарантии беспрепятственного въезда и выезда из СССР, однако, из осторожности, решил повременить с путешествием. Сказалось и то, что посол в Берлине честно предупредил его: «Я Вам гарантирую возвращение и как посол, и лично, но не могу ручаться за то, что Москва не переменит своего решения и не возьмёт назад свои гарантии».

Однако после получения паспорта Дягилев стал подчёркнуто дружески общаться с представителями литературной, музыкальной и театральной элиты Советской России, планировать их участие в своей антрепризе и даже — сообщим об этом, забегая немного вперёд, — хотел заказать балет советскому композитору. Им оказался совсем ещё молодой Гавриил Попов. По отношению к эстетическому «болоту» императорской, петербургской России, отвергшей и фактически изгнавшей его, у уроженца Урала Дягилева не было связано никаких тёплых чувств. Разве не Дягилев велел вывешивать над сценой, на которой шли спектакли его антрепризы, революционно-республиканский красный флаг — сразу после пришедшего из Петрограда сообщения о падении монархии? Гнев и стыд, которые он испытывал вместе со многими в пору брест-литовского договора большевиков с Германией и в годы Гражданской войны, теперь притупились. Советская Россия для него чем дальше, тем больше становилась просто Россией, настоящей и живой, с которой многомиллионная Россия эмигрантская была связана только косвенно.

Вскоре после возвращения Прокофьева из СССР Дягилев потребовал присутствия композитора в Монте-Карло на репетициях «Стального скака» — кому, как не только что по видавшему Советскую Россию автору музыки, быть главным консультантом постановки?

Дягилев хотел, чтобы композитор проверил правильность темпов и выправил общее направление спектакля, начавшего у Мясина превращаться из повествования о 1920 году в Советской России — времени, которого ни Дягилев, ни Мясин, ни даже Прокофьев не знали, — в серию аллегорических картин, позаимствованных из книги знаменитого коллекционера гравюр Дмитрия Ровинского (его собрание находится в Российской национальной библиотеке) — из многотомных «Русских народных картинок» (Санкт-Петербург, 1881—1893). Доходило до абсурда: Прокофьев видел во

вступительном явлении участников «стихийную народную волну, а Мясин борьбу бабы-яги с крокодилом (по Ровинскому). Но затем он объяснил, что, разумеется, не будет ни бабы-яги, ни крокодила, но он берёт это за основу для получения стихийности».

Прокофьев пробыл в Монте-Карло с 7 по 11 апреля. Именно тогда «Урсиньоль» был окрещён «Стальным скоком» (название, звучащее слегка по-футуристически), по-французски же «Pas d'Asie». Французское название придумал Мясин, от русских сказок повернувшийся к индустриальной и фабричной тематике, перевёл его на русский сам Прокофьев. Дягилеву оно сначала не понравилось, но потом показалось настолько удачным, что импресарио решил его выдать за собственную выдумку. Свидетельствует Лифарь: «Название “Стальной скок” — было придумано в последнюю минуту, и придумано самим Дягилевым. Дягилев же на генеральной репетиции ввёл и случайный трюк: танцоры из кордебалета в конце репетиции от нечего делать стали шалить на площадке, стуча в ритм молотками, — Сергей Павлович пришёл в восторг от этой нечаянной выдумки и велел сохранить её в балете, — и действительно она давала большой акцент финалу балета».

Премьера состоялась 7 июня 1927 года в парижском Театре Сары Бернар, после чего балет шёл в сезоне ещё три раза (8, 9 и 11 июня). Русские парижане восприняли премьеру неоднозначно. Тема — конец военного коммунизма, начало нэпа и советское индустриальное строительство — вызвала у них любопытство, смешанное с предубеждением. Слишком горька была обида на то, чего пришлось натерпеться, прежде чем отправиться в изгнание.

Хронологически первый отклик принадлежал перу балетного критика Валериана Светлова, который уже 9 июня на страницах «Русского времени» с негодованием предупреждал читателей, что «Дягилев быстро растеряет всю, некогда заслуженную, известность организатора и пропагандиста русского искусства за границей и станет таким же отпетым кремлёвским антрепренёром, как Мейерхольд и Таиров, без лести преданные советской власти», если продолжит линию «Стального скока». Что до хореографии представления, то Светлов отказывал ей в какой-либо осмысленности: «...это длинная цепь иероглифов, дешифровать которые я не мог, при всём напряжённом внимании. Подождём какого-нибудь нового Шамполиона, чтобы он раскрыл тайну этих загадоч-

ных письмён. Классический танец имеет свой алфавит определённых начертаний, из которых складываются пластические слоги, слова, предложения и, наконец, самая поэма». Но здесь, по убеждению Светлова, — не так; и балет Прокофьева—Мясина—Якулова, выпущенный на парижскую сцену под патронажем Дягилева, — лишь слегка прикрытая эстетикой апология буйства «наглого матросья», комсомольских групповых изнасилований («чубаровщины»), распоясавшейся пьяни да анархистствующих большевиков. Кажется, Светлов навсегда остался в эпохе начала русской революции, между тем «Стальной скок» был совсем не об этом.

«Вы думаете, публика вчера возмутилась этим отвратительным зрелищем, этой демонстрацией большевицких достижений в новом пролетарском искусстве, этим советски “опозитизированными” сценами чубаровщины, пьяных флиртов и наглого матросья? — гневно восклицал критик. — Ничуть. Снобы, закатывая глаза, говорили: “шарман”, “эпатан”, “риголо” и семь раз по окончании спектакля вызывали авторов. Им и книги в руки».

Правоэмигрантское «Возрождение» устами художника А. Бундикова откровенно глумилось над постановкой: «На сцене мечутся, бегают друг за другом, валяются по полу, взбегают “на конструкцию”, катаются по ней, спешат вниз и вновь валяются какие-то тускло одетые или бессмысленно яркие фигуранты. Виден ряд красноармейцев в шлемах и с тремя петлицами, матрос с гигантским якорем на декольте, какие-то ещё герои, одна нога в высоком ботфорте, другая “брюки навывпуск” и т. п. Но ни в “сказках”, ни в финале картины, где музыкальный автор Прокофьев так широко развил народные плясовые темы, мы не видим собственно танца. <...> Механика завода, эволюция мёртвой материи — это, может быть, тема, наиболее подходящая для творчества Мясина. Воздаём должное его изобретательности. Хореиты [sic!] не только изображают рабочих, вооружённых огромными молотами, но и сами обрабатываемые куски металла и части машин, над которыми, выволакивая их (за ноги), трудятся другие хореиты-рабочие. Сталь расплавляется, кипит, формуется, расплющивается — и всё это лишь живой материал лицедеёв. И балетмейстер, и композитор, и режиссёр, и декоратор, введший ряд вертящихся колёс и приспособлений, блестяще справились с нарастанием своей темы, постепенно доводя работу “завода” до максимальной интенсивности. Напряжённую и всё растущую подавленность, бесспорно, переживает и зрительный зал, и занавес падает, как знак желанного освобождения».

Наиболее взвешенным — но тоже отрицательным — был лишь отклик князя Сергея Волконского в «Последних новостях» от 14 июня 1927 года. В прошлом директор Императорских театров, при котором Дягилев, замысливший театральные реформы, состоял одно время чиновником по особым поручениям, Волконский имел все основания оценивать каждую следующую его постановку в первую очередь с точки зрения того нового, что Дягилев приносил в музыкальный театр, а потом уже с точки зрения политики, исторической достоверности или чего-либо ещё. Именуя почему-то балет «Стальным шагом», хотя всем в русском Париже был известен правильный перевод французского названия «*Pas d'Acier*», Волконский начинает с приговора: «Будем откровенны. Это *не* красиво, почти сплошь уродливо и местами нестерпимо вульгарно». И тут же поясняет — массовое, индустриальное или социалистическое по характеру, действие даёт не меньше, а как раз больше простора воображению хореографа: «Движение одного человека в редких случаях прекрасно (не всякому дано), а движения масс, когда они подчинены единому указанию, *всегда* прекрасны. Какие картины усталости, подавленности, тяжести, усилия, напряжения, победы, торжества могли бы дать мотивы труда во всех возможных его видах! Но для этого, конечно, нужно, чтобы от той или иной формы труда было взято то, что в ней есть типичного, самим этим трудом обусловленного». Именно этого, по мнению Волконского, в балете сделано не было.

«Только два момента, — продолжал он, — во всём ходе действия дают некоторое приближение к удовлетворению: вход рабочих в кожаных передниках и большая картина работающих молотов; но рабочие скоро переходят в хулиганство, а молоты начинают стучать, да не по наковальням, а по деревянному полу: шум невообразимый, с искусством не могущий слиться; конечно, было бы лучше, если бы удары были “фиктивные”, по “немому” предмету. Но и здесь хулиганство: огромными, гигантскими молотами рабочие норовят попасть в лежащего и задравшего ноги товарища...» — Как мы помним, «хулиганство» это Дягилевым было санкционировано.

«Сказать ли о костюмах? — риторически восклицает Волконский. — Хороши рабочие в клеёнке и рабочие с кожаными фартуками. Солдаты печальны — в каких-то серых лапсердаках с суконными остроконечными колпаками, напоминающими “шлемы” советских воинов. Нарядны три офицера в жёлтых сапогах и зелёно-гороховых френчах...»

Волконскому вторил на страницах тех же «Последних новостей» Борис Шлёцер: «Конечно, здесь, как и во всех почти вещах Прокофьева, много музыки; она бьёт мощным фонтаном из каких-то неисчерпаемых как будто источников; но за этим изобилием звуковых образов, столь свободно, естественно возникающих, за этим богатством звуковой материи редко очень ощущается подлинный духовный смысл. <...> ...По большей части стихийное прокофьевское искусство напоминает нам действие мотора, работающего впустую, или ту фабрику, которую изобразил нам Якулов в “Стальном скаке” и где с такой яростью играют в работу до полного изнеможения».

Смысл претензий даже таких проницательных критиков, как Волконский и Шлёцер, сводился к следующему: Дягилев искажает нагую красоту коллективных физических усилий и индустриального труда как частного случая таких усилий и нерассуждающую, стихийную мощь прокофьевской музыки привнесением в «Стальной скак» постановочных излишеств и ложного гротеска и комизма.

Между тем все современники соглашались в одном: что бы они сами о «Стальном скаке» ни думали, публика приняла его с восторгом. Тот же князь Волконский свидетельствовал: «...успех в зале был огромный».

Однако Париж не был бы Парижем, если бы не одарил Прокофьева скандалом на премьере его «советизанского» балета. Скандалил в театре Жан Кокто, вдруг взявшийся защищать от Прокофьева... светлую память Ленина и идею русской революции (Кокто всегда бежал в ногу с модой и даже несколько впереди неё). Когда Дукельский в ответ на шипение уязвлённого триумфом постановки «мэтра», что, мол, при чём тут Советский Союз, всё это мы уже видели в мюзик-холле, начал довольно громко высказываться по поводу того, что «парижской музычке» теперь явный конец, что это ведь сам Кокто пытался привить молодым французам вкус к мюзик-холлу, да вот публике ближе музыка широкого эпического дыхания, то последний сорвался и с криком: «Дима, парижане смешивают тебя с говном!» — ударил Дукельского и моментально скрылся в толпе. Дукельский оторопел от неожиданности. Бледный от ужаса Дягилев, прекрасно понимавший, чем выходка его французского сотрудника может закончиться, — вызовом полиции и угрозой депортации всех русских участников скандала, — категорически потребовал прекратить выяснять отношения в театре. Но через некоторое время Кокто снова появился рядом с Дукельским: «Дима, ответь мне пощёчиной!» Тут уже готов был полезть драть-

ся не только Дукельский, но и сам Прокофьев. Обоих сдержало лишь присутствие Дягилева.

Между тем у входа в театр уже собиралась подзуживаемая Кокто и его тогдашним «учеником» (эвфемизм, мелькающий в некоторых воспоминаниях об инциденте) толпа. Однако, подчиняясь категорическому требованию никак не реагировать на происходящее, Прокофьев и Дукельский, под эскортом Дягилева, Пайчадзе и Сувчинского, были выведены из театра. В написанных вдогонку произошедшему стихах Дукельский съязвил:

Как полагается эстету,
Кокто прославил музыкетту —
И вдруг Стальной увидел Скок;
Он из театра наутёк.
Пошёл искать по полусвету,
Где оскорблённому поэту
Есть подходящий уголок.

Склока продолжалась ещё несколько дней. Кокто слал — почему-то адресуясь к Кохно, — жеманные письма, в которых разъяснял Дягилеву «идейные» причины своего выступления: «Очень сожалею, что вызвал переполох на Сергеевой [то есть Дягилева. — *И. В.*] сцене, но, приняв во внимание Димину чашку [друзья звали Владимира Дукельского Димой. — *И. В.*], розу <в петлице>, его цилиндр и трость Людовика XV, с отвержением парижской фривольности было трудно согласиться. <...> Мои взгляды <на происходящее> были эстетического, а также морального характера. Я осуждаю Мясина за превращение чего-то, столь великого, как Русская Революция, в котильнообразное зрелище на интеллектуальном уровне дам, платящих по шести тысяч франков за ложу. На композитора или художника-оформителя я не нападал». Дукельский, ознакомившись с этим письмом из рук Кохно, оповестил Дягилева: «Нечего и говорить, что при встрече с Cocteau я сочту своим долгом его избить. — И прибавил: — Как соотечественника и старшего, прошу Вас совершенно искренно указать мне выход из положения, который бы Вас удовлетворил». Ещё через неделю Кокто прислал новое письмо Кохно, многозначительно намекая на особое расположение к себе у советских дипломатов: «Советское посольство пригласило меня на гарден-парти. Г<арден>-п<арти> отложена на две недели вследствие убийства Войкова. Димина роза, его трость и “Стальной скок” получают отныне официальное прощение. Бедный Ленин!» С Дягилева всего этого было уже более чем достаточно. Ему ещё не хватало инсинуаций, которые Кокто был готов распространять среди

советских дипломатов, с которыми Дягилев, теперь советский подданный, был предупредителен и дружелюбен. Импресарио не простил Кокто показного хулиганства, справедливо сочтя выходку за рассчитанную подлость, и раз и навсегда прекратил с ним сотрудничество.

4 июля «Стальной скок» был впервые дан в лондонском *Prince's Theatre*, а 10 июля на страницах «The Observer», прежде столь горячо пропагандировавшего «Шута», появился кислотный отклик Сент-Джона Эрвайна, который только укреплял в опасениях, высказанных Прокофьевым Дягилеву ещё до начала работы над балетом, что западноевропейский буржуазный зритель полностью «Стального скока» не оценит: «Г-н Дягилев не только верит в то, что развлечение без работы делает балет скучной игрушкой, но и постоянно осуществляет это восприятие на практике, — писал Эрвайн. — “Стальной скок” не тот балет, который влюбляет вас в него, он либо возносит вас, либо прихлопывает. Его можно было бы озаглавить “Раскалённая сталь”, ибо он воспроизводит — как только могут беспощадная музыка, возбуждённая анатомия, обезумелый ритм и требовательная хореография Мясина, — сон утомлённого заклёпщика, прикорнувшего на посту. <...>

Музыка Прокофьева есть в первую очередь хорошая сценическая музыка... это и должно было быть одним из факторов, вдохновивших замечательные движения и образы, изобретённые г-ном Мясиним. Музыка — шумная, но оркестровка, будучи очень густой, — сбалансированная, так что заключительный эффект не столько шум, сколько дрящущаяся, глубокая звучность. Кульминация в конце второго и последнего действия так красиво сделана, так постепенно выстроена, что слушатель ощущает <внутренний> подъём без какого-либо усилия. Сценическое действие здесь только помогает, и данный эпизод — один из лучших примеров переплетения танцевальных движений и оркестровых звучаний. Что же касается простой и чистой музыки, то непрестанно вспоминаешь “Весну священную” Стравинского, за которой и тянется сочинение Прокофьева, хотя между ними нет близкого сходства. В Прокофьеве нет никакой тонкости Стравинского: это более чем очевидно. “Весну” приятно слушать и в концертном зале. Маловероятно, чтобы “Стальной скок” выдержал подобную проверку».

Можно только представить себе, что испытывал, читая подобные отклики, Прокофьев. Чем оригинальнее была его работа для Дягилева, тем больше её сравнивали со Стравинским, причём не в пользу самого Прокофьева. И это притом

что дома, в России, — Прокофьев увидел это зимой—весной 1927 года — его принимали исключительно хорошо. В Западной же Европе, признавшей, наконец, Стравинского за своего, Прокофьев, похоже, был обречён оставаться на ролях русского композитора «бис». Соревновательная его натура принять такого не могла.

Однако, что бы ни говорила критика, Дягилев знал, насколько важен «Стальной скок» для его труппы, и сохранил его в репертуаре до самого конца. Всё-таки труппа эта была русская.

Евразийская пресса тоже писала о балете исключительно хорошо. Переселившийся в Лондон Владимир Дукельский на страницах «Вёрст» отвечал французским и английским критикам Прокофьева: «Не побоимся сказать, что со времени “Свадебки” не было ничего равного этой вещи по силе и по чисто качественной значительности. На первом же представлении стало ясно — отсюда возвращаться к МУЗЫЧКЕ (“musiquette”) немислимо.

Много говорилось о бессознательности, беспочвенности (я не привожу более сильных выражений) музыки Прокофьева; пусть так — именно эта органическая непосредственность, отсутствие всякой ДИДАКТИКИ и предвзятости есть залог громадной потенции его дарования. Динамический размах, порой неистовый разбег, при редком богатстве методики (а не мелизмов) — не привлекательнее ли это того пиетического педантизма, что под различными масками просачивается в современную музыку?

Леонид Мясин в “Стальном скоке” нашел, наконец, применение своей последней, слегка назойливой (“семафорной”) манере и в финале дал ряд незабываемых построений, что вкупе с удачной работой Якулова лишь подчеркнуло эпическую мощь прокофьевской музыкальной речи.

Сергей Павлович Дягилев — самый “весенний” человек на земле; от весны и измены, и уклонения. Но эта последняя весна — настоящая.

Закончим этот обзор надеждой на дальнейшие сюрпризы такого же рода и порадуемся выглянувшему (пора!) из-за тюка модных товаров лицу России».

14 июня 1928 года в Париже состоялось единственное прижизненное исполнение фрагментов «Огненного ангела» (сокращённого второго акта оперы, без сцены вызывания духов) — на концерте под управлением Сергея Кусевицкого, на котором были также впервые сыграны Первая симфония Ду-

кельского и сюита из «Псковитянки» Римского-Корсакова. Нина Кошиц пела партию Ренаты. В концерте прозвучали и полюбившиеся публике «Картинки с выставки» Мусоргского в оркестровке Равеля. Дукельский, сидевший в тот вечер в одной ложе с Прокофьевым и четой Пайчадзе, вспоминал, как Прокофьев, довольный успехом двойной — своей и Дукельского — премьеры, «надувал щёки, выпячивал (заметно увеличившийся) живот и больно хлопал меня по спине — высший, по его мнению, комплимент».

Борис Шлёцер писал в «Последних новостях» за 22 июня 1928 года об очевидно ошеломительном впечатлении от премьеры: «...музыка этого второго действия чрезвычайно эффектна; в ней много страсти, но страсти декоративной, упрощённой, чтобы быть специфически действенной. Конечно, С. Прокофьев — слишком большой музыкант, чтобы жертвовать всецело музыкой ради драматического эффекта; моментами кажется, что звук вот-вот вырвется из-под гнёта театрального динамизма и заговорит самостоятельно; намечаются даже в оркестре начатки симфонического развития; голосовые партии приобретают свободный лирический характер. Но всё это длится недолго, и автор впадает в речитативный стиль, весьма выразительный, но музыкально бедный и незначительный. К этому нужно прибавить, что оркестровка густая и красочная заглушает голоса, которых в финале почти вовсе не слышно было.

Конечно, идеальной оперной формулы не существует, и всякий оперный композитор, приступая к делу, должен заранее знать, что он берётся за разрешение квадратуры круга, пытаясь соединить несоединимое. <...>

Как бы то ни было, исполненный отрывок «Огненного Ангела» (солисты г-жа Кошиц, гг. Браминов и Раисов) имел очень большой успех, точно так же, как и бодрая симфония Дукельского, интересная по ритмам и гармониям, но тематический материал которой обнаруживает сильнейшую зависимость от прокофьевских мелодических оборотов; некоторые мотивы определённо напоминают прелестного «Шута», одно из лучших созданий Прокофьева».

9 июля 1928 года Прокофьев сообщил Мясковскому из Парижа: «Месяц тому назад Кусевицкий исполнил с некоторыми пропусками II-й акт <...>, имевший большой успех, хотя восприятие здешних слушателей, конечно, было довольно поверхностное — и Ваше мнение мне много ценнее. Дягилевская группа отнеслась к этой вещи враждебно, и к их точке зрения почему-то примкнул Сувчинский». Мясковский, никогда музыки «Огненного ангела» не слышавший,

просмотрев партитуру, отвечал Прокофьеву 18 июля письмом из Москвы: «Самое трудное, с моей точки зрения, в “Огненном ангеле” это его общий слишком густой характер и колоссальная музыкальная и эмоциональная (это даже не точно, больше чем эмоциональная, я не могу сейчас подобрать слово) напряжённость. Я вполне понимаю дягилевцев и даже почему-то Сувчинского. Дело в том, что к “Ог<ненному> анг<елу>” очень трудно (по-моему) подойти со всякими эстетическими критериями, а тем более вкусовыми и т. п. Это слишком крупное для того явление, в нём есть что-то стихийное. Это вовсе не предмет для любования, для спокойных оценок, сравнений и т. п., как какая-нибудь безделушка, хотя бы и больших размеров, как “Эдип” Стравинского. Не думаю, чтобы такое мерило оценки было бы приложимо, например, к циклону, землетрясению и т. д. и хотя “стихия” Вашей оперы “человек”, но и он выражен с такой силой, так насыщенно, в таком “мировом” аспекте, что звуковые образы, становясь почти зримыми, подавляют своей значительностью. Для меня “Огн<енный> анг<ел>” больше, чем музыка, и я думаю, что подлинная и необычайно единая “человечность” этого произведения сделают его вечным. Мне ужасно тяжело, что наша разобщённость, чисто житейская, не позволит мне услышать именно это Ваше сочинение».

Ещё в октябре 1922 года Прокофьев написал Дягилеву из Этталя: «...за 6 лет со времени написания “Игрока” я попривырос, и, если бы дело дошло до постановки, то намерен многое вычистить, переделать и, может быть, переинструментировать».

17 августа 1927 года, едва закончив инструментальную отделку «Огненного ангела», он, не переводя дыхания, взялся за переделку «Игрока». Основная работа продлилась до февраля 1928 года. Не последнюю роль тут сыграло высказанное Мейерхольдом желание непременно поставить оперу в России. То, что получилось, было во всех смыслах новой оперой — обогащённой опытом «Огненного ангела», интенсивным интеллектуальным общением с евразийцами, размышлениями над, по мнению Прокофьева малоудачным, обращением Стравинского к генделевским образцам в «Царе Эдипе», впечатлениями от экспериментального советского театра.

Кардинальной переработке подверглись музыка, инструментовка, текст либретто. Даже имя одного из персонажей

пелось теперь в новой редакции оперы на французский манер: *Blanche*, то есть «Блянше». Было усилено сквозное симфоническое развитие, идущее параллельно пению. Если в версии 1915—1917 годов оба антракта заключительного, четвёртого, действия были чисто инструментальными, то в окончательном варианте 1927—1928 годов во втором антракте звучат — из-за занавеса или внутри оркестра (Прокофьев оставлял это на усмотрение постановщика) — голоса комментирующего хора. Не было ли это попыткой предвосхитить режиссёрскую работу Мейерхольтда? В ноябре 1928 года Мейерхольтд, побывав в Париже, оповестил композитора, что не составляет планов поставить «Игрока» в СССР.

Прежде вполне точно, «по-мусоргски» следовавший за просодией русского языка речитатив в новой версии оперы идёт в контрапункте с инструментальным развитием. Дело в том, что во второй редакции «Игрока» Прокофьев трактует человеческий голос как ещё один, может быть, наиболее выдающийся по выразительности и звучности, но всё-таки инструмент оркестра. Нельзя сказать, чтобы такое слышание живого голоса был очень уж удачным или, напротив, неудачным. Вокальные партии в операх Прокофьева, случается, весьма неудобны для пения, но находятся в удивительном согласии с оркестровым развитием. В заключительных двух актах второй редакции «Игрока» — самых интересных в новой редакции — господствуют скерцозные ритмы, временами возникает пианистическое (по раскладу нот) «колочение» в оркестре, а инструментальное развитие становится ведущим. Скерцозность, возникающая и в позднейшей «Войне и мире» как характеристика геополитического игрока Наполеона и социально-бытового игрока, любителя «нетронутых девушек» Анатоля Курагина, — ассоциируется у слушателей «Игрока» именно с игрецким азартом. Колочение и возрастание звучности в оркестре — со стихийным, токкатным «скифским» началом, заявившим себя ещё в «Але и Лоллии», а в «Игроке» характеризующим Алексея, до поры до времени подавлявшего в себе неевропейского человека.

Во второй, окончательной, версии оперы заостряются и наиболее характерные моменты редакции 1915—1917 годов, как в новой версии монолога — этакое «ариозо», если пользоваться привычными терминами, — покинутого всеми и пребывающего в аффекте Генерала, где содержатся аллюзии сразу на несколько опер: Чайковского, Стравинского и даже самого Прокофьева, что подчеркивает его, Генерала, ненастоящность, фантомность. Перед ариозо и в самом его начале звучит ритмическая фигура у струнных, вызывающая в памяти

знаменитое остигато тех же струнных — сердцебиенье судьбы — в начале сцены в спальне Графини в «Пиковой даме» Чайковского. У Чайковского Германн, как мы помним, ищет разгадки трёх счастливых карт, проникает в спальную комнату престарелой аристократки, но та умирает от ужаса: тайна ускользнула, а влюблённая в Германна воспитанница Графини Лиза понимает, что проник Германн в дом не ради неё, а ради возможного выигрыша в азартной игре. Ситуация в «Игроке» зеркально противоположна. Игрёцкая удача стремительно уходит от Генерала в виде только что продутых бабуленькиных миллионов и олицетворяющей Западную Европу развратной «актёрки» Бланш, следом за проигрышем Бабуленьки покинувшей её беспутного племянника под ручку с новой потенциальной жертвой рулетки — князем Нильским. Происходит это на фоне следующего текста:

A Blanche?
Ведь накануне нашей свадьбы
Под ручку с этим князем,
и на меня не смотрит,
и на меня кричит!

Эхо ритмической фигуры из «Пиковой дамы» сменяет другая аллюзия — на мотив Огненного ангела, соблазнительного и демонического, из первого монолога Ренаты в уже законченной новой опере Прокофьева, сопровождаемая такой вот подтекстовкой:

Такой нежнейший ротик
и вдруг такие грубые слова!
(Стремительно направляется к бабушкиной двери <...>, так же стремительно отходит в другую сторону.)
А! Старая ведьма!

Отсюда идёт новая, почти издевательская по отношению к первоисточнику аллюзия на начало арии Креона из первого действия «Царя Эдипа» Стравинского (законченного в 1927 году): «Respondit deus... (Отвечает Бог...)». Следует помнить, что политические, религиозные и эстетические взгляды Стравинского в 1920-е годы, его неожиданный монархизм (Российскую империю уже сменил Советский Союз), православие (это у бывшего язычника!) и ориентация на западноевропейский канон первой трети XVIII века вызывали у Прокофьева мало симпатии:

Всё моё наследство проиграла.
У нас в России есть начальство.
У нас в империи есть опека.

Новая аллюзия: на триумфальное окончание темы Огненного ангела, смешанное с ходами из псевдогенделевской оперы-оратории Стравинского, на фоне совершенно убийственного текста:

(К стулу.)

Да-с, милостивый государь,
да-с, вы ещё не знали этого?

Так вот узнайте,
так вот узнайте, сударь.

У нас таких старух в дугу гнут.

В дугу! В дугу! В дугу!

В дугу, сударь!

В первоначальной версии «Игрока» издевательский по отношению к Генералу комментарий был перенесён в действие. Согласно авторской ремарке, перед началом речи о старухах, которых «в дугу гнут», Генерал «останавливается перед высоким канделябром и обращается к нему», что пародирует предстательство перед высшей властью — Творцом. В окончательной версии Прокофьев поступает гораздо убедительней как композитор: доверяется исключительно музыке.

Мейерхольд поставить «Игрока» в 1927—1928 годах в СССР не смог, как не смог он этого сделать в революционной России 1917—1918 годов. Пришлось довольствоваться «предварительной» постановкой — в переводе на французский и с потерей многих важнейших аллюзий — в театре «Ля Моннэ» в Брюсселе 29 апреля 1929 года.

Прокофьев был не очень доволен результатом: некоторая растерянность исполнителей от того, что ставили вещь свежую и сам автор присутствовал на репетициях и на премьере, необходимость неизбежных доработок, на которые не было времени (у Дягилева доработка музыки была вещью обычной), обыкновенные, без выдумки декорации (а у Дягилева всегда — «произведение искусства», с сожалением записал Прокофьев в дневнике), отсутствие впечатляющей режиссуры (Мейерхольд казался существом с другой планеты).

На премьеру приехали директор Российского музыкального издательства Гавриил Пайчадзе, дягилевский «оруженосец» Вальтер Нувель, когда-то, в 1909 году, открывший Прокофьева в Санкт-Петербурге. В театр явился и сам Дягилев, к опере относившийся с подозрением, вместе с шестнадцатилетним композитором Игорем Маркевичем. «Свадебное путешествие?» — съязвил в дневнике Прокофьев. Уроженец Киева и внук живописца Ивана Похитонова, Маркевич с детства жил в Швейцарии, а затем в Париже, где успел поучиться у Нади Буланже, кстати, родственницы Мещерских, но

тех, что были княжеского рода. По-русски он изъяснялся с затруднением, что не переставало раздражать Прокофьева; музыка Маркевича, в которой были явственны как влияния Стравинского, так и самого Прокофьева, у нашего героя тоже особого восторга не вызывала. Прокофьев сказал как-то Николаю Набокову: «Она звучит невероятно умно, но на самом деле не имеет никакого смысла. Как если бы кто-то занимался акустическими экспериментами с инструментами оркестра». Владимир Дукельский был к Маркевичу более щедр, признавая, что тот, без сомнения, оказался «гением оркестровки». Однозначно негативное отношение — основанное на творческой ревности и на том, что внимание Дягилева будет теперь навсегда поглощено кем-то ещё, — проявлял лишь Стравинский. В Париже же, падком на моду, о Маркевиче с самого начала заговорили как о восходящей звезде — своеобразном французском ответе на русский натиск. Сам же Маркевич настаивал, что он всё-таки композитор русский — в любом случае, в 1920-х годах это было почётнее — а также на том, что не учился своему искусству ни у кого, кроме Баха. Через какое-то время Маркевич оставит композиторство и разовьётся в выдающегося дирижёра — превосходного интерпретатора как новейшей русской, так и французской музыки. «Ты, собственно, зачем привёз Маркевича? Показать, какую следует писать музыку, или наоборот, какую писать не следует?» — поинтересовался Прокофьев у Дягилева. После успеха «Стального скока» они перешли на «ты». Ответом было ироничное: «Видишь ли, вопрос слишком деликатный. Позволь мне на него не отвечать». После третьего акта оба зашли поздравить Прокофьева с успехом, а уже в Париже Дягилев поведал нашему герою, что гениальный юноша вынес вердикт: «C'est formidable (потрясающе)!»

Дружественная «Евразия», очевидно, по инициативе Сувчинского, поместила подборку откликов из бельгийской прессы, наиболее интересный из которых принадлежит перу Поля Коллера (Paul Collaer): «Слушая “Игрока”, испытываешь редкое удовольствие, аналогичное, но в современных формах, тому, которое получаешь от музыки Моцарта. Для музыки Прокофьева характерна какая-то упругость — она сама в себе находит источник новой силы, двигающей её вперёд, за которой мы принуждены следовать».

По возвращении из СССР у Прокофьева возникла идея пригласить Асафьева во Францию. Первоначально предполагалось, что приезд его будет связан с гастролями Мариин-

ского театра, в ходе которых труппа под управлением Дранишникова должна была показать радловскую постановку «Трёх апельсинов». Но, вопреки ожиданиям Прокофьева, показ его оперы в Париже ленинградцами откладывался на неопределённое время и в конце концов не состоялся вовсе. 21 мая 1927 года композитор писал Асафьеву: «Конечно, естественнее всего, чтобы ты приехал вместе с труппой Мариинского театра, когда они привезут в Париж “Три апельсина”. Но таинственное молчание на этот счёт с твоей стороны, а также полное неведение о приближении этого события в парижских кругах — заставляют меня относиться скептически к возможности появления “Апельсинов” в Париже. В таком случае, не приладишь ли ты свой приезд к премьере “Стального скака”, то есть к 7 июню?» Беря в расчет, что нехватка валюты могла быть главным препятствием для поездки советского гражданина за границу, экономическую сторону предприятия предполагалось устроить так: «Технический вопрос с получением тобою валюты на проезд до Парижа я думаю лучше решить следующим образом; ты постарайся достать себе деньги на билет до Берлина, который можно купить на червонцы. А в Берлине тебе выдаст германские марки <Фёдор> Вебер <руководитель берлинской конторы РМИ>, которого я об этом предупрежу. Деньги же, заплаченные тобою за билет Ленинград—Берлин, я вручу тебе по твоём приезде в Париж.

Что ты думаешь об этом проекте? Лина Ивановна и я были бы страшно рады, если б он смог осуществиться. Я думаю, что через местные связи ты достанешь себе французскую визу без труда. Если же нет, то я попытаюсь сделать это через Дягилева — это мне ничего не стоит, но за успех не всегда можно поручиться, ибо иной раз Дягилев это делает с прелестной улыбкой и в 24 часа, а иногда от него ничего нельзя добиться. Во всяком случае, если ты решишь ехать, то телеграфни».

Асафьев, в конце концов, приехал, но годом позже — через Берлин, Вену и Швейцарию в Ветраз (департамент Верхняя Савойя), 8 сентября 1928 года, где его встречал радостный Прокофьев, проживавший в это время в Ветразе вместе с семейством. В то же самое время по другую сторону границы, в Женеве, по дороге в Париж, куда он ехал для работы над Полным собранием сочинений Мусоргского, гостил у брата Владимира выдающийся музыкальный текстолог москвич Павел Ламм. Его Прокофьев тоже зазывал к себе в гости. Всё завершилось тем, что Ламм присоединился к Прокофьевым и к Асафьеву и они все вместе — на прокофьев-

ском «Балло» — стали разъезжать по живописным альпийским дорогам. Впоследствии знакомство с Ламмом перерастёт в живейшее сотрудничество: последний в силу своей педантической аккуратности — так и хочется сказать: «немецкой», ибо Ламм, несмотря на русскую биографию, был этническим немцем и даже не имел поначалу русского подданства, за что подвергся в 1914 году высылке, а в 1923-м, по «старой памяти», по доносу Александра Крейна, и временно заключению в Бутырках, — так вот в силу упорной аккуратности Ламм станет тем, кому Прокофьев будет поручать, начиная с 1930-х годов, расписывание сокращённых партитур своих сочинений (точнее клавиров с оркестровой разметкой и дополнительными оркестровыми строками), так называемых дирекционных, — в полноценные партитуры. Прокофьев предпочитал платить высококлассному специалисту, но, в отличие от большинства своих коллег, экономить драгоценное время, которое уходило в огромном количестве на чисто механическую работу. Среди советских музыкантов это породит завистливые кривотолки, что, мол, все новые сочинения Прокофьева оркеструются Ламмом, но это было, конечно, полной ерундой, легко опровергаемой заглядыванием в любой из авторских дирекционных. Зато нашему герою удастся в 1930—1940-х годах, на пике собственного творчества, занести на бумагу просто поразительное количество новой музыки.

В бумагах Асафьева сохранилось подробное описание головокружительных перемещений за 8 сентября — 1 октября 1928 года: «Chateau de Vétraz [правильнее: Vétraz] par Annemasse (Haute Savoie) — поездка (<в> авто <с Прокофьевыми>) на Женевское озеро (Evian-les-Bains) — поездка в Шамони (Монблан, gorges des Diable) и *Аннеси*. Особенно большая поездка: Женева — вдоль Женевского озера через Вева, Лозанну, Монтрё — подъём на Diablen rets — Тунское озеро (*Шниц*) — Интерлакен — Бриенцское озеро — подъём на Фурку — Чёртов мост — *Андерматт* — подъём на Готард — спуск в Итальянскую Швейцарию — *Лугано* — обратно через Готард и Фурку — Бриг — долина Роны — другой (французский) берег озера — Evian — Vétraz». О пребывании в самом Ветразе он писал жене в СССР 13 сентября: «Я у Серёжи уже шестой день и чувствую себя как в раю. <...> День у нас идёт так: утром, часов с девяти, Сергей сочиняет музыку или играет, подготавливаясь к концертам, а я читаю или пишу, потом завтракаем и идём гулять. <...> Вечером музыка. <...> Я думаю пробыть здесь, пока не откроется парижская библиотека... <...> Двух недель всего будет достаточно, чтобы от-

дохнуть и поработать здесь (у Сергея много нужных мне нот, кроме того, надо изучить все его последние вещи)». Писал Асафьев в основном корреспонденции для «Красной газеты», но опубликованы они были, по большей части, после его смерти, а некоторые из них до сих пор остаются в рукописи. Годы спустя он признавался Мясковскому: «И какого дьявола: я простить себе не могу, что, живя возле... <Прокофьева> в Савойе, я целыми часами писал дурацкие впечатления-корреспонденции о зап<адно>-евр<опейской> муз<ыкальной> жизни, к<оторые> никто и не печатал, тогда как именно тогда парой пустяков было создать жизненную книгу о Сергее. И досаднее всего, что он сам меня сбил, поощряя корреспонденции и уверяя, что надо отдыхать перед бешеным Парижем, а не заниматься большой книгой». Книгу, упоминаемую здесь, предполагалось издать в РМИ, Асафьев уже начал работать над ней: набросал в 1926—1927 годах очерк творческого и жизненного пути Прокофьева, главы о его фортепианной и — частично — об оркестровой музыке. С изменениями и далеко не полностью эти наброски были опубликованы в качестве пояснений к концертам Прокофьева во время первой его поездки в СССР. Мы уже не раз цитировали рукописный материал к незавершённой книге: мнения там порой высказаны острее и глубже, чем в том, что удалось опубликовать.

Сочинял Прокофьев в Ветразе Третью симфонию, почти целиком основанную на вошедшем в «Огненного ангела» музыкальном и тематическом материале. Симфония была вызвана к жизни письмом Мясковского от 18 июля 1928 года с исключительными похвалами музыке так и не поставленной оперы и Мясковскому посвящалась. Сам Прокофьев впоследствии не любил, когда симфонию эту связывали исключительно с оперой, ведь некоторые темы были сочинены ещё в первой половине 1910-х годов, а мысль о грозной, трагедийной симфонии возникла сразу после самоубийства Макса Шмидтгофа. Сочинялась, точнее пересочинялась на чисто симфонический лад давно уже сложившаяся в голове музыка с удивительной лёгкостью: к приезду Асафьева была завершена и оркестрована первая часть этой грандиозной композиции, произведшая сильное впечатление на ленинградского гостя и на Ламма, и всю шла работа над второй и третьей. Бок о бок с Асафьевым была завершена четвёртая часть. Открывала симфонию апокалипсическая тема Огненного ангела, переходившая в тему, сопутствующую рассказу Ренаты о любви к Мадизэлю. Им противостояла побочная партия, основанная на, как именовал её сам композитор, «лю-

бовной теме Рупрехта <...>, с боевой темой Рупрехта в виде заключительной». Вторая часть — *Andante* — нарушала оперный порядок действия и переносила в начало заключительного акта, давая музыке приуготовления к экзорцизму, сочинённой в пору любви к Нине Мещерской, развиться, в соединении с музыкой, написанной для Фауста, в длящийся целые семь минут эпизод «отвлечённого характера», в который она так и не развилась в незавершённом диатоническом квартете 1914—1918 годов. Скерцо (*Allegro agitato*) заимствовало материал из сцены выкликания духов в третьем акте оперы, а заключительное *Andante mosso* основывалось на симфонизации кульминационного разговора Рупрехта с Агриппой о магии. Таким образом Третья симфония, в отличие от тематически связанной с ней оперы, завершалась утверждением превосходства магической «науки наук» над порождениями смертного сознания. Весь сюжет «Огненного ангела» разворачивался в другую сторону.

Разумеется, говорили не только о музыке. Прокофьев обсуждал с Асафьевым и сокровенную для него, интимно связанную с симфонией, над которой он сейчас работал, проблематику *Christian Science*. Прокофьев дал ему почитать главное сочинение Мэри Бейкер Эдди «Наука и здоровье с ключом к Писанию» (по-английски). Асафьев отвечал в том смысле, что опыт исцеления у него есть — в римских катакомбах, в 1914 году, от больного сердца, — но он связан скорее с христианством вообще и с впечатлением от первохристианства в частности.

2 октября 1928 года Асафьев сел на парижский поезд. Надо было проверить накопившуюся за месяц почту и, оправдывая советскую командировку, хоть что-то выписать из книги, как отмечено в дневнике Прокофьева, «социальном положении музыки во Франции в таком-то веке». Понимал ли прямолинейный Прокофьев, до какой степени все эти советские отчёты были даже у его близкого друга Асафьева самым настоящим очковтирательством? Начинать понимать.

В Париже, куда Прокофьевы вернулись следом за Асафьевым и где были поначалу заняты поисками пристанища, прежнее общение возобновилось — с добавлением Сувчинского (на петроградской квартире которого Асафьев жил в трудную революционную пору). Заговорили о музыкальной молодёжи. Асафьев ещё в Ветразе упорно хвалил Попова и Шостаковича. Впрочем, предупреждал о «плохом характере» последнего. В Ветразе же Асафьев высказался и по поводу Набокова и Дукельского: первого, особенно поставленную у Дягилева пастишную кантату-балет «Ода» (на слова из «Ве-

черного размышления о Божием величестве...» Ломоносова), разругал, романсы последнего «снисходительно» похвалил. Теперь же, в Париже, Прокофьев затеял интригу: «...я хотел через Асафьева повлиять на Ансермэ, чтобы он повёз в Россию 1-ю симфонию Дукельского». Прокофьев, упорно стремившийся обратить внимание консерваторского товарища на имевшую явный успех в Париже музыку того, кого он выделял среди эмигрантской молодёжи, натолкнулся на вежливое непонимание. Симфонию Дукельского Асафьев «не решался» рекомендовать ехавшему в СССР с концертами Ансермэ, а партитуру дуэта «Душенька», посвящённого Прокофьеву, он счёл «беспомощной» и даже убедил было в этом самого Прокофьева. Дукельский, вызванный тревожным письмом Прокофьева из Лондона, где он в это время жил, встречался с Асафьевым в Париже, но менять ничего в оркестровке не стал и в сердцах обозвал столь ценимого Прокофьевым арбитра «Акакием Акакиевичем советской формации». Хорошо, что Дукельский не был знаком с асафьевской музыкой: тут он мог много на что указать на предмет несамостоятельности письма и уровня оркестровки у его критика.

Асафьев же в продвижении новой музыки из СССР явно преуспел: на встречах с Дягилевым, проходивших при участии Прокофьева, сыгравшего импресарио Первую фортепианную сонату Шостаковича и «Вокализ» Гавриила Попова, получил согласие на заказ следующего балета молодому композитору. «Дягилев решает остановиться на Попове и поручает Асафьеву устроить его приезд в Париж, платя дорогу по третьему классу и месячное пребывание, — записывает Прокофьев в дневнике. — <...> Асафьев очень доволен, что его командировка закончилась заказом балета советскому композитору: за это его поглядят по головке».

Асафьев со слов самого Дягилева впоследствии говорил биографу Прокофьева Израилю Нестьеву, что «Блудный сын» был заказан Дягилевым Прокофьеву с целью вывести композитора за пределы чисто художественной проблематики. Дягилев якобы говорил Асафьеву: «Он нуждается в усилении этического начала в творчестве. Вот почему я настаивал на сюжете “Блудного сына”. В вашей стране эта линия его искусства должна восторжествовать». Оставим на совести советского по воспитанию Нестьева выражение «ваша страна», едва ли возможное в устах патриота Дягилева, к тому же получившего, вслед за Прокофьевым, советский паспорт, хотя, с точки зрения ограниченного в опыте человека из СССР,

именно так и должны были говорить живущие вне отечества русские. Дягилев почувствовал, что Прокофьев чем дальше, тем больше смыкается с основной линией отечественной культуры — ставившей этически, а значит, и эстетически, но никак не наоборот, осмысленное делание, как и сотрудничество художника звука со слушателем/зрителем/исполнителем на первое место.

Притчевый характер сюжета, взятого из пятнадцатой главы Евангелия от Луки, — это рассказ самого Иисуса, — позволял, как и в случае с любой притчей, и в особенности с притчей христианской, обращаться ко всякому, кто имеет уши, чтобы слышать, глаза, чтобы видеть происходящее, и сердце, чтобы понимать. Собственно, либретто балета исчерпывается евангельским текстом: это впоследствии дало Прокофьеву все основания отрицать какую-либо причастность официального либреттиста Кохно к предприятию. В притче повествуется о некоем человеке, имевшем двух сыновей и по просьбе младшего «разделившего им имение»: *«По прошествии немногих дней младший сын, собрав всё, пошёл в дальнюю сторону и там расточил имение своё, живя распутно. Когда же он прожил всё, настал великий голод в той стране, и он начал нуждаться; и пошёл, пристал к одному из жителей страны той, а тот послал его на поля свои пасти свиней; и он рад был наполнить чрево своё рожками, которые ели свиньи, но никто не давал ему. Придя же в себя, сказал: сколько наёмников у отца моего избыточествуют хлебом, а я умираю от голода; встану, пойду к отцу моему и скажу ему: отче! я согрешил против неба и пред тобою и уже недостойн называться сыном твоим; прими меня в число наёмников твоих.*

Встал и пошёл к отцу своему. И когда он был ещё далеко, увидел его отец его и сжалился; и, побежав, пал ему на шею и целовал его. Сын же сказал ему: *отче! я согрешил против неба и пред тобою и уже недостойн называться сыном твоим.* А отец сказал рабам своим: *принесите лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень на руку его и обувь на ноги; и приведите откормленного телёнка, и заколите; станем есть и веселиться! ибо этот сын мой был мёртв и ожил, пропадал и нашёлся.* И начали веселиться.

Старший же сын его был на поле <...> Но он сказал <...> отцу: *вот, я столько лет служу тебе и никогда не преступал приказания твоего, но ты никогда не дал мне и козлёнка, чтобы мне повеселиться с друзьями моими; а когда этот сын твой, расточивший имение своё с блудницами, пришёл, ты заколол для него откормленного телёнка.* Он же сказал ему: *сын мой! ты всегда со мною, и всё моё твоё, а о том надобно было ра-*

доваться и веселиться, что брат твой сей был мёртв и ожил, пропадал и нашёлся» (Лк. 15:11—32).

И Дягилев, и Прокофьев могли без труда примерить — метафорически — платье блудного сына на себя самих. Тем более что именно как о «блудном сыне» писала о Прокофьеве московская критика в его приезд на родину.

10 ноября, так и не сговорившись с Кохно о деталях либретто, — да и нужно ли было сговариваться? — Прокофьев сел писать балет. Через две недели был готов эскиз сочинения — к 23-му числу композитор сочинил почти всю музыку, кроме заключения. Она отличалась неожиданной простотой и прозрачностью. Дягилев, приехавший из Шотландии, где гастролировала его труппа, посмотреть постановку нового балета Стравинского «Поцелуй феи» в соперничающей антрепризе Иды Рубинштейн, заглянул к Прокофьеву послушать написанное. Прослушанным он остался весьма доволен. Единственное, о чём импресарио попросил композитора, — не включать в балет никакого оставшегося втуне музыкального материала середины 1920-х годов: «Теперь в тебе столько мягкости, а тогда ты вколачивал гвозди».

От балета же Стравинского Дягилев был в шоке. Прокофьев уже ознакомился с «Поцелуем феи» на предварительных репетициях, о чём не преминул сообщить в посланном в Лондон 14 октября 1928 года письме к Дукельскому: «Видел я “Поцелуй феи” — балет, скомпонованный Стравинским на материале Чайковского, но, увы, даже последнего этот модный “тостер” умудрился иссушить!»* Сувчинский выразился витиеватее: «отличное стратегическое расположение, занятое недостаточными войсками». Дягилев присутствовал на генеральной репетиции и на премьере 27 ноября в Гранд-опера. К понятной ревности по отношению к трём старым и знаменитым сотрудникам, «изменившим» ему с Рубинштейн, — композитору Стравинскому, балетмейстеру Брониславе Нижинской, художнику Александру Бенуа, оформившему «Поцелуй феи», — примешивалось и искреннее недовольство состоянием дел на парижских подмостках и в Западной Европе вообще, погружавшейся, по впечатлению Дягилева, в болото псевдоклассической ретроспекции, ничем не лучшее псевдоклассического «болота» императорских театров предреволюционной России. Между тем весь западный мир от Америки и до России переживал катастрофическую переменную — превращение в массовое, лишённое прежних традиционных корней и жёстко регламентирован-

* Сообщено Святославом Сергеевичем Прокофьевым.

ных устоев общество, — и уходить от неё в пастиш и глядение вспять было недопустимо. 28 ноября 1928 года Дягилев написал в Эдинбург Лифарю: «Только что вернулся из театра с головной болью от ужаса всего, что видел, и главное от Стравинского. <...> Что это такое, определить трудно — неудачно выбранный Чайковский, нудный и плаксивый, якобы мастерски сделанный Игорем (говорю “якобы”, потому что нахожу звучность серой, а всю фактуру совершенно мёртвой). Pas de deux сделано хорошо на чудную тему Чайковского — романс: “Нет, только тот, кто знал свиданья жажду...” Это единственное вместе с кодой жанра “Аполлона” светлое пятно (хотя тема и тут меланхолична). Что происходит на сцене — описать нельзя. Достаточно сказать, что первая картина изображает Швейцарские горы, вторая — швейцарскую деревню — праздник с *швейцарскими* национальными танцами, третья картина — швейцарская мельница и четвёртая — опять горы и ледники. <...> У меня один вопрос: к чему это? Нет, пусть придут большевики или Наполеон, это всё равно, но пусть кто-нибудь взорвёт все эти старые бараки, с их публикой, с их рыжими ... [Лифарь опускает в публикации письма нецензурное слово, легко догадаться какое. — *И. В.*], мнящими себя артистками, растраченными миллионами и купленными на них композиторами».

Благословение приходу «большевиков или <нового> Наполеона», радость при мысли от взрыва «старых барак» буржуазной культуры звучали из уст уже совершенно другого Дягилева, которого, впрочем, знали многие, с ним соприкасавшиеся. Так, Дукельский ещё во время первой встречи разглядел в нём «татарина — скажем, Чингиз-Хана — или даже варварского скифа». А Лифарь, в свойственной ему цветисто-риторической манере, свидетельствовал, что в «аристократически-барской природе Дягилева где-то подспудно таилось и русско-бунтарское начало, русский анархизм, русский нигилизм, готовый взорвать всю вековую культуру, никем так высоко не ценимую, как им. <...> (Замечу в скобках, что тот, кто не знает бунтарства Дягилева, не знает *всего* Дягилева)».

1 декабря 1928 года Дягилев вместе с Кохно нагрязнул домой к Прокофьеву, чтобы прослушать всю написанную музыку к балету. Между автором музыки и импресарио возникла небольшая дискуссия: каждый вкладывал в образы «Блудного сына» свой собственный жизненный опыт, своё понимание притчи. Прокофьев задумал балет об утрате невинности; Дягилеву же виделось представление об ошибках, о влекуще-греховном и о его преодолении. «...Из-за третьего номера (“красавицы”) целое столкновение, — записывает в

дневнике композитор, — я задумал туманный образ, взятый с точки зрения невинного мальчика: притягательный, но ещё не познанный. Дягилев же хотел образ чувственный и живописал его, по обыкновению, в целом ряде образных и неприличных выражений. А у меня совсем нет настроения заниматься чувственной музыкой, чего, впрочем, я не сказал Дягилеву, сообщив лишь, что балет задуман мною гораздо более акварельным, чем он представляет, и, стало быть, чувственные эксцессы тут неуместны. Дягилев горячился: “Но тогда какой же это блудный сын? Вся сила в том, что он наблудил, а потом раскаялся, и отец его простил. Если бы он ушёл из дому и дал себя просто обобратить, то, когда он вернулся домой, его надо было бы не принять в распростёртые объятия, а высечь”».

Сразу по возвращении от Прокофьева Дягилев написал Лифарю: «Многое очень хорошо. Последняя картина (возвращение блудного сына) — прекрасна. Твоя вариация — пробуждение после оргии — совсем нова для Прокофьева. Какой-то глубокий и величественный ноктюрн. Хороша нежная тема сестёр, очень хорошо “по-прокофьевски” обворывание для трёх кларнетов, которые делают чудеса живости». Многие лирические места партитуры, особенно в сцене возвращения блудного сына, предвосхищают «Ромео и Джульетту» — музыку, ассоциирующуюся с Джульеттой. Мясковский же находил, что лирика «Блудного сына» продолжает «в каком-то плане линию “Мимолётностей”».

В отличие от других явных удач антрепризы Дягилева — фантастических «Жар-птицы» и «Петрушки», торжествующе ритуальной «Свадебки» Стравинского, о которой князь Волконский сказал, что честнее назвать такой балет «Землетрясение», конструктивистского «Стального скака», сюрреально-феерической «Оды» Набокова—Челищева—Мячина, «Блудный сын» Прокофьева—Баланчина был осуществлён как балет камерный, на манер «Зефира и Флоры» Дукельского. Сценография же и костюмы Руо (пошитые Эстебаном Франсесом и Варварой Каринской), больше похожие на поставленные под увеличительное стекло эскизы, только укрепляли впечатление сугубой интимности и лиризма. Всё это в очень высокой степени увеличивало впечатление «пути лирики, нежности, трогательности», о котором говорил применительно к музыке «Блудного сына» Николай Набоков, а Дукельский прямо называл партитуру «лирическим чудом». Дягилев, выбравший сюжет для балета и даже, по свидетельству Лифаря, сделавший набросок декорации второй сцены балета, изображающей пиршество Блудного со лжедрузьями,

сознательно шёл на это решение; современники отмечали то, что импресарио прочитывал притчу об искушениях восставшего против отеческого авторитета и отправившегося в дальние страны юноши как аллегорию собственной жизни. Действительно, для него, бывшего странником столько лет и смертельно уставшего — именно на смертельную усталость Дягилев жаловался летом 1929 года, — наступала пора определиться с будущим. Благодаря тому, что балет был восстановлен Баланчиным в 1978 году для Нью-Йоркского городского балета с Михаилом Барышниковым в главной роли, а затем заснят в Нэшвилле для американского Общественного телевидения, мы располагаем уникальным по аутентичности документальным свидетельством о спектакле.

Баланчин жаловался на расхождение между временем музыки и временем балетного действия, что главной проблемой его как балетмейстера было заполнение образующегося лишнего музыкального времени происходящим на сцене и что только 49 лет спустя, в 1978-м, ему, наконец, удалось правильно отхронометрировать спектакль (добрый знакомый Баланчина Френсис Мейсон в личной беседе со мной ставил эти слова под сомнение: версия «Блудного сына», виденная им в 1950-е годы, уже была хорошо отхронометрирована). Всякий раз, когда Баланчин заговаривал о «Блудном сыне», возникала и тема глубокого конфликта с композитором.

Причина недооценки Прокофьевым этой работы Баланчина ясна из сравнения баланчинской манеры с уже признанными к 1929 году за образцовые стилями других зарубежных русских балетмейстеров — Фокина (ставившего «Жар-птицу» и «Петрушку»), Мясина (ставившего «Стальной скок»), Нижинской (поставившей «Русскую» в «Петрушке» и — целиком — «Свадебку»). Фокин дополнял требующий высокой техники и основанный на комбинациях устоявшихся формул и движений «императорский» балетный стиль XIX века — новой пластикой и техническими элементами. Мясин искал сложного конструктивного единства разнонаправленных партий участников спектакля, добываясь в хореографическом контрапункте и драматического напряжения, и выпуклости характеристик. Нижинская работала с большими «блоками» исполнителей, симметрично/асимметрично переставляя и перекомпоновывая их, превращая балет в коллективистское действие, в визуальный аналог музыкальной партитуры. Баланчин же сочетал требующий немало технического мастерства и атлетической подготовки, даже акробатический местами танец (его многолетний друг Дукельский ещё в 1927 году писал о «замкнутом в себя,

не зависимом от музыки» хореографическом «акробатизме Баланчивадзе») с драматически выразительной пантомимой. Причём драматическая пантомима часто перевешивала — насколько можно судить по заснятой в 1978 году постановке «Блудного сына». Если Стравинский, основным композиционным принципом которого была именно работа с музыкальными блоками, их перестановка и монтаж, обрёл своего идеального балетмейстера в Нижинской, превратившей «Свадебку» в вершину его театрального творчества, то для Прокофьева таким идеальным балетмейстером, чьи принципы — сочетание виртуозной техники с непсихологической в основе своей выразительностью — были предельно близки к прокофьевским, должен был стать Баланчин. Только Прокофьев этого, увы, не осознал.

Впрочем, Сергей Григорьев, дягилевский режиссёр, подтверждает, что претензии Прокофьева к Баланчину были не совсем безосновательными: «Когда я прослушал музыку, то пожалел, что этот балет не может ставить М. Фокин. Музыка как бы специально была написана для него. <...> С первых же репетиций, которые начались в Monte Carlo, Прокофьев стал находить, что Баланчин делает не то, что надо, и что его хореография не сливается с музыкой, а скользит по ней, и что подход его к балету неправильный. Дягилев на его жалобы отмалчивался, думаю, что он чувствовал немного свою вину в том, что хореография Баланчина не удовлетворяет Прокофьева. Произошло же это, по моему мнению, по следующей причине.

Творчество Баланчина не было чисто рассудочным, и ему не было чуждо проявление душевных эмоций в хореографии, но многие годы пребывания в нашей труппе, где он принуждён был ставить балеты по выбору Дягилева, в которых действующие лица никогда не проявляли никаких чувств, кроме чувства радости, а также постоянное желание, чтобы хореограф при постановке балета всё своё внимание обращал, главным образом, на высшие формы танца, не заботясь о каких-либо выражениях чувств, конечно, не могло способствовать выработке в его творчестве умения выявлять их.

Прокофьев, к сожалению, оказался нечувствителен к особой красоте в непсихологической хореографии балета. В его понимании работа Баланчина сводилась к иллюстрированию музыки, написанной им самим, и только к этому. Он даже, по воспоминаниям Тамары Жевержеевой, попрекал Баланчина за отсутствие в балете в сцене дебоша «настоящего пиршественного стола, и вина, и фруктов» — всё это передано в «Блудном сыне» мимически. Изведённый денежной распрей

с Кохно, за которой стояло глубокое неприятие модно-салонной суеты вокруг Русских балетов, а ведь в ней даже патентованный — в прошлом — «варвар» Стравинский чувствовал себя как рыба в воде (взявшему курс на сближение с новой Россией Прокофьеву она казалась ничтожной и недостойной), композитор не проявил необходимой вежливости и понимания и в отношении отнюдь не роскошествовавшего хореографа. Когда Баланчин подошёл к нему в ночь премьеры с просьбой поделиться частью причитавшегося композитору гонорара — балетмейстерам, если они не были соавторами сценария балета, в ту пору ничего не платили, — Прокофьев достаточно грубо отшил младшего коллегу*. Возможно, он просто не понимал, сотрудника какого потенциального масштаба он получил в лице Баланчина. После стольких неудач и полуудач с постановками собственных опер и балетов Прокофьев был, вероятно, не в состоянии осознать, что успех «Блудного сына», делавший теперь его первым композитором дягилевской труппы, обеспечен не только его музыкой, но и тем, *на какое балетное действие* эта музыка вдохновляет.

Увы, вместо обещавшего так много сотрудничества пути балетмейстера и композитора разошлись навсегда, и в конце 1930-х годов переехавший в США Баланчин активно сотрудничал уже с Дукельским, а после того как за океан перебрался и Стравинский, стал постановщиком большинства новых балетных сочинений именно Стравинского, поспособствовав пропаганде его позднего творчества во всём мире. Можно себе представить, какую роль балетмейстер мог бы сыграть в 1930—1950-е годы, пропагандируя Прокофьева, который был гораздо более «его» композитор, чем Стравинский.

14 декабря 1928 года, в одну минуту шестого утра, записывал Прокофьев с привычной аккуратностью, в семье композитора родился второй сын. Роды принимала акушерка Фабэр — жена брата исполнителя сольной партии на премьере «Семеро их». Вновь Прокофьев предложил назвать сына Аскольдом, но имя, как мы помним, отсутствовало в святцах, да и Лина Ивановна выдвинула существенное возражение — если произносить это имя среди англоговорящих, звучит смешно и неприлично. Со своей стороны она опять предло-

* Непростительный эпизод описан в книге разговоров Баланчина с Соломоном Волковым.

жила Сергея-младшего. Сошлись на компромиссном Олеге — тоже киевском князе, варяге-разбойнике, но зато имя числится в святцах.

С мальчишеским любопытством естествоиспытателя, только усиливавшимся у него в важнейшие моменты жизни, Прокофьев записывает в дневнике:

«14 декабря.

<...> Ребёнок был уродлив и похож на Мишу Эльмана (чего хуже!) <...>

15 декабря.

Дитя похорошело. Вообще я отношусь к нему намного любовнее, чем относился к новорождённому Святославу. Тогда я ещё смотрел скорее от семьи, чем в семью. <...> Святослав был тем не менее до крайности заинтересован братцем и даже волновался. Увидав же его, визжал и потом говорил: “Крошка дорогая, братик мой”».

Впоследствии Олег Прокофьев, унаследовавший художественные таланты родителей, стал заметной фигурой в московском неофициальном артистическом мире — художником, скульптором, стихотворцем. Переселившись в 1970-е годы в Англию, Олег Сергеевич остался в противостоянии с мейнстримом западноевропейским, мало в этом смысле отличавшимся от мейнстрима советского. Как рисовальщик и стихотворец весьма радикального толка, он публиковал стихи и рисунки в экспериментальных зарубежных русских альманахах и сборниках, в которых в ту пору доводилось печататься и мне. Ещё в Москве родился сын Олега Сергеевича Сергей, ныне видный деятель антропософского движения. А в Англии родился младший сын Габриель, ставший единственным композитором среди многочисленных внуков Прокофьева.

«Блудный сын» был дан 21 мая 1929 года в Театре Сары Бернар в конце самого первого в XXII парижском сезоне представления Русских балетов. До него в тот же вечер исполняли «Докучных» Орика и сделанную Лифарём вторую хореографическую редакцию «Байки» Стравинского — тоже, как и «Блудный сын», премьеру.

На спектакле присутствовали Кусевицкие, Пайчадзе, Стравинский, Рахманинов, Артур Рубинштейн. Стравинский был очень торжествен: он сам только что выходил поклониться рукоплещущей публике и потому даже перекрестил и поцеловал Прокофьева перед тем, как тот отправился в оркестровую яму — дирижировать. Правда, не удержался и приба-

вил: «Хоть вы и неверующий». Прокофьев изумился: «Почему вы думаете, что я неверующий? Вы очень ошибаетесь».

Дирижёр крайне неровный, он был в этот вечер в ударе и, судя по откликам, превзошёл сам себя. Дягилев и Кусевицкий были очень довольны: каждый по-своему. Дягилев слишком много вложил в эту постановку личного, гордился Прокофьевым как сыном. Когда раздались аплодисменты, он попросил композитора попреридержать выход к зрителям, чтобы успеть самому увидеть его из ложи. А убедившись в несомненном триумфе, не пошёл праздновать — сказалась страшная усталость. Кусевицкий радовался, что тот, на пропаганду музыки которого он положил столько сил, развился в композитора большой этической темы — слишком серьёзной, чтобы свести успех к одной эстетике. «Это гениальная вещь», — сказал он Прокофьеву за ужином.

26 мая, на страницах «Последних новостей», князь Сергей Волконский, прежде столь нещадно критиковавший хореографию «Стального скока», высказался, наконец, о новом балете: «...в “Блудном сыне” Лифар [sic!] впервые проявился как большой трагический мимист. <...> Заключительный эпизод, возвращение Блудного сына есть нечто выдающееся, столь отличающееся от обычного мимического трафарета, что невольно думается — неужели не будет когда-нибудь написана для него роль, в которой мимическая сторона будет использована не в качестве проходящего эпизода, а как главная сущность драматического действия? В рубищах, спотыкаясь, волочась, возвращается он к порогу родительского дома. Его падение к ногам старика (отлично изображённого Фёдоровым) прямо потрясающе: может быть, никогда не видел такого полного уничтожения себя, такого ухода в землю, такого окончательного осуществления горизонтального принципа. Оно было потрясающе не только само по себе, а и потому ещё, что явилось разнапряжением столь долго длившегося напряжения. Вся сцена была каким-то крещендо и оборвалась в изнеможении. Раскрытые объятия прощающего отца расширились над ним; он поднял подбородок, чтобы посмотреть на него, и это движение стало началом медленного восхождения; горизонталь человека снова стала вертикалью, и, обвив шею старика, он весь поднялся до его груди. Скорчившись, собравшись в комочек, как ребёнок до рождения зреет в лоне матери, он исчез под укрывшим его родительским плащом».

Об улучшенной же хореографии «Стального скока», данного в подправленной версии 28 мая, через неделю после премьеры «Блудного сына», он высказался в другой статье,

помещённой в «Последних новостях», — и по-прежнему отрицательно, мотивируя свою позицию «антихудожественностью» и аморальностью просоветского предприятия: «Несмотря на некоторые переделки в постановке, этот балет, долженствующий изобразить жизнь советской фабрики, остаётся чем-то несуразным, к чему и подойти нельзя с требованиями художественного мерила. Использовать формы “рабочей” пластики — прекрасное задание, но здесь отсутствует первое условие успешного осуществления, — общность ритма и общность групп. Во-вторых, введён элемент шума, который сам по себе не художественен. Наконец, есть элемент характера нравственного: когда утром мы читаем в газете описание продовольственных хвостов, а вечером видим на сцене “танец” с кулем муки; когда нам возвращаются посылки, которые “там” не могут быть переданы, и здесь мы видим на сцене танцующих “буржуев”, продающих своё тряпье; когда читаем про “чубаровщину”, а тут падает балерина и на неё валятся шестеро мужчин; когда, наконец, читаем в газете про ужасы бессудного расстрела, а тут выходят элегантные “балетные чекисты” и, глядя через рампу, что-то записывают в записную книжку, — у кого хватит способности забыть действительность?.. Были такие, что рукоплескали, и даже с неистовством».

По аналогии с составившейся из вошедшего в «Огненного ангела» музыкального материала Третьей симфонии Прокофьев решил использовать вошедший и не вошедший, но специально отобранный для «Блудного сына» материал, в следующей по счёту симфонии — Четвёртой. Благо подоспел заказ от Кусевицкого, неустанно пропагандировавшего новые сочинения нашего героя, на большую композицию к пятидесятилетию Бостонского симфонического оркестра. Финал симфонии сложился в голове композитора ещё во время репетиций «Блудного сына» в Монте-Карло в апреле 1929 года; дело было за досочинением «основного повествования». Работа растянулась больше чем на год: Прокофьев завершил симфонию только 23 июня 1930 года.

Первая часть симфонии — *Andante assai. Allegro eroico* — была построена на неиспользованных заготовках к балету, предвосхищающих многое в «Ромео и Джульетте». Вторая — просветлённо-возвышенное *Andante tranquillo* — была написана, по слову самого Прокофьева, на «материале возвращения сына», третья — на музыку соблазнявшей сына «красавицы». Финал парадоксальным образом возвращает к чрезвычайно

дансанта музыки начала балета. Как и сам балет, симфония эта — о конце странствий и о неотвратимом возвращении в дом отчий. Премьера сочинения состоялась 14 ноября 1930 года в Бостоне в отсутствие автора. «Симфония успеха не имела, но я люблю её за отсутствие шума и большое количество материала», — сообщал он в «Автобиографии». Конечно, дорога она была сердцу Прокофьева не за одно это. Четвёртая — это симфония итогов, мягкого, но необратимого поворота на новую дорогу.

В 1947 году Прокофьев радикально переписал Четвёртую симфонию, приблизив её язык к более жёсткому оркестровому языку своих послевоенных сочинений, полностью переделав начало и конец и придав вещи новый опус — 112-й, взамен прежнего 47-го. Версия 1947 года, созданная в совершенно других условиях, под абсолютно иным углом зрения (достаточно сказать, что первая часть в ней вдвое длиннее первоначального варианта), — лишь отдалённое эхо прежней Четвёртой.

По окончании балетного сезона Прокофьевы отправились в запущенное, пыльное шато Монверан (Montveran) — настоящий средневековый замок — в восьми часах езды по железной дороге от Парижа, расположенное между Лионом и городком Кюлозом, — недалеко от швейцарской границы — и снятое на лето у графов де ля Флешер де Борегар (de la Fléchère de Beauregard). Замок, построенный в XIV—XVII веках, полный антикварных вещей, был весь украшен внутри графскими коронами и подлинно живописен, чрезвычайно просторен, но не слишком удобен для жизни, зато с отличным видом на «горы, холмы, луга, Рону, кусочек озера». Кроме того, неподалёку, в Кюлозе, обретался Стравинский. Шато пришлось чистить ещё несколько дней после вселения от «вековой» пыли, ванная комната — это не уставало поражать Прокофьева даже в аристократических домах «цивилизованной» Европы — пребывала просто в пещерном состоянии. Стравинский стал частым гостем в Монверане. Разумеется, заводил разговоры на излюбленную тему — о том, как его не понимает и всё притесняет Дягилев и как Дягилев вообще мало что понимает в его музыке. Стравинский, не обделённый ни талантом, ни успехом, ни деньгами, вообще любил пожаловаться на жизнь, позлословить о своих благодетелях и коллегах — такова была его натура. В 1926 году Дукельский стал свидетелем одного такого антидягилевского монолога, прервать который ему не позволяло лишь уважение к госте-

приимству: Стравинский пригласил его к себе домой в Ниццу, накормил обедом в кругу многолюдной семьи, напоил водкой. На что же он жаловался младшему коллеге? Как всегда, на «“отвратительные” оркестровые исполнения, на цинизм, с каким уродуется его музыка, на постыдно недостаточные репетиции и т. д. и т. п». Дукельскому, да и не ему одному, присутствовать при таких разговорах не хотелось. Финансовое положение Дягилева было известно всем сотрудникам Русских балетов, а без неограниченных денег — какие же дополнительные репетиции с нанятыми оркестрантами? Остальное и обсуждать не стоило. «...Понимая, что передо мной сидел композитор, сделанный Дягилевым, обязанный Дягилеву всей своей карьерой, я стал испытывать напряжённый дискомфорт», — вспоминал этот эпизод Дукельский. Теперь слушать о грехах Дягилева-импресарио, о недопустимых купюрах в «Аполлоне» Стравинского, об отсутствии у Дягилева подлинного понимания музыки принуждены были Прокофьев и Лина Ивановна.

А в это самое время в Венеции Дягилев умирал от фурункулёза, очень опасного при диабете и уже перешедшего в заражение крови. У него несколько дней был жар, и врачи ничего не могли поделать. В Венеции стояли душные августовские дни, и в ночь после его кончины, с 19 на 20 августа, над лагуной разразилась жестокая гроза.

Первое, что испытал Прокофьев при известии о смерти своего названного музыкального отца, которое привёз ему в Монверан Сувчинский, это жгучий стыд: «...Вчера, когда Дягилев лежал на столе, мы сидели тут со Стравинским и всячески проезжались на его счёт. Есть вроде оправдания: проезжался, собственно говоря, Стравинский, но оправдание это малое: мы слушали с удовольствием».

Было ясно, что целая эпоха подошла к концу. Прокофьев уже давно и крепко стоял на ногах в Западной Европе и в Америке как симфонист и как концертирующий пианист, росло его признание в СССР, и в поддержке дягилевской антрепризы он не нуждался. «Но Дягилев — как гениальный руководитель, но Дягилев — как замечательно интересная личность, как “вещь” <...> — вот где я чувствую потерю», — записывает он в дневнике.

Для младшего же поколения русских композиторов, пришедших в Русские балеты в 1920-е годы, это было концом их художественной юности — дальше начиналось самостоятельное плавание. Нужно было выбирать — либо возвращаться на родину, либо уезжать ещё дальше на Запад — за океан. Дукельский в 1929 году выбрал второе. Николай Набоков по-

местил на страницах издававшегося в Праге эсеровского журнала «Воля России» пространное надгробное слово: «...До начала блестящей дягилевской эпопеи Россия в художественном смысле была настолько terra incognita для Запада, что даже такие большие музыканты, как Дебюсси, знали имена русских композиторов лишь понаслышке... <...> Сразу всё русское, не казённое, не трафаретно-ходульное, а живое, истинное, ценное тем, новым для Запада, художественным материалом, который был создан русским народом, — встало впереди эпохи и начало своё благотворное влияние, некое раскрепощение западного искусства. <...> Благодаря Дягилеву русская музыка интернационализировалась и завоевала водительную роль в искусстве Запада». Очевиден несколько «западнический» акцент в оценках Николая Набокова. Прокофьев же, тот же Дукельский, не говоря уже о Сувчинском, смотрели на встречу русского и западноевропейского искусства, устроенную на подмостках Русских балетов, несколько иначе: это была не передача девственных русских богатств в пользование «более продвинутым» странам европейского Запада, а самое настоящее культурное завоевание Запада, эстетическое революционирование пребывавшего в застое западноевропейского музыкального театра. С последним соглашался в своём поминальном слове и Набоков: «По отношению к искусству Дягилев вечно состоял в “перманентной революции”, понимая под революцией всякий проблеск новых творческих ценностей, заменяющих или отменяющих ставшие привычными старые».

Во второй раз Прокофьев поехал в СССР «в отпуск»: как советский специалист, чья трудовая деятельность протекает за рубежом. В полпредстве во Франции, где Прокофьеву продлевали выданный ему в 1927 году в Москве советский паспорт, композитору сказали, что он может считаться таким специалистом за «большевицкий балет», поставленный у Дягилева.

Вроде бы бюрократическая формальность создавала удобную лазейку для фактической жизни на две страны. Грех было ею не воспользоваться.

Между тем в СССР имелось достаточно злопыхателей, готовых навесить на композитора ярлык изменника и конъюнктурщика, пользующегося всеми благами западноевропейской жизни, но, в силу специфики момента, решившего прославить в своём последнем балете то, что, по их мнению, было глубоко ему чуждо. Так, Юрий Келдыш, будущий веду-

ший советский музыковед, писал на страницах печально известного «Музыкального образования»: «Пролетарская революция и Прокофьев — сочетание в достаточной мере своеобразное и эксцентричное. Благополучно пребывающий в эмиграции, удравший от революции, Прокофьев вдруг решил её воспеть. Что же из этого вышло? <...>

Его «Стальной скок» не более как издёвка, пасквиль на революцию. Те уродливые явления, которые сопровождали революцию, взяты здесь, как основное и единственное её содержание, и преподнесены со свойственными Прокофьеву шутовскими изломами и сарказмом. <...> Тяготение к механическим ритмам, автоматичности и «безэмоциональности» искусства, связанное с изобразительным натурализмом, зарождается всегда в эпохи упадка».

В сущности, Юрий Келдыш лишь плёлся в хвосте у Андрея Римского-Корсакова и Леонида Сабанеева, давно обвинивших и Стравинского и Прокофьева в подыгрывании моде западноевропейского музыкального рынка. Новый приезд нашего героя на родину должен был отместить и эти обвинения, поданные в обновлённой советской упаковке.

30 октября 1929 года Прокофьева, который на этот раз прибыл в Москву один, встречали на вокзале Мясковский, Держановские, Мейерхольд, Оборин, Ламм. Первое впечатление от Москвы было скорее странное, не то что в начале 1927 года. Психологически страна на переломе, однако — в какую сторону? Прокофьев записывает в дневнике: «Смешанное чувство. Жаждет бодрости, но утомлённые кисели».

Мейерхольд ведёт своего товарища на так называемую «чистку» — чисто советский «аттракцион», когда нижестоящие заодно с администрацией «товарищески» и «коммунистически» бранят тех, кто от них отличен. Прокофьеву через некоторое время тоже предстоит пройти такую публичную «чистку».

После «утомлённо-кисельной» Москвы — Ленинград. Там — тоже разброд, шатания. Демчинский язвит по поводу «сановности» своего приятеля, остаивающегося теперь в привилегированной гостинице; Прокофьев тушует. Асафьев жалуется на отчасти фантомные недомогания. Молодой Гавриил Попов иронизирует по поводу пролетарской музыки. «Мой визит в Ленинград вышел уж очень инкогнитным...» — резюмирует в дневнике Прокофьев. А всё оттого, что в воздухе — нарастающая растерянность и подавленность от происходящего «великого перелома»: конца новой экономической политики, начала всеобщей коллективизации, разгрома последней легальной оппозиции.

Короткое возвращение в Москву и — снова Ленинград. Там Прокофьев навещает брата Нувеля, работающего учителем пения, и проходит по Кирочной мимо дома Мещерских, с которым связано столько воспоминаний: «Он импозантен, хорошо сохранился, внутри занавески и зелень».

По повторном возвращении в Москву два самые значимые события — это 11 ноября доклад и «чистка» в Большом театре на этот раз самого Прокофьева с разными неудобными вопросами, которые наш герой воспринимает без какого-либо присущего советским страхом, просто как продолжающееся экзотичное развлечение, а затем 13 ноября концерт на радио, устроенный через Держановского, перед началом которого Мейерхольд произносит вступительное слово. «Прокофьев сейчас в расцвете своих сил», — заявляет режиссёр. Прокофьев дирижирует на радио тремя номерами из «Трёх апельсинов».

25 ноября 1929 года, через четыре дня после возвращения из СССР, он в письме к Сергею Кусевицкому делится впечатлениями: «...только что возвратился из России, где провел три недели. Конечно, я полон самых разнообразных эмоций. Жизнь там стала тяжелее, чем во время моей предыдущей поездки, но все же делается много интересного. Отношение ко мне было чрезвычайно предупредительное, так что весной я вновь собираюсь поехать и даже с Пташкой. Концертов не давал — еще побаливали руки после автомобильной катастрофы, но руководил возобновлением “Трёх апельсинов” в Большом театре, первые спектакли которых прошли при полных сборах, и дирижировал несколькими номерами в концертах из моих сочинений для радио. Радио теперь играет большую просветительную роль, что становится вполне понятным, если вообразить все те же медвежьи углы, куда оно разбрызгивает новинки, которые там иначе не могли бы и сниться. Это радио расположилось в новом огромном здании на Тверской, и в нём сидят довольно культурные люди, с которыми можно работать. Между прочим, они просили меня быть их постоянным советчиком по части заграничного репертуара».

Но самым удивительным в общении с руководителями московского радио было настойчиво прозвучавшее предложение написать сочинение на евразийскую тему. Прокофьев сначала не поверил собственным ушам. «Агитопера не обязательна, нужно лишь, чтобы не шла вразрез с эпохой, и желателен пафос», — резюмировал композитор высказанные ему пожелания в дневнике. Очевидно, решение было принято на высшем уровне, ибо, несмотря на нехватку валюты в

стране, Прокофьеву обещали, что в крайнем случае обратятся в Политбюро и изыщут валюту. С. А. Лопашёв, представитель радио, заведший разговор с Прокофьевым о новом заказе, попросил прислать ему книги о Евразии и говорил, что хотел бы видеть ассистентом в проекте Асафьева. Тема, бывшая нелегальной ещё два года тому назад, теперь была прекрасно известна высшему руководству страны, включая набравшего силу генерального секретаря ЦК ВКП(б) Сталина, и стала она такой благодаря — Прокофьев тут сильно бы удивился — Сувчинскому. Но об этом чуть позже.

Переговоры в 1929 году завершились ничем, однако зерно замысла проросло в сознании Прокофьева в 1936—1937 годах грандиозной «Кантатой к XX-летию Октября», совсем «не шедшей вразрез» с советской эпохой, но явно с евразийским уклоном. Вещь эта была слишком сильной по эмоциональному заряду, и советская аудитория впервые услышала предназначенное для неё сочинение, да и то с цензурными сокращениями, лишь в 1966 году.

Укрепление связей Прокофьева с СССР, проходившее поначалу незамеченным в Западной Европе и Америке, существенно подняло акции композитора в русской музыкальной среде. Пока был жив Дягилев и работала антреприза его Русских балетов, самое значительное происходило не в Москве и в Ленинграде, а в Париже. Но даже Дягилев, как мы помним, хотел пригласить в сотрудники какого-нибудь из многообещающих советских композиторов. То, что Прокофьев в 1927 году, в отличие от Стравинского, взял себе советский паспорт, решало многие проблемы: Прокофьев был давним сотрудником, а теперь стал своим и в Советской России. Превратившись, пусть чисто формально, в «советского» композитора, он ни на йоту не перестал быть парижанином. К тому же за рубежом значительных русских композиторов оказалось к концу 1920-х годов существенно больше, чем в СССР. Да, там оставались такие замечательные художники звука ещё дореволюционной выучки, как Мясковский, Рославец, Щербачёв, учитель Прокофьева Глиэр, а из тех, кто заявил о себе после революции, — Шостакович, Мосолов, Лятошинский. Вскоре к ним присоединятся Попов, Хачатурян, Шебалин. Но ведь все подлинно значительные имена в старшем поколении — Глазунов, Гречанинов, Метнер, Рахманинов, Николай Черепнин, и в среднем — Стравинский, Прокофьев, Лурье, и даже многие в младшем — Дукельский, Маркевич, Набоков, Александр Черепнин, а также стоявшие

несколько особняком Гартман, Лопатников и Фогель, и, конечно, практики микротоновой музыки Вышнеградский и Обухов — жили и сочиняли музыку вдали от родины!

Постепенно в среде зарубежных русских сформировался консенсус: теперь уже не Стравинский, а Прокофьев, как утверждал Артур Лурье, стоял «во главе национальных тенденций» русской музыки. А Дукельский в опубликованной в газете «Boston Evening Transcript» 21 февраля 1930 года статье «По справедливости, с восхищением и дружбой: от Дукельского — Прокофьеву, с оглядкой на Стравинского» утверждал, что, поскольку новая музыка Прокофьева, начиная с балета «Стальной скок», обозначила «нашу эру (Россию 1917—1927) как классическую», теперь «за ним стоит необходимость подарить нам монументальный образец музыкального эпоса, ожидаемый от всякого великого». Вслед за Дукельским в том же 1930 году Набоков на страницах парижского эмигрантского издания «Числа», известного большим интересом к передовой живописи, театру и музыке, писал, что главная задача Прокофьева была и остаётся в оздоровлении музыки, и что именно с этой целью он временами «раздевает» собственную музыку и занимает открыто антиромантическую — читай: классическую — позицию: «В этом мире и своя логика, и своя техника, и всё своё неизобразимое ничем и ничто вне себя не изображающее. Вместо отрывочности позднескрябинского мотива, гармонической фигурации — стройная и длинная тема. Вместо расплывчатого, волнообразного постагнерьянского ритма — крепкий ударный ритм, с акцентами на синкопах, на сложнейших цезурах, продиктованных чисто формальной или технической необходимостью; вместо изысканности сложных гармонических построений и энгармоническо-хроматических модуляций — стройная логика диатонического письма с преобладанием полифонии над гармонией и, наконец, вместо красочного, “малявинского” оркестра — оркестр, основанный на чисто динамической необходимости, опять-таки продиктованной формально-техническими соображениями». И заключал: «Вот где главное значение Прокофьева: самобытность его мелодии, его темы. <...>

Прокофьев, мелодик Божией милостью, тогда лишь получит полное признание, “по заслугам”, когда в музыке расцветёт полностью эта новая лирика, эта мелодия.

Есть композиторы, которых при жизни окружает признание, даже слава, но которых полностью оценивают лишь тогда, когда они становятся как бы источником принятого музыкой направления. В большинстве случаев это судьба всех “мелодиков”».

А двоюродный брат Николая Набокова, пусть и далёкий от музыки, но гениально одарённый как литератор Владимир Набоков-Сирин с изумлением писал 15 сентября 1930 года в берлинской эмигрантской газете «Руль», читателем которой сам Прокофьев был многие годы: «Вчера, входя в дом, я слышал, как у швейцарихи (ограниченной и недоброжелательной женщины) радио играло Прокофьева».

Исключительно высокий статус Прокофьева среди образованных русских музыкантов и среди людей искусства в целом — как в СССР, так и за его пределами — находился в противоречии с несколько запаздывающим полным признанием его творчества в западноевропейской и североамериканской музыкальной среде.

Прокофьев понимал, что ему нужен решительный триумф, что более оставаться в роли ещё одного — в глазах тех же американцев — выдающегося русского композитора-гастролёра, третьего *после* Стравинского и *после* Рахманинова, — значило быть вечно обречённым на запасные позиции.

Что бы Прокофьев ни думал о музыкальной незрелости Америки, там всё-таки были лучшие оркестры и наилучшие финансовые возможности для исполнения. И вот композитор снова отправляется за океан, где в начале января 1930 года играет в Кливленде под управлением Рудольфа Рингволла Первый фортепианный концерт, дирижирует сам сюитой из «Стального скока» и, добравшись до Нью-Йорка, обращается с письмом к Кусевицкому, чрезвычайно ему симпатизировавшему, в котором предлагает организовать фестиваль из собственных сочинений, да притом не в Бостоне, а в Нью-Йорке, куда Бостонский симфонический оркестр привозил лучшие свои программы, и пригласить на фестиваль себя самого в качестве пианиста. Кусевицкий с его авторитетом мог бы переломить ситуацию. В том же письме Прокофьев журит дирижёра за то, что даже Глазунов, по видимости, пользуется большим благорасположением Бостонского симфонического оркестра, чем он сам. 17 января 1930 года Кусевицкий ответил неожиданно пространным письмом (эпистолярного жанра он не жаловал), исполненным большой житейской и деловой мудрости: «Прежде всего, я должен тебе разъяснить, что совершенно невозможно сравнивать приглашение Глазунова и приглашение твое. На протяжении пяти лет, что я в Америке, я, по крайней мере, провел — и это на самый худой конец — 50 исполнений твоих сочинений, тогда как исполнений Глазунова было всего 2, ровно пять лет тому назад. Кроме того, Глазунов приглашен <...> только в Бостон, а так как он композитор, то он играет свои собственные со-

чинения. Не надо также забывать, что Глазунов первый раз в Америке и, вероятно, последний. Вся Америка, куда только Глазунов ни приезжал, оказала ему самое большое внимание, потому что имя Глазунова, как композитора, как музыкального деятеля, как директора Петербургской консерватории, ученики которого рассеяны по всему свету — и в том числе ты, — всем здесь известно, и все стараются поддержать старика.

Вот почему и Бостон тоже пригласил Глазунова и дает ему возможность продирижировать свои сочинения в течение всего вечера, так как он другими и не дирижирует.

Почему ты претендуешь, чтобы я тебя теперь пригласил в Нью-Йорк, когда я всё время это делаю. <...>

Я должен тебе сказать, что, несмотря на всю мою пропаганду за эти пять лет, твоё имя не настолько популярно, как Бах, Бетховен и Брамс, чтобы я возил свой оркестр в Нью-Йорк давать фестиваль Прокофьева. Из этого не следует, что фестиваль дают только в честь покойников, — я надеюсь дожить до момента, когда будет и в твою честь фестиваль, но до этого надо ещё подождать и не давать исполнять пустопорожние, милые безделушки, как твоя Симфониетта.

Ты должен понять, что я стою во главе организации, за которую несу ответственность, и что я должен быть осторожен в своих симпатиях. Ты не можешь пожаловаться, что я был осторожен к тебе: в то время как другие учреждения не сыграли ни одной ноты из твоих произведений, даже твои друзья, как Сток и др., я за эти годы всюду исполнял твои произведения...»

Тем не менее в конце января — начале февраля 1930 года Кусевицкий с руководимым им Бостонским симфоническим и с Прокофьевым в качестве солиста пять раз подряд (да-да, именно так!) сыграл — впервые в Америке — его Второй фортепианный концерт в залах Бостона, Бруклина (пригорода Нью-Йорка) и, конечно, самого Нью-Йорка. После чего Прокофьев отправился в Чикаго, где под управлением Эрика де Ламартера солировал в Первом и Втором концертах и сам дирижировал Дивертисментом и скитой из «Стального скока», а дальше его путь лежал в Калифорнию, где с оркестром, управляемым дирижёрской палочкой Артура Родзинского, исполнил популярный Третий концерт. Тот же Третий фортепианный концерт был сыгран 18 февраля в Филадельфии под управлением Альфреда Герца.

Восторг от филадельфийского исполнения запечатлён в захлёбывающихся аллитерациями футуристических стихах молодого Дукельского:

Когда-то слыл чурбанным скифом,
Когда-то белым негром слыл —
Он — шахматист, он — крокодил,
Он и во фраке смотрит мифом.
Уcluding неловкость рук,
Сурово пухнувшие губы
И рядом — золотые трубы
Под фортепьянный сухостук.
Внимайте: клавиши клекочут,
А пальцы цепкие клюют
Гармоний девственный уют;
В них барабан прерваться хочет,
Он, гневным громом зол и чёрн,
Готовит гибельный удар, хоть
Всё застилает мягкий бархат
Брюхатых лакомок валторн.
О, треугольник шустрый! Где ты?
Литавры выгнали тебя,
И, резвость резкую любя,
Забили градом кастаньеты,
Захрюкал немощно фагот,
Потом защёл, горяч и липок,
Тягучий мёд несчётных скрипок,
И контрабасов клейкий пот
Полился яростным потоком;
Внезапно, радостен и чист,
Всех выгнал флейт победный свист.
Как птицы, вырвавшись из окон,
Они приветствуют весну,
Конец концерта, тишину.

Прокофьев давал в США и камерные концерты — аккомпанировал Лине и Нине Кошиц, певшим его обработки русских и казахских песен, исполнял чисто фортепианные программы.

Однако в сравнении со ста тысячами долларов (несколькими миллионами по нынешнему курсу), недавно привезёнными вечно жалующимся на жизнь Стравинским из его американского турне, доход от многочисленных концертов у Прокофьева был просто смешным. Из заработанных им десяти с половиной тысяч (в 10 раз меньше, чем у Стравинского!), после платы устраивавшим поездку агентам, после трат на билеты и на гостиницы, у композитора осталось, как сообщает Дэвид Нис, всего лишь 2040 долларов и 39 центов!

Даже при большом желании назвать гастролью тем решительным триумфом, которого искал Прокофьев, было нельзя.

А что новая американская музыка, слышанная Прокофьевым во время поездки и до неё? Наш герой был о ней мнения невысокого. Когда к нему, вероятно с подачи Дукельского, обратился совсем ещё юный Пол Боулз, начинающий композитор и поэт-сюрреалист, а в будущем гениальный про-

заик, и, упомянув Эдгара Вареза, Джорджа Антайля и Вёрджила Томсона, посетовал на их недоступность, а потом выразил желание учиться композиции у самого Прокофьева, то ответом было: «...не сожалеете о невозможности обучаться у тех нескольких людей, которых вы упомянули в письме, — музыка двинется вперёд не с ними».

Ещё в самом начале американских гастролей у Прокофьева состоялся разговор с Туллио Серафином, тогдашним главным дирижёром Метрополитен-оперы, и с художником Сергеем Судейкиным, ведавшим декорационной частью компании. Бывший мирискусник, Судейкин заявил себя поклонником Прокофьева.

Обсуждали возможную постановку «Огненного ангела», и Судейкин присоветовал усилить зрелищную часть. Ради этого в оперу потребовалось ввести несколько новых картин, одну из которых придумал сам Прокофьев — с толпой, обвиняющей Ренату в падеже скота, — две другие Судейкин — одну с рассматриванием Ренатой и Рупрехтом фрески Огненного ангела, вторую с покупкой книг по чёрной магии и процессией осуждённых на костёр еретиков. Человек не без выверта, он, возможно, хотел увидеть оперу Прокофьева поставленной на сцене Метрополитен-оперы ещё и потому, что у бывшей жены его Веры давно уже был роман со Стравинским (впоследствии Стравинский женится на Вере), а сколько в отношениях обоих композиторов присутствовало от неизбежного соперничества, Судейкин мог представить себе легко. Во всяком случае, главный художник Метрополитен-оперы счёл нужным посвятить Прокофьева в дostoевскианские подробности того, как сам когда-то выяснял отношения со Стравинским, и наш герой начал подозревать, что устройство Судейкиным «Огненного ангела» в Метрополитен-опере было лишь «шахматным ходом» в разыгрываемой им куда более сложной партии.

Прокофьев тем не менее с воодушевлением взялся за переделку оперы. В перерывах между концертами были записаны восемь страниц кратких музыкальных и тематических набросков, текст двух из трёх новопридуманных картин, а 8—10 февраля, в основном по пути из Нью-Йорка в Лос-Анджелес, и краткий сценарий переделанной оперы, который уже из Нового Орлеана, где поезд, на котором ехали Сергей и Лиана, делал остановку, композитор отослал Судейкину в Нью-Йорк. Художник тоже не сидел сложа руки и набросал кое-какие эскизы декораций, показавшиеся Прокофьеву «очень выразительными».

Судьба сценария, согласно дневнику композитора, была такова: «...с русского перевели на плохой английский; с плохого английского переделали на хороший английский, а с последнего на французский». В этом последнем виде он и был вручён для изучения директору Метрополитен-опера Джулио Гатти-Казацца. То, чем мы располагаем, — это первый, черновой перевод нового плана оперы на совершенно курьёзный и фантастический английский. В плане — три действия и десять картин вместо пяти действий и семи картин в известной нам редакции 1926—1927 годов. Большую роль в эскизах либретто играет хор, представляющий то подверженную массовым поветриям, способную в любой момент на расправу над двумя главными героями — Ренатой и Рупрехтом — толпу, то жертв такой расправы.

Первый акт в сохранившемся литературном наброске 1930 года и в версии оперы, относящейся к 1926—1927 годам, совпадает вплоть до деталей.

Расхождения начинаются во *втором акте*, имеющем в англоязычном плане 1930 года подзаголовок «странствия Рупрехта и Ренаты» и состоящем из семи сцен (в более ранней версии второго акта их только две).

Сцены первая и вторая сохранились не только в англоязычном плане, но и в русскоязычном эскизе к либретто, а также в кратких музыкальных и тематических набросках, записанных тогда же в Нью-Йорке. Солнечный (у Прокофьева в русской версии написано: «денный») ландшафт. Рупрехт ведёт под уздцы покрытого попоной коня, на котором сидит Рената. Толпа крестьян собралась вокруг трупа внезапно издохшей коровы (по средневековым поверьям — явный признак ведовства). Рената, спешившись, идёт навстречу толпе.

РЕНАТА: Добрые люди, не видели ли вы графа Генриха?

КРЕСТЬЯНЕ (*crescendo*): Генриха? Какого Генриха? Не того ли, который водился с Офелией? С той ведьмой, которая наводила порчу на телят? Лишала коров молока? А зачем тебе он нужен? На ведьму хочешь посмотреть? Так вот смотри: корова-то подохла. Смотри — подохла! Видишь — подохла? Не иначе как порча. Порча! Порча! Ведьма тут в округе. А ты-то кто? Ты чего? А ты при чём? А ну, перекрестись. Не хочешь? Она не хочет! Она сама из этих!

РУПРЕХТ (*берясь за шпагу, угрожающе*): Эй! Эй! Да это Рената, я её знаю.

НАРОД (*отхлынув, вдруг piano и новое crescendo, на этот раз ещё более определённые обвинения*).

Прокофьева занимает психология самосуда, уже не сугу-

бо индивидуального, а массового помешательства, которое он увидел в дни революции на улицах Петрограда, особенно весной и летом 1917 года — от февральского эпизода с расправой над остававшимся верным прежним властям полицейским до июльского мятежа большевиков и анархистов, а во второй приезд в советскую Москву в 1929 году частично испытал и на себе самом во время так называемой «чистки Прокофьева» в Большом театре. Дальше, согласно наброску либретто, «Рупрехт сажает Ренату на лошадь и трогается. Занавес. Музыка (с голосами) продолжается за занавесом и служит музыкальным антрактом». Идея антракта с голосами, с успехом воплощённая во второй редакции «Игрока», должна была быть повторена и в новой версии «Огненного ангела». Прокофьев успел записать лишь первые такты «конца новой картины».

Сцена вторая (её тоже нет в версии 1926—1927 годов) демонстрирует нам нечто совершенно иное: «У разрушенного монастыря. Рената и Рупрехт появляются в кулисе; Рупрехт привязывает лошадь. Рената показывает Рупрехту фреску Огненного Ангела». В англоязычном изложении сказано, что образ Ангела на фреске освещён «лунным лучом». Какой контраст с ярким дневным светом, заливающим декорации предыдущей картины! Ангел — подлинный посланец иного по отношению к живым мира; и одновременно предостережение нам: ведь луна ассоциируется со смертью и волшебной. Среди музыкальных и тематических набросков к новой редакции оперы, сделанных тогда же в Нью-Йорке, сохранился краткий текст, который Рената должна была произнести во время осмотра фрески: «Здесь, Рупрехт», — дальше звучал только оркестр, потом Рената вновь обращалась к спутнику: «Смотри, Рупрехт: таков мой Ангел, мой нежный, огненный ангел». Сцена эта должна была идти почти без пения, представляя собой широко развёрнутый симфонический эпизод. Вероятно, тут пригодился бы материал Третьей симфонии.

Сцена третья, о характере музыки к которой можно только догадываться, соединяла в себе образы и сюжетный материал двух предыдущих: поиск магического знания; подозрение в отступничестве, ереси и волшебстве; реальную угрозу жестокой расправы и одобряющее расправу любопытство толпы; а также отвержение Ренатой земных чувств Рупрехта во имя духовного обручения с Генрихом-Мадизэлем.

«Узкая улица, — гласит англоязычный сценарий третьей сцены. — Рената и Рупрехт покупают книги о магии у некрманта. Он предупреждает их об осторожности, поскольку

именно в этот день инквизиторы замыслили сжечь людей, подозреваемых в ереси. Рупрехт затем умоляет Ренату полюбить его, но та отвечает, что в состоянии любить своего Огненного Ангела, графа Генриха.

Еретики проходят мимо процессией на сожжение по суду инквизиции, распевая суровый хор. Раскрываются окна во всех домах, и появляются головы любопытствующих».

Сцена четвёртая — в версии 1926—1927 годов *первая картина Второго действия* — переносит героев в «заброшенный дом. Рупрехт и Рената ищут ночлега. Их встречает гадалка (из первого акта). Начинаются таинственные стуки в стену. Рупрехт спрашивает у духов, где Генрих. Посредством стуков те дают знать, что он сейчас войдёт в дом. Рената в неопишемом возбуждении. Она отсылает Рупрехта прочь, бежит к двери и зовёт Генриха, но никто не приходит. Рената в отчаянии. Рупрехт решает пойти к знаменитому магу Агриппе Неттесгеймскому (исторической фигуре)».

Пятая сцена — *вторая* и последняя картина *Второго действия* в версии 1926—1927 годов — снова совпадает с известной нам партитурой. Рупрехт посещает Агриппу Неттесгеймского и вопрошает его о том, что есть магия.

Сцены *шестая* и *седьмая* изображают ссору и дуэль Рупрехта и Генриха и её последствия и, за исключением некоторых смысловых акцентов, совпадают с тем, что мы знаем по редакции 1926—1927 годов. Обратимся к посланному Судейкину сценарию:

«Сцена 6

Перед домом Генриха: видны передняя часть и балкон. Рената на коленях пытается открыть дверь, которую изнутри кто-то быстро придерживает. Она кричит: «Генрих, Генрих, почему ты запираешь дверь<?!>» Рупрехт возвращается от Агриппы весёлый и спокойный, удовлетворённый тем, что все волшебники — шарлатаны. Рената, чьё настроение неожиданно меняется, сообщает Рупрехту, что Генрих оскорбил её, и просит защиты. Рупрехт входит в дом, чтобы поговорить с Генрихом. Рената снова на коленях молит в страстной арии небеса о прощении за то, что она перепутала смертного с Огненным Ангелом. Балконная дверь распахивается, и Генрих появляется в сопровождении Рупрехта, который обвиняет того в оскорблении Ренаты и вызывает его на дуэль. Рената, увидев снова, что Генрих так красив, так похож на образ ангела с фрески в монастыре, сомневается, уж не вправду ли он её ангел.

Музыкальный антракт, связывающий эту сцену с предыдущей, представляет дуэль». — Прокофьев даже набросал тему этой дуэли: с тяжёлыми рапирными выпадами менее ловкого в бою и раненного Генрихом-Мадием Рупрехта. Тема впоследствии стала основой знаменитого «Танца рыцарей» в «Ромео и Джульетте». — «Декорация: над берегом Рейна. Рупрехт лежит раненый без сознания. В руке он держит меч [так в английском оригинале; может быть, шпагу? — *И. В.*]. В отдалении — исчезающие фигуры графа Генриха и его секунданта. Рената воеет над Рупрехтом, напевая ему о любви. Рупрехт бредит, думая, что это индейская девушка и что он слышит смех индейцев».

Заключительный, *третий*, акт в сценарии 1930 года объединяет четвёртое и пятое действия версии 1926—1927 годов. На узкой улице перед таверной, в которой Рупрехт сейчас встретит Фауста и Мефистофеля, предполагался «дикий дуэт, в котором Рената оповещает Рупрехта о том, что их связь — великий грех и что она должна запереться в женском монастыре».

Интересней всего в сценарии 1930 года пояснения к заключительной сцене в женском монастыре. «Когда над огромным подземным подвалом, принадлежащим женскому монастырю, поднимается занавес, — гласит сценарий, — Рената лежит на каменном полу, <распластавшись> в форме креста». Когда же Рената говорит с Инквизитором, то раздаются удары в стены подвала, подобные ударам плода внутри материнского чрева; и происходящее описано в сценарии с леденящим сердце лаконизмом: «Пока она говорит, канделябры, полные свечей, переворачиваются, в стенах слышны удары». Через образ материнской утробы, или могилы, порадовавший бы визуальным символизмом такого поклонника Фрейда, как кинорежиссёр Сергей Эйзенштейн, о котором Прокофьев в 1930 году мало что слышал, но который менее чем через десять лет станет его главным союзником по искусству, замысленная Прокофьевым декорация только усиливает впечатление от происходящего с Ренатой — как от рождения наоборот.

Ознакомившись со сценарием, Гатти-Казацца пришёл в ужас и заявил Судейкину, что такой сюжет просто «неприемлем». Прокофьев узнал об этом 17 марта 1930 года. Таким образом, и наметившееся было сотрудничество с Метрополитен-оперой завершилось ничем. Стоило ли снова плыть через океан?

И всё-таки именно во время американского турне Прокофьеву от имени Библиотеки Конгресса США был заказан струнный квартет, получивший среди опусов композитора порядковый номер 50 и написанный в си миноре.

Вещь эта в высшей степени личная, богатая лирическими, словно из глубины сердца льющимися, крупно выписанными темами — будь то главная, связующая, побочная или заключительная партии сонатного *Allegro* первой части, или темы построенного частично на материале первой части скорее тревожного, чем возвышенно-успокоенного и вместе с тем необычайно красивого *Andante molto* второй, впоследствии переложенного автором для фортепиано соло, а также для струнного оркестра (на пять инструментальных голосов вместо четырёх), или же скорбно-сосредоточенная тема, открывающая заключительное *Andante* финала, предвосхищающая самые лирически выразительные страницы «Ромео и Джульетты». Чисто формальное решение — три части вместо четырёх с отказом от скерцо, которое могло бы приобрести у Прокофьева и inferнальный характер, а потому в столь лирическом квартете было неуместно, — отступает на второй план перед неостановимой лирикой, впервые достигающей у Прокофьева такой откровенности.

Композитор не был исключением среди современников и поверял, как и его друг Мясковский или младший коллега Шостакович, ансамблю из четырёх струнных инструментов самые сокровенные переживания. Опус 50 — очень русский по мелосу, местами даже надрывно-русский, что не характерно для прежнего Прокофьева, весь пронизан пониманием того, что возвращение домой неотвратимо. «Дом» пока рисуется несколько умозрительно, как мир скорбно-просветлённого восточнославянского мелоса, как череда ностальгических звуковых картин, преследующих сознание композитора. Очевидно, что наступала пора выбирать между странствиями по чужим краям и Россией.

Оконченный 14 декабря 1930 года квартет был 25 апреля 1931 года сыгран в Библиотеке Конгресса, а в начале 1932 года издан РМИ. 2 апреля 1932 года Асафьев написал Мясковскому: «Получил Сергеев квартет — очень, очень взволновало меня это сочинение. В Европе так никто больше не пишет».

9 ноября 1930 года Прокофьев сообщал Дукельскому из Парижа в Нью-Йорк: «После квартета написал балет, который пойдёт в мае в Орега в постановке Лифаря и костюмах

Гончаровой. Сейчас оркеструю и уже продвинулся до половины партитуры. Слышавшие музыку балета (Нувель, Сувчинский, Лифарь) хвалят его и находят дальнейшим шагом после «Блудного сына». Впрочем, если воспользоваться выражением самого Прокофьева, балет «мариновался» в Гранд-опера ещё два сезона и увидел свет рампы только в декабре 1932 года.

Как и квартет, балет ностальгический — из жизни украинского села после Гражданской войны. Сюжет, придуманный Лифарём, как и положено, с любовной коллизией, со страстями, с борьбой и изменами. Демобилизовавшийся красноармеец Сергей возвращается в родной село, где ждёт его невеста Наташа, а он мечтает о встрече с той, которую любит, — Ольгой. Но у Ольги тоже есть жених. Ольга должна быть помолвлена, но Сергей не оставляет надежды отбить её у соперника; он с друзьями уступает в деревенской потасовке — друзья соперника привязывают его к дереву. Однако Ольга отказывает жениху и ночью, при помощи решившей помочь их счастью Наташи, Сергей и Ольга покидают село. Прежняя их жизнь навсегда окончена.

По музыке, возвышенной и просветлённо-лиричной, особенно во вступлении, «На Днестре» резко отличается от «Блудного сына» — новый балет ещё более, если воспользоваться словом Прокофьева, «акварелен». Поэзия весенней украинской природы, родной для Прокофьева и Лифаря (хотя они происходили и из разных частей Украины — Лифарь провёл детство и юность именно на берегах быстрого Днестра, в Киеве), расцветивает эту удивительно спокойную и прозрачную по музыке и чувству партитуру.

Прокофьев вступал в пору полной зрелости: бурные поиски и странствия оставались позади. Теперь перед ним расстилался широкого и спокойного дыхания простор, и пейзаж был равнинный, не страннические моря и океаны, а манящие континентальные пространства Евразии, где шло строительство нового и где, вероятно, нашлось бы место и для его семейной идиллии. Прокофьев стал задумываться о возможности уже не гастролей, как это уже было в 1927 и 1929 годах, а именно возвращения в СССР.

Засобирился в СССР и Пётр Сувчинский. Интеллектуальная задача евразийства — создание коллективными усилиями целостной, научно обоснованной и привлекательной концепции новой русской истории и культуры — была решена; теперь, если быть честным перед собой самим, оставалось лишь воплотить сложившиеся во временной, как казалось Сувчинскому, эмиграции взгляды в созидательной работе

внутри страны. Сувчинский рвался обратно в Россию с начала 1920-х годов, но Прокофьев тогда упорно его отговаривал. Теперь сам Прокофьев считался советским специалистом, временно проживающим за рубежом.

Сувчинский, как и до него наш герой, обратился за советом к Горькому. 17 февраля 1930 года тот, используя старые большевицкие связи, написал генеральному секретарю ЦК партии, чем дальше тем больше становившемуся из тенистого бюрократа абсолютным и непрекословным властителем, — Иосифу Сталину: «Считаю необходимым сообщить Вам письмо, полученное мною от Петра Петровича Сувчинского. Вместе со Святополк-Мирским Сувчинский был основоположником “евразийской” теории и организатором евразийцев. Летом 27 г. оба они были у меня в Сорренто. Это — здоровые энергичные парни, в возрасте 30—35 лет, широко образованные, хорошо знают Европу. Мирский показался мне особенно талантливым, это подтверждается его статьями об эмигрантской литературе и книгой о текущей нашей. <...> У него и Сувчинского широкие связи среди литераторов Франции и Англии.

У нас им делать нечего, но я уверен, что они могли бы организовать в Лондоне и Париже хороший еженедельник и противопоставить его прессе эмигрантов. <...> Далее — бывшие евразийцы могли бы в известной степени влиять и на французских журналистов, разоблачая ложь и клевету эмигрантов. <...>

Отвечая Сувчинскому, я не сообщу, что письмо его отправлено мною в Москву...»

Впоследствии Сувчинский всё ломал голову, почему ему, в Гражданскую войну не взявшему оружия в руки, в 1930 году отказали в восстановлении советского подданства, а князю Святополк-Мирскому, когда-то во главе добровольческих войск выбившему большевиков из Орла, позволили приехать в СССР, да ещё и печататься там в качестве официального советского критика (он в конце концов был арестован и погиб в 1938 году в заключении).

Если бы Сувчинский знал, что решение «оставить» его в качестве потенциального агента влияния в Западной Европе было принято самим Сталиным с подачи Максима Горького, на поддержку которого в деле возвращения он так рассчитывал!..

Но агентом влияния он не стал и журнально-газетно-издательской деятельностью после 1930 года уже не занимался.

РУССКИЙ ПАРИЖАНИН ЗА ГРАНИЦЕЙ И ДОМА
(1931—1935)

День Прокофьева во Франции строился по им самим заведённому строгому графику, которого не смели нарушать даже самые близкие люди. Лина Прокофьева, композиторы Владимир Дукельский и Николай Набоков оставили до поразительности схожие описания дневного распорядка, по какому протекала жизнь нашего героя в 1920-е — начале 1930-х годов.

Обычно Прокофьев вставал рано. Природа значила для него, уроженца южных степей, чрезвычайно много, поэтому самые важные вещи он сочинял летом — у моря или в горах. По утрам он отправлялся на небольшую прогулку — «проветриться» и кое-что обдумать», после чего с девяти часов работал до полудня или часу и снова шёл на прогулку, иногда с женой, если ей не надо было заниматься в его отсутствие пением и разучивать новый репертуар для собственных концертов. В городе вместо первой утренней прогулки Прокофьев и Лина занимались разборкой корреспонденции, после чего следовали часы композиторской работы, затем — в любое время года и практически при любой погоде — прогулка по строго определённом маршруту: с 1930 по 1935 год это был променад вокруг усыпальницы Наполеона — от дома 2 на рю Валентен Аюи вдоль авеню Бретейль и дальше по Набережной Инвалидов обратно домой. Всё путешествие занимало, как сообщил Прокофьев Набокову, заставшему его однажды в момент выхода из дома и которого он уговорил пройти весь путь вместе с собой по свежему морозцу, от 26 минут 17 секунд минимум до 26 минут 35 секунд максимум. Затем был обед и наступало «нерабочее» время — если такое время вообще бывает у человека творческого.

Во время, официально освобождённое от работы, Прокофьев музицировал, читал, ходил на концерты, общался с друзьями и по-прежнему играл в шахматы и в карты. Шахматное его окружение в эту пору составляли Савелий Тартаковер — гроссмейстер, уроженец Ростова-на-Дону, теперь живший в Париже и до 1939 года выступавший за Польшу, и старый знакомец по петроградскому Шахматному собранию, а ныне театральный и шахматный обозреватель «Последних новостей» Евгений Зноско-Боровский. Порой Прокофьев захаживал и в парижский Шахматный кружок им. Петра Потёмкина, поэта-сатириконовца, участвовавшего в подгото-

вительной работе по созданию ФИДЕ и скончавшегося в 1926 году. Порой его видели в знаменитом парижском шахматном кафе «Кафе де ля Режанс (Café de la Régence)». Сиживал наш герой за одной доской и с международным мастером Осипом Бернштейном, и с советским дипломатом Ильиным-Женевским*. Встречался с Александром Алехиным и с Раулем Капабланкой. В путешествиях играл по переписке с директором РМИ Гавриилом Пайчадзе. Сохранилось письмо, отправленное 1 ноября 1934 года с территории одного из российских «лимитрофов» — Эстонии, где, следуя из Парижа, Прокофьев пересел в удобный скоростной поезд, шедший, как он извещал поджидавшего его в Москве Мяскоковского, «маршрутом: Ревель—Ленинград—Москва». Перед самым въездом на территорию СССР композитор предложил директору РМИ несколько возможных вариантов начала игры по переписке: «Выберите один белыми, другой чёрными, а если ни один не по душе, то предложите свой. Ходы надо послать к 27 декабря», — далее следовал виленский адрес, по которому Прокофьев рассчитывал получить почту по выезде из Советского Союза (Виленская губерния находилась в ту пору под польским управлением). Среди вариантов, предложенных Прокофьевым Пайчадзе, был и так называемый «дебют Прокофьева», придуманный им ещё в 1910-е годы. Пайчадзе упорно отказывался играть этот дебют**.

На парижской квартире Прокофьевых устраивались бриджевые чемпионаты. Один такой чемпионат продлился четыре дня: дым в прокуренных комнатах стоял коромыслом. Виолончелист Григорий Пятигорский, несколько раз бывший партнёром композитора по игре в бридж, вспоминал, что Прокофьев мог выражать недовольство ходом и результатами игры в весьма резкой манере, и однажды они даже чуть не разругались, но композитор обезоружил своего не имеющего больше никаких разумных аргументов партнёра, первым раскрыв ему дружеские объятия.

Стравинский в разговорах с Робертом Крафтом явно преувеличил значение карт в жизни композитора — это был способ поддерживать сознание в форме, давая ему облегчённую, по сравнению с сочинением музыки, работу. И уж совсем недостойной инсинуацией выглядит опубликованная Стравинским и Крафтом информация о якобы преследовавших

* Приношу благодарность историку шахмат С. А. Карастелину за сообщённую информацию.

** Письмо опубликовано в факсимильном воспроизведении и в частичной расшифровке в газете «Известия» от 8 мая 2008 года.

Прокофьева, перед окончательным отъездом в СССР, карточных долгах. Стравинский с Прокофьевым в бридж не играл и того, что происходило во время бриджевых состязаний в квартире на рю Валентен Аюи, толком не знал.

Ездил Прокофьев с Линой Ивановной на приобретённом ими автомобиле и в «гастрономические туры» по Франции, в которые брал с собой младших коллег. Владимир Дукельский и Николай Набоков оставили красочные описания таких путешествий.

4 апреля 1928 года Прокофьев в очередной раз позвал жившего в Лондоне Дукельского в «большую автомобильную поездку. Маршрут: Париж—Биарриц—Монте-Карло — Париж, что возьмёт около десяти дней». Поехали, вспоминал Дукельский, в «допотопном, вечно страдающем автомобильными болезнями Ballot (эта марка больше, кажется, не существует) <...>, вооруженные справочниками, путеводителями и волчьим аппетитом». Согласно Дукельскому, «наше расписание было сама простота — мы ночевали в деревенских гостиницах, рано вставали, завтракали кофе с круассанами и мчали к ближайшей гастрономической цитадели. Нас, гордо помахивающих путеводителями для гурманов, проводили к лучшему столу, обслуживали по высшему разряду и вознаграждали наилучшим, что имелось в наличии. Без промедления мы заказывали новую *specialité* [особенную еду], если первая приходилась нам по вкусу. В *Hôtel Commerce et Poste* в Перигё я совершенно по-свински обожрался. Влюбившись в экстравагантно калорийное блюдо из гусиной печёнки, которым замечательна эта область, я, пока этого не видел Сергей, купил у метрдотеля полкило его. Проснувшись на следующее утро, заказал по-обычному скромный завтрак и, когда его принесли, распаковал деликатес и начал заглатывать его, намазывая на горячие круассаны и прилагая при этом огромное усилие к тому, чтобы жевать без остервенения, дабы не разбудить Прокофьева, мирно храпевшего в соседней комнате. Чему удивляться, мне было плохо весь следующий день, к чрезвычайному раздражению Прокофьева; <...> он жаловался, что теперь обременён присутствием сущего инвалида. Наказан же я был тем, что на следующий день в Тулоне за обедом лишился самого лучшего *bouillabaisse*'a [провансальского рыбного супа] и принуждён был созерцать, как Прокофьев в одиночку пожирал обе его огромные порции. Вечером мы прибыли в Монте-Карло, чтобы нанести визит Дягилеву, в ту пору готовившему постановку двух новых балетов — «Аполлона» Стравинского и «Оды» Набокова». По воспоминаниям Дукельского, Прокофьев на-

стоял на том, чтобы младший товарищ сыграл импресарио музыку из когда-то заказанного ему, но отложенного на неопределённое время балета «Три триады», часть из которой вошла затем в его Первую симфонию. Особенно нравилось Прокофьеву анданте, одинаковое в незаконченном балете и в симфонии, которое — исключительный случай — Прокофьев взялся оркестровать сам, чтобы показать Дукельскому, как заставить оркестр звучать выигрышно*. Дукельский запомнил, что Дягилев сказал ему что-то вроде: «Очень хорошая симфония, но “Зефир” мне нравится больше». Набоков же, присутствовавший на прослушивании, утверждал, что за глаза импресарио выразился куда резче: «Серёжа, как тебе это может нравится? Ты что, не видишь, что это чушь? Это тупо, скучно, хуже того, склизко и слабо; звучит как Аренский». Аренского Дягилев за полноценного композитора не считал.

Тем не менее Прокофьев поступил вопреки мнению импресарио, и Первая симфония Дукельского, как мы помним, прозвучала вскоре в том же концерте, что и отрывки из «Огненного ангела». Дягилева на этом концерте, разумеется, не было.

Николай Набоков тоже не раз путешествовал с Прокофьевыми по французской глубинке, и его воспоминания, относящиеся к «гастрономическому туру» сентября 1930 года, куда менее идилличны: «Последним этапом этого тура должен был стать путь из Страсбурга через Вогезские горы к Нанси и оттуда в Париж. <...> В то время, как Лина Ивановна желала остановиться в каждой деревне, посетить каждый собор, замок и музей, её муж хотел перемещаться из одного трехзвёздочного ресторана в другой, именно в том самом городе, который он наметил в качестве нашей следующей остановки. В то время, как жена искала “уютных” гостиниц с “восхитительными” видами, спрятанных в “зелёных лощинах” или на склонах “пленительных” гор, он желал оставаться в городе, в наилучшем из рекламируемых в путеводителе “Мишлен” отелей. Его ничуть не интересовали музеи, замки и соборы, и когда он бывал вынужден присоединиться к нам в, как он его называл, “ритуале псевдо-гробокопательства”, то выглядел скучающим и угрюмым. Единственное, что он мог сказать, глядя на Шартрский собор: “Интересно,

* В бывшей лондонской конторе РМИ — ныне в лондонском отделении издательства «Boosey & Hawkes» — сохранилась черновая рукопись клавира симфонии с оркестровыми пометами в анданте, подписанными «СП».

и как это им удалось поднять эти статуи так высоко, не уронив их?” Но если у него в руках оказывалось большое затейливое меню, его наружность переменялась, он преображался и начинал заказывать каждому из нас *plat du jour* [дежурное блюдо] или *specialité de la maison* [фирменное блюдо] в сопровождении *vin du pays* [местного марочного вина].

Мое истощение от поездки ещё сильнее усугублялось ужасным вождением Прокофьева. <...> ...Он ехал медленно, чрезмерно осторожно, всякий раз встряхивая нас, когда менял передачу или останавливался. Поэтому мы ползли по дорогам Франции на его новёхонькой крохотной четырёхместной машине <— только что купленном, взамен прежнего “Ballot”, “Chevrolet” —> со скоростью двадцать миль в час.

Он просчитал каждую секунду нашего путешествия на средней скорости и заранее спланировал все остановки. Всюду мы должны были прибывать в икс часов ровно и уезжать таким же образом.

Было 9.30 утра, когда мы выехали в Нанси. День оказался серым и туманным, но мы преуспели в соблюдении нашего расписания и ровно в час пополудни прибыли к вершине Вогезов — к ресторану, где туристы останавливаются на пару часов, чтобы отведать речных раков, форели, куропаток, гусиной печени и пирога. Едва мы покончили с раками, как Прокофьев сказал нам, что из-за тумана мы должны сейчас же уезжать, чтобы вовремя поспеть к ужину в Нанси. Лина Ивановна взялась было протестовать и даже предприняла слабую попытку поменять наш маршрут, предлагая вместо Нанси Домреми, где родилась Жанна Д’Арк. Естественно, что Прокофьев вспылил. “Чепуха, — сказал он, — уже давно решено, что мы проведём эту ночь в Нанси. Более того, к Домреми придётся делать большой крюк”. Но я поддержал Лину Ивановну и, к моему удивлению, без особого сопротивления, он сдался.

К сожалению, поездка в Домреми обернулась полным провалом. Деревенская гостиница оказалась уродливой и неудобной, а ужин — по-монашески скудным. Начался дождь, и когда мы приехали, всё было закрыто. Прокофьев стал сумрачным и винил нас за этот глупый “крюк” и за последующую “трату времени”. Он ворчал по поводу еды, был груб с официанткой, принесшей счёт, а потом и со швейцаром, не оценившим чаевых Прокофьева; а после того, как мы пожелали друг другу спокойной ночи и разошлись по нашим смежным комнатам, я услышал, как он всё ворчал на Лину Ивановну, пока не выключил света.

На следующее утро нам было сказано уехать из Домреми в 9.30 утра “и ни минутой позже”. Но мы с Линой Ивановной пожелали посетить место, где родилась Жанна Д’Арк, музей Домреми и Базилику. Встретились в 8.30 и начали наш осмотр, пока Прокофьев ещё брился. Переходили от одного ужасного памятника Жанне Д’Арк к другому, пока не достигли чудовищной Базилики, построенной в честь канонизации Жанны Д’Арк. Здесь, в склепе пёстрой Базилики, окружённом всевозможными патриотическими и изображающими преданность эмблемами, мы обнаружили единственную привлекательную вещь за весь наш осмотр — коллекцию монет, подаренных музею Жанны Д’Арк женой маршала Фоша; и хотя коллекция не имела отношения к Жанне Д’Арк и даже не содержала ни единой монеты того времени, в ней обнаружилось несколько больших серебряных русских монет эпохи Петра Великого и его дочери Елизаветы. Было 9.35, когда мы вышли из склепа Базилики. Предвкушая скандал, бегом возвратились в гостиницу. Прокофьев стоял у входа, его лицо было багровым от ярости. Когда он злобно рявкнул, Лина Ивановна расплакалась. Это взбесило его ещё больше и последующее рявканье стало куда громче и напряжённее. Обратил гнев на меня: “Что это за поведение? — орал он. — За кого вы меня принимаете? Я не лакей, чтобы ждать тут вас! Можете, чёрт подери, забирать свою поклажу и преспокойно добираться <до Парижа> на поезде!” Вспышка гнева длилась по крайней мере четверть часа, пока швейцар умиротворённо укладывал наш багаж в машину.

Когда мы наконец-то выехали, я сидел на переднем сидении рядом с Прокофьевым в полном молчании. Его губы надулись. Они стали ещё толще и капризнее, чем прежде. Выглядел он определённо мрачным, с заднего сидения автомобиля доносились слабо сдерживаемые всхлипывания супруги. Спустя час такого вот положения дел, я повернулся к Прокофьеву: “Сергей Сергеевич, либо мы сейчас же прекращаем подобные сцены, либо позвольте мне выйти в следующей деревне, и я отправляюсь поездом”. Сперва он не ответил, но минут через пять неуклюже улыбнулся и спокойно сказал:

“Да, это выглядит забавным, не так ли? Двое взрослых сидят впереди с кислыми лицами, а третий болтает глупости у них за спиной”». Любопытно, что версия событий, занесённая Прокофьевым в дневник, как всегда точный и беспощадный, мало отличается от того, что запомнил Николай Набоков.

Европейское признание Прокофьева продолжало шириться — даже среди тех, кому его музыка прежде близка не была.

Ещё в мае 1930 года он получил, при посредничестве Георга Кюгеля, заказ от австрийского пианиста Пауля Витгенштейна, брата философа Людвиг Витгенштейна, на сочинение нового фортепианного концерта. Единственным условием было то, что концерт следовало писать для левой руки — правую пианист потерял в Первую мировую войну на русском фронте.

В доказательство серьёзности намерений заказчика Прокофьеву были посланы сочинения Франца Шмидта и Рихарда Штрауса, написанные специально для Витгенштейна и виртуозно им исполненные. Мясковский подтвердил письмом из СССР, что одорукий Витгенштейн — исполнитель изрядный: «...его здесь <в Москве> слышали, говорят, он ловко играет». Гонорар за новое сочинение предполагался существенный — пять тысяч долларов США (в два с половиной раза больше, чем доход от недавних американских гастролей композитора). Согласно договору сочинение концерта следовало окончить в июле 1931 года. Действительно, в начале июля Прокофьев известил Мясковского, что «кончил эскизы безрукого концерта, но вместо удовлетворения испытал чувство досады от целого ряда мест, которые предстоит ещё сгладить». Полностью четырёхчастный концерт был доделан к концу лета в Сен-Жан де Лус (St. Jean de Luz), где, согласно сентябрьскому письму Лины Прокофьевой Дукельскому, они всей семьёй «провели полтора месяца <...>, окружены океаном, Пиренеями, испанской границей. <...> Плавали, отдыхали, работали...». Только там сорокалетний Прокофьев преодолел страх океанической воды и стал плавать самостоятельно. Что же до судьбы нового сочинения, то 11 сентября 1931 года композитор жаловался в письме к Мясковскому, что «Витгенштейн занят учением равелевского концерта и едва ли в этом сезоне выдолбит мой, разве что к весне». Миновала весна 1932 года, и 3 июня Прокофьев писал теперь уже Дукельскому в Нью-Йорк, что наряду с балетом «На Днепре» по-прежнему «маринуется и безрукий концерт, которого никак не может осмыслить заказавший его пианист».

Наконец, спустя ещё два года, он решил расставить все точки над *i* и 8 октября 1934 года сам написал Витгенштейну, что планирует переложить сочинение для двух рук (угроза реализована не была): «Вы должны понимать, как страдает композитор, когда его сочинение погребено с момента

рождения. Хотя вещь не имела случая вам понравиться, я убеждён, что она обладает подлинной ценностью». Витгенштейн отвечал столь же прямолинейно: «Ваш концерт, по крайней мере значительная часть его, непонятен для меня. Я настаиваю на этом слове. Существует огромная разница между стихотворением, которое мне не нравится, и стихотворением, смысла которого я не понимаю. <...> Если, по прошествии нескольких лет с того момента как двуручная версия будет осуществлена, мои уши привыкнут к вашей музыке и я захочу сыграть концерт публично, то мне не хотелось бы, чтобы публика думала, что я играю аранжировку».

Между тем далеко не все смыслы «однорукого концерта» лежат на поверхности и понятны нам даже сегодня. Достаточно сказать, что тень «Огненного ангела», опаляющая Третью симфонию, заметна и на многих страницах Четвёртого фортепианного концерта. Тема второй его части (*Andante*) представляется связанной с темами, звукописующими в опере возвышенные лирические и мистические переживания, начало же третьей части (*Moderato*) кажется чуть не цитатой из оркестрового перехода от сцены вызывания духов к разговору Ренаты и Мадиеэля об обманувших их «таинственных стуках» в стене. Как и «Огненный ангел», Четвёртый концерт прозвучал только после смерти Прокофьева.

Куда лучшая участь ждала Пятый фортепианный концерт, сочинённый с расчётом на себя самого как исполнителя — в долгом напрасном ожидании премьеры Четвёртого леворучного. В уже упомянутом письме к Дукельскому от 3 июня 1932 года композитор сообщал, что концерт «будет носить название “Музыка для фортепиано с оркестром”, оп. 55, не потому, что эта вещь недостаточно концертна, но чтобы не ставить слишком много номеров». В ответ на ехидные замечания другого корреспондента, Мясковского, о «кшенекьянстве» и «хиндемитчине», послышавшихся ему в названии (Прокофьев контраргументировал их отсылкой к Моцарту, чью «Маленькую ночную музыку» мы привыкли по-русски именовать «Серенадой»), наш герой, в конце концов, согласился дать концерту его законный порядковый номер — Пятый. Как он разъяснял в «Автобиографии», задачей вещи была «новая простота, с новыми приёмами и главное новыми интонациями», оборачивавшаяся совсем не общедоступностью, а новым интеллектуализмом. Вильгельм Фуртвенглер, 31 октября 1932 года дирижировавший в Берлине премьерой, сказал композитору, севшему за рояль, что партитура «трудна», но «каждый из нас постарается работать как можно лучше».

И тем не менее Пятый концерт остался недооценённым, как и другая вещь эпохи поисков «новой простоты» — Симфоническая песнь для большого оркестра (1933). В Пятом фортепианном концерте лирика, восходящая к Третьему концерту, сочетается с напористой танцевальностью, словно предвосхищающей многие страницы «Ромео и Джульетты». Это произведение во всех смыслах переходное, новое в нём ещё не вырисовалось до конца.

12 декабря 1932 года после двухлетнего «маринования» Гранд-опера наконец дала в постановке Сергея Лифаря «советскую пастораль» Прокофьева «На Днепре», озаглавленную во французской версии «На Борисфене». Балетный критик «Последних новостей» князь Сергей Волконский, в своё время объявивший постановочную концепцию «Стального скака» ошибочной, ибо она не передавала красоты коллективистского труда, отказывался признавать особый смысл и в явно противоположном «Скоку» по духу, лирическом балете из «современности».

«Когда во французской Большой Опере поднялся занавес над новым балетом Прокофьева и Лифаря, — писал в рецензии на балет Волконский, — меня как обухомхватило: из глубины классической древности, на которую меня настроило греческое заглавие балета, и очутился... на Днепре? Если бы так! Это был не Днепр, а какой-то схематический Днепрострой. Белая загородка направо, такая же — налево, через всю сцену (под софитами) перекинута какая-то постройка из чистеньких кирпичиков. Она ничем не поддержана, на весу, и только у кулис опирается на какие-то кирпичные столбы, к которым приделаны крилечки [sic!]. Два “стилизованных” дерева выделяются на задней декорации, изображающей горизонт голой степи, и в правом углу против того же горизонта вырисовывается стальной скелет, не то разрушенный, не то возвышающийся — неудавшаяся Эйфелева башня, или из стали построенная казачья вышка, или самодельный радиоприёмник, или, может быть, артезианский колодезь в периоде “строительства”? Таково зрительное осуществление “Борисфена”. К чему тревожить древние имена?

<...> Содержание тощее. <...>

Костюмы, по рисункам г-жи Гончаровой, не имеют никаких национальных черт. Одни очень широки, “свободны”, другие — совершенно обтянуты. К последним принадлежат товарищи Лифаря: они похожи на бельгийских солдатиков. Женские костюмы — кисейные юбочки, и на голове намёк

кокошника. Есть один полушутливого характера рабочий, вероятно, что-нибудь вроде “выдвиженца”, во всяком случае “выделяется” среди прочих.

<...> ...боюсь, что парижская Большая Опера подняла занавес над тем, что есть лишь генеральная репетиция для Москвы».

В последнем Волконский оказался неправ: «На Днепре» принадлежит к числу балетов Прокофьева, так до сих пор в Москве и не поставленных.

К сказанному балетным критиком можно добавить, что, судя по сохранившимся в фондах Третьяковской галереи фотографиям декораций Натальи Гончаровой, на которых действительно видны справа в глубине металлическая башня радиотрансляционного типа, в центре два условных белых дерева, а сверху над сценой имитация кирпичного карниза, атмосфера спектакля могла намекать зрителю на индустриализацию прежде крестьянской страны. Прав был князь Волконский, и утверждая, что перед зрителем скорее «Днепрострой», чем пасторальный пейзаж при античном Днепре-Борисфене, и что вся постановка абсолютно не похожа на мифологическое представление, которого ожидаешь, исходя из названия.

В фондах Третьяковской галереи сохранились также сделанные Гончаровой — редчайший случай — выразительные зарисовки хореографии: Лифарь («красноармеец» Сергей) и Спесивцева (его возлюбленная Ольга), охватившая шею партнёра, подняв в воздух обе ноги, Лифаря-«красноармейца» привязывают к дереву, на манер святого Себастьяна, двое одинаково одетых друзей его соперника... Костюмы действительно очень стильные, сочетают условно-народные покрой и расцветку с одеванием персонажей комедии масок. Таковы, в частности, женские платья с огромными цветами на юбках. Но особенно выразительны костюмы двух друзей — они полувоенного типа: крупные пуговицы, ботинки, шапки с отворотами (намёк на будённовские шлемы), условные банты, приколотые на грудь.

Сам Прокофьев составить себе внятного впечатления о постановке не смог: на представление он буквально бежал после первого исполнения своей сонаты для двух скрипок в парижском камерном обществе «Тритон» — две премьеры в один вечер! — а на следующий день уехал в Америку.

Ещё в 1931 году сорокасемилетний Асафьев поделился с уезжавшим из СССР в Париж Прокофьевым планами сочинения балета из эпохи Великой французской революции. К этому времени Н. Д. Волков (будущий либреттист «Золушки»

Прокофьева) и В. В. Дмитриев составили обширное либретто. Прокофьев только радовался тому, что однокашник из ядовского класса, отличавшийся там наилучшими оценками, после стольких лет занятий историей и теорией музыки решил возвратиться к сочинительству, и взялся горячо помогать ему в подборе музыкального материала. Ручательством успешного завершения замысла были умение, знания и ум Асафьева. Прокофьев по просьбе товарища разыскал в Париже два тома историка французской революционной музыки Константа-Виктора-Дезире Пьера (1855—1918) — собрание музыкальных произведений Госсека, Керубини, Лезюра, Мегюля, Кателя и других, озаглавленное «*Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*» (Музыка празднеств и церемоний Французской революции; Париж, 1899), — и заказал копиисту переписать все опубликованные там танцы, и библиографический каталог «*Les hymnes et chansons de la Révolution: aperçu général et catalogue avec notices*» (Гимны и песнопения революции: общий обзор и каталог с примечаниями; Париж, 1904). Прокофьев также обратился за помощью и советом к Лурье и Сувчинскому, сохранившим об Асафьеве самые лучшие воспоминания по Петрограду, и Сувчинский пообещал подобрать относящиеся к революционному времени записи танцев французских провинций.

Одновременно Прокофьев предостерегал Асафьева от слишком уж больших ожиданий от пересылаемых ему из Парижа материалов: «Я беседовал с несколькими французами и расспрашивал о том, куда же девались все размашистые танцы и песни, раздавшиеся на площадях во времена Французской революции. На это мне объяснили, что, по всей вероятности, их и не было; а если и мелькали отдельные случаи, то они не составляли характерной черты эпохи, новые же слова прилаживались к музыке (по существу чинной), имевшейся до Революции. До неё Париж был скован влиянием Глюка и не мог сразу от неё отделаться. <...> Оттого в огромном томе Константа Пьера приведены исключительно гимны, а задористых песен нет. Подобные песенки — явление последующих французских революций. В ответ на мои расспросы французы даже посмеивались: “Ваши русские друзья непременно хотят сделать первую Французскую по образу последующих и по подобию своей собственной, потому что они глядят на неё спереди назад; между тем французский рабочий того времени должен был глядеть из прошлого в будущее и не мог сразу отделаться от старых форм, к которым прилаживал старые слова; ведь и у вас продолжают играть Мусоргского”».

Музыку балета Асафьев писал в течение первых пяти месяцев 1932 года (даты в клавире 1 января — 31 мая). Прокофьев стал трубить о новом музыкальном сочинении во французской прессе — поместил в «Paris-Midi», в «Comoedia» и в «Petit Marseillais» интервью, в которых упоминал о прошедшей в Ленинграде премьере «Пламени Парижа» (так Асафьев решил назвать свой балет), причём специально оговаривал, что видел первый его акт в Москве ещё до ленинградской премьеры. Но Прокофьев не учёл одного — ум, знание и умение не могут заменить собой таланта. А серьёзного композиторского таланта у Асафьева не было. И каково же было разочарование нашего героя, когда он наконец увидел «Пламя Парижа» на сцене целиком. Во французских интервью Прокофьев стремился быть максимально вежливым и просто отмечал, что «Асафьев сделал своего рода монтаж из сочинений композиторов той эпохи: Гретри, Мегюля, Глюка...» Но товарищу он, как всегда прямолинейный, сказал очень обидные слова, что-то вроде: «Во Франции твой балет не прошёл бы. Нельзя вставлять в музыку цитаты в не переделанном виде». И хотя потом пытался подсластить пилюлю письмами — такими, как посланное из Парижа 9 февраля 1935 года: «Вчера твоё “Пламя Парижа” хвалил Эррио [французский политик умеренно левого направления, в 1934—1936 годах — государственный министр, автор книги «Жизнь Бетховена» (1930). — *И. В.*], говорил, что такая вещь могла бы быть интересна и в Париже», — отношения испортились раз и навсегда.

Ни Прокофьев, ни Мясковский, ни другие старые товарищи Асафьева не могли делать вида, что им приятен графоманский поток симфоний, балетов, концертов, поливший-ся, начиная с «Пламени Парижа», из-под асафьевского пера. Держановский на банкете в честь «Пламени Парижа» заявил, что он лично пьёт за Игоря Глебова. Мясковский ещё в 1907 году сетовал на то, что их консерваторский товарищ, независимо от получаемых им в классах композиции оценок, похоже, «никогда не выбьется из примитивных гармоний и наивных мелодий», делающих его музыку «нестерпимо банальной». Прокофьев в 1941 году говорил в связи с этим Мясковскому: «Вот каким вы оказались убийственным предсказателем».

Как человек умный, Асафьев-композитор не мог не чувствовать собственной ущербности, но, подвижный, как он выражался сам, «острой, неизбывной тоской по музыкальному творчеству», продолжал сочинять, сочинять, сочинять — увы, в ущерб исследованиям. И лишь перед лицом вероятной

смерти в блокадную зиму 1941/42 года, которую он провёл в Ленинграде, в холоде и голоде, под непрекращающимся артобстрелом, затмение на время оставило его, и, вместо очередной симфонии или балета, он, молясь об избавлении от гибели, стал набрасывать «Свете тихий», «Чистая дево, радуйся» и другие хоры православного обихода. А потом вернулся и к полноценной писательской работе. Но где-то с 1934—1935 годов дороги Прокофьева и Асафьева разошлись. Хотя корректные и даже, по видимости, ласковые отношения между ними сохранялись, однако прежде оживлённая переписка, свободный обмен суждениями сошли на нет.

Мясковский же, хотя и смотрел новые музыкально-сценические композиции старого товарища, с недоумением отмечал: «...не плохо и не хорошо; какая-то вялость мысли и звукописи» (дневниковая запись от 17 апреля 1938 года, после просмотра балета «Кавказский пленник» в Большом театре). Если «Пламя Парижа» ещё спасал умело скомпонованный и хорошо оркестрованный *качественный музыкальный материал*, то последующие композиторские опыты Асафьева отличались предсказуемостью мелодических и гармонических ходов, обыкновенностью оркестровки. Такая музыка могла быть написана, а могла и не быть написана — ничего от её наличия или отсутствия в мире не менялось.

Когда же журнал «Советская музыка» обратился к Асафьеву в 1940 году с просьбой дать очерки о Прокофьеве и Мясковском, то тот ответил редактору Кабалевскому отказом: «Что касается статей о Н. Я. Мясковском и С. С. Прокофьеве, людях мне когда-то очень близких, а теперь только по-прежнему дорогих, то как это ни странно, но писать о них — сейчас для меня совсем новая, совсем иначе, чем раньше, заново поставленная для себя и общественно-остро-значительная тема. <...> ...Лично я им... чужд со своей “иной” эстетикой». И признавался в равном непонимании нынешних Прокофьева и Мясковского: «Прокофьевскую “тему” я ещё как-то “провизую”, хотя она, пожалуй, не юбилейна и не очень современна. Но “тему Мясковского” как “тему в истории”, а не как симпатичной мне дорогой личности в плече в его комнатке с лесными фото, — надо искать, а я не москвич!..»

Прокофьев между тем тоже взялся за сочинение «из XVIII века», и тут негативный опыт Асафьева был ему очень кстати. Меньше всего ему хотелось оказаться на ролях компилятора или аранжировщика: а именно такая слава чем

дальше, тем прочнее закреплялась за Асафьевым. Таким образом, вопрос о заимствованиях и цитировании отпадал сразу.

Это была музыка к кинофильму Александра Файнциммера на чрезвычайно актуальный сюжет, позаимствованный из повести Юрия Тынянова (1927), который, в свою очередь, положил в её основу исторический анекдот из эпохи Павла I. Анекдот сводился к следующему: слова «подпоручики же» были занесены со слуха на бумагу ошибшимся писарем как «подпоручикъ Кижѣ»; донесение, содержащее имя несуществующего «подпоручика», было подано Государю, тот одобрил его, и фантомный офицер начал своё путешествие по бюрократическому лабиринту имперской столицы. Он подвергался наказаниям и бывал отмечен наградами, был даже отправлен в ссылку, а потом возвращён из неё, более того — «женился» и в конце концов «умер». За всё это время никто не решился сказать сумасброднему императору, что такого «офицера» не существовало в природе. В повести Тынянова рассказывается о мире, в котором жизнь реального человека не значила ничего, но бумажная директива могла вдохнуть жизнь в какой угодно фантом. Параллель с советским государством начала 1930-х годов, сочетавшим в себе крайнюю регламентированность с диктаторским единоначалием главного бюрократа страны — по должности, всего лишь заведующего делопроизводством при Центральном комитете правящей партии, генерального секретаря ЦК ВКП(б) Иосифа Сталина, вольного решать, кому жить, кому нет, — была для современников очевидной. Тынянов написал и сценарий фильма, повысив фантомного Кижѣ из подпоручиков в поручики.

Прокофьева политические аллюзии на современность в «Поручике Кижѣ» волновали мало. Скорее всего, он, в согласии с общеевразийской точкой зрения, воспринимал весь проект как сатиру на неорганичную для России западническую государственность петербургской эпохи; да и Сталин, как мы помним, к нему относился хорошо, называя «наш Прокофьев». Зато его мог привлечь гротесковый характер киноповествования и возможность дать музыкальное столкновение образов механизированного, обездушенного, сверхбюрократического и лицемерного Петербурга — в виде повторяющегося барабанного боя в партитуре фильма, иногда с одновременными завываниями труб или под идиотически-радостный наигрыш флейты, — и того, что олицетворяло остальную Россию. Фильм начинается с эффектной, бессмысленно-чёткой (от умножения образа зеркалами внутри кадра)

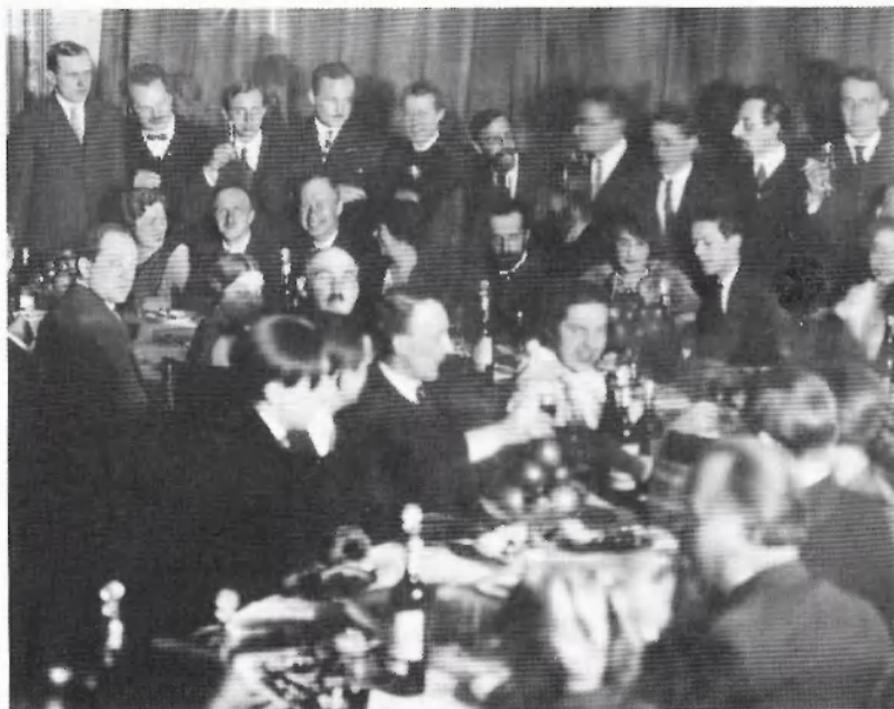


Этталь зимой. Католический монастырь Успения Пресвятой Богородицы.
Современный вид



Сергей Дягилев (справа)
разговаривает с главным
механиком сцены Театра
Монте-Карло. 1920-е гг.

Банкет в честь приезда
Прокофьева. Москва.
1927 г. РГАЛИ



Борис Асафьев,
Николай Мясковский,
Сергей Прокофьев.
Фото Л. И. Прокофьевой.
Февраль 1927 г.



Прокофьев с группой
участников постановки
«Любовь к трём
апельсинам»
в Мариинском театре.
Ленинград. 10 февраля
1927 г. ГЦММК





Леонид Мясин и Александра Данилова в балете «Стальной скак». Русские балеты С. П. Дягилева. 1927 г.

SALLE PLEYEL
50, RUE FAUBOURG SAINT HONORE

GRANDS CONCERTS SYMPHONIQUES

Serge Koussevitzky

(Né Naïan)

3^e CONCERT JEUDI 7 JUIN A 21 HEURES

AVEC LE CONCOURS DE M^{me} LUCIE CAFFARET

PROGRAMME :

1. Fr. SCHMETT - *Sinet* 2. CARPENTER - *Philo - nel* (1^{re} Audition)
3. Albert ROUSSEL - *Quatuor p. Piano et Violoncelle* (1^{re} Audition)
4. TCHAIKOWSKY - *Symphonie (Pathétique)*

4^e CONCERT JEUDI 14 JUIN A 21 HEURES

AVEC LE CONCOURS DE M^{me} NINA KOCHITZ
M. M. POPOFF ET RAISSOFF

PROGRAMME :

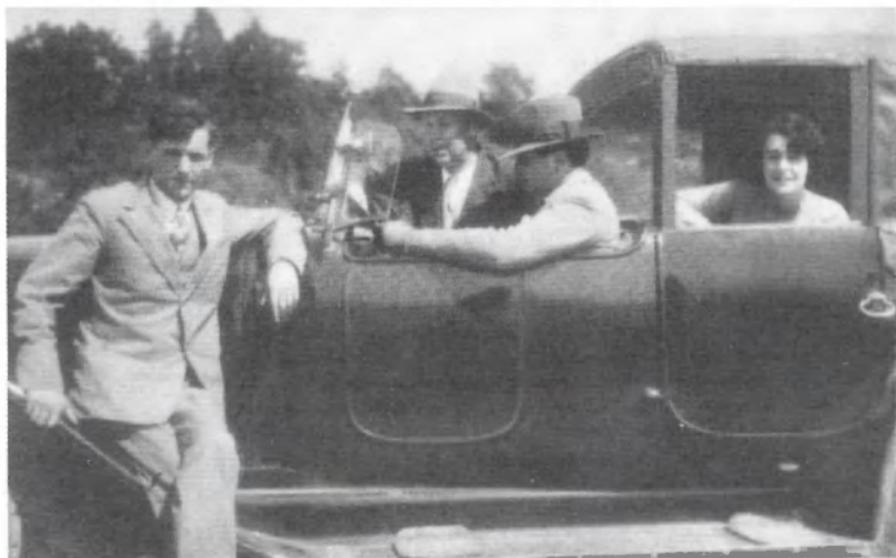
1. RIMSKI-KORSAKOV - *LA PRISOVITAIN* - Suite p. Orchestre (1^{re} Audition)
2. V. DOUKELSKY - *Epigraphes* (1^{re} Audition) 3. S. PROKOFIEFF -
2^e suite de Pianos - *L'ANGE DE FEU* - Op. 10, n^o 3, *Inter. Serpents et Orchestre* (1^{re} Audition)
4. MOUSSORGSKY - *TABLEAUX D'UNE EXPOSITION*,
orchestrés par M. RAVEL, à la demande spéciale

Orchestre de 100 MUSICIENS sous la direction de

Афиша первого исполнения фрагментов оперы «Огненный ангел» в парижском концерте 14 июня 1928 года под управлением Сергея Кусевицкого



Сергей Лифарь (Блудный сын) и Фелия Дубровская (Сирена) в «Блудном сыне». Русские балеты С. П. Дягилева. 1929 г.



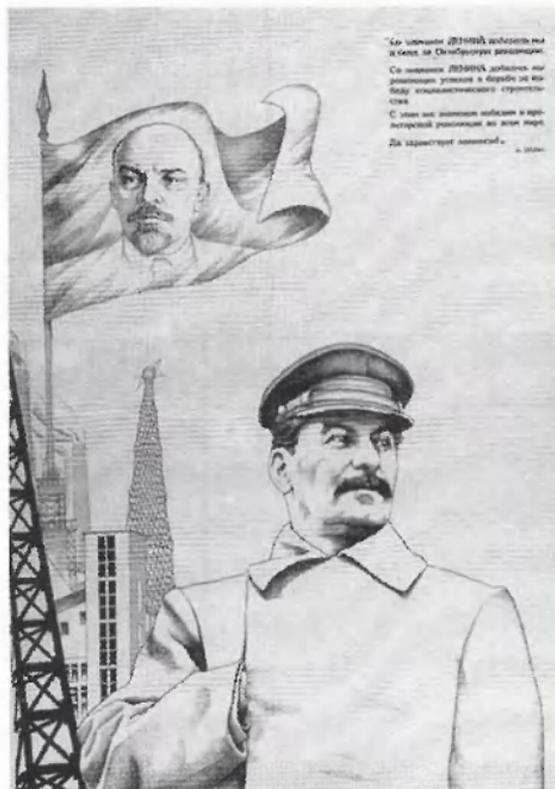
Слева направо:
пианист Владимир
Софроницкий,
Сергей Прокофьев,
Владимир Дукельский
и Лина Прокофьева
в «Балло». Фото
Е. А. Скрябиной.
Франция. Июнь 1929 г.



Обложка
«сбуртстагсмарша»
Николая Набокова,
поднесённого
Прокофьеву в день
его сорокалетия
27 апреля 1931 года
в Париже. ГЦММК



Справа налево
в первом ряду:
С. Прокофьев,
Вс. Мейерхольд,
В. Шобалин.
Москва. 1929 г.



Плакат «Да здравствует
ленинизм!». Художник
Виктор Дени. 1931 г.

Ироническое письмо
Прокофьева Дукельскому
из Чикаго от 27 января
1933 года «Мой дорогой
мистер Хотинофф!».

Собрание Вернона Дюка
(В. Дукельского),
Библиотека Конгресса
США



Madison Street and Congress Street

Chicago

27 Ян 1933

Мой дорогой Мистер Хотинофф!

С адбающею поштіметто
приме Вашу ризито о моим
охранни опет. С'свиниел
визу, т'е р'а пор кк Ве во-
гми is М.У. World'a Вог
мало подвицуле вад і не
обрті остртаи берілетіа.

Таква кржери перта вадх
Хотинова — за втроементни
і гаето мнимоиі недоукиі
Не замгате блнших дерінегв.

Дорогі Мистер Хотинофф!

Знаю, що і свдге врем Ва
гоф потісговале Ноуді і пау-
за. Но, опустів зонд в ерка,
я смог поміть, т'ок откоче
к Ви скрві хидивато; по крїн
м'р На вадс о 2^ї сиф с'ан
спрвїте, кр'ркой Мрквс. Ва
пнмаеде, т'е обгнї моєи
гореметто а перне обектї
ху-из-ху. Рзїтїт прїятної.
Стк хрїи дв озкїтїте с' дроїи
Вашїи прїтрон, о гам ма і
пврїи прї ветрїт.

До свдге, дорогі Мистер Хотинофф!
Развї вайтесь, дроїи Мистер Хотинофф!

Ваше вері друїної;

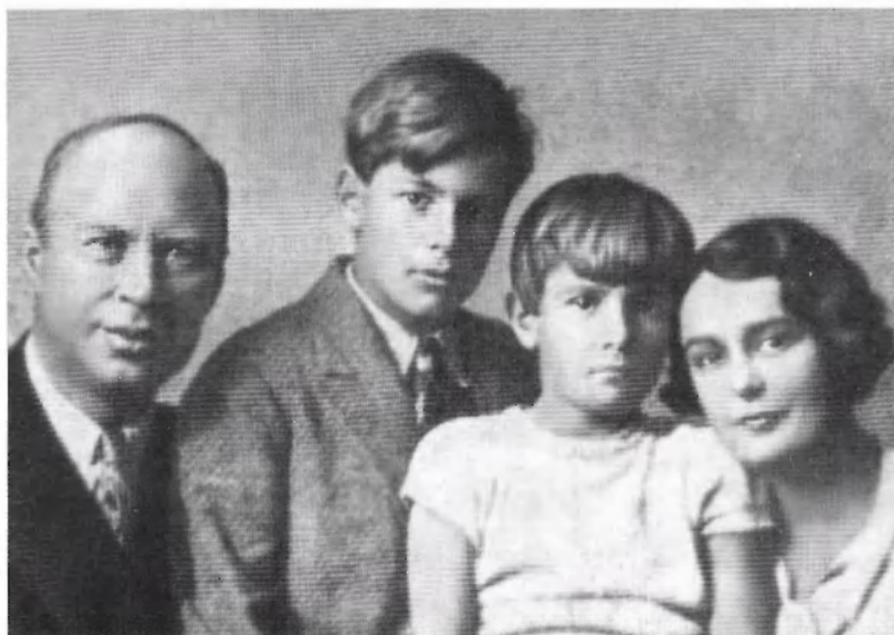


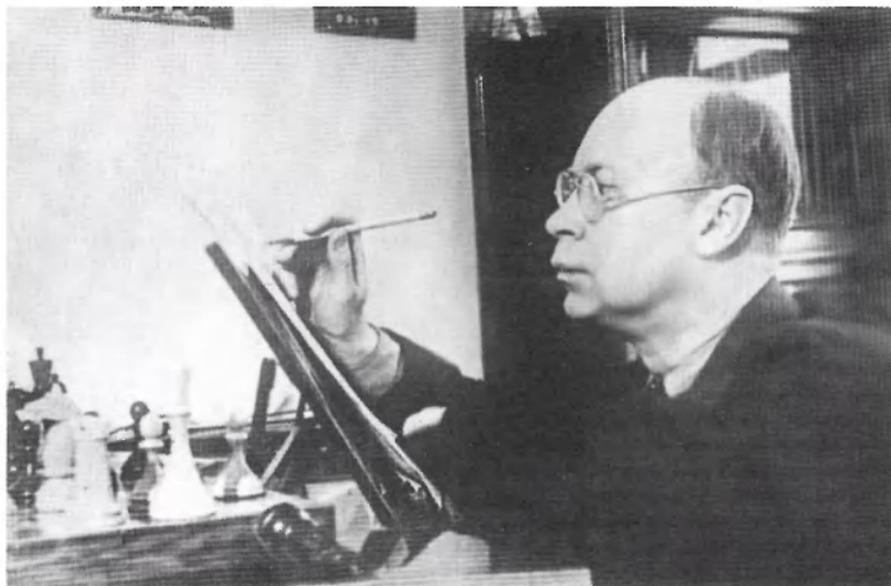
Пётр Сувчинский. 1950-е гг.



Владимир Дукельский.
Фото Джеймса Дж. Кригмана.
Нью-Йорк. 1937 г.

Сергей, Святослав, Олег и Лина Прокофьевы. 1930-е гг.





За работой в новой московской квартире на Земляном Валу.
Фото Вл. Мишкевица. 1937 г. ГЦММК

На палубе парохода «Нормандия» по пути из Европы в Нью-Йорк.
Фото Л. И. Прокофьевой. Начало февраля 1938 г. ГЦММК





Сергей Эйзенштейн.
Художник Давид Бураюк.
1932 г.

Сергей Эйзенштейн
(сидит спиной)
на съёмках
кульминационного эпизода
Ледового побоища в фильме
«Александр Невский».
В конном поединке Николая
Черкасова заменяет будущий
герой войны кавалерист
Лев Доватор.
10 апреля 1938 г.

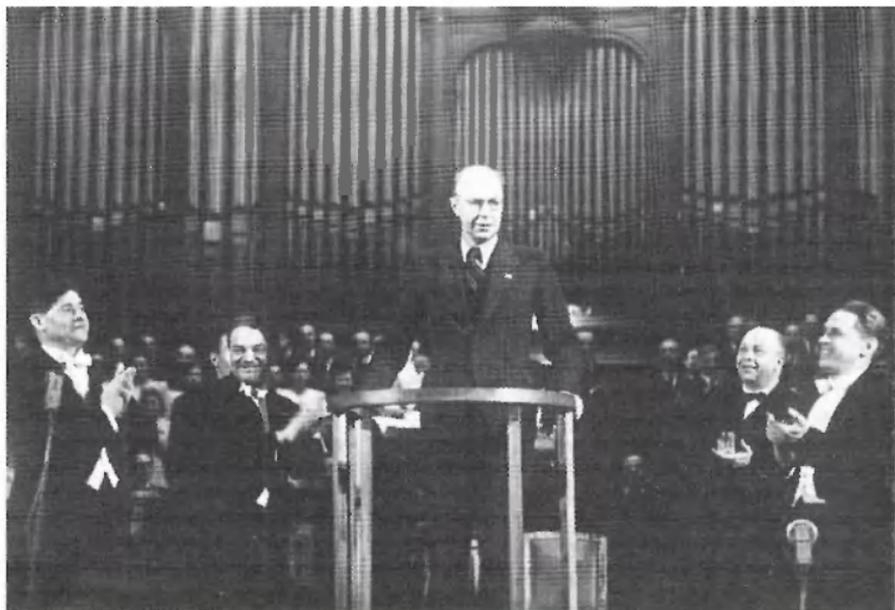




Прокофьев беседует с группой загримированных участников спектакля «Семён Котко». Театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Москва. 1940 г. ГЦММК

Иван (актёр Николай Черкасов) кается перед фреской Страшного суда. Из неоконченной третьей серии фильма Эйзенштейна «Иван Грозный».

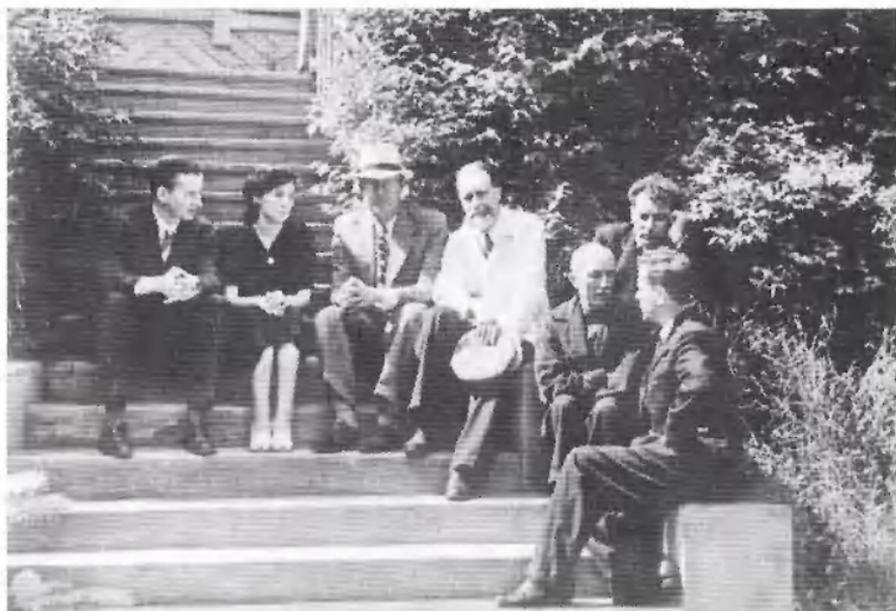




Овация после премьеры оперы «Война и мир» в концертном исполнении. На подиуме: А. Пирогов, С. Самосуд, С. Прокофьев, А. Степанов, А. Иванов. Большой зал Консерватории, Москва.
Фото С. О. Мельник, 11 июня 1945 г. ГЦММК

Джюльетта (Галина Уланова) над бездыханным Ромео в балете «Ромео и Джульетта». ГАБТ, Москва. 1946 г. ГЦММК





На ступенях дачи на Николиной Горе (слева направо): американский корреспондент Ли Блэнд, Мира Мендельсон, Сергей Прокофьев, Николай Мясковский, сотрудник ВОКСа (стоит), Павел Ламм, музыковед Григорий Шнеерсон. *Июль 1946 г. ГЦММК*

Изумлённый Прокофьев и Мира Мендельсон слушают доклад, зачитываемый от имени Асафьева на Первом съезде Союза советских композиторов. *Колонный зал. Москва. 16 апреля 1948 г.*





Новые вожди советской музыки: Тихон Хренников, Борис Асафьев, Борис Ярустовский. 1948 г.

Кукрыникисы (Н. Соколов). Прокофьев и Шостакович.
Карикатура. 1945 г. Собрание Карэна Хачатуряна





Мстислав Ростропович
и Сергей Прокофьев.
1952 г.



На открытии
мемориальной доски
Мясковскому
(последнее появление
Прокофьева
на публике). Москва.
23 ноября 1952 г.
ГЦММК



Прокофьев в саду санатория «Подлипки». Весна 1952 г. ГЦММК

маршировки одного солдата на плацу. Обездушенная картина эта и соответствующая ей музыка дополнены псевдонародным пением хлопающего в ладоши параноика Павла (озвученного в фильме голосом самого Прокофьева), переходящим в военный марш для духовых. Официозная «народность» предстаёт по-милитаристски тупой, чуждой остальной стране. Даже музыка эпизода «Кижэ женится», изображающего венчание никогда не существовавшего офицера, «персоны секретной, тела не имеющей», с некоей Сундуковой, сочетает в себе обиходное церковное пение с боем ударных.

Этой назойливой механистичности явно противопоставлена стихия солнечного ликования — в эпизоде, озаглавленном в партитуре «Всё неверно», — которая взламывает расчерченность петербургского пространства, воплощаемого в чисто визуальном плане в механически умножаемой, как в трубе калейдоскопа, картинке выстраивающихся с утра на плацу войск, а в музыке и в оркестровке — медными духовыми, уже ассоциирующимися у зрителя с тупой маршировкой, но используемыми теперь для того, чтобы выразить внезапную радость обретающей человеческие черты солдатской толпы.

Когда Прокофьев решил переработать партитуру «Поручика Кижэ» в концертную сюиту, эта ликующая музыка вошла в начальный эпизод «Рождение Кижэ».

Противостоят официально-механизированному миру и шаржированная песенная залихватскость таких эпизодов, как «Возвращение Кижэ» с пьяным царским посыльным — в фильме непутёвым племянником графа фон дер Палена, — везущим невидимого Кижэ по Сибирскому тракту обратно в Санкт-Петербург, ставшая бесконечно весёлой «Тройкой» в концертной сюите, и карикатурный сентиментализм исполняемой под арфу и челесту «Песни Гагариной», в сюите превращающейся в «Романс», на слова знаменитого «Сизого голубочка» Дмитриева, положенного ещё в XVIII веке на весьма меланхолическую музыку Фёдором Дубянским, трагически утонувшим в Неве в царствование Павла I, чего выпускник Санкт-Петербургской консерватории Прокофьев, конечно, не мог не знать, но что решил полностью проигнорировать.

Первая работа для советского звукового кино — без тени стилизации или заимствований из XVIII века — оказалась для нашего героя в целом «любытной». Раздражала только несколько утрированная манера актёров говорить и вести себя перед камерой, восходящая к гротесково-условному театру 1920-х годов. Побывав 22 апреля 1933 года на ленинградской

студии Белгоскино, где снимался «Поручик», Прокофьев записал в дневнике: «Показывают несколько проб — костюмов и манеры говорить. Я атакую русский театр, манеру говорить, насколько американская естественней». Режиссёр Файнциммер решает критику Прокофьева обратить на пользу делу, и 27 мая то, как Павел поёт «Ельник мой ельник, частый березник...», записывают весьма своеобразным — тем, что принято называть «композиторским», — голосом нашего героя вместо голоса исполнителя этой роли Михаила Яншина, которому, помимо полной неспособности петь, досталось ещё и «медвежье ухо». Для записи «Песни Гагариной» пробуют Лину.

31 октября 1933 года Прокофьев зарегистрировал права на сочинённую и записанную для Белгоскино музыку во французском «Société des auteurs, compositeurs & éditeurs de musique (Обществе авторов, композиторов и музыкальных издателей)». Он будет это делать и в дальнейшем. Всего было сочинено около 15 минут музыки. Когда композитор решил переделать её в оркестровую сюиту, он увеличил не только инструментальный состав, но и саму продолжительность сочинения, идущего в новом, концертном, варианте уже двадцать минут. Сравнивая оба варианта, Дукельский утверждал, что «очаровательная сюита из “Поручика Кижэ” лучше кинооригинала».

По возвращении в Париж, по-прежнему остававшийся основной резиденцией Прокофьевых, композитор отправил Лину Ивановну «под Женеву на отдых, а детей к бабушке на Ривьеру», сам же заперся на три недели на рю Аюи работать над музыкой к «Поручику Кижэ». В конце августа он планировал поехать в Швейцарию на автомобиле за женой и вместе с ней отправиться на пару недель к Средиземному морю. После чего — снова Париж, а затем Рига и Варшава и опять — Советский Союз.

14 августа 1933 года Прокофьев писал Дукельскому: «В СССР по обыкновению было очень интересно, не только в Москве и Ленинграде, но и в Закавказье, вплоть до горы Арарата, у подножия которой я давал концерт, в Эривани. В октябре я хочу захватить некоторые из Ваших сочинений, дабы поместить в библиотеку Союза Советских Композиторов в Москве». Одновременно Прокофьев почувствовал себя кем-то вроде полномочного посланца Союза советских композиторов и просил товарища о посредничестве между коллегами из России и центральноамериканцами. Дукельский летом 1931 года прибыл в Мехико, чтобы въехать потом из Мексики в США по русской эмиграционной квоте

(через десять лет его путь повторит Игорь Стравинский), и произвёл впечатление на молодых передовых композиторов, особенно на Сильвестре Ревуэльтаса, в ту пору заместителя Карлоса Чавеса по руководству Симфоническим оркестром в Мехико.

«Помните, — писал Прокофьев Дукельскому, — что в Нью-Йорке Вы мне говорили о Вашей связи с культурным обществом современной музыки в Мексике, а я Вам говорил о моих проектах устраивать обмены с советской музыкой. Скомбинировав оба эти факта, мне пришло в голову, что м<ожет> б<ыть> в Мексике пожелали бы получить какие-нибудь интересные ноты современных москвичей и ленинградцев для исполнения в Мексике (оркестровые и камерные), а в ответ на это они прислали бы сочинения своих композиторов, исполнение которых я могу resiprocement [на основе обоюдности] гарантировать в Москве или Ленинграде. Мне удалось наладить такой “обмен веществ” между Москвой и многими большими городами Европы, и этот обмен вызвал много оживления. Может, Мексика тоже заинтересуется, только не ляпайте это с плеча, а деловито и тактично войдите с ними в сношения».

Одновременно он писал в Москву Мясковскому, поясняя, какой именно тип советской музыки оказался бы всего неожиданней в Париже, и всячески уговаривал своего «мимого» друга расщедриться на присылку партитуры Тринадцатой симфонии: «В Париже к советской музыке предъявляются требования несколько иные, чем в Москве: в Москве требуют прежде всего бодрости. В Париже же в советскую бодрость уже давно поверили, но часто выражают сомнения, что позади неё нет глубины содержания. За это надо извинить французов, так как их знакомство с советской музыкой началось с “Завода” Мосолова. И вот тут-то Ваша тринадцатая и призвана восполнить получившийся пробел. “Болт” Шостаковича исполнять в Париже как раз нежелательно, так как он родствен упадочным настроениям запада, что ещё отметил Ансерме во время своего пребывания в Москве. Поэтому от Шостаковича я хочу или третью симфонию или фортепианный концерт».

В октябре—ноябре 1933 года неутомимый Прокофьев снова приехал в Москву — играл новый, Пятый концерт для фортепиано с оркестром и прославленный Третий под управлением Николая Голованова.

Именно тогда к нему и обратился руководитель Камерного театра Александр Таиров с предложением написать музыку к задумываемым «Египетским ночам». Сохранился

подробный план сценической композиции Таирова, с детальными указаниями, где и когда звучит тот или иной музыкальный номер. В основе композиции было соединение двух английских пьес — «Цезаря и Клеопатры» Бернарда Шоу (первая часть постановки) и «Антония и Клеопатры» Вильяма Шекспира (вторая часть) с прослойкой в виде цитат из «Египетских ночей» Александра Пушкина. Цементировать довольно декадентский по духу замысел должна была игра жены Таирова Алисы Коонен, для которой и предназначалась роль Клеопатры.

Получив подробные указания, для каких сцен и какую именно музыку следует написать, Прокофьев уехал в Париж. 2 января 1934 года он извещал Мясковского, что огромный манускрипт готов и направляется Таирову для разучивания с оркестром театра под управлением Александра Метнера (брата Николая Метнера) с категорической просьбой скопировать один экземпляр партитуры для Мясковского. Впрочем, последний был поглощён в ту пору собственной 13-й симфонией, и от присмотра за прокофьевским детищем — редкий случай — устранился.

В музыке к драматической фантазии «Египетские ночи» Прокофьев, как он говорил в марте 1934 года в интервью «Известиям», ставил задачу увеличить «силу её драматизма, лиризма», а не переключать внимание зрителя на собственно музыкальные номера: «Эта музыка, прежде всего, не должна быть назойливой и не должна врываться самостоятельным элементом в драматическое действие». Что отнюдь не значило, что у музыки не было своих неоспоримых достоинств. Особенно впечатляли начальные эпизоды — в них снова проглянуло стихийное лицо автора «Семеро их»: Скифия, Аккадия, Египет лежали вне зоны общезападного музыкального наследия. Прокофьев даже вознамерился передать неприятный для ушей египтянина звук римской военной трубы специально купленным во Франции охотничьим рогом, который переправлял в Москву со следующим пояснением Мясковскому: «Рог имеет только натуральные ноты и строит in Es на терцию вверх». Почти через пять лет при записи музыки к фильму «Александр Невский» Эйзенштейна он использует уже чисто технический эффект — для передачи звучания неприятных для русских ушей боевых рогов тевтонских рыцарей заставит оркестрантов играть прямо в микрофоны. По признанию Прокофьева, 1-я часть партитуры «Ночь в Египте», многократно повторяемая на протяжении спектакля, «родилась из одного стихотворения М. Кузмина о Египте, где среди ночи издали неслись звуки флейты». Он

имел в виду, конечно, начальную строфу второго стихотворения известнейшего цикла «Александрийские песни» (частично положенного самим Кузминым на несколько французскую музыку):

Когда мне говорят: «Александрия»,
я вижу белые стены дома,
небольшой сад с грядкой левкоев,
бледное солнце осеннего вечера
и слышу звуки далёких флейт.

Особое значение придавалось композитором и расположению оркестра: «...в кусках, которые исполняются пиано и особенно в тех, где музыка сопровождает декламацию, звук должен нестись неизвестно откуда; музыка для празднеств и всякие фанфары должны исполняться в кулисе и т. д. Меньше всего мне нравится, когда оркестр сидит в своей нормальной яме перед сценой». Поэтому было решено посадить оркестрантов при исполнении первого номера и при последующих его повторениях под сценой. Восемнадцать тактов навеянного стихами Кузмина вступления — с «посвистыванием флейт и грозной неприятельской букциной» (то есть приобретённым Прокофьевым для спектакля охотничьим рогом) звучали именно оттуда, из-под земли, из воображаемого Аида. В другом месте — в «Вакхической песне» (№ 18 партитуры; на текст осовремененного перевода Владимира Луговского) Прокофьев требовал «грубого баса»: «Не то что мне нужен бас профундо, но такой, который бы в этом регистре звучал довольно звонко». Помня о символике баса в «Огненном ангеле» (это голос Сатаны), едва ли стоит удивляться такому выбору.

Египет (Александрия) Кузмина, как и Египет в музыке Прокофьева к «Египетским ночам», предельно современен: это место необычайного духовного, волевого и сексуального напряжения, где подсознательное вырывается на поверхность, подвергаясь символизации. Античность для Кузмина и Прокофьева — не историческая эпоха, а определённое внутреннее состояние, имеющее общие черты с современностью.

В 1932 году кафедру композиции Московской консерватории возглавил Генрих Литинский (1901—1985), который выдвинул первым условием своей работы удаление наиболее одиозных коллег из числа бывших раппомцев, устроивших, как Прокофьев давно уже знал от Мейерхольда, против него «формальную травлю в стенах Московской консервато-

рии». По свидетельству самого Литинского, к 1932 году в консерватории моральный «террор был такой, что профессура кафедры композиции заявила, что подаст в отставку, если не произойдёт перемен». В 1933 году Арнольд Шёнберг, стоявший перед необходимостью как можно скорее покинуть Германию, обратился к Литинскому с запросом о предоставлении ему профессуры по композиции в Московской консерватории. Шёнберг тоже честно пожелал стать «советским» композитором; и наверняка своим авторитетом поспособствовал бы развороту музыкальной молодёжи в сторону западного «прогрессизма», а гармонию в российских консерваториях учили бы сейчас именно по Шёнбергу. Однако Литинский ответил Шёнбергу отказом и пригласил на вакантное место Прокофьева. Событие это имело самые серьёзные последствия. Отныне Прокофьев получил возможность непосредственно влиять на воспитание музыкальной молодёжи. Он по-прежнему держал квартиру в Париже, а в Москве появлялся наездами, и потому приглашён был на позицию не ординарного, как говорили до революции, а почётного профессора — без каких-либо обременительных обязанностей.

Успешным педагогом Прокофьев не стал. Влияние проявлялось через повышение эстетической планки, которое возникало в классах композиции от одного присутствия в них Прокофьева, и через абсолютно открытое поведение, становившееся в условиях начала 1930-х годов чем-то из ряда вон выдающимся. Литинский припоминал: «Прокофьев как человек был полная противоположность Мясковскому <также преподававшему композицию в консерватории>. Этот был сфинкс. А Прокофьев очень открытый, прямой человек. <...> Педагогическая работа у Сергея Сергеевича как-то не клеилась. У него был критерий: “Это в Париже не понравится!” Студенты приходили ко мне жаловаться: “Генрих Ильич, что ж он всё время говорит: ‘В Париже не понравится’”. Я им сразу: “Если хотите, я вас в другой класс переведу”. Но уходить от Прокофьева никто не хотел».

Тихон Хренников, не успевший ещё окончить консерватории студент-отличник, в 1936 году жаловался на собрании Московского Союза советских композиторов: «...приехал Прокофьев, с заявлением, что советская музыка — это провинциализм, что самым современным советским композитором является Шостакович. У молодёжи наступило противоречивое состояние, вызванное, с одной стороны, личным стремлением к настоящей музыке, тому, чтобы музыка была проще и понятнее массам, — и высказываниями таких му-

зыкальных авторитетов, как Прокофьев, — с другой. В это тяжёлое для нас время мы не видели поддержки ни от критики, ни от союза. Критика писала хвалебные оды Шостаковичу. Единственно, кто оказал помощь, были педагоги. Я рассказывал Мясковскому, что Прокофьев считает советскую музыку провинциальной. И Мясковский отвечал: “Не обращайтесь внимания!”»

Пианист Святослав Рихтер, принятый в консерваторию в 1937 году, оказался свидетелем поведения Прокофьева на занятиях: «Как-то ученик играл ему Третий концерт, а за вторым фортепиано ему аккомпанировал педагог. Вдруг композитор вскочил на ноги и схватил педагога за шиворот с воплем: “Осёл! Даже играть не выучился! Пошёл вон из класса!” И это профессору консерватории!»

А вот Арам Хачатурян, учившийся в одном композиторском классе с Хренниковым, запомнил Прокофьева совершенно другим. В 1933 году, когда тот, по инициативе Мясковского, впервые пришёл посмотреть на подопечных своего друга, «все замечания его были благожелательны, очень конкретны и точны». Более того: «Он одобрил моё трио <для скрипки, кларнета и фортепиано> и даже попросил ноты для посылки во Францию. Нужно ли говорить о том, что эта встреча окрылила меня». Присутствовавший при этом Хренников, в музыке которого Прокофьев ничего особенного для себя не обнаружил, вероятно, запомнил благожелательность мэтра к Хачатуряну и, может статься, потому в 1948 году отомстил однокласснику, учинив разнос его музыки как «формалистической».

В начале лета 1934 года Прокофьев взял одноместную каюту за 65 рублей на курсировавшем между Москвой и Уфой пароходе «Жорес» («не дорого!» — радостно оповещал он Веру Алперс) и 6 июня отправился в десятидневное путешествие по «пяти рекам»: Каналу им. Москвы, Оке, Волге, Каме, Белой. Весь путь он пытался сочинять — как во время плаванья по Каме в 1917 году, — наслаждаясь «берегами, видами и остановками, а также базарами на остановках, которые дальше, на Каме и Белой, становятся совсем живописными, с башкирками, ни слова не говорящими по-русски». Только теперь это был Виолончельный концерт, заказанный ему Григорием Пятигорским.

В середине июля Прокофьев вернулся в Париж, откуда 20 августа сообщал в Ленинград Вере Алперс: «...большую часть времени совсем один, т. к. семья уехала на юг. Но Па-

риж в августе имеет свои прелести: он совершенно пустеет, в то же время не жарко. В городе много зелени — словом, отличное место для работы. Это я использовал, порядочно насочиняв, в том числе пять новых пьес для ф-п., три из них («Мысли») более серьёзные, а две другие более простые, в том числе одночастная сонатина.

На сентябрь думаю закрыть лавочку и поехать к Средиземному морю на несколько недель. В октябре начнутся концерты, а в ноябре — вновь СССР, о чём думаю с удовольствием».

14 декабря 1934 года в московском Камерном театре состоялась премьера «Египетских ночей». После премьеры Прокофьев и Лина остались в столице СССР на Новый год, который они встречали в артистической компании. А как, по русскому поверью, год встретишь — так его и проведёшь.

После Нового года Прокофьев водворился в Париже и в три сеанса — 12, 25 февраля и 4 марта 1935 года — на студиях Патэ и в Зале Рамо записал большую подборку из своих фортепианных сочинений 1900—1930-х годов. В неё вошли «Наваждение», Гавот из соч. 12, отрывки из «Мимолётностей» (№ 3, 5, 6, 9—11, 16—18), фортепианная версия Гавота из «Классической симфонии», *Andante assai* из Четвёртой сонаты (и частично утраченной консерваторской симфонии), две «Сказки старой бабушки» (№ 2 и 3), Гавот из соч. 32, Этюд соч. 52 и два номера из соч. 59 — «Пасторальная сонатина» и «Пейзаж».

За исключением перфолент, записанных в 1919—1930 годах для «The Aeolian Duo-Art reproducing piano company»; не передающих глубины звучания, только темп и громкость, да сделанной 27—28 июня 1932 года на знаменитой 1-й студии на Эбби Род в Лондоне записи Третьего фортепианного концерта — с дирижёром Пьеро Копполой, данным Прокофьеву, скорее всего вопреки его собственному желанию, звукозаписывающей фирмой «His Master's Voice», да ещё одной записи — «Увертюры на еврейские темы», сделанной в 1937 году в СССР, в которой Прокофьев выступает в приглушённой роли аккомпанирующего пианиста в ансамбле виртуозов (в составе кларнетиста Александра Володина, скрипачей Дмитрия Цыганова и Василия Ширинского, альтиста Вадима Борисовского и виолончелиста Сергея Ширинского), нам не известно больше ни одной студийной записи его исполнения. Что-то могло уцелеть в архивах советского радио, но небрежение 1960—1980-х и особенно начала 1990-х оставляет мало надежд. Так, уже после смерти Прокофьева, были смыты плёнки, хранившие ленинградскую запись Третьего форте-

пианного концерта, на которой партию фортепиано исполняла Мария Юдина, а дирижировал оркестром автор: с тем, чтобы перезаписать на них нечто поновее, — чистой магнитной ленты попросту не хватало...

Итак, на французской записи 1935 года Прокофьев-пианист предстаёт на вершине своего исполнительского мастерства. Сравнивая её с ранними, 1919—1924 годов, перфо-лентами для пианолы, с подтверждающими записи на перфолентах впечатлениями, оставшимися от живой прокофьевской игры в 1923 году у Бориса Шлёцера, легко заметить смягчение звучания, уменьшение ударности, некоторое замедление темпов, всё равно достаточно скорых. При чисто мускульной силе игры и несколько захлёбывающемся изложении, поражающих и в последней парижской записи и, видимо, органически, по устройству рук и мозга присущих Прокофьеву, чьё пальцевое сознание опережает мысль о произведении, французская запись оставляет ощущение большей соразмерности целого, большего внимания к внутренней гармонии исполняемого. Что было отражением глубокой перестройки, происходившей внутри человеческого и художественного «я» Прокофьева.

Не один Прокофьев искал в начале бурных 1930-х годов целостности, согласия со строем окружающего его мира. Стремление это было свойственно и младшему поколению зарубежных русских — тем из них, с кем Прокофьев, пусть по-разному, но дружил: Николаю Набокову и Владимиру Дукельскому.

Набоков, давно выделявшийся изрядной политической левизной, странным образом контрастировавшей с его эстетически умеренной музыкой, чем дальше тем больше в открытую критиковал эксплуатацию композитора — «крепостного поставщика» музыкального товара — в современном ему массовом обществе. Съездив к двоюродному брату Владимиру в Берлин, он опубликовал в 1930—1931 годах в парижских «Числах» серию умных и беспощадных статей о формах, в каких протекала музыкальная жизнь Веймарской Германии. По прочтении этих статей не оставалось сомнения, что ещё один шаг — и Николай Набоков заговорит языком правого сторонника освобождения труда от власти капитала. И это впечатление не было преувеличением.

Прокофьев записал в дневнике, что 26 июня 1932 года присутствовал вместе с Набоковым и Сувчинским в парижском *Théâtre Pigale* на «частном просмотре» фильма Сергея

Юткевича «Златые горы» с музыкой Дмитрия Шостаковича. Прокофьеву интересней принципы звукового кино и то, как сделана музыка Шостаковича. Набоков же, «наоборот, стоит напоказ и громко рассуждает на коммунистические темы».

Когда так называемый «Оригинальный русский балет Монте-Карло под управлением полковника де Базиля» (того самого Василия Воскресенского, который в 1918 году отказался подчиниться приказу Троцкого об оставлении Баку), продолжившего дело Дягилева и привлекшего в свои ряды многих из прежней труппы Русских балетов, решил поставить нечто на актуальную тему, то, как вспоминал бессменный режиссёр-репетитор Сергей Григорьев, «было выбрано большое американское событие — постройка трансамериканской ж<елезной> д<ороги>, соединившей два океана. Балет было решено назвать “Union Pacific” и либретто к нему поручили составить Archibald MacLeish. Набоков должен был написать музыку на базе folk songs of the period [народных песен периода] 1860, хореографию сочинить Мясин».

Ещё в 1925 году Сталин определял «ту общечеловеческую культуру, к которой идёт социализм», как «пролетарскую по своему содержанию, национальную по форме». К началу 1930-х годов его формулировка стала обязательной в любом разговоре об искусстве так называемого «социалистического реализма». Поставленный в 1934 году бойкий по музыке «Юнион Пасифик» воспринимался американцами именно как «соцреалистическая басня, празднующая триумф технологии и строительство нового индустриального общества» (Харлоу Робинсон). Разве не создал Николай Набоков в «Юнион Пасифик» национального по музыкальной форме, представлявшей собой серию симфонических обработок американских песен, пролетарского по содержанию, то есть прославляющего коллективистский труд, сочинения?

Куда неоднозначнее был левый уклон у Дукельского. Он тоже не принимал массового общества, но, в отличие от «западника» Набокова, явно симпатизировал евразийским его критикам. Сказывалась идейная и человеческая близость с Сувчинским и с Прокофьевым и участие в евразийских альманахах и газетах: Дукельский помещал статьи о музыке в «Евразии» и в «Вёрстах».

С 1931 года Дукельский, под сильнейшим впечатлением от немого фильма Всеволода Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга», начал работать над ораторией о крушении западной культуры в России и до самого конца своей жизни считал эту ораторию главным своим сочинением. Одновре-

менно — с явным цинизмом — тот же Дукельский, но уже под именем Вернона Дюка, извлекал пользу и из «крепостных поставок» собственного музыкального товара массовой аудитории. Мелодист милостью Божьей, он в начале 1930-х годов был автором уже нескольких бродвейских песенных хитов, навсегда вошедших в репертуар американской популярной музыки.

Прокофьев, знакомый с замыслом русской оратории Дукельского, поначалу попрекнул его за взгляд на происходящее: «Что за упадочническая идея писать монументальную вещь на умирающий Петербург! Тут всё-таки печать, которую накладывает на Вас общение с усыхающей эмиграцией, этой веткой, оторванной от ствола, которая в своем увядании мечтает о прошлых пышных вёснах. Уж если писать, то “Ленинград” или “Днепрострой”». Эскурсы же в область популярной музыки он попросту осуждал: «Трогательная история о молодых девушках, занимающихся проституцией, чтобы прокормить свою мать, известна с давних пор. Во времена Карамзина над нею даже много плакали. Но постепенно сообразили, что если молодой девушке самой нравится ложиться на спинку, то она рада прикрыться благовидным предлогом; а если не нравится, то найдёт и другой способ для прокормления мамы. <...> Что бы Вы ни придумывали, Вам просто нравится Ваш полупочтенный хлеб, и Вы не можете скрыть восторга, что Ваша паршивая пластинка стоит на первом месте по продаже. А если я Вас спрошу, что Вы сделали за год в области настоящей музыки, то, кроме двух суховатых ф.-п. пьес, Вы ничего предъявить не можете. <...> ...Вы ужасно боитесь, чтобы не промелькнула опереточность, ставшая (Вы того не замечаете) Вашей плотью и кровью. Такой прецедент был уже в русской музыке, и, как ни странно, это в лице Рахманинова. Ведь он тоже был втрое талантливее многих, и хотя до канканов не опустился, но все же распоясался на слишком разлитые романсы». Но гнев на младшего соотечественника выдавал и тайную ревность: написать что-либо, сравнимое по массовой успешности с песнями Дюка-Дукельского и даже с романсами Рахманинова, наш герой пока не мог. Время самых прославленных и популярных сочинений Прокофьева было ещё впереди.

Вскоре Дукельскому представилась возможность создать в «настоящей музыке» и нечто неупадочническое, да к тому же на современную тему. К Дукельскому, вслед за Набоковым, обратилась антреприза де Базиля с предложением сочинить музыку к балету с «тенденцией к коммунизму», как

без обиняков выражался в письме к Дукельскому секретарь де Базиля Владимир Григорьев. Сюжет был позаимствован Дукельским и хореографом Мясиним из описания общественного сада — буржуазного анти-Эдема — из романа «Фальшивомонетки» Андре Жида, писателя, известного в середине 1930-х годов своими симпатиями к коммунизму вообще и к СССР в частности. Сюжет о социальном и метафизическом одиночестве человека в буржуазном мире, о поиске солидарности с другими, положенный на выразительную, местами напряжённо-диссонансную музыку и сложную «многовекторную» хореографию Мясина с намеренными искажениями танцевального рисунка, больше годился для разговора на политическом митинге, а не для искавшей отдохновения от социального напряжения 1930-х аудитории балетов де Базиля. Балет так и назывался «Общественный сад» (это название записано по-русски в рукописи сочинения), или «Jardin Public» по-французски. Дукельский и Мясин упорно работали над ним в течение 1934—1935 годов и создали целые две редакции, впрочем, особого успеха у западноевропейской и американской публики не имевшие. В одном из писем осени 1935 года, отправленном Дукельскому из СССР, Прокофьев высказывал сожаление, что так и «не слышал» музыки балета.

Свидетельствует Сергей Григорьев:

«В сюжете “Jardin Public”, при всей его внешней простоте, затрагивались философские темы, которые представляли большую трудность для их хореографического выявления.

Действие в балете начиналось утром, протекало в течение дня и заканчивалось вечером. Задача хореографа состояла в том, чтобы показать за этот период жизнь человека, <с> его печалью и радостями, с его надеждами и разочарованиями, начиная от его рождения, появления мамок с грудными детьми и до глубокой старости. Помимо этого в задачу балета входило показать общественное неравенство: бедность и богатство, а также труд и праздность.

Конечно, с таким заданием было трудно справиться любому хореографу, не справился с ним и Мясин. <...>

Главного действующего лица, какой-либо символической фигуры, которая бы проходила через весь балет и могла бы очень помочь для выявления его сути и которая бы связывала его в одно целое, не было. <...>

Музыка, <...> так же как и хореография, недостаточно выражала дух балета, и было видно, что и Дукельский с поставленной ему сюжетом балета задачей не справился. <...> Тем не менее хочу сказать, что, несмотря на все его [балета. — И. В.]

крупные недостатки, он всё же не был лишён интереса и неуспех его я объясняю тем, что он появился слишком рано по времени. Появись он на свет лет на десять позднее, — то есть после ужасов Второй мировой войны и возникновения европейского театра абсурда, — то несомненно произвёл бы на публику должное впечатление».

В середине 1930-х годов Прокофьев продолжал размышлять о связи между учением *Christian Science* (CS) и собственной по-прежнему кочевой и неупорядоченной жизнью. Нет ли в этом помутнения представлений о собственном пути? Какое поведение следует избрать адепту учения во всё менее однозначной ситуации 1930-х годов? Можно не сомневаться, вопросы эти он задавал и другим членам, и даже руководителям парижской общины CS.

Именно в 1930-е годы композитор составил на английском языке, бывшем языком разговоров в их общине, несколько документов, один из которых был обнаружен французским музыковедом Клод Самюэль в 1959 году среди личных вещей композитора, сохранявшихся в течение двадцати лет в подвале парижской конторы РМИ, другой — московским музыковедом Наталией Савкиной в 1994 году в Национальной библиотеке Франции. В 2007 году Савкина опубликовала найденные ею и датируемые 1—5 ноября 1935 года страницы на языке оригинала с параллельным переводом на русский. Цитируемые ниже переводы сделаны заново мною.

Себя — в соответствии с немецкой классической философией — Прокофьев воспринимал как актуализацию абсолютного сознания, «бессмертного Ума», с неперенным, происходящим от практики *Christian Science* акцентом на излечиваемости депрессии и физического нездоровья через «постоянную заинтересованность в собственной работе», понимаемой как род духовной практики и урока (здесь CS близко подходит к монашеским практикам традиционного христианства, Прокофьеву, впрочем, известным чисто внешне). Как бы то ни было, пусть и облегчённый вариант духовной концентрации и самоограничения — облегчённый в силу того, что не предусматривал внешнего разрыва с миром при явном внутреннем отказе от него, — *Christian Science* была хороша уже тем, что позволяла Прокофьеву располагать ориентиры за пределами конкретной исторической и жизненной ситуации, давала внутренний стержень его противостоянию «лжи смертного сознания». Приводимые ниже документы суть символ веры зрелого Прокофьева:

«Депрессия есть ложь смертного сознания, соответственно она не может владеть мною, ибо я — выражение Жизни, то есть божественной активности:

1. Я — выражение Жизни, то есть божественной активности.

2. Я — выражение Духа, дающего мне силу противостоять всему, что не похоже на Дух.

3. Моя верность гарантирует непрерывную приверженность всему, что истинно.

4. Я — выражение Любви, поддерживающей мою постоянную заинтересованность в собственной работе.

5. Личность моя дана <мне> ради выражения красоты.

6. Будучи выражением Ума, я излечим от неправильно* творческого мышления.

7. Будучи действием одного великого Дела, я игнорирую всё, что не проистекает от этого Дела.

8. Я — выражение радости, которая сильнее вещи, на неё не похожей.

9. Я — выражение стремления к совершенству, и это ведёт меня к совершенному пользованию собственным временем.

10. Я обладаю здоровьем и потому легко тружусь.

11. Мудрость дана мне для постоянного её выражения.

12. Я — образ Ума, поэтому я занят выражением вдохновенных мыслей.

13. Я честен перед собой и потому буду трудиться наилучшим образом.

14. Поскольку деятельность — внутренне присущее мне качество, желание трудиться естественно для меня.

15. Поскольку я — выражение Души, я чувствую необходимость выражать красоту.

16. Я духовен и, следовательно, доблестен.

17. Бесконечная Жизнь — источник моей жизненности.

18. В любой момент я готов выражать прекрасные мысли.

19. Я радуюсь вопреки испытаниям, я — возможность подтверждения реальности Жизни.

Нет с<мертного> у<ма>, способного выразить мои несогласованные верования<, происходящие от> материально-го тела.

Я — доказательство мышления бессмертного Ума.

СПркфв».

Второй документ исключительно важен как воплощение мыслей, владевших сознанием Прокофьева сразу по оконча-

* «Излечим от неправильного» — прочитывается предположительно: в английских словах орфографические ошибки.

нии им балета «Ромео и Джульетта». Вероятно, CS была накрепко связана у него с внутренней пружиной трагедии Шекспира — с восходящим к Платону поиском мудрости и полноты через любовь. Платонический аспект присутствует и в известном высказывании о любви апостола Павла из тринадцатой главы Первого послания коринфянам (1 Кор 13. 1—13).

Вот формулировки самого Прокофьева:

«Влечение

1 н<оя>б<ря> 1935

Идея Любви отражает качества любви и испытывает естественное влечение к другой идее Любви.

Единственная Причина всех последствий (идей) и производит способность дружественного понимания между этими идеями.

Жизнь есть влечение (без влечения нет жизни); чем сильнее мы манифестируем влечение, тем полнее мы выражаем жизнь.

Всякая идея Духа обладает врождённой способностью к немедленному отклику, когда она произносится на языке Духа.

Мы представляем <собой> индивидуальные идеи одной большой Души, и у этих идей есть способность привлекать друг друга.

Бог добр, и Бог есть Ум, который в совершенстве своём может видеть только совершенные вещи; я же, будучи отражением Ума, не могу видеть никаких отрицательных качеств в другом отражении, ибо в противном случае я не буду отражать Ума, буду безумен, нереален.

Будучи выражением правды, я могу видеть в ближнем своём только его правдивые качества, которые всегда прекрасны.

Сила

5 н<оя>б<ря>

Дух есть крепость, всякая реальная сила духовна.

Сперва ищи царствия Духа, и только потом ты поймёшь, что такое реальная сила.

Есть лишь одно тело, и оно духовно, то есть наполнено силой: силой циркуляции, силой нервов, силой каждой его нормально функционирующей части.

Нет правды в слабости, которая только пытается скрыть реальную силу, всегда сущую и никогда не убывающую.

Постоянная деятельность Жизни есть на деле сила, манифестирующая себя в деятельности.

Божественная причина, производящая все известные нам последствия, есть манифестация божественной силы, божественной энергии, которую мы целиком отражаем в каждом нашем действии и способности.

Мы манифестируем крепость, энергию, силу точно таким же образом, каким мы манифестируем другие данные Богом качества — любовь, честность, мудрость».

В заключение приведу суждение старшего сына композитора Святослава Сергеевича, которого Прокофьев и Лина Ивановна брали мальчиком на собрания парижской общины CS и который как никто другой может свидетельствовать о внутренних причинах исключительной преданности отца системе Христианской науки: «На самом деле, Christian Science являлась для Прокофьева прагматической верой, которая могла помочь бороться со злом и болезнями. Христианская наука интересовала его как своего рода психотерапия или самовнушение для излечения от тех недугов, которые могли бы мешать его творческой жизни, — от различных болезней, депрессии или, например, страха перед очередным выступлением на концерте, ибо эта наука учит, что, упрощённо говоря, “Человек создан по образу и подобию Бога, поэтому человек не может болеть и не должен бояться чего-либо”»*.

Собственно, в полном составе семья Прокофьевых — Сергей, Лина, Святослав и Олег — собралась в СССР только в августе 1935 года. До того композитор жил, как он выражался, «на даче Большого театра», — в превращённом в музей и дом отдыха приокском имении художника Василия Поленова, — один. Важно было само решение привезти на родину детей, прежде здесь не бывавших, присмотреться, хорошо ли им, уже подросткам, будет в России.

В имении Прокофьеву, в знак уважения, отвели целый домик — прежде баню, поставили там рояль. 13 июля 1935 года он писал Лине Ивановне в Париж: «Что касается Поленова, то это, конечно, замечательный уголок. Баню вычистили, выбелили, отмеблировали, балкон застеклили. Для работы условия идеальные: тишина и спокойствие абсолютные, а если хочется общества, то в трёхстах шагах можно найти толпы. Но есть и “но”, которое ты ощутишь острее, чем я. Во-первых, кормят совсем не так хорошо, как я думал... —

* Письмо Святослава Прокофьева автору этой книги из Парижа в Атланту от 14 января 2000 года.

Прокофьев, мы помним, был настоящим гурманом. — Во-вторых, та всеобщая гувернантка, которую так хвалили, не приехала в этом году; детей много, но общего управления над ними нет. Я говорил с Поленовыми: бабушка по-прежнему готова заботиться о наших сыновьях, наблюдать за ними, гулять и заниматься с ними по-русски, а во время отъездов мы сможем сдать их ей на хранение».

Наконец в начале августа прибыла в Москву Лина Ивановна со Святославом и Олегом. Святослав Сергеевич так вспоминал первый приезд на родину их отца: «Мы с братом были под чрезвычайным впечатлением от Советской России, начиная с русского поезда — значительно более широкого, чем французский (колея была шире), — и с купейного вагона первого класса, который, будучи совершенно свободным, позволял нам доходить до всяких безумств, забираться во многие незанятые купе, играть там в прятки и лупить друг друга подушками под снисходительным присмотром охранника, явно к нам благоволившего. В Москве мы остановились в старомодном, но первоклассном, расположенном прямо в центре “Национале”. Мы с интересом пялились из окон, смотрящих на огромную, только что перестроенную Манежную площадь. Над остатками старых построек можно было разглядеть башни и стены живописного Кремля. Одетые на западный манер, мы вызывали возбуждённое внимание, улыбки и комментарии, а ещё нас много фотографировали. Мы встретились с Раевскими, роднёй по отцу, которые водили нас по Москве и по первой линии метро, только что открытой для широкой публики и ставшей одной из достопримечательностей.

В Москве мы долго не задержались и вскоре отправились машиной в Поленово, в двухстах километрах от Москвы. <...>

После четырёх часов на дороге водитель вдруг остановился и сказал, что вот мы и прибыли. Сначала я не мог понять, где мы, потому что это был пустынный берег широкой реки Оки. В сосновом лесу напротив виднелись какие-то огни. Это был Дом отдыха “Поленово”. Водитель вышел из машины и стал громко кричать в направлении противоположного берега: “Дядя Никифор! Пригони лодку!” Тут из темноты неторопливо выплыла двухвёсельная гребная лодка, и мы все вместе с нашими пожитками уместились туда. За вёслами сидел старый, бородатый, сказочный дед-бакенщик Никифор. Он-то и занимался лодочным извозом и паромной переправой людей через реку».

Ещё 16 мая 1935 года Прокофьев собственноручно записал, находясь в Ленинграде, подробный план большого сценического сочинения, над которым работал потом всё лето в Поленове. В составлении плана принял участие давний товарищ по Шахматному собранию театральный режиссёр Сергей Радлов.

Дело в том, что Большой театр, когда-то поставивший с успехом «Любовь к трём апельсинам», заказал ему четырёхактный в девяти картинах — таков был первоначальный план — балет «Ромео и Джульетта» по трагедии Шекспира. Главным отличием составленного в мае 1935 года плана и написанного на его основе балета от всех последующих версий, как и от самой трагедии Шекспира, было то, что Ромео в конце не умирал, а после пробуждения Джульетты праздновал соединение со своей возлюбленной. Согласно первоначальной версии в самом конце балета на сцене, заполненной народом, «Джульетта постепенно приходит в себя; вместе с оживающей Джульеттой начинает танцевать Ромео. Все в движениях своих отражают состояние Ромео и Джульетты. Музыка светлая, но не доходит до *f<orte>*». Это не значило, что Ромео «действительно» не умирал. Ведь согласно учению Христианской науки материальность смерти являлась не более чем иллюзией, а значит, избавление от уз материальности оказывалось подлинным пробуждением ото сна, что и должно было быть — метафорически — представлено на сцене. Впоследствии, при постановке балета, от метафоры этой решено было отказаться, и спектакль вернулся к шекспировскому финалу, в котором гибли как Ромео, так и Джульетта.

В редакции, поставленной в Мариинском театре, было уже 14 картин и эпилог, в окончательной редакции число картин сократилось до десяти.

В любом случае, это был грандиозный, по меркам первой трети XX века, балет, продолжавший традиции большого танцевального зрелища, шедшего на императорской сцене со второй половины XIX века и во всём противоположного компактному и динамичному балету-картине, культивировавшемуся у Дягилева и у его наследников (например, в Русских балетах полковника де Базиля). Кстати, и Дягилев поставил балет на сюжет «Ромео и Джульетты», но история этой постановки отдавала анекдотом.

Констант Ламберт, молодой англичанин, преследовал импресарио со своими сочинениями, используя те контакты, которые у него завязались с младшими сотрудниками труппы, в первую очередь с Дукельским. Дягилев, понимавший, что для успеха его предприятия в Англии необходимы и англий-

ские композиторы, согласился, наконец, прослушать одно из сочинений Ламберта — балет в трёх картинах «Адам и Ева». Вердикт его был таков: балет следует переименовать, лучше если в «Ромео и Джульетту», сюжет переписать, три картины ужать до двух. Ламберт заплакал от унижения, но желание быть поставленным у Дягилева оказалось слишком велико.

По мнению современников, к которому присоединяется и пишущий эти строки, данная в сезоне 1926 года однообразно неоклассическая «репетиция без декораций» «Ромео и Джульетта» — Дягилев даже не решался назвать это полноценным балетом — была скучна и невыразительна по музыке.

Однако память об использовавшем пусть и малозначительную музыку, но интересном проекте запала в душу нашего героя. В дягилевском спектакле 1926 года, построенном как балет в балете, всю вторую картину занимала репетиция «Ромео и Джульетты», в которой были и сцена на балконе, и смерть Джульетты, впоследствии вошедшие в окончательную редакцию «Ромео и Джульетты» Прокофьева.

Многоактный балет Прокофьева — драма стихийных, крупно выписанных чувств. Неудержимые страсти бушевали и на страницах «Огненного ангела», но там их ждало безусловное осуждение. Позиция Прокофьева в «Ромео и Джульетте» не настолько аскетична. Любовь, ревность, соперничество, невинность, вероломство, духовное совершенствование любящих, торжество их всеохватного чувства над смертью переполняют страницы трагедии и прокофьевской партитуры. Как мы помним, сам Прокофьев утверждал в записях осени 1935 года: «Жизнь есть влечение (без влечения нет жизни); чем сильнее мы манифестируем влечение, тем полнее мы выражаем жизнь». Особенно выпукло эта манифестация жизни проявляется в переломные времена, когда человек живёт в величайшем внутреннем напряжении. Разве не на сломе времён ощущали себя Прокофьев и многие его русские современники? Разве не к победе над смертью и ко внутреннему преображению человека должен был вести этот самый слом окружающего мира?

Балетмейстер Леонид Лавровский, присоединившийся к работе над проектом лишь осенью 1938 года, когда стало ясно, что постановка в Большом театре терпит крушение, был недалёк от истины, когда прочитал прокофьевскую музыку через призму смены эпох. В выпущенной к ленинградской премьере брошюре он выражал это несколько на марксистский лад: «...отчётливо видна борьба между отживающими воззрениями средневековья и теми нарождающимися воззрениями, которые принесла с собой эпоха Ренессанса в Италии.

Ромео и Джульетта по своей природе — типичнейшие представители нового, для того времени, мира, гибнущие в неравной борьбе за право жить и любить, независимо от установившихся традиций, взглядов, морали и понятий о долге и чести».

8 июля 1935 года композитор писал Вере Алперс из Поленова, что не столько там отдыхает, сколько «строчит» балет: «Всего пятьдесят восемь номеров — список, тщательно проработанный и размеченный во время моего пребывания в Ленинграде, и нет для меня большего удовольствия, как ставить крест против сочинённого номера (чёрный крест, если музыка в принципе продумана; красный крест — когда номер сочинён и записан)». К середине июля Прокофьев уже всю работу над вторым актом и радостно сообщал жене, что «притом в Третьем и Четвёртом тоже порядочно сделано». Дело в том, что часть музыкального материала этих актов впервые звучала в первых двух действиях. 22 июля второй акт был завершён. К 27 июля композитор, согласно другому письму жене в Париж, был уже всю «на III акте».

Как уже говорилось, семья приехала к Прокофьеву в Поленово в августе. Младший сын композитора Олег вспоминал поленовскую жизнь: «Мой отец каждый день работал в маленьком уединённом деревянном домике, на берегу реки, служившем в прошлом деревенской баней и состоявшем из одной комнаты и террасы. В комнате был письменный стол для работы, а на террасе — большой стол, с двенадцатью шахматными досками, сдвинутыми вместе и образующими единую большую доску, четыре на четыре, с рядами расставленных фигур. Эти шахматы стояли в течение почти всего лета и фигуры постепенно смешивались друг с другом всё больше и больше. Не знаю, ни с кем он играл, ни как партия закончилась. Хотя я уже знал ходы фигур и отец попытался объяснить мне сложные правила перехода каждой из фигур с одной доски на другую, у меня сохранилось в памяти только впечатление чего-то необыкновенно интересного своей заманчивой непонятностью». Очевидно, головоломная игра с самим собой — с кем же ещё мог он играть в Поленове в четверные шахматы? — помогала созданию головоломной конструкции балета. Головоломной потому, что музыкальный материал, раз появившийся, вступает в диалектическую ошибку с другим музыкальным материалом, и развитие идёт не на уровне тем, а на уровне тем-эпизодов. Задача такой конструкции заставить слушателей самих распознавать раз-

вите действия, насквозь симфонизированного, чтобы все заключительные эпизоды сложились, как и положено, из уже узнаваемого, самостоятельно становящегося на место материала.

29 августа была поставлена последняя точка в третьем акте, 7 сентября — в заключительном четвёртом. Музыка балета — не партитуру, а именно музыку — Прокофьев считал оконченной 8 сентября 1935 года. Это была первая редакция, к которой впоследствии оказалось многое что добавлено, а что-то в ней и убрано, но балет как целое сложился именно к сентябрю. Сразу по окончании клавира неутомимый автор взялся за оркестровку. Продуктивность его в течение лета 1935 года превзошла все ожидания. Условиями работы, предоставленными ему в СССР, он тоже был чрезвычайно доволен. 29 сентября Прокофьев рапортовал из Поленова в Нью-Йорк Дукельскому, чуть дразня товарища новыми преимуществами, какие давала ему советская жизнь: «Я собирался этой зимой в Америку, но, после того как Бруно Вальтер не подписал своего контракта, у меня выпал Нью-Йорк, кроме того четырёхактный балет (“Ромео и Джульетта”) по Шекспиру), который я только что сочинил и сейчас оркеструю, пойдёт зимой в Большом театре и в Мариинском, а потому длительное отсутствие в такой момент не очень пело моему сердцу.

Лето я провожу в имении Большого театра близ Серпухова, это чудный уголок, несколько шумный, когда сюда на отдых приезжает 3/4 Большого театра, но это даже весело, тем более, что у меня отдельный крошечный домик с блютнером и с террасой на Оку, где тишина и где работаете отлично. <...> Теперь оперные и балетные схлынули, и я по 8 ч. в день просиживаю за партитурой. Кроме балета написал 2-й скрипичный концерт, две симфонические сюиты, два опуса для ф.-п. (одни из них — “Thoughts” <Мысли>) и альбом для детей. Ганя <Пайчадзе> не очень торопливо, но печатает.

Через месяц рассчитываю быть в Париже на первом исполнении Скрипичного концерта, а на декабрь отправлюсь в Африку».

Содержало письмо и довольно жёсткие, скажем честно, не всегда справедливые, оценки современников — как советских, так и зарубежных:

«Шостакович талантлив, но какой-то беспринципный, и, как иные наши друзья, лишён мелодического дара; с ним здесь преувеличенно носятся. Кабалевский и Желобинский sont des zéro-virgule-zéro [суть ноль целых ноль

десятих]. Я польщён, что некоторые мои сочинения Вы нашли “вне времени”. М<ожет> б<ыть> это как раз и есть одна из причин, по которой люди, находящиеся слишком во времени, часто не понимают моего языка. Слушки о дружбе с Пулен<ком> и Игорем <Стравинским> сильно преувеличены, полу-Игоря же <Маркевича> я вообще переношу с трудом».

Если с оценками Стравинского и Маркевича было всё более или менее понятно, то первая развёрнутая оценка Прокофьевым молодого советского гения Шостаковича — «талантлив, но какой-то беспринципный, и, как иные наши друзья, лишён мелодического дара» — требует специальных пояснений. В основном сюжете своей музыки, снискавшем ему такую популярность в передовых советских художественных кругах, Шостакович примыкал к Чайковскому, то есть к линии субъективно-лирической. Сюжет этот в конфликте между индивидуумом и большей целостностью, «ходом истории» (персонифицируемым в этике «общественности» — «долгом» перед страной), а также в лирическом мятеже стихий внутри человека. Всё это должно было быть глубоко чуждым объективисту и скорее эпикау Прокофьеву, пусть и взявшемуся за создание широко развёрнутой, но по конструкции «объективной» драмы.

Глава седьмая

ЭКСПЕРИМЕНТ В ЖЁТКО ОЧЕРЧЕННЫХ РАМКАХ: ПРОКОФЬЕВ И СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА (1936—1940)

29 июня 1936 года сбылась мечта Прокофьева: он, наконец, получил ордер на настоящее жильё в Москве и смог въехать вместе с семьёй в квартиру 14 в доме 14 на Земляном Валу, недалеко от Курского вокзала. В конце 1936-го — начале 1937 года из Парижа через Архангельск морем было отправлено имущество, свезённое с бывшей квартиры на рю Аюи, — мебель, нотная библиотека. Композитор теперь мог поставить точку в многолетних скитаниях и считаться полноправным жителем Советского Союза. И хотя в течение ещё некоторого времени, до 1938 года включительно, Прокофьев и Лина Ивановна сохраняли нансеновские паспорта «для перемещённых лиц», причиной тому была не жизнь на две страны и два дома — дом у Прокофьевых отныне был один, в Москве, — а желание обеспечить себе как концертирующему пианисту и композитору свободный въезд в государства, враждебные к СССР.

Конечно, с самого начала советского житья были и крайне досадные неувязки, о которых он, во всём склонный к предельной аккуратности и точности и ожидающий того же и от других, сообщал 15 октября 1936 года в письме О. Ю. Смецкой: «Жена и дети приехали 15 мая, но дом, в котором Моссовет обещал мне квартиру, закончили только к 1 июля, и потому нам пришлось отсиживаться в гостинице пол-года, а детей отправить сначала к Кате Игнатьевой, а потом к семье Шурика Раевского. Наконец квартиру дали, 4 комнаты, центральное отопление, постоянная горячая вода, газ, электричество, телефон, радио, словом, даже показывают приезжим англичанам, но комнаты небольшие и не близко к центру, хотя Земляной вал превратили в широкую авеню, застроенную новыми домами». Но для Прокофьева все неполадки перевешивались тем фактом, что после 18 лет скитаний он был, наконец, дома. Кроме того, мебель, архив, библиотека, заказанный в Чехословакии рояль были доставлены в Москву в полном порядке: «Одновременно с получением квартиры прибыли и 12 ящиков из-за границы с мебелью, книгами, роялем и пр. Всё это приехало в отличном состоянии, на таможне не придирались, а рояль я до сих пор не настраивал и он, при проверке камертоном, не спустил строя». Вместе с тем кинорежиссёр Михаил Ромм вспоминал, что новая квартира Прокофьева долго «ещё не была обставлена».

Перед окончательным устройством московской жизни композитор отправился зимой 1935/36 года вместе со скрипачом Робертом Сетансом (Robert Soetens) в гастрольное путешествие по Испании, Португалии, Марокко, Алжиру и Тунису, сделав по пути остановку в Париже, главной целью которой было устроить Олега и Святослава на остаток учебного года во французскую школу и отдать окончательные распоряжения относительно имущества. Большая часть Марокко, Алжир и Тунис находились под протекторатом Франции, и здесь визовых проблем не предвиделось; однако в Португалии у власти стоял крайне правый режим Салазара, а в Испании победа левореспубликанской коалиции Народного фронта была ещё впереди. В обеих странах советский паспорт по-прежнему оставался под подозрением; здесь-то Прокофьеву пригодились прежние нансеновские документы. Лина Ивановна оставалась в Москве, ожидая мужа к Новому году, который они встречали вместе, но без детей, в компании артистов Московского Художественного театра.

Если верить русской примете, то 1936 год супругам теперь предстояло провести вдвоём, часто в разлуке с детьми, в

СССР и в разъездах по свету. Действительно, во второй половине января 1936 года Прокофьев и Лина Ивановна снова были в Париже и дальше уже путешествовали вместе, а Святослав и Олег продолжали — под присмотром бабушки — доучиваться учебный год во Франции.

1 декабря 1935 года в Мадриде состоялась премьера Второго скрипичного концерта Прокофьева, написанного по заказу группы французских почитателей таланта композитора. Это был последний крупный заказ из-за рубежа. То, как сочинялся Второй скрипичный концерт, — в полной мере отражало подходившую к концу странническую жизнь Прокофьева. Первая часть была завершена в Париже, вторая — в Воронеже, третья и вся партитура — в Баку, 16 августа 1935 года. В отличие от просветлённо-возвышенного Первого скрипичного концерта, сочинявшегося в Петрограде и его окрестностях зимой—весной 1916—1917 годов, Второй концерт внутренне конфликтен как по музыкальному материалу, так и по настроению. Прекрасная, сумеречно-русская по колориту тема первой, написанной в Париже, части *Allegro moderato* открывает скрипичным соло концерт, но вместе с тем остаётся впечатление ненужной скованности, как и на многих страницах другого начатого в Париже концерта — Виолончельного, как если бы композитор постеснялся слишком уж распахивать душу перед слушателями. Написанные в СССР вторая (*Andante assai—Allegretto—Andante assai*) и третья (*Allegro ben marcato*) части Второго скрипичного концерта цельней по тематическому материалу и построению и откровенней по чувству. Во второй части господствует возвышенное созерцание, заставляющее вспомнить о лучших страницах Первого скрипичного концерта, в финале — сдержанная радость, хотя ни до красоты Первого концерта, ни до безудержного веселья завершённой в 1936 году «Русской увертюры» Второй не дотягивает. Совершенно очевидно, что Прокофьеву лучше теперь писалось на родине, а Париж из прежнего уютного дома превращался в нечто призрачное, мало вдохновлявшее на творческую работу, что сочинять там получалось через силу, а ведь ещё недавно всё было иначе. Произведения, подобные Второму скрипичному концерту, — лучшее свидетельство тому, что возвращение Прокофьева было обусловлено внутренней необходимостью.

Сетанс сыграл концерт вместе с оркестром под управлением Энрике Фернандеса Арбóса, по характеристике самого

Прокофьева, «хорошего дирижёра, ныне несколько состарившегося». Между тем ещё в конце сентября Прокофьев надеялся «быть в Париже на первом исполнении Скрипичного концерта, а на декабрь» отправиться «в Африку», но, как он сам сообщал в последнем отосланном со старой парижской квартиры письме Мясковскому, «исполнение концерта в Париже отложено на февраль». В Париже концерт был сыгран Сетансом только 15 февраля 1936 года — с оркестром, которым дирижировал опытный Шарль Мюнш.

Поездка по Пиренеям и Магрибу принесла композитору как опыт выступлений в самых неожиданных местах («...в Алжире недавно играли мой квинтет и, говорят, неплохо, значит, есть какие-то жертвенные исполнители и слушатели, для которых надо постараться», — писал он Мясковскому 16 декабря 1935 года из Алжира), так и чисто туристические радости. Зорким глазом человека, способного стать и выдающимся писателем, Прокофьев отмечает конфликт стремительной модернизации и традиционного уклада, ожиданий от природы, существующих у западного человека, и особого строя цветов и красок в Северной Африке, возникающего от близости Атласских гор и Сахары (в воздухе там господствуют, сколько помнится автору этих строк, тоже бывавшему в Атласе, оттенки зелёного): «Африка чрезвычайно любопытна, какой-то особый воздух и особое освещение. Отличные шоссе, много автомобилей и автокаров, а рядом арабы в бурнусах верхом на осле и нетронутые арабские города». «Тунис, где был мой последний концерт, не так интересен, но очень интересен Карфаген — в нескольких километрах от него, и, право же, впечатлительно, когда показывают, где Аннибал проиграл свою последнюю битву, после чего римляне срыли Карфаген. Вследствие этого — развалины, главным образом, последующего римского происхождения, карфагенского же находят утварь и могилы». В восторге от увиденного Прокофьев несколько приукрасил факты — последняя битва Ганнибала с римлянами состоялась на довольно приличном расстоянии к югу от развалин Карфагена — у бывшего города Зама, от которого до наших дней тоже сохранились лишь невыразительные руины.

Напряжённые выступления продолжились и по воссоединении с женой и детьми, ожидавшими Прокофьева в Европе. В конце января — марте 1936 года он играл как пианист — соло и в ансамбле с Сетансом — а также как дирижёр: в Страсбурге, в Антверпене, в Брюсселе, в Пуатье, в Париже, в Праге, в Будапеште, в Софии, в Варшаве. Разумеется, времени ни для чего другого практически не оставалось.

Меньше чем через месяц после того как Прокофьев вновь покинул СССР, в советском музыкальном мире, до сей поры лишь косвенно связанном с политикой, разразились события, навсегда изменившие представления о пределах эстетической свободы. Сталин, живо интересовавшийся литературой, театром и кино, посетил 26 января 1936 года исполнение оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (1930—1932), поставленной ровно за месяц до того, 26 декабря 1935 года на сцене филиала Большого театра. Разговоры об успехе оперы шли в мировых музыкальных кругах вот уже два года. «Леди Макбет» с января 1934-го можно было посмотреть на музыкальной сцене обеих столиц — 22 января состоялась премьера в ленинградском Малом театре оперы и балета, а 24 января в Театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в Москве: случай, с точки зрения самого Прокофьева, порой годами ожидавшего исполнения своих опер и балетов, — беспрецедентный. Не будет преувеличением сказать, что к середине 1930-х вокруг имени Шостаковича стал складываться настоящий культ, и летом 1935 года Прокофьев, как мы помним, с неудовольствием написал Дукельскому в Нью-Йорк: «Шостакович талантлив, но какой-то беспринципный, и, как иные наши друзья, лишён мелодического дара [намёк на Стравинского, мелодического дара лишённого, по мнению Прокофьева, начисто. — *И. В.*]; с ним здесь преувелич^{енно} носятся». Одной из причин чрезмерного внимания к Шостаковичу было то, что тем, кто провёл все послереволюционные годы в России, он представлялся единственным до конца своим из крупных отечественных композиторов. Прокофьев, прежде чем окончательно возвратиться в СССР, прожил 18 лет за границей; Стравинский принял французское подданство и возвращаться на родину не собирался; из корифеев старшего поколения Глазунов выехал из СССР в 1929 году; Метнер ограничился краткими гастролями на родине в 1927 году; Рахманинов не делал даже символических жестов в сторону советского режима. Шостакович же вырос и сформировался уже в советское время, «учился в советском техникуме, в советской консерватории и вырос целиком при советской власти», имея, по меткой характеристике композитора Льва Книппера «творческую биографию», близкую «биографиям многих из нашей молодёжи». На поиски русских парижан, за исключением инструментально-хоровых вещей Стравинского, Шостакович особого внимания не обращал, был учеником романтика-академиста Глазунова и вполне уважаемого, хотя и малоинтересного как композитор Штейнберга; в его музыке

большее место занимало эмоциональное, а не конструктивно-музыкальное развитие. Даже по складу своей личности Шостакович был ближе к кумиру широкой музыкальной публики 1870—1890-х годов Чайковскому, ибо, как и Чайковский, выражал через музыку все мятущиеся и подавляемые, часто мрачнейшие чувства, которые переполняли сердца многих мыслящих русских в 1930-е годы. Было у успеха «Леди Макбет» и вполне специфическое измерение: большего подрыва основ «семьи, частной собственности и государства» (Ф. Энгельс), чем либретто этой оперы, трудно себе представить. Вот её содержание в кратком пересказе.

Катерина Львовна, родом из бедной семьи, прожила пять лет в браке с нелюбимым, но богатым мужем-купцом Зиновием Борисовичем Измайловым. Во время одной из его отлучек Катерина воспылала любовью к новому работнику Сергею. Свёкор Борис Тимофеевич, заподозрив неладное, приказывает избить работника. Катерина, в отместку и желая избавиться от ненавистного присмотра, отравляет свёкра во время застолья. Сергей мечтает стать её новым мужем и хозяином в доме Измайловых. Неожиданно возвратившийся Зиновий Измайлов застаёт обоих любовников в супружеской спальне, и тогда они убивают Зиновия. Катерина выходит замуж за Сергея, но в день их венчания пьяный мужик обнаруживает труп Зиновия и доносит об этом полиции. Катерина и Сергей схвачены и осуждены на каторгу в Сибири. После всего произошедшего прежнее влечение остывает в сердце Сергея, и он, не долго думая, изменяет Катерине с одной из этапирюемых каторжанок — Сонеткой. Катерина в отчаянии сбрасывает Сонетку в реку во время переправы и топится сама.

Если у Лескова ни один из персонажей не вызывает подлинной симпатии, то в опере, благодаря либретто и музыке, такие симпатии по отношению к Сергею и Катерине возникают не раз. Исходя из «научно-социалистической» предпосылки о лживости оснований буржуазного общества, авторы либретто — А. Г. Прейс и сам композитор — создали взвинченно-мрачную апологию любовной измены, грабежа награбленного и отвержения любых человеческих законов.

В русском коммунизме всегда были сильны две противоположные тенденции — анархо-индивидуалистическая и коллективистская. В политике, в искусстве и в ежедневной жизни 1920-х годов они сплетались воедино, порождая диковинный гибрид свободной любви, экспериментальных домов-коммун и обобществлённого труда, так восхищавший сюрреалистов и других западных радикалов от искусства. Но

в начале 1930-х годов ситуация стала заметно меняться. Общество попросту устало от радикализма и экспериментирования. Шостакович же всем своим творчеством и личностью воплощал именно анархо-индивидуалистический, противоположный мнению большинства порыв. Прокофьев это и имел в виду, когда говорил о Шостаковиче, «что у него нет стадного начала, которое, к сожалению, имеется у большинства наших молодых композиторов». Творящий в коллективистской стране да ещё в согласии с догмами её культуры крайний либертен-индивидуалист — такого не заметить было трудно.

Сталину опера очень не понравилась. Вождь народов стремился к консолидации и без того предельно поляризованного СССР: путём избавления от наиболее радикальной части правящего класса и показательных процессов над бывшими соратниками и исполнителями его же собственных экстремистских директив конца 1920-х — начала 1930-х годов. Ему срочно требовалось предстать в роли объединителя, «отца» утомлённой почти двадцатью годами революционного экспериментирования нации. Этой цели служили и подготовка конституции, гарантировавшей на бумаге больше прав и свобод, чем любая из действовавших в ту пору в любой из стран мира, и упомянутые политические процессы над бывшими соратниками, и иные популистские, отчасти театральные, жесты. «Леди Макбет» воплощала в себе протест против всего, на уважении к чему и строился новый сталинский «социализм», как раз ставивший во главу угла «советское» государство (где Советы были сведены к декорации), прославление «новой» (на самом деле более или менее традиционной) семьи и неприкосновенность «социалистической» (на деле государственно-монополистической) собственности. Музыка Шостаковича здесь играла совсем не первую роль, хотя музыка Сталину тоже не пришлась по душе. Ему и его помощнику, председателю Совнаркома СССР Молотову, была куда понятнее «песенная опера» Ивана Дзержинского «Тихий Дон», на исполнении которой они присутствовали за девять дней до того, 17 января. Прокофьев съехидничал в письме Мясковскому от 24 декабря 1936 года из Парижа по поводу невысокого качества официально одобренного музыкального продукта: «Вилермоз, оказывается, вдрызг обложил “Тихий Дон”: наши собирались, было, им торговать, а тут только разводят руками».

Сталин не стремился уничтожить Шостаковича ни морально, ни физически: это была ценная для советского искусства, да к тому же ещё и молодая, знаменитость, а в «ка-

драх» бюрократ Сталин толк знал. Приближённый к самым высшим кругам и о многом осведомлённый Лев Книппер (он, как и его сестра, актриса и — одно время — подруга Гитлера Ольга Чехова, в прошлом жена великого русского актёра и племянника Антона Чехова Михаила Чехова, известная русско-немецкая актриса, долгие годы работали на внешнюю советскую разведку, причём информация от Ольги шла напрямую к Сталину) даже заявил в какой-то момент: «Нельзя забивать гвозди в гроб Шостаковича. Ему надо помочь выправиться». И тут мы сталкиваемся с самым удивительным. В неприятии «Леди Макбет» Сталин был совсем не одинок. Опера не понравилась практически никому из русских парижан, которые уж точно не учитывали того, что говорил советский диктатор. 4 февраля 1935 года Стравинский посетил нью-йоркскую премьеру «Леди Макбет» в Метрополитен-опера, а 14 февраля уже говорил в интервью сан-францисской русской газете «Новая заря»: «Это сплошной трагизм, сплошная печаль. Такой трагический реализм простителен разочарованным в жизни старикам, но от молодого человека <...> можно было бы ожидать нечто более светлое». А в другом интервью, увидевшем свет 25 апреля 1936 года в «La Nación»: «...в “Леди Макбет” отвратительное либретто, музыкальный дух этого произведения направлен в прошлое...» Отношения Прокофьева к Шостаковичу мы уже касались. Как композитора он его считал лишённым «принципов», но как человека, лишённого стадного чувства, ценил. Сувчинский — как бы устами Стравинского, за которого Сувчинский в 1939 году написал значительную часть лекций по «Музыкальной поэтике», — признавал, что опера была раскритикована Сталиным, «может быть, не без основания». Дукельский же заявлял, что шостаковичевский фортепианный квинтет 1940 года ему нравится намного больше столь нашумевшей «Леди Макбет».

Разница заключалась в том, что мнение Сталина — не в пример мнению Стравинского, Прокофьева, Сувчинского и Дукельского — частным не было, и 28 января и 6 февраля 1936 года в «Правде» появились две неподписанные установочные статьи «Сумбур вместо музыки (об опере “Леди Макбет Мценского уезда”» и «Балетная фальшь (Балет “Светлый ручей”, либретто Ф. Лопухова и А. Пиотровского, музыка Д. Шостаковича. Постановка Большого театра)», обвинявшие Шостаковича в «левацком сумбуре», «формалистических потугах», «игре в заумные вещи», «грубейшем натурализме», сочинении «судорожной, припадочной музыки», а также в «невыносимой фальши». А в Московском и

Ленинградском отделениях Союза композиторов состоялись разгромные «творческие дискуссии» на тему «Против формализма и фальши». Предстояла первая массовая чистка музыкантов, произведшая крайне гнетущее впечатление на современников, в том числе на союзников Прокофьева с ещё консерваторских времён — Асафьева и Мясковского. Асафьев на «дискуссию» не явился, однако выступление о «волнующих вопросах» прислал: оно увидело свет в майском номере «Советской музыки». Мясковский же честно предупредил Прокофьева в письме от 20 февраля 1936 года, сразу после того, как общее собрание композиторов и музыковедов приняло 15 февраля резолюцию «против формализма и фальши», что после «наделавших шума статей в “Правде” о Шостаковиче» положение в советском музыкально-издательском мире таково, что «хуже быть едва ли может». Однако Прокофьев находился в тот момент за пределами страны и масштаба произошедшего оценить не смог, едва ли чему ужаснулся и вообще, скорее всего, проигнорировал события и предупреждения друзей. Шостакович ему эстетическим союзником не был; к избыточной экспрессивности и психологизму, а также к усложнённому формальному изобретательству Прокофьев симпатии не имел — пусть последнее будет, рассуждал он, заботой Шёнберга и его школы. А чтение материалов дискуссии в мартовском и майском выпусках «Советской музыки» должно было только укреплять в мысли, что происходящее ни к нему лично, ни к музыке Мясковского, Стравинского, его младшего друга Дукельского и многих других, кто ему был симпатичен, решительно никакого отношения не имеет (хотя имена Прокофьева, Мясковского и Стравинского в дискуссии упоминались). Ведь написал же Стравинский на присланной ему Сувчинским газетной вырезке «Сумбура вместо музыки», что опера «Леди Макбет Мценского уезда» — это «хлам». А возможно ли хлам защищать от критики? Даже близкий друг Шостаковича Иван Соллертинский — со всеми поправками на язык эстетико-политической чистки и самобичевания — не отрицал, что наличествует связь между «прогрессистами»-нововенцами и передовым советским композитором Шостаковичем; а «Леди Макбет Мценского уезда» надо сопоставлять не с советскими операми 1930-х годов, а с «Воццеком» и «Лулу» Берга: «Концепция Альбана Берга перешла и в “Леди Макбет”», прежде всего по линии истерического, пароксизматического, эпилептически-напряжённого языка, по линии этой вечно рвущейся ткани, по линии крика, как выражения голого эмоционализма; мне же всё это казалось тогда формой под-

линно эмоционального выражения. Это была моя принципиальная и глубокая недооценка проблемы мелодического в музыкальном материале. От Берга к Шостаковичу перешла сексуальность, правда, поданная не в виде фривольной эротики, а облечённая в какие-то метафизические одежды. Оттуда же пришёл и “гиньоль”. Шостакович часто пользуется методом нагнетания, физиологического показа ужасов прошлого, что в данном случае являлось очень близким этим самым экспрессионистским тенденциям. Мелкобуржуазная, анархо-индивидуалистическая музыкальная стихия, которая просачивалась в творчество Шостаковича, мною осталась незамеченной». А Штейнберг, которого Прокофьев в открытую презирал, назвав ещё в 1924 году «керосиновым фонарём» от музыки, заявил в ходе дискуссии, что Шостакович «является моим лучшим учеником. Драма Шостаковича — это моя личная драма...». И призвал, вслед за инспирированной Сталиным статьёй из «Правды», «отказаться от заумного языка» в музыкальном искусстве.

Подвергшийся «чистке» Шостакович поступил в ситуации травли как стоящий внутри контекста советский человек и художник: посвятил в ответ на критику трагедийную Четвёртую симфонию (1935—1936) Осоавиахиму (такое посвящение ему, возможно, подсказал патриотический доклад председателя Осоавиахима СССР Р. Эйдемана, напечатанный в «Правде» как раз напротив погромной статьи «Балетная фальшь») и — через посвящение — заявил о причастности общенародному делу защиты социалистического отечества от потенциального врага. Прокофьев же действовал и на этот раз как человек, по-прежнему стоящий *вне* советского контекста. Он всей кампании «против формализма и фальши» попросту не заметил. Пожар для него происходил даже не в соседнем квартале — в соседнем городе. Какое ему было до этого дело?

Игнорирование произошедшего зимой—весной 1936 года позволило сохранить вплоть до 1939 года завидный оптимизм, не поддаваться даже в наихудшие времена унынию и продолжить делать то, что композитор делал, и живя и за пределами СССР, только вот с бóльшим воодушевлением. Ибо — повторим это — Прокофьев был, наконец, дома. А дома, по русской пословице, и стены помогают.

В апреле 1936 года, едва возвратившись из Европы, где оставались его жена и дети, Прокофьев засел за сочинение музыкальной шутки, которая, как это часто случается, принесла ему больше известности, чем «Игрок», «Огненный ан-

гел», «Шут», «Стальной скок» и «Блудный сын» вместе взяты. Это была тоже работа для театра, но для театра детского, равного которому не было ни в России, ни за её пределами, — Московского детского музыкального театра Наталии Сац. Дочь композитора Ильи Саца, сочинившего музыку к знаменитой мхатовской постановке «Синей птицы» Метерлинка, Наталия Сац буквально с младых ногтей впитала веру в единство музыкального и театрального действия и в их волшебный, магически-заклинательный характер. Для её театра, в равной степени экспериментального и воспитательного, приучавшего самых юных зрителей к серьёзному искусству, писали детские оперы и другие интересные русские композиторы 1920—1930-х годов, например Леонид Половинкин. Прокофьев, остававшийся в глубине души всё тем же гениальным ребёнком, каким он был и в Солнцевке, и в первые консерваторские годы, пришёл в восторг от возможности говорить со столь юной аудиторией напрямую и всерьёз, как разговаривали за тридцать лет до того с ним музыкальные классики Танеев, Глазунов и Римский-Корсаков. Враз было готово либретто, первоначально озаглавленное «Как пионер Петя поймал волка». А за ним последовала и музыка — своеобразный путеводитель по инструментам оркестра, одушевляющий их — к безмерной радости детей и взрослых — в образах людей и зверей. Сам пионер Петя представлен в повествовании струнной группой оркестра (немного пританцовывающая тема), хищный волк — тремя английскими рожками (тема явно романтического характера), ворчливый дедушка пионера — фаготом, ружейная пальба — литаврами и большим барабаном, птичка — флейтой (порхающая музыка), кошка — кларнетом (тема скорее ироничная), незадачливая утка — гобоем (тема «загадочного» характера). Завершалась музыкальная сказка тем, что бесстрашный пионер Петя, не слушающий предупреждений дедушки о водящихся в лесу волках, ловил одного из них, уже проглотившего плававшую в пруду утку и теперь поглядывающего на сидящих на дереве птичку и кошку (кошка, впрочем, тоже не прочь слопать птичку), петлёй за хвост. Появившимся из лесу охотникам бесстрашный Петя сообщает, что стрелять не стоит, а лучше отвести пойманного волка в зоологический сад. Наказание хищника в любом случае должно быть соизмеримо с его проделками, учит музыкальная сказка, в самом первом эскизе сценария завершавшаяся так: «И вот представилось следующее шествие: впереди шёл Петя, за ним охотники вели волка, сзади охотников шёл дедушка с кошкой, а наверху летела птичка. А если послушать внимательно, то

слышно было, как в животе у волка кричала утка, потому что волк так торопился, что проглотил её живьём». Струнные в заключение звучали в ансамбле с тремя французскими рожками, с ударными, фаготом, флейтой, кларнетом, гобоем. Их объединённый оркестр исполнял то тему пионера Пети, то тему волка, то темы других персонажей. Всё завершалось хорошо.

Летом 1936 года Прокофьев снова уехал в Поленово, которое он выбрал по собственному признанию в письме к О. Ю. Сметцкой «из-за отдельной избушки с блютнером», где ему предстояла доделка партитуры «Ромео и Джульетты» и работа над тремя проектами к столетию со дня гибели Пушкина — музыкой к предполагавшемуся фильму Михаила Ромма «Пиковая дама», к намеченной Таировым инсценировке романа в стихах «Евгений Онегин» и к подготавливавшейся Мейерхольдом постановке «Бориса Годунова». В планах была и музыка к четвёртой постановке — «Моцарт и Сальери» в Ростовском драматическом театре, в котором режиссёром был Юрий Завадский. Прокофьев пытался воспринимать такое положение с юмором и 25 июля 1936 года сообщал из Поленова Вере Алперс: «Что я пишу? — “Пик<овую> даму”, “Евг<ения> Онегина”, “Бор<иса> Годунова” и “Моцарта и Сальери”. Не правда ли, точно бред сумасшедшего? Но это так, и виной тому пушкинское столетие. “Пиковую даму” для фильма я уже сделал, “Евгения Онегина” кончаю — это для Камерного театра, где пойдёт пьеса по Пушкину с акцентом на сцены, не вошедшие в оперу Чайковского. “Бор<иса> Годунова” буду делать для Мейерхольда (там музыки сравнительно немного), а “Моцарта” — для Завадского, который будет сначала ставить в Ростове, а весной привезёт в Москву». Но в случае «Моцарта и Сальери» не дошло даже до черновых набросков.

В музыке к трём пушкинским постановкам Прокофьеву предстояло соревноваться с великими русскими предшественниками — Чайковским и Мусоргским. Обе эти тени ещё промелькнули над отдельными страницами его вокально-оркестровой музыки конца 1930—1940-х годов — Мусоргского над VI частью «Кантаты к XX-летию Октября», Чайковского над музыкой ко второй серии фильма «Иван Грозный».

Кинорежиссёр Михаил Ромм увидел в замысле «Пиковой дамы» возможность сочетать звуковое кино с эстетикой немого фильма и балетной пантомимы. Последнее для нас особенно важно, потому что музыка Прокофьева к «Пиковой

даме» удивительно танцевальна и так и просится в руки к опытному хореографу. При этом она строится на приёме, уже использованном Прокофьевым в «Ромео и Джульетте», — на постоянном повторении и перестановке местами нескольких выразительных музыкальных сегментов. Приём этот, без сомнения, шёл от киномонтажа и получал оправдание именно в рамках звукового оформления фильма. Учитывая же сквозной характер развития в написанной для «Пиковой дамы» партитуре, мы получаем самый настоящий полнометражный кинобалет. Сумеречно-сдержанная поначалу, партитура идёт к кульминации в том, что должно было стать заключительными сценами фильма, — сдаче Германном третьей карты, его проигрыше, безумии и кратком — меньше минуты — лирическом «последнем прости», музыкальном постскриптуме к судьбе обезумевшего игрока. Михаила Ромма впечатлил числовой код в связанной с Германном музыке — настойчивое повторение мелодических фигур из трёх и семи нот, то есть с напоминанием о тройке и семёрке, первых двух счастливых картах, которые называет начинающему сходить с ума Германну призрак графини. Отличается музыка и некоторой «сухостью» и «интеллектуализмом» — в характеристике Германна. Несколько мягче, лиричнее части, характеризующие Лизу. Есть в музыке к неосуществлённому фильму и классические танцы: например, полонез в сцене бала — но опять же, как бы отчасти «приглушённый», лишённый нарядности полонеза, мазурки и скерцандо, сочинённых Прокофьевым для «Бориса Годунова».

Прокофьев отвернулся от музыкальных предшественников — Галеви и Чайковского, — слишком уж мелодраматизировавших повесть. Популярнейшего в XIX веке Фромантала Галеви, автора первой «Пиковой дамы» (1850), Прокофьев вообще за стоящего оперного композитора не держал. Посмотрев 1 августа 1917 года в Кисловодске не известную ему прежде и до наших дней не сходящую со сцены относительно раннюю оперу Галеви «Жидовка» («La Juive», 1835) с Ниной Кошиц в главной роли, наш герой с возмущением записал в дневнике: «...Кошиц мягко высказалась, что это ложно-классическая опера. На самом деле опера оказалась такой технической беспомощностью, такой сценической нескладёхой, такой тупостью в развитии сюжета, что <...> я едва-едва не убежал из театра...» Ромм запомнил, что Прокофьев считал «Пиковую даму» Чайковского тоже очень безвкусной оперой и, очевидно, совершенно не соответствующей духу экономной и динамичной прозы Пушкина. А уж, будучи сам отличным прозаиком, Прокофьев толк в построении такого пове-

ствования знал. Относительно, казалось бы, неизбежного сравнения с Чайковским Прокофьев писал Смецкой: «Многие в ужасе. Как это я дерзну на сюжет, который так популярен в изложении Чайковского, но ведь Чайковский по духу очень уклонялся от Пушкина (слишком много нытья и слишком мало пушкинского блеска и задора), а наличие сцен, не имеющих у Чайковского, помогает войти в колею прежде, чем встретиться со сценами Чайковского». И вот какой представилась Ромму написанная Прокофьевым музыка: «Он взял мотив навязчивой идеи, поэтому все музыкальные фразы повторялись многократно в простейшей форме, напоминающей упражнения на рояле, как бы одна навязчивая идея: три ноты и семь нот повторялись без конца, и это давало картине необходимую сухость, потому что Сергей Сергеевич считал, что опера очень плохая по вкусу». Если уж на что партитура новой «Пиковой дамы» была похожа, так это на пасторальный балет «На Днепре», правда, без просветлённого лиризма последнего.

Фильм Ромма был доведён лишь до стадии пробных съёмок (в январе 1938 года группа выехала в Ленинград и зафиксировала на плёнке всю натуру), долго откладывавшихся из-за ссоры режиссёра с руководством студии, а затем и вовсе остановленных новым председателем Комитета по делам кинематографии при СНК СССР Семёном Дукельским (никакой связи с Владимиром) под предлогом «крутого поворота к современной тематике», хотя вся предварительная работа была уже сделана и оставалось только «запечатлеть» абсолютно продуманный в деталях фильм на целлулоиде. «Другой» Дукельский, бездарный бюрократ по природе, любитель вставлять палки в колёса подчинённым, занимал новую должность всего лишь с марта 1938-го по июнь 1939 года, но этого оказалось достаточно, чтобы испортить жизнь очень многим (в 1939—1942 годах он был перемещён на должность наркома Морского флота СССР, с каковой его в конце концов удалили за дезорганизацию работы и этого министерства). Между тем Прокофьев предоставил Ромму уже к середине лета 1936 года двадцать четыре номера, из которых двадцать — по оркестровым размёткам автора — были превращены в партитуру Павлом Ламмом (оркестровые размётки остающихся четырёх сохранились в авторском клавире). Наиболее лирические места из музыки к «Пиковой даме» — их немного, но они есть — Прокофьев, убедившись, что фильм поставлен не будет, перенёс в окончательную версию «Ромео и Джульетты», а одна из тем вошла в его Пятую симфонию. Когда он сообщал в письме Мясковскому из Пари-

жа от 24 декабря 1936 года по поводу неоклассического сочинения Игоря Стравинского «Игра в карты: балет в трёх сдачах» (1935—1936), что, мол, «сейчас Стравинский с высот “Аполлона” и “Персефоны” свалился в картёжный притон и по заказу из Америки написал балет на собственный сюжет... Я видел мимоходом несколько страниц — сделано здорово», то, разумеется, сравнивал «Игру в карты» с лежащим в его собственном столе неисполненным сочинением на картёжную тему, но решённым музыкально по-иному, *в большем соответствии с математическим духом игры*. Высмеянный в 1925 году Дягилевым за желание написать балет «из жизни шахмат», Прокофьев в некотором смысле взял реванш через 11 лет — музыкой к кинобалету «из жизни карт».

Пройдёт ещё 11 лет, и в апреле 1947 года Сергей Эйзенштейн предпримет попытку извлечь музыку к фильму из небытия, для чего составит либретто настоящего, а не кинобалета, и даже набросает хореографию. Ради этого, со свойственной ему дотошностью, Эйзенштейн займётся критическим изучением исполнительской техники и танцевальных способностей артистов Большого театра.

Всё действие в проекте Эйзенштейна было сведено к двум сценам: неудачной карточной игре Германна в казармах, представленной мимически, на фоне «беспредметных» танцев дам с кавалерами, воспроизводящих различные карточные комбинации, и к танцу безумия Германна с назвавшей обманувшие игрока счастливые карты Графиной. Сохранилась серия рисунков Эйзенштейна к задуманному балету. Судя по тем из них, что были опубликованы З. Войновой и Дж. Лейдой, его особенно занимали гротесковые женские персонажи, присутствующие на бале-маскараде, и тема старения знающей тайну трёх карт Графини, поданная как смена жизненных масок.

Но и этому проекту не суждено было осуществиться. Впервые вся музыка к «Пиковой даме» прозвучала, после долгих мытарств, только в 1968 году, в записи, сделанной для Ленинградского камерного балета Петра Гусева Вторым оркестром Ленинградской филармонии под управлением Игоря Блажкова (группа танцевала под фонограмму), и с тех пор изредка исполняется на концертной эстраде. Впрочем, Прокофьев не особенно жалел о судьбе своей партитуры и признавался Мясковскому в письме от 24 июля 1936 года из Поленова: «Опус, в самом деле, не из лучших, хотя с фильмом, вероятно, будет приличнее». Приличнее не получилось — фильм не состоялся.

Несколько умственная «Пиковая дама» была разминкой перед подлинно великой, исполненной теплоты и мелодического богатства и снова написанной в отталкивании от чрез-

мерно психологического Чайковского музыкой к запланированной Таировым инсценировке «Евгения Онегина». То, насколько хороша была эта музыка, сознавал и сам Прокофьев, написав Мясковскому из Поленова, что уж в его-то «Онегине» «много настоящего материала». Автором пьесы был уроженец Киева этнический поляк Сигизмунд Кржижановский, драматург и прозаик изысканный и фантастический, сочинитель пяти томов написанных в стол русскоязычных повестей и рассказов, не публиковавшихся аж до 1980-х годов. При жизни Кржижановский был известен скорее как театральный деятель и переводчик с родного для него польского. В инсценировке «Евгения Онегина» акцент был именно на том, что проглядели Чайковский и его либреттист Шиловский: на романтической, сновидческой и воображаемой реальности романа, в которой, принимая её за единственно подлинную, живут юная Татьяна Ларина и Ленский. Кржижановскому как выходцу из польской культурной традиции с её великими и сумеречными поэтами-романтиками XIX века Мицкевичем, Словацким и Норвидом *такой Пушкин* был ближе всего. Был такой Пушкин понятен и выходцу из русско-украинского помещичьего быта Прокофьеву. Пусть его отец не владел имением, а был всего лишь управляющим, но быт дочери культурных помещиков Татьяны Лариной, в котором такую роль играли чтение, воображение и близость к природе, был в известном смысле и его бытом. Наиболее тёплые страницы из часа с четвертью музыки, сочинённых Прокофьевым для таировской постановки, посвящены как раз Лариным: Ленский над могилой отца Татьяны и Ольги — бригадира Ларина (№ 1—2 партитуры), письмо Татьяны Лариной Онегину (№ 10—12), отчасти сон Татьяны (особенно № 20 и 22), но ещё более — подготовка к эпизоду дуэли (№ 32) и, конечно, визит Татьяны Лариной в дом Онегина в его отсутствие, осмотр кабинета и библиотеки (вошедший, в слегка переработанном виде, в самое начало третьей части Седьмой симфонии), завершающийся прощанием Татьяны с «весёлой природой» и «свободой» провинциальной жизни (мелодекламация) в угоду шумному и пустому столичному быту, и, разумеется, встреча Онегина с Татьяной в Петербурге (широкого мелодического дыхания тема «новой Татьяны» вошла потом в балет «Золушка»). Прежний, угловато-саркастичный Прокофьев заявляет о себе только в связанной с ветреной Ольгой и со ссорой холодного Онегина с пылким Ленским тщательно музыкально разработанной сцене бала, часть музыки из которого потом вошла в «Войну и мир». Композитор словно намеренно подчёркивает неестествен-

ность происходящего. Последовательности «общевропейских» по окраске, блестящих по музыке номеров, в которых дуэт клавесинов перемежается с игрой всего оркестра, — «Польке» (сначала исполняемая на двух клавесинах, потом после «Вальса» духовым оркестром — в обоих случаях за кулисами; способ исполнения, испробованный в «Египетских ночах»), «Вальсу» (два клавесина и оркестр; вошло в «Войну и мир» как музыка соблазнения Наташи Анатолем; Нестьев называл весь этот эпизод «опьяняюще искушающим»), «Менуэту» (снова духовой оркестр за кулисами; вошло в «Ромео и Джульетту»), «Мазурке» (два оркестра — духовой за кулисами и струнный — и мелодекламация), снова «Вальсу» (мелодекламация под два клавесина, а затем струнный оркестр и два солирующие клавесина), — противопоставлен в самом конце тематически русский развесёлый хор ряженных гостей на псевдофольклорный текст, сочинённый самим Прокофьевым. Здесь уже намечен конфликт двух культур, который будет разработан с такой музыкальной силой в «Войне и мире». Характерно и то, что гибель Ленского происходит у Кржижановского и Прокофьева именно во сне Татьяны, а дуэль Онегина и Ленского оказывается лишь проекцией во вне только что приснившегося, а не, как в «лирических сценах» Шиловского и Чайковского, — апогеем сценического действия. Кржижановский вообще считал свою версию «Онегина» лишь «проекцией» основных тем романа. Именно в сновидческом ключе, оперируя с национально-культурными архетипами, переинтерпретировал роман Пушкина и Прокофьев. Зная талант Таирова, сценарий Кржижановского, партитуру Прокофьева, можно не сомневаться, что их «Евгений Онегин» на сцене московского Камерного театра стал бы не меньшим событием русского искусства, чем опера Чайковского. Сам Таиров хотел именно преодоления заданных знаменитой оперой стереотипов, о чём и говорил 17 мая 1936 года по ленинградскому радио: «...образы Онегина, Татьяны, Ленского ещё никогда не находили своего подлинного, истинного воплощения на сцене, несмотря на гениальную музыку Чайковского». Однако этого не произошло. Дивная по мелодическому богатству и выразительности музыка к, увы, неосуществлённому спектаклю разошлась по позднейшим произведениям. На перемещения некоторых тем и целых музыкальных кусков из «Евгения Онегина» в другие произведения мы уже указали. Назовём ещё несколько: мелодия, которую поёт Онегин по-французски, «*Elle était fille, elle était amoureuse*», стала темой Дона Карлоса во втором и в третьем действиях «Обручения в монастыре», эпизод, когда Ленский думает об Ольге, стал основой

музыки вступительного монолога князя Андрея, размышляющего вслух о любви к Наташе Ростовской и об оживающей природе в самом начале «Войны и мира», «Вальс» из сцены бала у Лариных — «Вальсом» из сцены на балу у екатерининского вельможи во второй картине оперы...

В «Пиковой даме» и «Евгении Онегине» Прокофьев не только возражал Чайковскому как равный. Он создал своего музыкального Пушкина — понимающего склонность человеческого ума к фантомам и бессмысленным рационализациям (Германн), воспевающего элегическую красоту и уклад провинциальной, поместной России, наследником которой начал себя ощущать и вернувшийся в СССР Прокофьев.

Совершенно другой по духу была экспериментальная музыка к подготавливавшейся Мейерхольдом постановке исторической трагедии Пушкина «Борис Годунов», хотя и «Борис», и «Онегин» объединены одним опусом 70. К народной музыкальной драме Мусоргского Прокофьев, в отличие от оперы Чайковского, относился с пиететом. Поэтому в музыке к «Борису» перед композитором вставала проблема совсем иного рода — как избежать сходства с музыкальными решениями высоко ценимого гениального предшественника. Мейерхольд вполне понимал, перед *каким* вызовом был поставлен Прокофьев, и предложил в высшей степени оригинальное решение: писать музыку как бы в продолжение линии «Скифской сюиты», характеризующую полутатарина Бориса Годунова как настоящего «скифского», евразийского царя, а всю трагедию решить в военном, мобилизационном ключе. Режиссёр рассчитывал поставить её в строившемся тогда новом здании государственного театра своего имени — ГОСТИМа, — в котором не было непреодолимого рубежа между сценой и окружающим её залом, и зритель, таким образом, всячески вовлекался в действие, а сама сцена могла уходить на дно водного бассейна, как в римском цирке. Ещё на предварительной стадии работы — в июле 1934 года — Мейерхольд говорил помогавшему ему В. Громову: «Раньше всегда подходили к осуществлению на сцене “Бориса Годунова” от иконописи. Получалось слишком эпично и мистично. А, по-моему, надо на это взглянуть как на лагерь, на битвы, на скифов в бою. Отсюда, естественно, вытекает беспокойство (в частности, муки и “оглядки” Бориса), динамичность спектакля, его скифство, азиатчина. Нужны не кафтаны, а панцири, кольчуги... Большие люди на маленьких лошадях. Музыка будет писать Прокофьев. Я исхожу от его “Скифской сюиты”... Надо убрать скрипки и создать “скифский” оркестр и новые звучания. Узнайте,

какие были тогда инструменты, рога, барабаны и другие ударные... <...> Делайте выписки для Прокофьева. Трубы — это хорошо. Надо использовать. Только «скифский» оркестр может дать *couleur locale*, то есть окраску, типичную для данного времени и места». В частности, сцена битвы под Новгородом-Северским — единственный эпизод постановки, который был действительно отрепетирован под музыку Прокофьева, — в ней русское войско терпит поражение от объединённой армии поляков и франко-немецких наёмников — представляла по реализованной Прокофьевым задумке Мейерхольда поединок трёх музыкальных элементов — «польского» (медные духовые), «русско-азиатского» (оркестровая какофония) и «немецкого» (милитаристский марш: флейта с ударными), сначала появляющихся покадрово, следующими друг за другом отрезками музыки, как при кинематографическом монтаже, а затем налагающихся друг на друга полифонально и полиметрически. И хотя музыка к сцене битвы носит сугубо прикладной характер, поясняя движение на сцене и общую атмосферу нарастающего беспорядка, приводящего к победе армии Самозванца, найденные в ней композиторские решения оказались исключительно важны. В сущности, перед нами черновик того, как через два года будет музыкально решено Прокофьевым Ледовое побоище в фильме Эйзенштейна «Александр Невский». Другие номера, созданные Прокофьевым для «Бориса Годунова», — сольное и дуэтное пение со словами и без слов, без сопровождения и в сопровождении оркестра, хоры а капелла и чисто инструментальные фрагменты ничего специально «скифского» или «азиатского» в себе не содержали и на иступлённо-зажигательную музыку «Скифской сюиты», вопреки просьбам Мейерхольда, походили мало. Однако возникшая снова потребность во «взгляде на русскую историю не с Запада, а с Востока» отзовется и в «Кантате к XX-летию Октября», и в музыке к фильмам Сергея Эйзенштейна, и в первой советской опере Прокофьева «Семён Котко». Как и музыка к «Евгению Онегину», музыка к «Борису Годунову» похожа на каталог ценных находок, которые потом войдут в другие сочинения Прокофьева. Мелодия «Ксении», бессмысленно страдающей и впоследствии умерщвляемой, согласно пьесе, Самозванцем дочери Бориса, станет — в музыке к первой серии «Ивана Грозного» Эйзенштейна — темой отравляемой политическими противниками царя Ивана его любимой жены Анастасии, а «Полонез», который должен был звучать в спектакле в сцене в замке Мнишека в Сандомире, сразу после договора Мнишека с Вишневецким о поддержке аван-

тюриста-Самозванца, перейдёт в начало второй серии «Ивана Грозного», где звучит в сцене приёма польским королём перешедшего на сторону врагов князя Курбского.

Мейерхольдовский «Борис Годунов» пал жертвой собственного размаха и силы. Как бы великий режиссёр высоко ни ставил историко-политическую драму Пушкина, как бы ни ценил приложенных к подготовке спектакля разными людьми, в том числе и Прокофьевым, усилий, он в сгущающейся атмосфере конца 1936-го — начала 1937 года вынужден был спектакль с постановки снять. Трагедия об обманутом народе, объявленном святым Самозванце, на деле — узурпаторе, лжеце и убийце, свергающем при поддержке народа кающегося тирана, а потом идущего по его же стопам, звучала на фоне первых показательных политических процессов, прошедших сначала в августе 1936 года (дело так называемого «антисоветского объединённого троцкистско-зиновьевского центра», завершившееся расстрелом всех шестнадцати обвиняемых), потом в январе 1937 года (суд над так называемым «антисоветским троцкистским центром») в Москве, под хорошо срежиссированное массовое одобрение процессов, как нечто, подозрительно напоминающее происходящее вокруг. Но Прокофьев происходящего замечать не желал по-прежнему, точнее, сказал себе, что его, создающего новую музыку, все эти расправы с бывшими коммунистическими вождями не касаются. Время покажет, насколько он горько ошибся.

Вскоре после возвращения Прокофьева из европейско-североафриканского турне в Испании началась гражданская война между поддерживающими левое правительство республиканцами и националистически и профашистски настроенными мятежниками. Прокофьева попросили подписать письмо — отклик на события со стороны Союза советских композиторов (ССК). Ознакомившись с текстом, Прокофьев отказался его подписывать, что было, разумеется, истолковано как враждебность по отношению к испанским республиканцам, уже успевшим обратиться за военной и финансовой помощью к Сталину и Молотову. В возмущении Прокофьев написал 6 сентября 1936 года председателю ССК Н. И. Челяпову:

«Действительно, это письмо было мне прислано для подписания, но оно было отредактировано в Ваше отсутствие и, вероятно, мало культурным сотрудником в таких штампованных выражениях, что становилось обидно за образ мышления, который таким образом приписывался советскому композитору. Разница особенно резко выступала по сравне-

нию с письмами писателей и учёных, появившихся на ту же тему в “Правде” и “Известиях”.

Всего несколько месяцев назад я изъездил вдоль и поперёк молодую Испанию и имел много встреч с представителями революционной интеллигенции». Интеллигенции антиреволюционной в Испании 1935—1936 годов, как и в России 1916—1917-х, практически не было. «Все они горячо интересовались Советским Союзом. Среди общего благожелательного отношения, однако, часто возвращался один и тот же вопрос: достаточно ли культурна новая смена, чтобы действительно двинуть советское искусство? И вот такой документ, как вышеуказанное письмо, который, несомненно, попал бы в Испанию, мог дать крайне нежелательный ответ на их опасения.

Несмотря на мой письменный протест, письмо не было возвращено мне на подпись в упорядоченной редакции, как я того ожидал... <...>

У меня создалось впечатление, что иные наши композиторы, которым присылаются на подпись такие документы, предпочитают не входить в разбор, умело ли они составлены, из опасения, что произойдёт то, что как раз произошло, т. е. что такая критика будет криво истолкована, — и потому облик ССК очерчивается неумелыми руками сотрудников, мыслящих примитивно или равнодушно. В связи с этим надо обратить самое серьёзное внимание на происшедшее, ибо я-то ведь выступил, имея позади себя поездку по Испании, где революционные круги оказали мне и моей музыке исключительно сердечный приём, и, следовательно, было бы трудно заподозрить меня в несочувствии моим новым друзьям».

Этот эпизод свидетельствует о том, насколько Прокофьев оставался по внутреннему складу свободным парижанином, а не готовым выстраиваться в единую со всеми шеренгу членом Союза советских композиторов. Кстати, о Союзе. Лишь 23 апреля 1937 года Прокофьев подал заявление Челябину о постановке на учёт Московского ССК, «в связи с определением моего постоянного местожительства в Москве».

К этому времени в английскую школу для детей дипломатов были отданы приехавшие из Франции Святослав и Олег, а из США прибыл купленный там Прокофьевыми новёхонький синий «Форд», или Форда́, как его именовали окрестные мальчишки, — автомобиль, которым, по воспоминаниям Лины Ивановны, композитор поначалу «правил сам, мы совершали поездки по окрестностям Москвы, показывая их приезжающим к нам музыкантам...». Вскоре от самостоятельного управления машиной пришлось отказаться из-за

принципиального нежелания москвичей соблюдать правила перехода через улицы. Прокофьев откровенничал с Дукельским: «...с толковым шофёром это очень облегчает жизнь, в особенности когда приходит весна и есть возможность вы-браться “ins grüne” <на зелень>».

Счастливым, что дела его складываются настолько удачно и что даже политико-музыкальные «чистки» и «дискуссии» 1936 года только укрепляют положение близкой ему музыкальной линии в СССР, а самому ему не возбраняется выражать — в строго очерченных рамках — несогласие с нелепостями официальной линии (как в испанском эпизоде), и, вероятно, искренне не понимая, что советские «дискуссии» и «чистки» на одном Шостаковиче остановиться не могут и рано или поздно должны будут коснуться его собственного ближайшего окружения, Прокофьев предпринял попытку переманить в СССР и Дукельского. Последний оставался лицом без гражданства, а значит, на неопределённом положении. В конце зимы 1937 года, на обратном пути из концертного турне по Америке, Прокофьев задержался на десять дней (1—10 февраля) в Нью-Йорке. Именно тогда он и Дукельский снова общались друг с другом как в прежние, парижские годы, обсуждали свою и чужую музыку, а также перспективы исполнения русской оратории «Конец Санкт-Петербурга» и других крупных вещей Дукельского и, наконец, перешли на «ты». Дукельский на прощанье подарил Прокофьеву свою фотографию парижского ещё времени, надписав её «дорогому Серёже на память о наших американских приключениях», о характере которых легко судить по отосланному через четыре месяца из Москвы и написанному по-французски письму Прокофьева, в котором последний, обсуждая двух нью-йоркских девиц — «мою приятельницу Чэффи и “нянечку”», игриво интересуется у Дукельского: «Поднялся ли твой рекорд с последней с 1 ч. 15 мин. до 1 ч. 30 мин.?»

Переплыв океан и добравшись до Парижа, Прокофьев телеграфировал, что Первая и Вторая симфонии Дукельского приняты к исполнению в мартовских концертах Ламурё и Паделу, а 28 февраля, в самый канун отъезда в Москву, написал подробнейшее деловое письмо, касающееся перспектив (довольно туманных) исполнения «Конца Санкт-Петербурга» во Франции. О дальнейшем читаем в воспоминаниях Дукельского: «Однако через несколько недель Прокофьев без всякого предупреждения ввалился ко мне в Нью-Йорк и, вместо обычных поцелуев и хлопанья по плечу, принялся выплясывать фокстрот, таинственно улыбаясь. “Сергей, ты что — спятил?” — сказал я, не на шутку взволнованный невидан-

ным pas seul [сольным танцем. — *И. В.*] композитора. “Нисколько, — отвечивал С. С. — Я прекрасно себя чувствую, так как усердно изучал современные танцы в... Кисловодске, где отдыхал на ‘водах’”. — “Это какие же ‘современные’ танцы в советской стране? Полька, мазурка, венский вальс, па д’эспань, что ли?” — спросил я недоверчиво. “Ну и дурак, — буркнул С. С. — Джаз покорила Россию; у нас в моде только фокстрот и вальс — да не венский, а бостонский”. Это заявление было сопровождено красноречивой иллюстрацией; но танцующий Прокофьев не походил на белого негра, а скорее на развеселившегося шведского пастора».

(Кажется, Дукельский всё-таки путает. Прокофьев научился танцевать под джаз только к 1938 году. Отплясывал он действительно уж слишком по-своему: балерина Галина Уланова вспоминает, как в 1940 году, после московской премьеры «Ромео и Джульетты», благодарный и восхищённый композитор пригласил её в Дом писателей на банкет и танцы: «Это был самый обыкновенный фокстрот, но Сергей Сергеевич словно слышал всё время какой-то свой ритм, начиная шаг как-то “за ритмом музыки”, будто отставая. Я путалась, не попадала в шаг и боялась, что не смогу этот ритм уловить, наступлю своему партнёру на ногу, собьюсь с такта и, одним словом, обнаружу, что совсем не умею танцевать. Но постепенно танец наладился...» О прокофьевской манере отплясывать мы уже знаем из воспоминаний Веры Алперс: за годы, прошедшие с обучения в консерватории, она изменилась мало. Весной 1937 года Прокофьев в Нью-Йорк из Европы, похоже, не возвращался: не было нужды; описываемое, скорее всего, происходило несколько ранее, а именно — зимой того же года. В остальном воспоминания заслуживают полного доверия, потому что многое подтверждается и другими источниками. Обратимся снова к их тексту.)

«Пошли к моей матери. “Сергей Сергеевич, неужели коммунисты вас так и выпустили из совдепии?” — спросила она, разглядывая его нерешительно; мать обожала Прокофьева, но почему-то его побаивалась. “Как видите, так и выпустили, Анна Алексеевна, — ответил композитор, энергично хлопнув себя по ляжкам. — Да и Лина Ивановна ко мне присоединится в октябре — у меня много здесь ангажементов”. Когда мать спросила его о сыновьях, учившихся в английской школе в Москве, он, однако, промолчал».

У Прокофьева созрел головокружительный план — ни много ни мало — срочного возвращения Дукельского в СССР. Неслучайно он, прежде жестоко критиковавший «проституционные» экскурсии приятеля в область «несерьёзной» му-

зыки, начал встречу с демонстративного примирения с той музыкой, какую сочинял Дукельский, когда не писал инструментальных концертов, балетов, ораторий и кантат, — и станцевал перед ним фокстрот. Прокофьев ведь тоже — Дукельский об этом так никогда и не узнал — пытался сочинять массовую музыку «в советском духе», на деле же под явным влиянием американских образцов. В его Трех маршах для военного оркестра соч. 69 (1935—1937) третий номер представляет собой чистой воды «диксилендский марш» (тип «белой» джазовой музыки), столь популярный в южных штатах США по сию пору.

Диковатая танцевальная прелюдия предшествовала очень серьёзному разговору: о ближайшем будущем. Если возвращаться — то куда именно и на каких условиях? — спрашивал Дукельский. Об этом известно из продолжения его воспоминаний: «За обедом, к которому мама скромно отказалась присоединиться, ибо у нас было “так много” о чем поговорить, я задал Сергею трудный вопрос, занимавший самое главное место в моем сознании. Я хотел знать, как можно жить и работать в атмосфере советского тоталитаризма. Сергей замолчал на мгновение, потом сказал тихо и серьезно: “Вот как я это чувствую: политика мне безразлична — я композитор от начала и до конца. Всякое правительство, позволяющее мне мирно писать музыку, публикующее всё, что я пишу, ещё до того, как просохнут чернила, и исполняющее любую ноту, выходящую из-под моего пера, меня устраивает. В Европе мы должны ловить исполнения, улещивать дирижёров и театральных режиссёров; в России они *сами* приходят ко мне — едва поспеваю за предложениями. Больше скажу, у меня комфортабельная московская квартира, восхитительная дача в деревне и новая машина. Мальчики ходят в Москве в отличную английскую школу. Правда, Лина Ивановна поскуливает время от времени — но ты её знаешь. Быть композиторской женой нелегко”».

Картина, честно нарисованная Прокофьевым, находилась в разительном контрасте с нестабильной жизнью Дукельского, да и большинства его американских коллег. Своеобразный «брачный союз» художника и взявшего на себя заботу о нем государства не только налагал неизбежные — как во всяком браке — ограничения, но и обеспечивал неслыханные за пределами СССР преимущества: моментальное исполнение и издание музыки, возможность не думать об устройении ежедневной жизни, полное сосредоточение на творчестве. Доход Прокофьева в 1937 году составил, за вычетом всех налогов, порой доходивших для людей искусства даже в «справедли-

вом» СССР до 40 процентов, 63 376 рублей (или 12 575 долларов США по тогдашнему чрезвычайно высокому курсу), а за 1938 год уже 124 165 рублей. Разумеется, от композитора при этом требовались доказательства верности. У Дукельского было некоторое время подумать над плюсами и минусами подобного положения. Именно тогда Прокофьев посоветовал дописать к оратории «Конец Санкт-Петербурга» более оптимистический финал (в первой редакции оратория завершалась погружением имперской столицы во мрак небытия), выбрав текст кого-нибудь из идеологически приемлемых поэтов, а партитуру отправить ему в СССР для скорейшего исполнения. Дукельский совету Прокофьева последовал. 13 сентября 1937 года он писал Сергею Кусевицкому: «Произведение было значительно упрощено и обрело триумфальное завершение, которое я написал по предложению Прокофьева». В поисках текста для финала оратории Дукельский остановился — совсем не случайно — на оде «Мой май» (1922) Маяковского, которого Сталин уже успел объявить «лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи».

Напоследок Прокофьев взялся помирить Дукельского с Сергеем и Натальей Кусевицкими. Размолвка была вызвана недовольством Дукельского крайне медленным расписыванием в 1935 году партий другого любимого его детища — балета «Общественный сад» — в парижском отделении РМИ, которое продолжало активно печатать и Прокофьева. Дукельский в сердцах свалил часть вины за неудачную чикагскую премьеру балета на то, что партии прибыли только за несколько часов до исполнения. Хотел Прокофьев и отвадить приятеля от планов женитьбы на юной бостонке Молли Уид. Если речь шла о возможном возвращении, то брак с американкой мог оказаться существенным препятствием.

Обратимся снова к воспоминаниям Дукельского: «Сергей здорово помог мне тем, что взял с собой <в Бостон> к Кусевицким, ибо мне их действительно очень не хватало, и мы помирились, шумно облобызавшись. За обедом Наталья Константиновна, значительно просияв, спросила, вправду ли грядет моя грядущая свадьба. “Нет, — отвечал за меня Прокофьев. — Пока я не увижу девочку и не благословлю”. — “Но почему бы тогда не привести её на концерт?” — поинтересовалась тётушка Натали».

После концерта, на котором Прокофьев выступал вместе с Бостонским симфоническим оркестром под управлением Кусевицкого, композитор заявил избраннице Дукельского: «Должен признаться, что не вижу в вас того, что видит Дима». А отобедав у Уидов, выразился ещё определённой: «Ни-

чего не выйдет. Милая викторианская семья — весь Бостон викторианский. <...> Покой, комфорт и заржавелые, старые традиции — что-то, за что можно зацепиться, — таков их образ жизни. Ты же беспокоен и склонен к приключениям. Не сработает». Прокофьев всеми силами стремился убедить друга: в Америке тебе делать больше нечего, пришло время ехать домой, в Россию, там будет жизнь твоя и пополюе и уж точно понасыщеннее подлинными «приключениями» и «беспокойством».

Планы женитьбы Дукельского на Молли Уид вскорее и вправду рухнули — разумеется, не без «помощи» Прокофьева. Новый финал «Конца Санкт-Петербурга» был готов в рекордный срок, а вся переработанная партитура оратории завершена 12 марта 1937 года в Нью-Йорке. 20 апреля Дукельский писал из Нью-Йорка в Москву — соблюдая, по просьбе Прокофьева, наивную конспирацию, то есть по-английски и подписываясь «Вернон Дюк»: «Партитуру оратории размножили на фотостате, и два экземпляра отослали в Париж <в контору РМИ>. Тебе я посылаю — в отдельном конверте — другой экземпляр; клавиш следует через неделю». И выдвигал в ответ на предложение Прокофьева относительно СССР не менее заманчивое контрпредложение: «Мои текущие планы по-прежнему неопределённые. Я не был ещё в Голливуде и по-прежнему не знаю, какая поездка материализуется первой: туда или в Европу. Будь уверен, что, как только я достигну Голливуда, так сразу и начну полномасштабную прокофьевскую пропаганду. Люди вроде Антайля или Корнгольда регулярно там трудятся и поставляют весьма неплохую продукцию за \$ 500 в неделю; ты, конечно, сможешь получать гораздо больше».

Современный читатель, вероятно, не слишком осведомлённый об отношениях Голливуда с передовой музыкой того времени, будет весьма удивлён тем, что оба упоминаемых Дукельским композитора имели в 1920-х годах репутацию композиторов именно передовых (Прокофьев даже участвовал в юности в одном из концертов, на котором исполнялось камерное сочинение Корнгольда), и репутация эта составила у них не в Америке, а в Европе. Потомок выходцев из Германии американец Джордж (на самом деле, Георг Карл Иоганн) Антайль (George [Georg Carl Johann] Antheil, 1900—1959)* придерживался — эстетически и политически —

* Американцы произносят его фамилию на немецкий манер — «Антайль». Закрепившееся в русской традиции якобы англизированное написание «Антейл» неверно.

весьма левого направления и ориентировался, несмотря на немецкие корни, в первую очередь на то, что происходило в музыке французской и русской. В 1920-х годах он снискал себе репутацию самого настоящего музыкального хулигана, однако в 1930-х «остепенился» и с августа 1936 года жил и работал на «фабрике грёз» в Голливуде. Автор музыки к 33 фильмам, Антайль продолжал и в голливудские годы, не изменяя себе подлинному, сочинять музыку симфоническую, собственно и являющуюся вершиной его зрелого творчества. Австриец же Эрих Вольфганг Корнгольд (Erich Wolfgang Korngold, 1897—1957) начинал как композитор-вундеркинд, развивавший позднеромантическую линию, к которой, кстати, принадлежали и «нововенцы» во главе с Шёнбергом. В 1934 году по приглашению Макса Рейнхардта он приехал в Голливуд, где жил до самой смерти. Как еврею обратный путь в оккупированную нацистами Австрию ему был заказан, более того, произведения Корнгольда были объявлены там «вырожденческой музыкой» и запрещены к исполнению. Бывшему вундеркинду принадлежит музыка к 20 кинофильмам.

В продолжение затеянной обоими композиторами наивно конспиративной игры Прокофьев отвечал на «голливудское предложение» 10 июня из Москвы по-французски:

«Дорогой друг,

Спасибо за письмо от 20 апреля, которое мне доставило великое удовольствие. Получил его месяц назад — медлил с ответом в ожидании обещанной партитуры оратории, но последняя до сих пор не прибыла.

Здесь всё в порядке, и я только что закончил эскизы кантаты к двадцатилетию СССР — грузная машина для оркестра, двух хоров, военного оркестра, группы ударных и группы гармошек*. Когда я думаю о количестве нот, которыми придётся заляпать бумагу, оркеструя всё это, то прихожу в ужас! Первая сюита из “Ромео и Джульетты” гравирована; вторая, по моём возвращении из Америки, была сыграна и хорошо принята в обеих столицах и будет <издана> вслед <за первой> после премьеры».

Между тем над кантатой, в существовании которой Прокофьев признался Дукельскому летом 1937 года, он раздумывал уже год. А знакомство с партитурой и участие в судьбе «Конца Санкт-Петербурга» только убеждало его в необходи-

* Действительно, клави́р «Кантаты» с размётками инструментовки датирован 5 июня 1937 года.

мости написать и собственное оркестрово-хоровое сочинение о революции. На стадии начального замысла — в 1936 году — оно называлось «Кантатой о Ленине». Текст и общий план «Кантаты о Ленине», или попросту «Ленинской кантаты», были составлены Сувчинским; более того, они сохранились. При всей живости и трезвости суждений самого Прокофьева о политике никто из его музыкальных друзей в СССР или за его пределами не знал лучше классиков революционного марксизма, чем чуть было сам не вернувшийся на родину евразиец Сувчинский.

Почти ничего в тексте кантаты не сочинено «от себя». Однако характер выборки выдаёт весьма своеобразный замысел. Это повествование о конце европейской цивилизации, о катастрофическом изменении мира, о приходе новых сил, способных предложить в политике то, что раньше — на пути индивидуального совершенствования — человеку предлагали только магия и оккультизм. Не случайно в «Кантате» столько перекличек с музыкой «Огненного ангела». А уникальная во всех отношениях ранняя книга Израила Нестьева о Прокофьеве (изданная в 1946 году в Нью-Йорке в переводе на английский) только подтверждает, что в «Кантате», как и в написанном в 1917 году заклинании «Семеро их», «изображение революционных событий также даётся в плане грандиозной космической сумятицы» (можно не сомневаться, что это отзвук слов самого Прокофьева). В самой первой версии текста кантаты магическое начало особо подчёркнуто. Сочинение должно было начинаться и завершаться цитатой из Маркса, которая в кантатной версии звучала так: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его», причём при повторе в конце хор должен был петь: «И мы его изменяем». Прокофьев впоследствии отказался от такого окончания.

Об истории её создания известно следующее. В интервью «Вечерней Москве», опубликованном 28 января 1936 года, Прокофьев, уже находящийся за пределами СССР, сообщает, что накануне нового отъезда за рубеж «задумал к 20-летию Октябрьской революции большую кантату на тексты из сочинений Ленина. Насколько мне известно, впервые слова Ленина будут лежать в основе музыкального произведения крупной формы». Очевидно, во время этой поездки он и получил от Сувчинского текст кантаты. В апреле Прокофьев «большую кантату» уже писал. Действительно, в полученный от Сувчинского текст он внёс существенные дополнения: ввёл колоритные описания того, что должны были олицетворять хоровые и оркестровые партии и куски: «...фразы, про-

износимые разными группами хора, должны создать впечатление стремительности и как бы дать блики на революцию с разных сторон. У ударных инструментов шум канонады... Оркестр достигает кульминации. Победа одержана. Музыка становится спокойнее» и т. п. Убрал прежние призывы к молодёжи готовиться к мировой революционной войне — «не для того, чтобы стрелять против твоих братьев, рабочих других стран, а для того, чтобы положить конец эксплуатации, нищете и войнам». Весь милитаризм был теперь сосредоточен в леденящей музыке оркестрового вступления к кантате. Самое же существенное: ввёл совершенно необходимую — находившийся во Франции Сувчинский этого просто не понимал — речь нового советского вождя над гробом Ленина, так называемую «Клятву Сталина». Попутно Прокофьев раздумывал над тем, не ввести ли в эпизод «Гражданской войны», начинавшийся для него, судя по планам кантаты, со взятия большевиками власти, а не, согласно официальной советской историографии, с лета 1918 года, а также не использовать ли в кантате ещё и «воззваний Колчака» (этот проект был благоразумно отброшен). Композитор записал выборку цитат из статей и речей Ленина свободным стихом и продолжил поиск более точного названия произведения. Промежуточный вариант, на котором Прокофьев остановился — «Кантата к двадцатилетию советской революции», — выдавал в нём человека, ещё не вполне освоившегося в СССР. Для лояльного советского гражданина выражение «советская революция» звучало по-иностранному: настоящая революция в России была только одна — Великий Октябрь.

22 июня 1936 года он сообщал в интервью «Вечерней Москве», что кантата «по заданию Радиокomiteта» уже сочиняется. Однако в следующем интервью той же газете, увидевшем свет 8 марта 1937 года, после нью-йоркских встреч с Дукельским, Прокофьев говорил, что закончил покуда лишь «план ленинской кантаты». Это значило, что расширился композиционный план произведения. Ведь 5 декабря 1936 года была принята новая Конституция СССР, а за несколько месяцев до этого события «Советская музыка» обратилась к Прокофьеву за откликом на проект основного закона. Вот его предельно здравый ответ, напечатанный в октябрьском 1936 года номере журнала: «Новая Конституция — акт большого доверия к советскому гражданину. Нет лучше способа поднять морально человека, чем оказать ему доверие». Принятие Конституции потребовало введения в юбилейную кантату дополнительных музыкальных номеров: ими стали IX часть «Симфония» и X часть «Конституция» на текст из речи Сталина,

произнесённой им в 1936 году на VIII съезде Советов, — обе уж слишком отличающиеся от сквозного музыкального целого первых восьми частей. Март—май 1937 года ушли на досочинение этих новых кусков (одновременно в марше Дукельский досочинял новый финал и переоркестровал ораторию «Конец Санкт-Петербурга»). Наконец 5 июня был завершён клави́р кантаты с размётками инструментовки, а 16 августа, находясь на даче на Николиной Горе под Москвой, Прокофьев окончил вычитку и правку белой партитуры «Кантаты», которую его новый помощник музыковед Павел Ламм подготовил по авторским размёткам.

Вот тут-то Прокофьева и ждало жестокое разочарование. Комитет по делам искусств при Совнаркоме оказался не на шутку смущён тем, сколь необычно звучали речи Ленина и Сталина, положенные Прокофьевым на музыку. Можно не сомневаться, что отсутствие ясного «да» означало страх бюрократов и в первую очередь бывшего (до 1936 года) председателя Всесоюзного радиокомитета, а ныне (с 1936 года) председателя Комитета по делам искусств Платона Керженцева, давшего Прокофьеву «задание» написать юбилейную кантату, за собственную безопасность: вызвать хоть тень неудовольствия и сомнения у Сталина никто не решался. Особенно после показательных судебных процессов 1936—1937 годов.

Отсутствие ясного «да» означало фактический приговор «Кантате». В опубликованной 21 декабря 1937 года в «Правде» статье «Расцвет искусства» Прокофьев защищает всё ещё не исполненное произведение: «Я писал кантату с большим увлечением. Сложные события, о которых повествуется в ней, потребовали и сложности музыкального языка. Но я надеюсь, что порывистость и искренность этой музыки донесут её до нашего слушателя». А 2 марта 1938 года констатирует в адресованном Мясковскому письме из Голливуда в Москву, что московский дирижёр «Гаук не учит кантаты», на что Мясковский отвечает 18 марта 1938 года с привычным для него спокойствием: да, в Москве «кантату едва ли учат».

И хотя о «Кантате» немало писалось при жизни, да и после смерти Прокофьева, она до сих пор остаётся неопубликованной и впервые прозвучала, да притом с купюрами частей, написанных на слова Сталина, лишь 5 апреля 1966 года: на концерте Оркестра Московской филармонии под управлением Кирилла Кондрашина и Республиканской русской хоровой капеллы под управлением Александра Юрлова. А в 1992 году, 65 лет спустя после завершения произведения, английская звукозаписывающая фирма *Chandos* впервые выпустила в свет полную запись «Кантаты к XX-летию Октября».

Вот порядок следования частей «Кантаты»:

I. «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма». *Moderato*, 3/2 (оркестр; эпиграф — начальные слова «Манифеста коммунистической партии» Маркса и Энгельса).

II. Философы. *Meno mosso*, 4/4 (оркестр и хор; 11-й тезис Маркса о Фейербахе).

III. Интерлюдия. *Allegro*, 4/4 (оркестр).

IV. «Мы идём тесной кучкой». *Tempestoso*, 2/4 (оркестр и хор; отрывок из «Что делать?» Ленина).

V. Интерлюдия. *Andante non troppo*, 6/8 (оркестр).

VI. Революция. *Andante non troppo*, 6/8 (оркестр, чтец и хор; отрывки из статей Ленина октября 1917 года).

VII. Победа. *Andante*, 4/4 (оркестр и хор; из работ Ленина 1920 года).

VIII. Клятва Сталина. *Andante pesante*, 4/4 (оркестр и хор; отрывки из речи Сталина 1924 года).

IX. Симфония. *Allegro energico*, 2/4 (оркестр).

X. Конституция. *Andante assai*, 3/4 (оркестр и хор; отрывки из речи Сталина 1936 года).

В первоначальном, состоящем из восьми эпизодов (I—VIII) варианте — как «Кантата к двадцатилетию советской революции» — она представляла собой род трагического дифирамба. Начиналась «Кантата» со зловещего предвестия конца европейской культуры (часть I), которое приобретало характер действительно космического пророчества в хоре «Философы лишь различным образом пытались объяснить мир, но дело заключается в том, чтоб его изменить» (часть II). В музыкальной трактовке Прокофьева II часть находилась в прямой связи с финалом 1-й картины (сцена колдовства) и 2-й картиной (аудиенция у Агриппы Неттесгеймского) второго акта его собственной оперы «Огненный ангел». В самом конце второго акта мудрец и чернокнижник Агриппа, говорящий о себе: «Я не маг, я (NB!) учёный и философ», отвечает назойливо расспрашивающему его о природе магии Рупрехту: «Истинная магия есть наука всех наук, объяснение всех тайн, явленное магам разных веков, разных стран и народов»*. Аналогия с заклинательным определением марксизма по Ленину: «Учение Маркса всесильно, потому что оно

* Ещё острее звучит эта фраза в романе Брюсова, лёгшем в основу прокофьевского либретто: «Истинная философия есть наука наук, полное воплощение совершеннейшей философии, объяснение всех тайн, полученное в откровениях посвящёнными разными веков, разных стран и разных народов».

верно» — не требует комментариев. Прокофьев не думал вводить положительной или отрицательной моральной оценки в «Кантату»: совершить такое — означало пойти на самоубийственный шаг. Но в условиях СССР простое дистанцирование от объекта музыкального описания говорило об очень многом.

Более того: всякая преобразующая деятельность воспринимается Прокофьевым как магически-заклинательная по преимуществу. Титанический персонаж, Ленин, высвобождающий стихии, идущие смести старую Европу (Рената и Рупрехт тоже занимают во втором акте «Огненного ангела» выкликанием духов), появляется лишь в VI части «Кантаты» (партия чтеца), а стихиям придан голос (слова из статей Ленина у мужской и женской частей хора), и здесь правомерна давно отмечаемая — очевидно, сознательная — музыкальная аналогия с хорами духов из финального акта «Огненного ангела» (сцена экзорцизма). В VI части есть и прямые цитаты из хора вольницы в «Борисе Годунове» — сцены, в высшей степени амбивалентной у Мусоргского, представляющей народный бунт как долгожданную свободу и разгульный беспредел. Наконец, основная тема VII части «Победа» оказывается лишь слегка изменённым и тонально просветлённым воспроизведением речитатива Инквизитора из финала «Огненного ангела»: «Возлюбленные братья и сестры, достаточно ведомо, что дух тьмы принимает часто облик ангела света». Понятно, что Прокофьев, России ленинской не знавший, в 1918—1927 годах постоянно живший за рубежом, мог приблизиться к раннесоветской истории только через миф — в данном случае через миф о восставшем против власти высших богов титане, — что он честно и делает. Как и положено, дифирамб заканчивается гибелью героя-титана Ленина и произнесением хором освобождённых стихий надгробной клятвы. Финал такой представляется гораздо интереснее окончательного, в котором хоровое послесловие слишком уж затянато. Можно не сомневаться, что в построении «Кантаты о Ленине» Прокофьев учёл и то, как строилась не слишком оптимистичная первая редакция «Конца Санкт-Петербурга», исполнение которого он безуспешно пытался устроить в СССР.

Как и оперу «Огненный ангел», «Кантату» отличает сквозной характер симфонического развития; разве что членение на эпизоды здесь более чёткое. Новое в «Кантате» — чрезвычайно широкого дыхания мелодизм, особенно в хоровых эпизодах произведения. Такова основная тема в «Философах» и вся «Победа». Из «Кантаты» этот мелодизм переключается в дру-

гую экспериментальную советскую кантату Прокофьева — «Здравицу» и особенно в музыку к фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный».

Как пример «большой музыки», чередующей сложность (разумеется, сложность не для музыкальных гурманов, а для народных масс) и доходчивость, «Кантата о Ленине» и её расширенный вариант «Кантата к XX-летию Октября» — показатель огромных перемен у Прокофьева. Без сомнения, родословную «Кантаты» можно проследить вспять вплоть до «Скифской сюиты» самого Прокофьева и до «Весны священной» и «Свадебки» Стравинского, но по форме она скорее связана, как мы уже говорили, с «Концом Санкт-Петербурга» Дукельского и, вероятно, с другим произведением — «Симфонией псалмов» Стравинского. Разница заключается в том, что Стравинский, при всём его гении, обращённого к народным массам дифирамба написать не захотел, да и не смог. Прокофьев же, учитывая опыт предшественников, сумел выйти, уже через первый вариант «Кантаты», к художественным прозрениям, что воплотятся в киномузыке, которую он в 1938—1945 годах будет сочинять для Сергея Эйзенштейна; больше того: к адекватному выражению «коллективного субъекта» и — через него — к мифологизации и преобразению истории и к *подлинно новому мелодизму*, да притом без малейшего снижения эстетической планки. Автор, каким он предстаёт в партитуре «Кантаты», имеет мало общего с эхом «процессов, протекающих в массово-музыкальном сознании» (к чему уже в 1936 году сводил задачу советского композитора Асафьев), и очень много с позицией Стравинского времён «Весны священной» и особенно «Свадебки». Разница заключалась в большей эмоциональной прямоте, доступности Прокофьева. Его «Кантата» — своеобразная клятва на верность, это искреннее приношение свободного художника на алтарь брачного союза с «трудовым антикапиталистическим государством» (Сувчинский), но клятва, в которой Прокофьев расставляет свои собственные акценты. С одной стороны — он как «жених» в свадебном ритуале предстаёт в самом лучшем облачении, заявляет о своём праве быть первым среди русских композиторов, с полным основанием претендует на место лидера, вакантное со времени отдаления Стравинского от задач русской национальной школы. С другой — евразийский исторический миф о «невесте»-России как «Новом “Западе”» (Сувчинский), видения «конца времён», мира, идущего на смену прежнему «Западу», подкреплённые отсылками к древнегреческому литургическому действу и к жанровым поискам русских парижан, начинают в «Кантате»

жить самостоятельной жизнью, вбирая в себя — как частность — и неизбежно снимая советский исторический миф. И потому, как бы ни складывалась дальнейшая судьба произведения, Прокофьев пребывал в убеждении, что ему всё-таки удалось создать нечто чрезвычайно значительное: об этом свидетельствует хотя бы трёхстраничный разбор «Кантаты» в ранней книге Нестьева, который был бы невозможен без тесного сотрудничества между композитором и музыковедом.

Творческое сознание Прокофьева не терпело простоя: ещё не доделав оркестровки «Кантаты», он 1 июня 1937 года уже приступил к работе над большой автобиографической прозой, впоследствии озаглавленной им «Детство». После детального литературного дневника, который наш герой вёл в 1907—1933 годах, после сюрреальных рассказов конца 1920-х годов, «Детство» стало третьей попыткой серьёзного писательства, и интерес к традиции русских помещичьих «Детств» (Аксакова, Льва Толстого, Алексея Толстого) и одновременно полемика с ней были здесь налицо. В конце концов, Прокофьев тоже вырос в поместье, хотя и очень усовершенствованном — там, где его отец был только управляющим, а не наследным хозяином. «Детство» Прокофьев завершил в 1939 году, но, как и дневник и рассказы, оно при жизни автора не было опубликовано.

26 июня 1937 года, уже работая над прозой, Прокофьев подтвердил телеграммой из Москвы получение партитуры «Конца Санкт-Петербурга». Вслед за этим пришло ещё одно письмо от Дукельского, в котором тот сообщал, что после смерти Джорджа Гершвина (скоропостижно скончавшегося 11 июля 1937 года от кровоизлияния в мозг) именно ему, Дукельскому, было поручено дописать музыку к голливудскому кинорежиссёру «Безумства Голдвина 1938»*. К этому времени участь «Кантаты к XX-летию Октября» была решена отрицательно. Что уж говорить о присланном из США «Конце Санкт-Петербурга»! Прокофьев подтвердил получение письма нейтральной английской телеграммой из Кисловодска, где он отдыхал после окончания «Кантаты»: «Спасибо за письмо приветствия пожелания успеха=Серж» (14 сентября 1937 года) —

* Письмо до сих пор не обнаружено. Возможно, Прокофьев уничтожил его в конце 1940-х годов, вместе с другими потенциально опасными материалами; однако в этом случае непонятно, почему сохранились все остальные письма Дукельского в СССР. Содержание письма восстанавливается из ответов Прокофьева.

и дальше последовали четыре месяца молчания. Легко было понять, что это крайне дурной знак. Потеряв терпение, Дукельский решился на американскую премьеру своего детища. 12 января 1938 года оратория «Конец Санкт-Петербурга» была исполнена в несколько сокращённой версии — без шестой части — на концерте в Карнеги-холле.

Вскоре после премьеры оратории Дукельский отбыл на зимний курорт во Флориду, где стал ждать запланированного на 28 января премьерного показа «Безумств Голдвина 1938». Согласно открытке к матери, 2 февраля 1938 года он еще оставался в Джексонвилле, однако на следующий день, в открытке к Кусевичким, сообщал, что собирается приехать в Нью-Йорк 6 февраля, ибо только что получил переадресованное ему из Нью-Йорка, первое за долгое время «преlestное письмо от Прокофьяча». Письмо было написано порусски и начиналось не конспиративным «дорогой друг» или «Вернон», а прежним «Дима». Приводим его целиком. При тоне, внешне напоминающем обычный тон писем Прокофьева, здесь впервые ощущается некоторое замешательство от неисполненного обещания устроить премьеру оратории на родине:

«14 янв. 1938

Дорогой Дима,

Извини меня, что давно не писал тебе. В сентябре, будучи на Кавказе, получил от тебя очень интересное письмо, получение которого подтвердил телеграммой, — и порадовался твоим успехам, хотя бы и проституционным.

Сегодня мы с Линой Ивановной ввалились в Париж из Москвы, увы, лишь на два дня; затем Прага, Лондон и 29-го на Normandie в USA, где падём в твои нежные объятия 3 февраля, natürlich [естественно], если ты в это время будешь в Нью-Йорке.

Твой “Ленинград” пока, к сожалению, сыграть в СССР не удалось: не время: играют классику, а из современных только советских. Мясковский смотрел партитуру и хвалил.

Рад буду очень тебя повидать, а пока крепко обнимаю.

СПркфв».

В письме важны многозначительные слова «пока, к сожалению, сыграть в СССР не удалось». Прокофьев всё ещё надеялся, что в будущем сыграть удастся. Помимо концертов, в США у него было два больших дела. Во-первых, ему хотелось посмотреть, как на голливудских студиях происходит работа над музыкой к фильмам. Второе дело было секретным: Прокофьев вывёз с собой из СССР и Западной Европы огромный рукописный дневник за 1907—1933 годы и всю свою

зарубежную переписку 1918—1935 годов. Хранить их при себе в СССР или бросать на произвол судьбы в готовящейся к войне Европе становилось небезопасно, и композитор и Лина Ивановна оставили бумаги в сейфе одного из американских банков: подальше от посторонних глаз, но с указанием, что, в случае чего, бумаги могут быть переданы только официальным наследникам композитора. Так и случилось. После смерти Прокофьева (и Сталина) Иньюрколлегия СССР изучила обширный архив и, не найдя в нём по оттепельным временам ничего крамольного, передала в 1955 году бумаги в закрытый фонд Государственного архива литературы и искусства, предоставив неограниченный доступ к ним только сыновьям композитора и Мире Мендельсон-Прокофьевой.

Дукельский и Прокофьевы успели повидаться в Нью-Йорке. Дукельский вспоминал: «У нас была замечательная встреча по моему возвращению из Флориды, хотя Лина Ивановна, великолепная в своих соболях и в мерцающих драгоценностях, и разрыдалась при виде меня, чем вызвала гнев мужа, настоявшего на том, чтобы “оставить” её у моей мамы; оказавшись вместе, обе женщины, едва знакомые друг с другом, начали всхлипывать на концертный, русский манер, в то время как мы с Прокофьевым совершили путешествие в ближайший бар, где проговорили много часов о музыке», — после чего Прокофьев отправился на западное побережье США. Что же запомнилось ему в этот приезд больше всего?

«В Лос-Анджелесе на кинофабриках Голливуда он подробно изучает технику музыкального оформления американских звуковых фильмов. Американцы с неослабным интересом встречают своего давнего знакомого, устраивают ему торжественные приемы. Композитор обнаруживает в США серьёзный художественный интерес к своему творчеству: оказывается, что здесь организованы два студенческих общества “имени Прокофьева”, ставящие своей специальной целью пропаганду и изучение его музыки (одно из них — при колледже города Ганновера, другое — при колледже города Уитон, штат Иллинойс)», — свидетельствовал Израиль Нестьев, скорее всего со слов самого Прокофьева. «Давний знакомый», «неослабный интерес» и просмотр голливудских фильмов, как справедливо заметил по поводу этого пассажа Дукельский, относились в первую очередь к нему самому, устроившему этот приём и организовавшему один из просмотров в Голливуде. По его инициативе Прокофьеву были показаны два фрагмента «Безумств Голдвина 1938» — поставленные Георгием Баланчиным на музыку Дюка-Дукельского кинопьесы «Водяная нимфа» и «Ромео и Джульетта». «Водяная ним-

фа» представляла собой смешную пародию на помпезный русский балет: Вера Зорина (будущая жена Баланчина), имитируя соответствующий эпизод из черепнинского «Нарцисса и Эхо» с Нижинским в роли Нарцисса, возникала из-под зеркальной водной поверхности, а вальс множества исполнителей вдоль классической колоннады шёл под «расстроено» звучащий симфонический оркестр. В «Ромео и Джульетте» «низколобий» джаз и соответствующий танец сочетались с классической танцевальной техникой и с кусками высоколобой серьёзной музыки: своеобразное дружеское приветствие Прокофьеву, в трудности которого с советской постановкой «Ромео и Джульетты» Дукельский и приятель Дукельского Баланчин были посвящены. Сложно сказать, о чём Прокофьев думал, глядя на баланчинскую хореографию, но одно несомненно: Баланчин гораздо больше соответствовал духу его собственной музыки. Однако давняя ссора Прокофьева и Баланчина из-за гонорара за «Блудного сына», в которой неправ был именно композитор, стала непреодолимым препятствием для их дальнейшего сотрудничества. А ведь, если говорить всерьёз, прокофьевскую «Ромео и Джульетту» должен был ставить именно Баланчин.

Прокофьев побывал и на студии Уолта Диснея, чьи мультипликационные фильмы очень любил, и даже сообщил Диснею, что «Петя и волк» был сочинён специально для него. Дисней без труда организовал Прокофьеву полуночный просмотр «Белоснежки и семи гномов» — мультипликационного фильма, впечатлившего композитора накануне в Денвере, и с удовольствием подписал договор на экранизацию «Пети и волка», осуществлённую лишь в 1946-м. 7 марта 1938 года Прокофьев с гордостью сообщал о визите к «le papa de Mickey Mouse» своим остававшимся в Москве «чульдренятам» — Святославу и Олегу, прибавляя при этом разные забавные подробности: «Здесь очень тепло, — я забыл, что такое пальто, деревья покрыты апельсинами и пампемусами. <...> Сегодня я был на съёмке. В огромном высоком сарае была выстроена площадь старинного города и люди скакали на лошадях через эту площадь». Помеченное же 2 марта 1938 года письмо из Голливуда Мясковскому было выдержано в несколько ином тоне: «После ряда концертов по Америке, я решил задержаться немного дольше, чем предполагал, по сумме трёх причин: продирижировать двумя концертами в Бостоне; несколько концертов политического характера; неожиданный интерес, который ко мне выразил Холливуд. Хотя по последней линии Вы немного пофыркаете, но это область очень современная, имеющая много разнообразных

возможностей и тьму занятого в своём окружении. Словом, так: из Америки мы выедем 30 марта, в Париж приедем 4 апреля, пробудем там 3 дня, и числа 9-го вернёмся на родной Земл<яной> вал».

Целый ряд лиц, у которых концертировавший Прокофьев останавливался в свой последний приезд в США, запомнили его крайне сдержанным и неразговорчивым, а Джин Крэнмер, жена Джорджа Крэнмера, одного из основателей Денверского симфонического оркестра, даже заподозрила, что он был просто «брюзга». Не зная, чем развеселить угрожающе молчаливого композитора, Крэнмер сначала созвала знакомых (Прокофьеву никто из пришедших не понравился), потом повела его в кино на «Белоснежку и семь гномов» Диснея, и тут-то композитор впервые пришёл в состояние просто детского восхищения (впоследствии он попросил повторить кинопоказ у Диснея). Предположение, что Прокофьев, свободно владевший четырьмя языками и проживший несколько лет в США, приехал из страны, где свобода слова не поощрялась, почему-то не пришло Крэнмер в голову. Однако с близкими ему людьми Прокофьев был по-прежнему сердечен и открыт.

Помимо Нью-Йорка и Лос-Анджелеса он побывал в Бостоне, где, кроме Кусевицких, посетил 25 марта 1938 года собрание местного «Прокофьевского общества». На сохранившихся любительских фотографиях Прокофьев с довольной улыбкой глядит в объектив. Здесь он был среди настоящих друзей, бесконечно ценивших его музыку.

Перед отплытием Прокофьевых из Нью-Йорка Дукельский получил телеграмму от своего голливудского агента, в которой Прокофьеву предлагался контракт с одной из ведущих киностудий на написание музыки к фильмам с «недельным жалованьем» в немалую — особенно по тем временам — сумму 2500 долларов. Месяц работы, таким образом, равнялся продуктивному году в Америке, а то и больше. Между тем доход Прокофьева в СССР в 1937 и 1938 годах значительно превышал даже такое очень соблазнительное предложение. Но Прокофьев знал, что также не может принять предложение и потому, что в Москве, как и в прошлый приезд, заложниками оставались его дети. Кроме того, он, несмотря ни на что, продолжал верить данным ему обещаниям независимости и свободы передвижения, которая могла быть стеснена только возможной войной в Европе. Он, похоже, надеялся, что его визит в Америку — не последний; Дукельский же в этом уверен не был. На предложение Дукельского задержаться в Америке Прокофьев ответил твердо «нет».

Накануне отъезда Прокофьева друзья отправились в знаменитый манхэттенский универмаг «Macy's», на Седьмой авеню между 34-й и 35-й улицами (магазин до сих пор находится там), чтобы купить по длинному «Лининому списку» те вещи, которые невозможно было приобрести в СССР. Дукельский запомнил, в какой детский восторг приходил Прокофьев от вида разных новых технических бытовых приспособлений, продававшихся в «Macy's». Двух лет жизни в «стране будущего» (как называл СССР сам Прокофьев) оказалось достаточно, чтобы оценить разницу. Тут-то и состоялся, может быть, самый важный в жизни Дукельского разговор. Содержание заключительных его реплик передано в первоначальной английской и в последующей русской версиях воспоминаний с точностью до наоборот. Очевидно одно: Прокофьев всерьёз предлагал Дукельскому ехать в Россию. (За несколько лет до того общий знакомый Дукельского и Прокофьева Н. Л. Слонимский, «вооружась новёхоньким» американским паспортом, побывал на родине, где оставались жить его братья, и нашёл новую российскую жизнь довольно интересной, хотя и «мало изменившейся с дореволюционных времен».) Для Дукельского как не гражданина США такой поворот событий означал бы: приехать навсегда. Это освещает новым смыслом замечание в прокофьевском письме из Парижа, что единственные современники, чьи произведения появляются в концертных программах в России, — советские композиторы. Как «советского» композитора Дукельского бы сыграли. В английской версии воспоминаний Прокофьев предостерегающе говорит своему другу: «Ты знаешь, Дима, я сообразил, что могу не скоро вернуться... Я не думаю, что тебе было бы разумно ехать в Россию, а ты?» — «Да, и я не думаю, что это было бы разумно», — отвечает Дукельский, согласно английской версии своих мемуаров, «храбро улыбаясь, внезапно помрачнев». (Значит, о возвращении-то он всё-таки думал!) В позднейшей русской версии воспоминаний разговор приобретает совсем другой смысл — Прокофьев зовет Дукельского в СССР: «Ты знаешь, Дима, я только что сообразил, что в твой край вернусь не скоро... Не думаешь ли ты, что тебе было бы неплохо съездить в Россию?» — «Нет, не думаю», — отказывается Дукельский, «храбро улыбаясь, чтобы замаскировать странное беспокойное предчувствие». Прокофьев возвратился в Москву 16 апреля 1938 года. Больше ему покинуть пределы СССР не удалось.

Прежде чем предлагать другу приехать на родину, Прокофьев, скорее всего, заручился определёнными гарантиями «наверху». Если это так, то власти оценили внешнеполити-

ческий эффект от возвращения ещё одного русского композитора очень высоко. Однако Дукельский выбрал путь наименьшего риска — а возвращение в СССР было связано с огромным риском, — и остался на Западе, хотя не мог не сознавать, что это означало расставание с любыми надеждами быть понятым на родине при жизни. 7 марта 1939 года Дукельский принял присягу гражданина США, взяв имя «Вернон Дюк» в качестве официального.

От чего он обезопасил себя принятием гражданства, показала судьба музыкального изобретателя Льва Термена. Осенью 1938 года Термен добровольно возвратился из США в СССР и провёл затем восемь лет в колымских лагерях и в московских шарашках, а потом ещё многие годы оставался «засекреченным» для окружающего мира. Таланты эмигранта оказались нужны Сталину в разведывательной деятельности против США (где о Термене до сих пор вспоминают очень тепло): для создания сверхсовременной подслушивающей аппаратуры.

15 мая 1938 года в ленинградском Театре-студии под руководством Сергея Радлова (впоследствии Театре Ленсовета) состоялась премьера трагедии Шекспира «Гамлет». Музыка к спектаклю написал наш герой, начавший работать над ней ещё в 1937 году. Первый из номеров — «Призрак отца Гамлета» — отличает необычайное для театральной музыки Прокофьева напряжение, вызывающее в памяти как раз злое, беспокойное звучание «Ночи» в «Скифской сюите», о необходимости вернуться к музыке которой Прокофьеву говорил Мейерхольд. Очевидно, сказывалась и крайне сумеречная атмосфера в стране, которой даже решивший во что бы то ни стало игнорировать её Прокофьев больше уже не замечать не мог. Мира Мендельсон вспоминала, что композитор говорил ей, что из всех шекспировских сюжетов он, после «Ромео и Джульетты», хотел бы обратиться только к «Гамлету» и написать когда-нибудь на этот сюжет оперу. Музыка к радловскому спектаклю могла считаться первым приближением к так никогда и не сочинённой опере. Музыка состояла из номеров инструментальных — предельно мрачного «Призрака отца Гамлета», иронично-театрального, несколько в духе «Трёх апельсинов» «Марша Клавдия», «соответствующего тому блеску, которым старался окружить себя король-узурпатор», как разъяснял смысл эпизода сам Прокофьев, мимической «полушутливой» сцены с фанфарами, «написанной... по схеме гавота», так называемой «Мышеловки», снова фанфар и скорее оптимистичного «Заключитель-

ного марша Фортинбраса», — а также вокальных — трёх песенок сошедшей с ума, то есть пребывающей, по логике *Christian Science*, во власти «смертного сознания» Офелии, намеренно приспособленных к непевческому голосу драматической актрисы, в которых Прокофьев «частично воспользовался народными материалами времени, близкого к шекспировскому», и, наконец, «несколько грубоватой», на манер «Блохи» и песен странствующих монахов из «Бориса Годунова» Мусоргского, «Песни могильщика». Настроения, пришедшие из «Скифской сюиты», сочетаются в музыке к «Гамлету» как с образами картонного зла, словно позаимствованными из ироничной, масочной «Любви к трём апельсинам», но приобретающими в контексте «Гамлета» явно зловещий характер, так и с музыкой широкого драматического дыхания, преодолевающей мороки и недуги «смертного сознания».

Демчинский, столько критиковавший цивилизованного человека за осуществляемое им, по сути, варварское изничтожение привольной природы, к концу 1930-х годов сдался перед величием советской утопии и решил внести посильный вклад в грандиозное прожектирование. Его собственные предложения, призванные изменить глобальный климат, звучали не менее зловеще, чем планы строителей Вавилонской башни, не менее устрашающе-поэтично, чем «Чевенгур» или «Ювенильное море» Платонова, но такова была новая реальность, в которой прежний ультраконсерватор и радикальный критик модернизаций всякого рода принуждён был существовать. Ум Демчинского не выдерживал простоя и готов был работать даже на тех, в чью правду он прежде отказывался верить.

Ещё в 1935 году Демчинский представил на объявленный Московским и Ленинградским домами учёных по инициативе Межрабпромфильма конкурс тем для научно-фантастических кинокартин обоснование того, как может быть преобразована область вечной мерзлоты, составлявшая, по данным на середину 1930-х годов, 47 процентов территории СССР, доходя до южных областей Сибири. У нынешней, сильно урезанной в границах, России зона вечного холода занимает большинство её территории. В развёрнутом и литературно убедительном виде Демчинский предложил своё обоснование, озаглавив его «Преобразование севера», для публикации альманаху «Год XX» (имелся в виду возраст Советского государства), однако редакторы испугались масштаба предлагаемого «преобразования». Ещё бы!

Перейдя на точку зрения своих бывших оппонентов, Демчинский с убийственным бесстрашием обнажил в буквальном смысле поджигательский пафос их мышления. В сохранившейся в редакционном портфеле статье Демчинского предлагалось устроить нероновщину, но не локального, а планетарного масштаба — запалить горючие залежи и пласты на полярном Севере для оттаивания вечной мерзлоты: «Пусть горят заведомо непригодные к разработке залежи каменных и бурых углей, пусть горят сланцы и пропитанные нефтью пласты с выделяющимися из них газами, пусть горят подземные отложения лесов» — так называемая «Адамовщина» или «Ноевщина», как, вслед за русскими северянами, называет её в той же статье Демчинский. «От этих огней будет получена двоякая польза — высокая температура и углекислота. При этом нет надобности извлекать горючие материалы из недр — нужно лишь сжечь самые недра, воспроизведя тем самым столь известные в природе подземные пожары. Следует отметить, что на этот же путь вступила и техника, вводя в практику так называемую газификацию углей».

Предложение об использовании углекислоты, являющейся ключевым элементом дымов, в развитии прежде невозможного сельского хозяйства Приполярья отдаёт апокалипсическим величием: «Здесь уместно было бы вспомнить, что одна из гипотез, объясняющих мягкий климат Севера в доледниковый период, видит причину этого явления в энергичной деятельности вулканов, что и обуславливало высокое содержание углекислоты в атмосфере. Под такой защитой и вся Полярная область напоминала в те времена оранжерею, воспринимающую солнечное тепло, но не отдающую его обратно в виде излучения».

Но, даже предлагая такой поджог, Демчинский не мог не знать того, что наличие вечной мерзлоты защищает край от превращения в пустыню, ввиду малого количества осадков на Севере и того, что вечная мерзлота немного питает верхние слои почвы при оттаивании летом: «...нельзя слишком опрометчиво посягать на вечную мерзлоту. С её исчезновением или хотя бы с её уходом вглубь весь этот край рисковал бы превратиться в пустыню. При подземных же огнях не уцелеет вечная мерзлота, и засухи станут безнадежными. Но раньше, чем они утвердятся, произойдут ещё более тяжкие катастрофы».

В сильно смягчённом виде текст это вошёл в написанную совместно с полярником М. И. Сумгиным книгу Демчинского «Область вечной мерзлоты» (Ленинград—Москва, 1940), сохранившую, между прочим, новый проект — авторства Сум-

гина, но изложенный, судя по образному языку, самим Демчинским: если поджечь полярный Север не выйдет, то не создать ли нам в области вечной мерзлоты музея истории органической природы? «Ни насекомые, ни бактерии не находят в вечной мерзлоте подходящих условий для своей разрушительной работы. Трупы не истлевают. Церковь, присвоившая “нетленность” тел только святым угодникам, могла бы встретить в вечной мерзлоте вполне сохранившихся представителей весьма “грешного” мира. В Берёзове (на Оби) была вскрыта в 1821 г. могила сосланного в Сибирь сподвижника Петра I весьма многогрешного Меншикова, и его тело оказалось нетленным. В Иорке около реки Хей (в Америке) гробы с телами, похороненными 200 лет тому назад, были выкинуты на берег во время половодья и оказались прекрасно сохранившимися благодаря вечной мерзлоте».

Под этот абсолютно фёдоровский план превращения кладбища в детский сад подводилась вполне рациональная, как бывает при всяком строительстве вавилонской башни — автор «Мистического смысла войны» признавал это яснее многих, — основа. Предлагалось добровольно подморозить жизнь. Включая и высшие её формы, то есть, очевидно, и человека: «Не только целям далёкого будущего послужит этот подземный музей. Мы уже видели, какие неожиданные и поражающие результаты дал анабиоз в природных условиях. Это побуждает к ещё большей смелости в научных опытах. Длительность жизни превзошла все ожидания, но это относится только к низшим организмам. Теперь нужно восходить по лестнице от низших к высшим, испытывая на них различные сроки анабиоза, что, конечно, достижимо и в лабораторных условиях».

И вот, наконец, сама башня-котлован, пригрезившаяся Сумгину и Демчинскому, обращённая, как в повести-поэме «Котлован» Платонова, конусом внутрь, в землю: «В несколько этажей идут галереи, одна за другой. Это даст возможность располагать различными температурами. На определённой глубине уже не будет давать о себе знать смена холодных и тёплых сезонов. Там, на поверхности, зимние стужи чередуются с летним зноем; вешние воды бегут ручьями и потоками, а затем, по осени, вновь сковываются морозами, но здесь, на глубине, нет этих колебаний. <...>

А в некотором отдалении от подземного музея, чтобы не нарушить устойчивости вечной мерзлоты, возникнет город с научными кабинетами, лабораториями, домами для учёных — город науки. Он вызовет, конечно, оживление и всего прилегающего края. Во всём этом нет ничего несбыточного.

Несомненно одно, что если возникнет когда-нибудь такой музей, то нигде не найдёт он себе более благоприятных условий, чем в Советском Союзе».

Разумеется, чудеса природы, её фантастические ресурсы чрезвычайно занимали и Прокофьева, правда, полная гордыни борьба человека за превосходство над природой едва ли могла его радовать, но героический её характер всё-таки вызывал сочувствие. Вслед за Мариной Цветаевой он готов был в патриотическом порыве повторять, что и для него дрейфующие на затёртом льдами корабле «Челюскин» советские полярники, «челюскинцы — русские», не спасовавшие перед вызовом губительного климата и стихий. В 1935 году — именно тогда, когда Демчинский, тоже впечатлённый подвигом «челюскинцев», предлагал растопить Заполярье поджогом каменного и бурого угля, сланцев, нефти и ископаемого леса, — Прокофьев задумал небольшую «Челюскинскую симфонию», так никогда и не написанную. В 1937 году, после переговоров с руководством Московской консерватории, замысел преобразовался в небольшую кантату о героических лётчиках Чкалове (его именем была как раз переименована улица, на которой жил композитор), Байдукове и Белякове, перелетевших через Северный полюс.

С кем как не с Демчинским мог Прокофьев снова поделиться заветными планами! Предполагалось, что музыка будет совсем простая, под силу студентам консерватории. «Хотя я не люблю писать на темы к “случаю”, но тут надо сказать, событие исключительное и вдобавок очень поддающееся музыкальному выражению... <...> Центральным материалом я хочу взять выписки из газет об открытии полюса. Не важно, что это малолитературный материал, важно, что это первые горячие вести о событии», — писал он Борису Демчинскому 31 мая 1937 года. Единственное, во что отлился замысел кантаты о полярниках, занимавшей Прокофьева в 1937—1938 годах, — это в прекрасную по музыке песню «Над полярным морем» (1939), слова для которой написал, прямо скажем, невеликий, но зато официальный советский поэт Михаил Светлов, и слова эти, помимо незаметных уже варваризованному советскому уху погрешностей против русского языка, навряд ли «в полярной но́чи» или «в да́ли голубой», к стихам имели отношение косвенное: бедные, тусклые рифмы, банальные образы. Очевидно, что композитор потребовал от облаканного советской славой стихотворца переделок: в архиве Прокофьева сохранилась машинопись Светлова со вписанными рукой самого композитора новыми плодами светловского «стихотворчества» (почему их не вписал сам Светлов —

неясно). Производят они, даже в сравнении с первоначальными «стихами», совсем уже жалкое впечатление. Намучившись с другим советским «великим писателем» одесситом Катаевым (о чём речь пойдёт позже), Прокофьев решил махнуть рукой и написать именно ту музыку, какую ему хотелось, на какой уж получался текст.

В мае 1938 года, вскоре по возвращении в Москву, композитор получил исключительно заманчивое предложение: Эйзенштейн предложил ему написать музыку к историко-патриотическому фильму «Александр Невский», а студия «Мосфильм» прислала ему официальный договор на написание музыки с очень и очень хорошим гонораром в 25 тысяч рублей (5 тысяч долларов США по тогдашнему курсу). К этому времени у обоих за плечами был не очень удачный опыт работы в советском звуковом кино.

У Прокофьева — остановленная в середине работы «Пиковая дама» Михаила Ромма, музыка к которой так и осталась лежать втуне. Даже в по-прежнему шедшем на экранах страны гротесковом «Поручике Киж», принадлежавшем к началу «звуковой эпохи» и потому не использующем всех возможностей музыкального сопровождения, замечательная музыка Прокофьева не была полностью интегрирована в действие и звучала отдельными, как бы вставными номерами.

У Эйзенштейна тоже было своё и куда более трагическое разочарование, поставившее под угрозу не только возможность дальнейшей работы в кино, но и на какое-то время даже личную свободу. Материал его первого полнометражного звукового фильма «Бежин луг» — с музыкой Гавриила Попова — был объявлен слишком «мистическим» и потому неприемлемым для советского зрителя. Судя по сохранившимся кадрам, это было гениальное кинополотно, интерпретировавшее советскую историю о пионере Павлике Морозове (в фильме — Степок), убитом отцом за предательство, как вариант библейской истории о жертвоприношении Авраамом его сына Исаака (Эйзенштейн признавал это и сам), причём богом нового Авраама — Морозова-старшего (в фильме — отца Степка) — оказывается прежний, традиционный уклад жизни, нещадно сокрушаемый советской модернизацией. И хотя возможность ареста Эйзенштейна была одно время более чем реальной, Сталин, как и в случае с Шостаковичем, не хотел уничтожения ценного «кадра», и в 1938 году, по прямому указанию диктатора, режиссёру было поручено поставить пропагандистский художественный фильм о русском

средневековом святом и военачальнике князе Александре Невском. Большая европейская война превращалась из возможности в неизбежность — Германия уже ввела войска в Рурскую область, а в марте 1938 года объявила об аншлюсе Австрии, и тотальная идейная мобилизация населения перед схваткой становилась насущно необходимой. Князь Александр, признавший владычество Золотой Орды на востоке, но выступивший против шведов и тевтонских рыцарей на западе и с блеском разбивший их в двух сражениях — на Неве и на Чудском озере, — идеально подходил на роль нового социал-патриотического «советского» героя. Тем более что главными врагами в будущей войне объявлялись национал-социалистическая Германия и весь буржуазно-империалистический европейский Запад. То, что у национал-социалистов отношение к Франции, к Англии и к другим «прогнанным» западноевропейским демократиям было негативным, всячески замалчивалось, однако едва ли эти нюансы имели значение для Прокофьева и Эйзенштейна. Для них одобренная Сталиным трактовка войны новгородцев и псковичей с Ливонским орденом как прообраза грядущего конфликта с нацистской Германией и всем европейским Западом была близкой и понятной. У каждого имелся свой счёт к Западу, не оценившему их до конца как художников, свои основания для патриотизма. Сталин, одно время убеждённый, что в случае с Эйзенштейном имеет дело с «полунемцем», явно переоценивал симпатии режиссёра к германской культуре: с отцом — немецким евреем — у Эйзенштейна отношения были тяжёлые, несколько ближе он был с матерью, происходившей из старинной русской семьи. Небесным покровителем в её роду как раз считался святой Александр. Текст же введённого в фильм хора «Вставайте, люди русские!» поразительно напоминал начало одного из патриотических воззваний Добровольческой армии: «Земля русская — встань!» (ни Прокофьев, ни Эйзенштейн об этом, конечно, не думали) — и вообще риторику всех прежних русских патриотических ополчений, бравшихся в 1612, 1812 годах и сколько ещё раз после переломить ход, казалось бы, проигранной войны.

Эйзенштейн поступил в «Александре Невском» с историей так, как он уже поступал с советской современностью в «Бежином луге»: внутри официально утверждённой версии событий создал серию оригинальных визуальных аналогий, которые сводили всё к нескольким базисным мифологемам и радикально освежали устоявшийся взгляд на вещи, придавая многомерности пропагандистскому военно-патриотическому фильму и — одновременно — оставляя пространство

для проявления творческой индивидуальности режиссёра и его сотрудников.

Традиционные значения «тёмного» и «светлого» перевёрнуты в фильме с ног на голову. Враги — ливонские рыцари — облечены в белые плащи, украшенные крестами, на древках их копий развеваются цвета снега и льда флаги с крестами, а свои — русские — одёты в тёмные одежды, их щиты, шлемы и флаги украшены изображениями диковинных для русского глаза животных: кентавров и львов; праздничная одежда русских разрисована троепалыми — дабы не вызывать аналогий со свастикой — солнцеворотами. Русские в фильме вылезают из землянок: почва, земля, небесный огонь — и есть подлинные стихии «русскости». Александр показан забросившим рыболовные сети в воды Плещеева озера. Он уже разбил шведов при Неве, и ему предстоит разбить тевтонов на замёрзшей воде озера Чудского. Именно стоя на берегу Плещеева озера, Александр отклоняет предложение монгольского начальника ехать генералом в сердце Евразии — в ханскую ставку, в Орду. Александр вполне удовлетворён доставшейся ему властью над окраинными водами. Русские в фильме Эйзенштейна пребывают в кругу природно-фантастического существования. Удел же их противников — предельно рационализированная, даже механическая культурность, когда миф не рождается из стихийного бытия, но рационально конструируется. Белизна рыцарских одежд, как и две стилизованные свастики на тиаре ливонского епископа, напоминает о гиперборейской, снежно-ледяной, фульской, нордической, эзотерической образности нацизма, о которой Эйзенштейн не мог не слышать. Но идущие из снежно-ледяной Ливонии-Гиперборей в крестовый поход против стихийно живущих русских варваров носители северной культуры обречены утонуть под весенним льдом Чудского озера, не выдерживающего веса их слишком рационального мифа (в конце концов, это охранитель русских людей Александр — не ливонцы — владычествует над водами). Хор, сопровождающий появление рыцарей в ключевых эпизодах фильма — сданный врагу Псков, Ледовое побоище, — поёт по-латыни крайне странный текст, который можно перевести так: «Поскольку я чужак в этом мире, стопы мои отягчены кимвалами... (*Peregrinus expectavi / pedes meos in cymbalis...*)». Дополнительная, обращённая на себя самого ирония Эйзенштейна заключалась в том, что одним из его юношеских псевдонимов был как раз «Перегринус Тисс».

Война и вера ливонцев — это всё сминающая на ходу машина, а шлем одного из князей ордена — «доблестного ры-

царя Дитлиба» — увенчан вертикально поднятой в римском салюте железной рукой: ещё одна сознательная отсылка к национал-социализму. Сожжение мальчиков во взятом ливонцами Пскове — для Эйзенштейна предел аморальности и жестокости — отсылает к сожжениям «вырожденческих» и «вредных» книг, к поджогу рейхстага и вообще ко всей «огненно-очистительной» деятельности нацистов. Переосмысление её в фильме в сторону «охлаждения» и «замораживания», а значит, и *неспособности* что-либо «очистить» и «зажечь», — только продолжает последние строки открытого письма Эйзенштейна Геббельсу, опубликованного 22 марта 1934 года в «Литературной газете» в связи с тем, что нацистский министр пропаганды объявил эйзенштейновский «Броненосец Потёмкин» весьма достойным образцом для будущего подлинно немецкого кино:

«Ступайте к вашим барабанам, господин обер-барабанщик!

Не заливайтесь волшебной флейтой о национал-социалистическом реализме в кино. <...>

Жгите книги.

Жгите рейхстаги.

Но не воображайте, что казённое искусство, вскормленное на всей этой мерзости, будет способно “глаголом жечь сердца людей”».

Прокофьев тоже привнёс в музыку к фильму полемику с теми, кто оставался на Западе. Части, написанные для иллюстрации ливонского натиска, сочинены в манере, стилизующей «Симфонию псалмов» Стравинского. Количество stravinskiansкой музыки увеличено в кантатной версии, и там она достигает подлинно трагедийного звучания. А механизированный, машинный ритм эпизода ливонской атаки, вроде бы родственной «локомотивной» и «заводской» музыке, сочинявшейся в 1920-е годы Онеггером, Мосоловым и другими композиторами, даже порой самим Прокофьевым (фабрика в «Стальном скоке»), на самом деле близок к ритмическому рисунку начала «Симфонии псалмов». Интересно, что чисто музыкально гибель рыцарей на льду озера решена в фильме и в кантате по-разному: в фильме рыцари погружаются под ломающийся лёд под краткий дивертисмент для одних ударных, завершающийся, когда плащи последних рыцарей уходят под воду, издевательским глиссандо медных духовых; в кантате же концу Ледового побоища соответствует общая кульминация, когда неоклассическая музыка исполняется всем оркестром. Трудно не увидеть в этом прямого — через разделяющие их границы — призыва к Стравинскому, столь высоко ценимому старшему коллеге,

отвернуться от губительной реставраторской «культурности» и вернуться к национальным истокам своего творчества. Прокофьев пребывал в убеждении, открыто высказанном им 4 декабря 1939 года перед советскими писателями и композиторами, что возвращение на родину Стравинского привело бы к благотворному перелому в его творчестве: «Если бы Стравинский с его способностью выдумывать был бы в нашей родной стране, то он создал бы большие произведения».

Русским же по окраске мелосом отмечены в музыке к кинофильму оперный по духу, словно из середины XIX столетия пришедший хор-призыв к оружию «Вставайте, люди русские!», залихватско-потешно-гротесковые по окраске эпизоды новгородской контратаки и скорбная песня-плач о павших воинах. В начале 1946 года Прокофьев получил письмо от Дукельского, в котором последний признавался, что «кантатная версия впечатляет в десять раз больше, чем музыка самого фильма». Это, несомненно, так, но задачи в двух версиях Прокофьев ставил перед собой разные. В музыкальном сопровождении к фильму верх брали так называемый «вертикальный монтаж» (к нему мы ещё вернёмся) — совместное с Эйзенштейном изобретение — и экспериментирование с инструментальными звучностями и со звукозаписью, а в кантате он стремился прояснить, довести до музыкально-логического конца то, что было только эскизно намечено в экспериментально-студийной работе.

С самого начала, изучив материал «католических песнопений XIII века» и архаичский северорусский фольклор, Прокофьев отказался от включения этой музыки в партитуру: «...представлялось более “выгодным” дать её не в том виде, в каком она действительно звучала во времена Ледового побоища, а в том, в каком мы сейчас её воображаем». Словом, «тевтонская» и «русская» музыка в фильме имели такое же отношение к подлинной средневековой рыцарской музыке и ко псковско-новгородским песням XIII века, какое «варварская» и ультрасовременная «Скифская сюита» имела к подлинной, но, увы, не известной нам музыке иранских кочевых племён, некогда живших на степных равнинах Дуная, Днестра, Днепра и Дона.

После воссоздания образов теvтонской и русской средневековой музыки, на очереди, как вспоминал Прокофьев, встало «звуковое воплощение её. Несмотря на огромные и всё продолжающиеся успехи звукозаписи, последняя ещё не достигла полного совершенства и присутствие некоторых хрипов и искажений можно открыть даже в самом лучшем микрофоне, не говоря уже о второсортных. Явилась мысль,

нельзя ли использовать отрицательные стороны микрофона так, чтобы извлечь из них своеобразные эффекты. Например: известно, что сильная струя звука, направленная при записи прямо в микрофон, ранит плёнку, наносит на неё травму, производящую при исполнении неприятный треск. Но так как звук тевтонских труб был, несомненно, неприятен для русского уха, то я заставил играть эти фанфары прямо в микрофон, что и дало любопытный драматический эффект. Микрофонную запись можно использовать и с других точек зрения. Так, известно, что в оркестре есть мощные инструменты, например тромбон, и более слабые, скажем, фагот. Но если мы посадим фагот у самого микрофона, а тромбон в 20 метрах от него, то получится огромный, сильный фагот и на фоне его — крошечный, еле слышный тромбон. Это даёт целое поприще для “перевёрнутой” оркестровки, не мыслимой в пьесах для симфонического исполнения. Ещё пример: в одну студию мы помещали трубачей, в другую хор, которые исполняли свои партии одновременно. Из каждой студии шёл провод в будку, где проводилась запись и где простым поворотом рычага мы могли усилить или ослабить ту или другую группу, в зависимости от требований драматического действия. Записывали мы и на три микрофона, что требовало огромного искусства у смешивавшего (“микшировавшего”) все три струи. В этом отношении Б. Вольский, сидевший у рычагов, был неподражаем». То, что с восторгом описывает Прокофьев, представляется ныне азами, но и в конце 1930-х годов это было далеко не пределом возможного. Так, целых девять одновременных звуковых «струй» использовались Стоковским, добрым знакомым Прокофьева, при записи на студиях RCA на микрофоны лучшего качества, чем мосфильмовские, симфонической музыки для «Ученика чародея» Уолта Диснея.

Новые детали о совместной работе режиссёра и композитора над звуковой дорожкой «Александра Невского» находим в статье Эйзенштейна «Вертикальный монтаж» (1940): «Есть сцены, где изображение смонтировано по заранее записанной музыкальной фонограмме. Есть сцены, где музыка написана целиком по совершенно законченному зрительному монтажу. Есть сцены любых промежуточных случаев. Есть, наконец, и почти анекдотические случаи, как, например, сцена со “свиристелками” — дудками и бубнами русских войск: я никак не мог детально объяснить С. С. Прокофьеву, чего именно в звуках я желал бы “видеть” в этой области. Тогда, озлясь, я заказал соответствующий бутафорский (беззвучный) набор инструментов, заставил актёров зри-

тельно “разыграть” на них то, что мне хотелось: заснял это, показал Прокофьеву и... почти мгновенно получил от него точный “музыкальный эквивалент” тому зрительному образу дудочников, которых я ему показал.

Так было и со звуками рыцарских рогов. Совершенно так же в ряде случаев готовые куски музыки иногда толкали на пластически образные разрешения, ни им, ни мною заранее не предусмотренные. Многие из них настолько совпали по объединяющему их “внутреннему звучанию”, что кажутся сейчас наиболее “заранее предусмотренными” (например, сцена прощания и объятий Васьки и Гаврилы Олексича, совершенно неожиданно положенная на музыку сложной темы скачущих рыцарей и т. д.).

Всё это приводится здесь для того, чтобы подтвердить тот факт, что излагаемая “методика” проверена на фильме “вдоль и поперёк”, то есть через все возможности и оттенки.

Режиссёр также брал композитора на съёмки. 13 июля, удалившись в середине работы над «Невским» в горы Северного Кавказа, где он рассчитывал целиком сосредоточиться на музыке, Прокофьев поделился впечатлениями от увиденного с Верой Алперс: «Половину фильма занимает Ледовое побоище, которое снимается летом, делая ледовое поле из крашеного в белое асфальта, стекла и белого песку (снежок); выходит здорово, я был несколько раз на съёмках, только лошади плохо себя ведут и приходится постоянно чистить “лёд”».

Именно совместное с Сергеем Прокофьевым экспериментирование по синхронизации музыкального и экранного развития привело Эйзенштейна к концепции «вертикального монтажа». Режиссёр определял его как «звукозрительную партитуру», в которой связь между «зрительными» и «звуковыми» линиями аналогична вертикальной «музыкальной взаимосвязи элементов оркестра между собой в каждую данную единицу времени», и таким образом представляет собой кинематографический аналог «оркестровой партитуры», а в чисто практическом плане — ситуацию, когда «у музыкальной партитуры как бы прибавляется ещё одна строка. Это строка последовательно переходящих друг в друга зрительных кадров, которые пластически по-своему соответствуют движению музыки и наоборот». Таким образом «Александр Невский» приобретал черты оперно-ораториального представления — черты, которые в ещё большей степени будут присущи другой совместной киноработе Прокофьева и Эйзенштейна — первой и второй сериям фильма «Иван Грозный».

О том, насколько композитор ценил свою первую работу с Эйзенштейном, свидетельствует и то, что не Павел Ламм,

а сам Прокофьев перебелил всю партитуру предназначавшейся для фильма музыки. В письмах же к Алперс он называл Эйзенштейна «безусловно нашим лучшим режиссёром» и прибавлял к этому: «...Эйзенштейн великолепен и работать с ним одно удовольствие». Прокофьев и Эйзенштейн едва успели записать черновой вариант звуковой дорожки к «Невскому», как не доведённый до конца фильм был — втайне от Эйзенштейна — показан Сталину. О «неудаче» Эйзенштейна с «Бежиным лугом» было широко известно; второй «ошибки» никто из руководителей советской киноиндустрии допустить не смел. Сталин, как известно, страдал бессонницей и не спал до раннего утра. Эйзенштейн, преспокойно уснувший в монтажной, и знать не знал, что в это самое время диктатор смотрит черновой вариант его фильма. «Александр Невский» Сталину понравился — это было как раз то, чего он желал. Эйзенштейн потом неоднократно просил дать ему возможность доредактировать фильм, включить в него ту часть, что, недомонтированная, лежала на его рабочем столе, когда весь остальной фильм был увезён на просмотр, перезаписать звуковую дорожку, наконец, но второй раз беспокоить Сталина по поводу одобрения нового варианта «Невского» никто не решался. Фильм так и вышел на экраны: с как бы дефективной звуковой дорожкой; именно в таком виде он шёл во Франции, в США и даже в нацистской Германии (где Геббельс, как мы знаем, внимательно следил за творчеством Эйзенштейна). Именно за эту, предокончательную, редакцию фильма Эйзенштейн и исполнитель роли Александра Невского Николай Черкасов были награждены в феврале 1939 года орденами Ленина. А режиссёр был ещё и назначен художественным руководителем киностудии «Мосфильм». Композитор, в конце концов, нашёл выход из положения — он переделал некачественно записанную музыку в кантату. Музыка к «Александру Невскому» сделала имя Прокофьева известным большинству жителей Советского Союза. О такой всенародной славе могли только мечтать и замкнувшийся в неоклассицизме старший коллега Игорь Стравинский, и даже успешно работавший на Бродвее и в Голливуде и потому известный миллионам американцев как «Вернон Дюк» Владимир Дукельский.

Но неожиданно, уже после премьеры кантаты — 17 мая 1939 года, под управлением автора — возникли новые, прямо скажем, геополитические затруднения, которые могли легко похоронить и эту партитуру. Между СССР и германским рейхом был заключён Пакт о ненападении, вся антинемецкая пропаганда прекращена, «Александр Невский» снят

с экранов, а 1 сентября 1939 года Германия напала на Польшу, что привело к давно ожидаемой большой европейской войне. Франция и Англия объявили Германию своим врагом, но никаких решительных действий не предпринимали. Польша пала. СССР, с согласия Германии и — косвенно — правительства самой Польши, приказавшего не стрелять по частям Красной армии и открывать огонь только в случае самообороны (приказ этот часто игнорируется современными историками), ввёл войска на её восточные территории. Польские войска предпочитали сдаваться Красной армии и отчаянно дрались с немцами. Разумеется, никто исполнять кантаты в такой ситуации не решался. Прокофьев побывал у главного музыкального цензора страны («главрепертком») Бурмистренко, вместе с бывшим секретарём АСМа, посвящённым в тонкости не только музыки, но и внешней политики СССР, а главное, этническим немцем композитором Львом Книппером. После беседы втроем с глазу на глаз Бурмистренко разрешил исполнение, и 29 октября 1939 года Прокофьев обратился к руководству Союза композиторов со следующим письмом:

«Главрепертком т. Бурмистренко, ознакомившись с кантатой “Александр Невский”, разрешил её к исполнению, и она пойдёт в Московской Филармонии 20 ноября с. г. (С т. Бурмистренко беседовали Книппер и я.)

Ввиду того, что кантата “Александр Невский” предполагалась к исполнению в Ленинграде, Харькове и Киеве, а затем возникли сомнения, можно ли её исполнить (в Киеве, как я слышал, кантату вовсе сняли), я был бы благодарен, если бы ССК известил означенные Филармонии о решении Главреперткома».

Вскоре после окончания работы над музыкой к фильму «Александр Невский», первые показы которого состоялись 2 декабря 1938 года, Прокофьев подготовил к исполнению другую вещь в большой форме, над которой трудился с 1934 года, — Концерт для виолончели с оркестром.

Концерт был начат под нажимом со стороны Григория Пятигорского: первые наброски — вступительная часть и тема второй — сделаны ещё в Париже. Крупнейший из русских виолончелистов, да и, пожалуй, самый значительный виолончелист мира в 1930—1940-е годы, Пятигорский жил с начала 1920-х годов за границей. Долгие годы он, как и Прокофьев, имел беженский нансеновский паспорт и только в 1942 году сменил его на американское подданство. Слава Пя-

тигорского была настолько велика, что его родной — младший — брат Александр (1910—1987), оставшийся в СССР и преподававший в 1936—1941 годах в Московской консерватории, сменил свою фамилию на Стогорский, только для того, чтобы не быть ещё одним «виолончелистом Пятигорским». В любом случае сто гор больше, чем пять. Практически не было ни одного крупного композитора, кто бы не брался в эти годы за концертную композицию для виолончели, не рассчитывая на то, чтобы услышать её в исполнении самого Пятигорского. Прокофьев не был исключением. Пятигорский вручил Прокофьеву в качестве образца правильного письма кое-что из стандартного концертного репертуара, на что композитор с привычной резкостью заявил, что «такую музыку нельзя держать в доме», потому что она «воняет». Тем не менее и концерт самого Прокофьева был далеко не совершенен. Больше всего, по мнению Пятигорского, проблем было с шероховатым письмом для инструмента и «сверхдлинной и переразвитой темой с вариациями в финале». Его мнение в конце 1945 года передал Прокофьеву в посланном из Нью-Йорка письме Дукельский. В качестве противовеса малоудачному финалу Дукельский называл «превосходную первую часть — одну из самых вдохновенных у тебя, — интересную и тут же располагающую к себе вторую», добавляя при этом «Пятигорский тоже так думает». Пятигорский смотрел на недостатки и достоинства концерта с точки зрения виртуоза-исполнителя: именно он первым сыграл в 1940 году произведение перед американской публикой. Прокофьев замечания к сведению принял и в начале 1950-х в корне переработал концерт, превратив его — в сотрудничестве с Мстиславом Ростроповичем — в Концертную симфонию для виолончели с оркестром (1950—1952).

26 ноября 1938 года состоялось первое исполнение Виолончельного концерта, и проходило оно отнюдь не в Бостоне, в Париже или в Мадриде (осаждённом армиями выступивших против республики мятежников), а — впервые для инструментального концерта Прокофьева с дореволюционного времени — в Москве. Солирующая партия была поручена Льву Березовскому, в ту пору концертмейстеру Государственного симфонического оркестра СССР. Исполнение его, разумеется, не могло идти в сравнение со вдохновенно-певучей, интеллектуально сосредоточенной и эмоционально глубокой игрой гениального Пятигорского; порой Березовский просто впадал в неуместную сентиментальность. Аккомпанировавший виолончелисту на репетициях Святослав Рихтер запомнил это очень ясно. Прокофьев старался вести

себя сухо и по-деловому (так он поступал всегда, когда бывал чем-то крайне недоволен). Рихтеру показалось, что композитора, «должно быть, раздражали вопросы Березовского». Прокофьеву оставалось только смириться. Пятигорский, побудивший его написать злосчастный концерт, находился за семью морями.

Как нетрудно догадаться, особого успеха вещь не имела. Правильнее всего назвать премьеру провальной. Это был один из немногих настоящих провалов в биографии Прокофьева. Рихтер вспоминал, что даже дирижёр Мелик-Пашаев «брал весьма неудобные, да и не те темпы. Совершенно, как мне кажется, не прочёл сочинения внутренне».

Огорчённый, Прокофьев отправился на собственном си-нем «форде» на Воробьёвы горы — развеяться. Здесь, на самой высокой точке Москвы, среди густого леса можно было забыть о неприятностях, о тщетной суете лежащей внизу, по другую сторону реки, столицы. Его сопровождала юная приятельница Мира Мендельсон, которая запомнила, что по дороге стоял такой густой туман, и Прокофьев, судя по всему, был так расстроен, что «форд» угодил в канаву. Прокофьев никогда не был особенно внимательным водителем.

Осенью 1938 года возобновились разговоры о возможной советской постановке «Ромео и Джульетты». Разговорам немало поспособствовал успех двух сюит из балета. В 1936—1937 годах они прозвучали в концертных залах Москвы и Ленинграда, получили хорошую прессу, а в 1938 году были изданы Музгизом.

2 июля 1936 года Прокофьев выражал в письме к председателю Комитета по делам искусств Платону Керженцеву недоумение по поводу того, что его балет оставался всё ещё не поставленным Большим театром, а комитет от участия в судьбе произведения устранился: «...подчёркнутое невнимание к нему со стороны Комитета по делам искусств остаётся для меня загадкой». В цитируемом письме упомянуто о двух успешных прослушиваниях в Большом, а также о нежелании Керженцева прослушивать балет лично. После правдинских статей о «сумбуре вместо музыки» осторожный бюрократ выжидал, куда подует ветер. Теперь, во второй половине 1938 года, ветер явно подул в прокофьевские паруса, а сам Керженцев был ещё в январе смещён с поста председателя Комитета по делам искусств.

Руководитель балетной труппы Театра оперы и балеты им. Кирова (бывшего Мариинского) Леонид Лавровский при-

шёл к композитору с разумным, но для самого Прокофьева мало приемлемым предложением *пересочинить* балет в соответствии с особенностями и умениями артистов его театра. Однако желание увидеть любимое детище на сцене было настолько велико, что Прокофьев ради этого был готов вытерпеть многое: в том числе согласиться и на изменения в партитуре произведения. Да и молодой и амбициозный Лавровский, искренне восхищавшийся его музыкой, был отнюдь не худшим из возможных постановщиков. Хотя, с другой стороны, после работы в Париже с Мясиним, Баланчиним и Лифарём новая постановка могла показаться отступлением в «петроградское болото», о миазмах которого его в середине 1910-х годов предупреждал Дягилев, сделавший всё, чтобы русский балетный театр из этой засасывающей трясины вытащить.

В качестве условий успешной постановки Лавровский предъявил Прокофьеву сразу несколько требований. Во-первых, спектакль было необходимо довести до действительно полноценного многоактного зрелища в духе балетов Минкуса и Чайковского, десятилетия составлявших основу репертуара Мариинки. Во-вторых, вполне в согласии с собственным «советским воспитанием», Лавровский полагал, и мы это упоминали, что в музыке необходимо было передать «историческую и общественную атмосферу» Возрождения. «Должен заметить, — свидетельствовал позднее Лавровский, — что на мои предложения, диктуемые планом спектакля, Сергей Сергеевич откликнулся с большим трудом и крайне неохотно». Дело доходило до того, что в ответ на отказ вписывать новые музыкальные куски в партитуру Лавровский просто сам вставлял туда тот или иной фрагмент из одного из произведений Прокофьева (так он поступил со скерцо из Второй фортепианной сонаты), и композитор в справедливом возмущении заявлял: «Вы не имеете права так поступать. Я не буду оркестровывать этот номер». — «Что делать, — парировал с деланой печалью Лавровский, — будем исполнять на двух роялях. Вам же будет неудобно». Разница между работой с Лавровским и с умевшим уговаривать, но гораздо более уважительным к своим сотрудникам Дягилевым была колоссальной. Прокофьев в бешенстве покидал репетиционный зал, чтобы через несколько дней снова вернуться туда. Так в партитуре появилось несколько удививших первых её слушателей заимствований из более ранних вещей композитора. В качестве дополнительной новой музыки Прокофьев использовал и куски из написанных летом 1936 года «Пиковой дамы» и «Евгения Онегина» и тему для поединка Рупрехта и Генриха-Мадизля из не доведённой до конца третьей редак-

ции «Огненного ангела» (она легла в основу знаменитого «Танца рыцарей»). В целом в балет было добавлено не менее 20 минут музыки, включая написанный на сильно трансформированном материале из так приглянувшегося Лавровскому скерцо из Второй сонаты танцевальный эпизод для пробуждающихся улиц Вероны из первой картины балета, «Разъезд гостей» на материале, взятом из «Классической симфонии», а также сочинённые уже накануне премьеры «Вариацию Ромео» (для любовной сцены в первом акте), «Выход Ромео после похорон» и «Смерть Ромео» (для нового окончания балета) и многое другое. Время, в которое создавалась музыка для «Ромео и Джульетты», оказалось, таким образом, охватывающим более четверти века (с 1912 по 1939 год).

В другой раз Лавровский, вообще-то считавший музыку и оркестровку балета слишком «элегичной» и «прозрачной» (то есть попросту недостаточно грубоватой), потребовал от композитора усиления звучности в оркестре. Идеалом для него было густое позднеромантическое звучание, которое Прокофьев всеми фибрами души ненавидел, считая, что у каждого инструмента должен быть свой и очень хорошо слышимый голос. Во всём, что касается музыки и жизни, Прокофьеву была важнее личность, а не масса. Композитор, сидевший прямо перед оркестром, заявил Лавровскому, что в сомнительном месте партитуры ему всё прекрасно слышно, и даже бросил озлобленно труппе: «Я знаю, что вам нужно: вам нужны барабаны, а не музыка!..» И только усаживание его самого на сцене на кровать Джульетты заставило признать, что исполняющие пантомиму Уланова-Джульетта и её партнёр Сергеев-Ромео могут совсем не слышать прозрачного оркестра (впрочем, у Дягилева танцевали иногда и вопреки звучанию оркестра, по особому балетмейстерскому счёту: Прокофьев только теперь в полной мере смог оценить, насколько дягилевская антреприза была впереди Мариинки). Дирижировавший оркестром Самуил Самосуд вспоминал о случаях прямой фронды со стороны танцовщиков, имевших место сплошь и рядом даже во время заключительных репетиций спектакля: «Репетиции перенесены на сцену. В зале всего несколько человек. В одном из первых рядов — Прокофьев. Репетируют сцену Ромео и Джульетты. Один из видных мастеров балета, находящийся на сцене, не без иронии восклицает (адресуя вопрос, как говорится, “в воздух”):

— Интересно, кого мы это хороним?..

Из зала слышится спокойный, отчётливый, чуть-чуть насмешливый голос Прокофьева:

— Невежество балетного танцора!»

После четырёх своих балетов, поставленных уроженцами России в Париже, Прокофьев, по свидетельству Лавровского, действительно «не очень понимал, что его музыка в балетном спектакле была явлением необычным и требовала определённого периода “вживания”».

Прокофьев не оставлял и идеи создания новой оперы. После публичного осуждения «Леди Макбет Мценского уезда» у него было достаточно оснований полагать, что в Советском Союзе может оказаться востребованным именно тип музыкальной драмы, разрабатывавшийся им в «Огненном ангеле» и вошедший в конфликт с двумя господствовавшими в Европе в 1920—1930-е годы тенденциями. Во-первых, со взвинченным психологизмом позднеэкспрессионистических опер Берга и Кшенека, в родстве с которыми находилась и попавшая под огонь критики опера Шостаковича; во-вторых, с практически отрицавшим сценическое действие реставраторским неоклассицизмом в духе «Царя Эдипа» и «Персефоны» Стравинского, произведений по-своему эмоциональных и интересных, но абсолютно статичных*. Опера, по убеждению Прокофьева, должна была строиться на сценически динамичном и музыкально напряжённом действии, обращаясь к глубинам подсознательного и доводя потаённо-личное до уровня всеобщего.

Прокофьев занялся поисками приемлемого в советских условиях сюжета. На глаза ему попала опубликованная в приуроченном к двадцатилетию Октябрьского переворота 11-м номере журнала «Красная новь» за 1937 год небольшая повесть Валентина Катаева «Я, сын трудового народа...» (текст её в журнальной публикации занимал всего шестьдесят страниц). Название повести — первые слова воинской клятвы Рабоче-крестьянской Красной армии, произносившейся в 1930-е годы, однако привязка повести к истории рождения РККА во многом внешняя. И это, можно не сомневаться, Прокофьева вполне устраивало. Переполненное картинами фронтовой жизни 1916—1917 годов, поэзией украинских деревенских свадебных обрядов, пророческими снами, отсылками к фольклору и к Гоголю — всё это было знакомо выросшему на Украине и ушедшему в 1916 году

* Сохранился изданный РМИ в 1934 году клавир «Персефоны» с дарственной надписью Стравинского: «Дорогому Сергею Прокофьеву, к сожалению,> отсутствовавшему <на исполнении>, от любящего его и его музыку И. Стравинского. Париж. 1. VII. 34». Стравинскому мнению Прокофьева о «Персефоне» было важно.

добровольцем на фронт автору повести Катаеву не понаслышке, — динамичное и местами поднимающееся до возвышенного лиризма повествование о любви, верности, клятве, оборотничестве, предательстве и мести, казалось, таило в себе оперный потенциал, равный тому, что Прокофьев в своё время обнаружил в романе Брюсова. Любовь демобилизовавшегося солдата-артиллериста Семёна Котко и Софии, дочери его односельчанина и ненавистного батарейного начальника Ткаченко, разворачивалась у Катаева на фоне начинающейся революции, Гражданской войны и немецкой оккупации Украины, отчего поведение любого из персонажей повести получало тройное прочтение — как часть любовной драмы и жестокого конфликта поколений, как следование предустановленным обычаями и народной верой ролям (сметливого солдата, воскресающего мертвеца, отца-клятвопреступника, держащего красавицу-дочь в подземельном плену и водящегося с вражьей силой, и т. п.) и, наконец, лишь в последнюю очередь — политическое прочтение. Так, казнь выданных Ткаченко немцам сватов — одноглазого председателя сельсовета Рекемчука и матроса Царёва — является мстью жестокого отца за посягательство Семёна Котко на его власть над дочерью и, возможно, за нарушение чужаком-Царёвым предустановленных деревенских обычаев (которые уважает даже бывший каторжник Рекемчук; кстати, в опере, в отличие от Царёва, он не гибнет, а становится главой партизанского отряда). И лишь вследствие личной мести Ткаченко эта казнь оказывается расправой над сторонниками большевиков. Это было именно то многомерное прочтение темы Гражданской войны и революции, которого искал Прокофьев. Он был готов приступить к сочинению своей первой советской оперы во всеоружии передовой музыкальной техники и открывшегося ему «нового мелодизма». Тем более что его давний друг Всеволод Мейерхольд, когда-то готовивший постановку «Игрока» на сцене Мариинского театра (спектакль, как мы помним, был отменён в связи с революционными событиями 1917 года), подсказавший Прокофьеву тему его другой оперы — «Любовь к трём апельсинам», повернувший музыкальную мысль Прокофьева в 1936 году назад, к «скифским» истокам, продолжал надеяться на то, что когда-нибудь ему всё-таки удастся поставить новую оперу Прокофьева. Только теперь это должна была быть — в соответствии с настроениями времени — опера революционно-патриотическая. В четвёртый раз Прокофьев писал музыку «для Мейерхольда»; на этот раз оба были твёрдо убеждены, что плод их сотрудничества увидит свет рампы.

Вот тут-то и оказалось, что Катаев, интересный как прозаик, мало годится в либреттисты по собственной прозе и, может быть, даже не годится в сотрудники Прокофьеву вообще. После уважения и понимания со стороны Эйзенштейна и его команды, после многих лет плодотворной работы с Дягилевым, совместных проектов с Баланчиным и Мейерхольдом взаимодействие с самоуверенным Катаевым стало разочарованием. Степень лёгкости, с какой писатель взялся за неведомое ему толком дело, граничила с блефом. Неслучайно бытует мнение (высказанное екатеринбургским исследователем Сергеем Беляковым), что Евгений Петров списал «великого комбинатора» Остапа Бендера именно со своего беззастенчиво предприимчивого брата.

Для начала Катаев заявил Прокофьеву, что необходимо будет сделать оперу «в стиле “Кармен” или Верди, что-нибудь, что можно исполнять повсюду», затем произвёл, под жёстким нажимом композитора, аж четырёхактное прозаическое либретто, которое, как он надеялся, будет положено на красивую, певучую музыку. (А и вправду: почему не в духе «Аиды» или «Кармен»? Не важно, что Прокофьев писал совсем иначе — его музыки Катаев толком не знал, да и не очень интересовался; ведь главным был он, а не какой-то там бывший русский парижанин.) Либреттист частенько не поспевал к сроку с кусками текста оперы (ведь он был «великий писатель» и торопиться ему было некуда!), и Прокофьев вынужден был набрасывать музыку ещё до того, как получал слова той или иной сцены от либреттиста. «Он постоянно тормозил меня, — вспоминал Катаев. — Если требовалось написать действие или сцену, он настойчиво требовал: “Передайте же её мне, в конце концов: чем вы заняты? Вы меня только раздражаете”». Катаев, кажется, просто не понимал, что от него требовалось, и пребывал в убеждении, что может с равной лёгкостью писать что угодно. Дух бессмертного «сына турецкоподданного» витал над их совместной с Прокофьевым работой. Хорошо, что в данном случае речь шла о либретто оперы, а не о проекте космического моста между Москвой и Васюками.

«Либретто Валентина Катаева, легшее в основу “Семёна Котко”, — писал в 1940 году, под впечатлением от живого исполнения оперы, Израиль Нестьев, — скорее напоминает обычную драматическую пьесу, нежели специальный текст, предназначенный для музыкального спектакля. Как пьеса, оно достаточно драматично, отличается верной расстановкой контрастов, скупым и логичным развитием действия (особенно — в первых трёх актах), выпуклой характеристикой

действующих лиц. Чётко намечены линии драматического “сквозного” действия... <...>

Герои Катаева разговаривают на очень колоритном и специфичном русско-украинском жаргоне. Это придаёт им большую жанровую определённую и живость. Впрочем, временами чрезмерное увлечение либреттиста натуралистически подчеркнутыми провинциализмами, — особенно в сочетании с лирической музыкой, — неприятно режет слух. Возникает непримиримое противоречие между спецификой оперной музыки, раскрывающей в приподнятом, обобщённом плане большие чувства героев, — и колористическим своеобразием текста, изобилующего забавными словечками, смешными, тонко подмеченными выражениями. Очевидно, в этом повинны и либреттист и композитор.

Однако, слушая оперу “Семён Котко”, мы ясно ощущаем, что главным создателем произведения является сам композитор, властно подчиняющий себе и либреттиста, и режиссёра, и певцов».

Попеняв Прокофьеву на недостаточную строгость к Катаеву, хотя, как мы видим из воспоминаний Катаева, Прокофьев как раз и был с ним строг, но именно до того предела, до которого возможно было сотрудничество, Нестьев всё-таки признаёт, что в первой советской опере Прокофьева главное — это музыкальное построение, сродни тому, что встречается в прежних его операх. И действительно, *сквозное симфоническое развитие*, свойственное и «Огненному ангелу», и «Кантате к XX-летию Октября», а также принцип воссоздания, а не цитирования определённого мелоса (в случае с оперой — украинского народного), уже применявшийся Прокофьевым по отношению к мелосу русскому в «Алекサンドре Невском», и незаёмный лиризм лучших страниц оперы преодолевали «забавный “гоголевско-бабелевский” колорит» либретто, тянувший, по меткой характеристике Нестьева, «в сторону от большой оперной героики — к выпячиванию остро-характерного, к полуироническим жанровым зарисовкам». Сказался в опере — особенно в композиции вокальных ансамблей — и опыт работы Прокофьева в кино, посвящение его Эйзенштейном в тайны монтажа. Вот ещё одно характерное впечатление Нестьева от живого исполнения: «Неисчерпаемые возможности оперной драматургии, позволяющей строить интереснейшую двуплановость действия, использованы здесь с огромным тактом: сцена разделена пополам — по одну сторону происходит медленная и тягучая церемония сватовства, по другую сторону — Софья и Хивря с лихорадочной суетливостью готовятся встречать сватов. Оба

действия развёртываются в естественнейшем контрапунктическом сочетании. Каждое действующее лицо, участвующее в ансамбле, сохраняет свои неповторимые индивидуальные качества: слушатель успевает различить в этом стремительном, словно кинематографичном музыкальном действии и возбуждённо-ликующие восклицания Софьи, и оголтелые крики Ткаченко, и причитания пришибленной Хиври, и равнодушные рассуждения сватов, искусственно поддерживающих «светскую беседу».

Следует также отметить, что под влиянием эйзенштейновского монтажа опера была разбита Прокофьевым на 48 сцен — кадров, каждый из которых обладал при этом сквозной соотнесённостью с остальными сценами. Влияние поэтики кино в «Семёне Котко» было ещё очевиднее, чем в «Игроке».

Одним либреттистом проблемы с оперой не ограничивались. В середине работы над музыкой «Семёна Котко» случилась самая настоящая катастрофа. Мейерхольд, уже отстранённый от руководства театром своего имени, нашедший приют в качестве главного режиссёра у своего учителя Владимира Немировича-Данченко, осуществлявшего теперь художественное руководство Музыкальным театром имени своего старого коллеги — Станиславского, — решил выступить 13 июня 1939 года на конференции по проблемам современного советского театра и ответить ударом на сыпавшиеся на него удары. Всё, что от него требовалось в крайне неприятной ситуации, — это сохранить благоразумие и лечь на время «на дно». Ведь именно так поступил за несколько лет до того его ученик Эйзенштейн и вышел из испытания победителем. Но Мейерхольд был другого нрава. Речь его стала апологией советского искусства как искусства экспериментального по преимуществу. Он не понимал или просто отказывался понимать, что экспериментирование — будь то в быту, в политике или в искусстве — в СССР больше не приветствовалось. Безрассудная речь Мейерхольда была интерпретирована как неподчинение и бунт, и режиссёр, — несмотря на свои огромные заслуги и известность, — через неделю, 20 июня, был арестован, и после нескольких месяцев допросов и пыток, когда стало ясно, что его, изуродованного, выпускать на свободу всё равно невозможно, — втихую расстрелян 2 февраля 1940 года и забыт, как если бы никакого Мейерхольда и не существовало.

Арест и гибель Всеволода Мейерхольда, павшего жертвой убеждения в собственной исключительности, показали Про-

кофьеву, как близко от опасности ходил он сам. Если даже жизнь такой мировой знаменитости и убеждённого коммуниста, как Мейерхольд, не стоила ничего, то это значило, что в советской художественной элите больше не оставалось тех, кто бы находился под защитой собственной славы. В 1936 году Прокофьев ещё мог позволить себе «не заметить» травли Шостаковича и даже поиронизировать над музыкальными вкусами Сталина и Молотова; в 1937—1938 годах он по-прежнему мог, деля время между СССР и зарубежными гастрольными турне, сетовать на то, что из-за общей косности его новые произведения не исполняются на родине; но теперь, после того как Мейерхольд подписал себе смертный приговор *всего лишь* публичным выступлением, в котором он защищал право советского искусства быть экспериментальным (Сталину эксперименты больше были не нужны), — теперь следующей жертвой мог оказаться кто угодно. Прокофьев был неправ, когда в 1936—1937 годах думал, что для прочного брака свободного художника и власти было достаточно доказательств верности со стороны творца и что такими доказательствами должно быть качественное творчество во славу возлюбленного «социалистического отечества». Прокофьева подводила его искренность. Отношения в таком «браке» складывались неравные, и определение «качества» и «степени верности» оказывалось прерогативой «трудового антикапиталистического государства». В конце концов, даже «качества» уже не требовалось, что уж там любви. Просто необходимо было «соответствовать» всему, чего от тебя потребует тиранический партнёр. События 1938—1939 годов показали Прокофьеву, что происходит с теми, кто этого не сознаёт. И только когда Прокофьев понял свою ошибку, он написал, может быть, самую возвышенную, самую мифогенную и одновременно самую внутренне зловещую из своих кантат — «Здравицу» к шестидесятилетию Сталина «на русский, украинский, белорусский, кумыкский, курдский, марийский и мордовский народные тексты».

Историческая ирония заключается в том, что Прокофьев — в прошлом излюбленная мишень скрябинянцев и провинциальных модернистов от пролетарской музыки — именно в прославляющей «вождя народов» кантате исполняет их мечту о «создании здоровой эротической музыки, бодрой любовной песни», непременно в мажорном ключе, способствующей «упрощению и оздоровлению взгляда молодёжи на половые отношения».

Такая музыка может иметь значение громадного агитационного фактора за создание новой, здоровой пролетарской

этики» (так писал ещё в 1924 году один из рапмовских критиков Л. Л. Калтат).

В тексте «Здравицы» — не без отсылок к хорам «Свадебки» Стравинского — повествуется о сборах некой Аксины «как невесты» в Москву, в Кремль, к Сталину. Напомним, что в начале «хореографических сцен» Стравинского подруги тоже поют о заплетании свадебных лент в косу некой Настасьи Тимофеевны. Связана с ритуалом и семантика обоих имён: «воскресающая», «восстающая ото сна» (от др.-греч. ἡ ἀνάστασις) у Стравинского и «гостеприимная» (от др.-греч. εὐξίνη) у Прокофьева. Но то, что было пересозданием родового ритуала у Стравинского, в «Здравице» сдвигается в сторону ритуального брака власти и земли, власти и народа. Сталин, идущий на смену трагически погибшему и не оставившему потомства титаническому герою — Ленину, просто обязан, по логике мифа, исполнить совсем другую, чем его бездетный предшественник, роль.

То не замуж мы Аксиною выдавали, —
В гости к Сталину Аксиною провожали.
В Москву-город провожали мы, в столицу,
Как невесту наряжали молодицу, —

поёт хор у Прокофьева.

Уж ты дочку снаряди, снаряди,
Потом к барину проводи, проводи...
Они дочку снарядили, снарядили,
Потом к барину проводили, проводили.
Проводили дочку, дочку,
На первую ночьку, ночьку —

читаем мы в тексте записанной фольклористами «Песни про первую ночь» из альманаха «Год XX», открывавшегося фотопортретом смеющегося вождя с трубкой и его речью о Советской конституции, — тексте, вероятно, и повлиявшем на данное место в «фольклорной» стилизации Прокофьева.

Как если бы этого было недостаточно, «оздоровлённый взгляд на половые отношения» замечен по всему тексту кантаты. Вскоре после необычайно красивой, широко-лирической вступительной темы, идущей в оркестре, мужская часть хора запекает (на тему из оркестрового вступления):

Ой, бела в садочках вишня, как туман, бела.
Жизнь моя весенней вишней нынче расцвела!

Образ цветения, традиционно ассоциирующийся с женской сексуальностью, при перемене точки зрения с женской («оповещающей») на мужскую («наблюдающую») превраща-

ется в объект вождения, определяя главный подтекст кантаты. Основным грехом царского режима оказывается то, что «женщин без мужей он оставлял», что цветение женщин было неплодным. Но теперь всё переменялось: у всех невест и безмужних женщин есть Сталин — олицетворение жизни и здорового продолжения рода, «крови нашей — пламя» (ещё один определённо сексуальный образ). Теперь не стыдно желать, чтобы каждый их ребёнок с благодарностью рисовал «в тетрадке <...> сталинский портрет». В «Здравице» Сталин предстаёт как фаллическое божество: всеобщий «муж» и «отец». А если вспомнить традиционное для языческого восточнославянского сознания соотнесение жениха с солнцем и даже, как указывал выдающийся русский лингвист и мифолог Владимир Топоров, о том, что «жених-князь <...> раз в жизни во время свадьбы выступает как своего рода замена божественного жениха, участника “первосвадьбы” Солнца», то не будет большим преувеличением увидеть в «Здравице» своеобразную деформацию индивидуальной солярной мифологии Прокофьева. Кантата начинается и завершается утверждающим целостную простоту до-мажорным аккордом, а в кульминационный момент славословий («Много, Сталин, вынес ты невзгод / И много муки принял за народ. / За протест нас царь уничтожал. / Женщин без мужей он оставлял»), когда оркестр — струнные, духовые, арфа и фортепиано — играет по «белым клавишам», звучит лидийский лад.

Конечно, возникают и неизбежные вопросы о пределах допустимого по отношению к тому очевидному злу, каким была для мыслящих русских, включая и Прокофьева, диктатура Сталина, — вопросы, сформулированные в разговоре двух заключённых в «Одном дне Ивана Денисовича». Оба — интеллигенты и обсуждают виденную ими сцену пещного действия из запрещённой второй серии фильма «Иван Грозный» Эйзенштейна—Прокофьева. Допустимо ли показывать зло красиво, когда оно ничтожно и буднично? Не свидетельствует ли это об ущербности самой претензии искусства судить о действительности? Прокофьев, несомненно, понимал, с каким запредельным материалом ему приходилось иметь дело в «Здравице». Глядя *sub specie aeternitatis*, он вышел из положения блистательно, обезопасив себя от любых подозрений в сервильности. Образ вождя, к которому в Кремль на символическое заклятие ведут невесту-жертву, далёк даже от минимальной однозначности. А ведь «Здравица» регулярно исполнялась после 1939 года ко дням рождения «вождя народов»!

Младший сын Прокофьева Олег вспоминал, как сумрачным полднем 21 декабря 1939 года он брёл «по широкой пу-

стынной Чкаловской улице, где мы тогда жили, — ветер несёт над угрюмым, тёмным асфальтом снежинки, на улице ни души» — и вдруг раздалась из репродукторов музыка «Здравицы» Сталину. Придя домой, Олег рассказал об этом отцу. Прокофьев ответил, что уже оповещён об исполнении, но ничего к этому не прибавил: он написал «Здравицу» не потому, что этого хотел, а потому, что другого выхода уже не оставалось.

Статья молодого музыковеда Израиля Нестьева «Образ народного счастья», опубликованная в декабрьском за 1939 год, посвящённом 60-летию Сталина номере «Советской музыки», означала официальное одобрение «Здравицы» и реабилитацию ходившего последние месяцы в тени «подозрения» Прокофьева. Она же содержала и дельный анализ сочинения: «Вся музыка “Здравицы” окрашена удивительно светлым лирическим колоритом, сочетающим в себе простоту и ясность русского национального мелоса с обаянием и самобытностью прокофьевской лирики. <...>

Оригинальна форма этой маленькой народной кантаты (как далёк здесь Прокофьев от скучных приёмов механической куплетности, столь чрезмерно используемых во многих советских песнях!). Это — своеобразно сконструированное рондо, в котором основной, ведущий мотив — рефрен чередуется со вторым, побочным рефреном и с несколькими новыми эпизодами.

Прост и выразителен тональный план произведения: ведущая тональность C-dur (ставшая, правда, традиционной для многих торжественно-подъёмных эпизодов в музыке советских композиторов) естественно и свежо сопоставляется с As, c, Des, H».

Непонимание у Нестьева вызывал только юмор Прокофьева: «Явно неудачно сделано драматическое фугированное построение, появляющееся после второго плясового Allegro. Это — единственное драматическое место во всём произведении (текст повествует о муках и невзгодах, перенесённых товарищем Сталиным в дореволюционные годы); но примитивное последование гаммаобразных пассажей, хотя и в оригинальном полифоническом складе, никак не создаёт подлинного ощущения драматизма (непонятно, кстати, почему в этом эпизоде вновь возникает в оркестре “увеличенная” тема “Колыбельной”». Но мы-то знаем, что стояло за «примитивным последованием гаммаобразных пассажей»!

Впоследствии Нестьев стал одним из главных союзников Прокофьева среди музыковедов, преданным пропагандистом его творчества. Из их сотрудничества в столь непростые для композитора 1939—1940 годы родился замысел первой пол-

ноценной монографии о жизни и музыке Прокофьева — той самой, что так долго хотел написать, но так и не написал слишком хорошо знавший Прокофьева-человека Борис Асафьев, в 1940-е превратившийся из преданного друга в столь же отчаянного предателя. Книга Нестьева, на которую я уже не раз ссылался, была издана в 1946 году в Нью-Йорке. Русский её оригинал так никогда и не увидел света, но сохранились гранки*. Все последующие книги Нестьева о Прокофьеве очень отличаются от этой первой, в словах и суждениях которой чувствуется голос самого композитора.

То, что происходило в СССР в 1936—1939 годах — массовые аресты и публичные процессы с осуждением бывших вождей СССР к высшей мере наказания, общая атмосфера валообразно нарастающей шпиономании и паранойи, — не могло не сказаться на человеке даже такой железной выдержки и неискоренимого оптимизма, как Прокофьев. Усугубляли его душевное состояние фактический запрет «Кантаты к XX-летию Октября», снятие с показа внутри страны — после подписания пакта о ненападении между СССР и Германией — «Александра Невского», бесконечное откладывание премьеры «Ромео и Джульетты» в Кировском (бывшем Мариинском) театре, неопределённое положение с заказанной Прокофьеву арестованным Мейерхольдом революционно-патриотической оперой, неудачные попытки писать «массовую музыку» (у Дукельского это выходило гораздо лучше). Прославленный композитор постепенно превращался в того, чья работа оказывалась в новой России не то чтобы не востребованной, но отодвинутой — по сравнению с его прошлыми заслугами — на второй план. Перспективы новых зарубежных ангажементов становились всё более призрачными, ибо над миром нависла угроза всеобщей войны. Вторжение Германии в Польшу и объявление Англией и Францией войны Германии обрушило последние надежды на гастроли за пределами страны. Лина Ивановна, сменившая испанское подданство на советское, вскоре убедилась, что разница между визитами в СССР и постоянной, пусть и привилегированной, жизнью в условиях надвигающейся войны, политической паранойи и дефицита привычных благ, была ох какой существенной. Непросто приходилось и в «серой, как шинель красноармейца» (такой она предстала глазам Олега), не сравнимой по яркости с Парижем, тогдашней Москве детям Прокофьевых, очень сильно отличавшихся от их российских сверстников. Даже по-русски они изъяснялись с напряжени-

* В собрании дочери музыковеда М. И. Нестьевой.

ем. Дома родители говорили с ними по-французски. Олег Прокофьев вспоминал, что его как младшего частенько шпыняли одноклассники, для которых он был и остался заграничной штучкой и композиторским сынком, и существующую систему образования Олег вскоре крепко невзлюбил. До войны он, как и старший брат Святослав, постоянно переходил из школы в школу — часто на это были объективные и довольно жуткие причины: например, арест к концу 1937 года значительного числа родителей одноклассников по Московской английской школе, что была на 3-й Мещанской. Школе эту закрыли. После же войны Олег менял вуз за вузом, не находя удовлетворения в том, как там было поставлено обучение. Олег вспоминал, как в 1939 году Прокофьев поучаствовал в самодеятельном концерте, проходившем в очередной его школе «в связи с каким-то революционным праздником», сыграв на расстроенном пианино знаменитые гавот да ещё один из ранних маршей. Уходя со сцены и не оборачиваясь, композитор — для поднятия настроения шумевших и ёрзавших младшекласников — «игриво помахал ручкой», что вызвало взрыв радостного одобрения в зале. В душе он оставался большим ребёнком. У Олега же этот жест вызвал чувство крайнего неудобства за отца. Ему тогда страстно хотелось почувствовать себя просто ребёнком обыкновенных родителей и быть, наконец, принятым в круг сверстников. Впоследствии Олег Прокофьев, как и его родители, стал человеком искусства — поэтом и скульптором.

Между тем семейные трудности не проходили бесследно. Брак стал давать трещины. И хотя Лина Ивановна продолжала любить Прокофьева и осталась ему верна до конца своих дней, понимая, что имела дело не только с гениальным творцом, но и с исключительным во всех смыслах человеком, Прокофьева компания его «Пташки» стала заметно утомлять. Он и без того частенько путешествовал один, а тут, отдыхая летом 1938 года в Кисловодске, где поначалу появился с женой, вскоре уехавшей обратно в Москву, стал объектом повышенного интереса, как он сам написал с курорта Лине, одной «молодой еврейки, преследующей меня. Она называет себя поэтом». Речь шла о студентке Литературного института Марии-Цецилии Мендельсон (1915—1968) — той самой, в компании которой уже через несколько месяцев, в ноябре, Прокофьев ездил после неудачной премьеры Виолончельного концерта на Воробьёвы горы. Мария-Цецилия Абрамовна (или, как она предпочитала назы-

вать себя, Мира Александровна) была не первой еврейской девушкой в жизни Прокофьева: достаточно вспомнить его бурные романы с харьковчанкой Полиной Подольской и — уже в Америке — с актрисой идишского театра Стеллой Адлер, продолжавшей влечь к себе Прокофьева даже после начала отношений с Линой. В начале 1922 года, готовя нью-йоркскую премьеру «Любви к трём апельсинам», Прокофьев записал в дневнике: «Вообще, отношения со Стеллой какая-то сплошная нелепость. Но каждый раз встреча производит на меня большое впечатление...» Вероятно, таким же было и первоначальное отношение сорокасемилетнего композитора к Мире. Прокофьева, без сомнения, привлекал «средиземноморский тип», к которому принадлежала и родившаяся в Испании Лина. Но у Миры, на двадцать четыре года его младшей, было одно неоспоримое преимущество перед Линой, а также перед ним самим: во всех других смыслах человеком более искущённым и опытным. Для Миры Мендельсон, как и для всё-таки не до конца психологически понятного Прокофьеву Шостаковича, советский мир был своим, родным. Она никакого другого мира не знала и в конечном итоге стала незаменимым проводником Прокофьева по лабиринтам загадочного для него советского сознания. Были у Миры и другие черты, которые заставили Прокофьева поддаться её чарам: открытая в выражении чувств и, пусть и не до конца — в силу разницы в возрасте и опыте — понимавшая Прокофьева как человека, Мира, как и прежде Лина, с самого начала сознавала, что имеет дело с гением, и готова была всегда отступить в сторону и одновременно защитить столь дорогого ей человека от мешавших творчеству тревог и забот. Летом 1939 года снова оказавшийся в Кисловодске и снова по соседству с Мирой Прокофьев ещё не знал, что увлечённая им год назад советская студентка станет его спутницей до конца дней. Несомненно одно: Прокофьеву, как мужчине, льстило внимание столь молодой и привлекательной девушки. Собственно, новая встреча с Мирой в Кисловодске была тщательно спланирована. Ещё зимой 1938/39 года Прокофьев признался Мире, что испытанное им при первой встрече в Кисловодске было «coup de foudre» (ударом молнии, любовью с первого взгляда). А в июне 1939 года впервые пришёл к Мире домой — в коммунальную квартиру в проезде Художественного театра (прежде и ныне — Камергерский переулок, дом 6), где Мендельсоны занимали две комнаты из трёх. Именно в этой квартире он проведёт последние годы и дни своей жизни. Но родители Миры отнюдь не были в восторге от складывающихся у дочери отношений

с женатым мужчиной, да ещё и годившимся ей в отцы. И уж точно категорически против их совместной поездки в Кисловодск. В какой-то момент отец Миры даже решился обсудить происходящее с Линой Ивановной, но та сочла, что никакого предмета для разговора тут нет. Советскую студентку она всерьёз не воспринимала. Прокофьев уехал один.

Однако уже через несколько дней Мира стала получать от него письма. Вот одно из них, отправленное 18 июля 1939 года:

«Мира,

Вместо того, чтобы пребывать в прострации, ресницами подхлёстывая время, надо подчиниться воле родителей и выехать “хоть за 10 дней” до них. Немедленно, если Вы этого ещё не сделали, закажите себе билет у портье Метрополя, иначе вообще никогда не сядете в поезд. В здешнем Гранд-Отеле ужасный базар, но я уверен, Авдотья Ивановна вытерпит Вас все 10 дней, особенно если посвятите ей сонет о красоте её душевной.

Содержание моих часов? Воспоминания; ожидания; много работы. До 6 часов вечера не покидаю горьковской территории, прерывая скрип карандаша то сосновой ванной, то обедом или просто ста шагами под колоннадой. *Ни разу* не был ни на Храме Воздуха, ни даже на Красных Камнях, ни в нижнем парке, за исключением быстрого пересечения от Нарзанной Галереи до Десятилетия, где от 6 до 8 играю в теннис или в шахматы с Ойстрахом, или в театр с Бирман.

Не танцевал. Читаю муравьёв. Ругаю Вас. Даже небо с тоски сегодня заволокло. *Воп voyage?*

Сagrito».

О чувствах же теряющей голову Миры свидетельствует одно из посвящённых Прокофьеву стихотворений, написанное ровно за месяц до приведённого нами письма из Кисловодска — 18 июня, из которого — для характеристики её поэтического дарования — приведём две начальные и заключительную строфы:

Как часто ночью в час прилива
Неясных дум, встречая сон,
Мы проявляем негативы,
Где жизни бег запечатлён.

Так возникает снимок лета —
Крутой, зовущий вдаль подъём.
Кавказ. Прохладный час рассвета.
Прогулка первая вдвоём.

<...>

Идём же к счастью выше, выше,
Туда, где солнце и простор,
Чтоб только южный ветер слышал
Сердце тревожный разговор.

Её стихи — типично советская литинститутская поэзия конца 1930-х — начала 1940-х годов — с образами «готовности», «тревоги», «восхождения-борьбы» и «преодоления», в духе столь популярного и, конечно, не конфликтующего с официальной идеологией героического романтизма. От уровня столь любимых Прокофьевым Ахматовой, Бальмонта, Белого, Маяковского, Пастернака и Цветаевой это было бесконечно далеко.

Из Кисловодска Прокофьев часто и обстоятельно писал и Лине. 19 июля он послал ей ответ на известия из Москвы об убийстве Зинаиды Райх, жены только что арестованного Мейерхольда: «...Какой ужас с Зинаидой! Ты ещё неясно написала: “ошарашили работницу, а затем нанесли ей 12 ударов ножом”. Кому, ей? Но Бирман уже знала от кого-то приехавшего из Москвы, и когда я пошёл к ней, сомнения рассеялись. Бедный В<сезолод> Э<мильевич>! А Зинаида — какая всё-таки трагико-романтическая судьба, начиная с Есенина». И прибавлял то, что думал о продолжающихся арестах и «чистках»: «...порядочные люди сменяются подлецами. Подлецы вылетают в трубу, а вонь от них всё же остаётся».

Мира, в конце концов, приехала в Кисловодск, но вместе с родителями. Прокофьев занимался инструментовкой «Семёна Котко», не прерывая начатой 10 июля упорной работы ни на один день, черпая силы и вдохновение в ежедневном общении и прогулках с Мирой. 26 августа они отправились на Эльбрус. Привычный к пешему туризму композитор без труда довёл юную подругу вверх по склону, вплоть до альпинистского лагеря РККА, где, получив соответствующее обмундирование и проводника, они на следующий день продолжили восхождение. Воспоминания Мендельсон сохранили только бледный отсвет того экстатического восторга, который, без сомнения, сопровождал их всю дорогу: «Меня как будто несла волна чувства. Мне казалось, что здесь чувство приняло в себя что-то новое, что-то от чистоты горных вод, от суровости гор и удивительной тишины». Зная о том, насколько важно было живое ощущение природы для Прокофьева, можно не сомневаться, что их экстатическое восхождение преобразилось в наиболее возвышенную и умиротворённо-суровую музыку, начатую им тогда же, в 1939 году, — отчасти в средний раздел Седьмой (1939—

1942), но больше всего в Восьмую фортепианную сонату (1939—1944).

Пробиваясь сквозь поэтические штампы и срываясь в отчаяние, Мира в канун нового, 1940 года всеми мыслями обращалась к тому, кто занимал теперь её чувства, — с мольбой о воплощении и «её сердца» в «их» Восьмой фортепианной сонате:

Счастьем нашим, горем нашим
До краёв оно полно.
Осуши его как чашу
Новогоднюю с вином.

Всё, что в сердце было свято,
Замуровано — теперь
Ты отдай восьмой сонате,
Безраздельно ей доверь.

Минут дни. Коснёшься клавиш
Властной, любящей рукой, —
Биться снова ты заставишь
Сердце, полное тобой.

Лина, с самого начала знавшая о Мире, а осенью 1939 года поставленная Прокофьевым перед фактом, что это не просто знакомство с симпатичной девушкой, а действительно чувство, не придавала большого значения происходящему. Точнее поступала единственно возможным образом: окружала мужа бесконечной заботой и вниманием, закрывая глаза на происходящее. 11 января 1940 года она появилась с Прокофьевым в Ленинграде на столь долгожданной премьере «Ромео и Джульетты» в Театре имени Кирова. Город пребывал в затемнении — из-за войны с Финляндией. Буквально за две недели до первого исполнения судьба постановки снова зависла в неопределённости. Накануне Нового года общее собрание музыкантов театрального оркестра вынесло решение «не давать спектакля во избежание конфуза». Лина всё ещё надеялась, что семейная жизнь с Прокофьевым поправима, что ей для этого требуется проявить только выдержку и терпение. Композитор действительно снова нуждался в поддержке; он, по воспоминаниям Лины, «приходил домой в полном отчаянии и говорил, что не пойдёт больше ни на репетиции, ни на премьеру». И Лина, как могла, поддерживала его. Накануне премьерного спектакля к жившим в «Астории» Прокофьевым зашёл Радлов, и в довольно подавленном настроении все трое отправились пешком в театр. Спектакль тем не менее сорван не был. Что само по себе показалось чудом. А собравшаяся в театре публика не один раз вызыва-

ла композитора и исполнителей на сцену. И даже когда на послепремьерном банкете исполнительница роли Джульетты Галина Уланова решила произнести — от имени исполнителей — попросту неуместный тост с упоминанием того, что «нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете», то в сравнении с тем, что могло случиться ещё за несколько часов до того, это показалось лишь милой шуткой, и Прокофьев, по воспоминаниям балерины, «первый заразительно смеялся» над её нетактичной речью.

Однако, и находясь в Ленинграде, Прокофьев продолжал думать о Мире — 26 февраля 1940 года к 10 утра Мира получила в проезде Художественного театра корзинку цветов в память о полутора годах их знакомства.

Окрылённый долгожданным исполнением балета на родине, возобновившимися репетициями историко-революционной оперы, крепнувшими чувствами к молодой девушке, Прокофьев довольно неожиданно написал Дукельскому письмо, выдержанное в прежнем иронично оптимистическом ключе, столь контрастировавшим с тем, что происходило вокруг композитора в 1938—1940 годах:

«Чкаловская 14, кв. 14

Москва 64, СССР

5 апреля 1940

Мой дорогой друг,

Миновала уйма времени без каких-либо известий от тебя. Я рассчитывал прибыть в Америку в феврале, но из-за сражения в Европе вынужден был «отложить» удовольствие. Однако я прочитал в «Musical Courier», что ты был на некоем приёме, а значит, у тебя всё в порядке, и я этим доволен.

Ну, старый дружище, что новенького? Что пишешь: 1) по части музыки, 2) в виде тра-ля-ля? Хороши ли доходы от тра-ля-ля? Женился ли ты или всё бегаешь по девочкам?

Прошлым летом я кончил оперу в пяти действиях по довольно живой повести Катаева «Я сын трудового народа» (ищу другого названия). В настоящий момент её репетируют в Москве, и премьера ожидается через 2—3 недели*. В январе Ленинградская опера произвела мой балет «Ромео и Джульетта» с большой помпой и лучшими танцорами. Последние были скорее против <балета>, но после того как их вызывали 15 раз в вечер премьеры, решили, что новые формы тоже могут иметь право на существование. Сочинил я и

* Премьера оперы Прокофьева «Семён Котко» состоялась только через два с половиной месяца.

толстую сонату для фортепиано (25 минут), которую тебе пошло сразу по опубликовании*.

Ну, обнимаю тебя, старина. Drop me a line [Черкни мне строчку-другую. — *англ.*], предпочтительно заказным.

Всего тебе доброго,

Серж Прокофьев

Best greetings,

Duckie, dear,

L. P.

[Наилучшие пожелания,

Утёнок, милый,

Л(ина) П(рокофьева)]».

Это было последнее совместное письмо супругов, посланное за границу.

Незадолго до апрельского письма Прокофьевых Дукельскому «Советская музыка» напечатала отклик ленинградского пианиста и музыковеда Михаила Друскина на премьеру «Ромео и Джульетты». Отклик сочетал критику и похвалы — как в адрес Прокофьева, так в адрес постановщиков, исполнителей и даже либреттистов балета. Полная партитура — по сравнению с очень понравившимися рецензенту сюитами из балета — не устраивала Друскина перенесением «симфонических портретов», «лейт-эпизодов (или фрагментов из них) <...> из одного акта в другой, из картины в картину. Особенно пострадал от таких повторений III акт, который почти целиком (за исключением сцены прощания и частично эпилога) заполнен “монтажом” уже не раз использованных отрывков. И как бы они ни были хороши, их механическая перестановка ничего, кроме чувства досады, вызвать не может». А вот что Друскин думал о работе коллектива Кировского театра, многие танцовщики которого совершенно не понимали музыки Прокофьева. Ведь это была та самая труппа, откуда один за другим уходили те, кто составил мировую славу русского балета: Фокин, Нижинский, Баланчин. Михаил Друскин написал в рецензии: «Балетный коллектив, взявшийся за постановку “Ромео и Джульетты”, должен был неминуемо вступить в творческую полемику с музыкой Прокофьева. <...>

Постановщик Л. М. Лавровский, художник П. В. Вильямс и весь постановочный коллектив создали хореографический спектакль, который поражает сочной, богатой эмоциональ-

* «Толстой» (*une grosse sonate*) Прокофьев именуется Шестую фортепианную сонату, соч. 89, впервые сыгранную им самим на радио через три дня после письма, 8 апреля 1940 года.

ностью и великолепием красок, превосходно передающих буйную атмосферу драмы.

Хореографическое действие разработано темпераментно и изобретательно. Однако, думается, фантазии постановщика могли бы открыться ещё более богатые возможности, если бы он стремился к большей свободе в переложении текста драмы на язык танца.

Авторы сценария (Лавровский, Радлов, Прокофьев) хотели втиснуть всю последовательность событий в рамки балетного спектакля. Боязнь отойти от сюжетных положений Шекспира привела к чрезмерному использованию пантомимы, в плане мелких детализированных «реплик». От такой сюжетной мотивировки действия нужно было бы разгрузить спектакль.

Это необходимо ещё и потому, что музыке Прокофьева такие детализированные психологические и бытовые мотивировки в корне чужды. Она развивается широкими симфоническими линиями... <...>

Образ ласковой и нежной Джульетты превосходно передан одной из лучших танцовщиц — Г. Улановой. Она трактует этот образ — в согласии с музыкой Прокофьева, — в духе раннего романтизма и добивается такой полноты выражения, какая редко встречается на театральных подмостках.

Ромео, в исполнении К. Сергеева, также романтичен. К сожалению, талантливый танцовщик, наделённый большим драматическим даром, скован недостаточно разработанной музыкой Прокофьева».

Однако Сергей Эйзенштейн, посмотревший постановку Лавровского на сцене ГАБТ, с М. Габовичем в качестве партнёра Улановой, думал, что причина «скованности» партнёра Улановой была не в прокофьевской музыке, а как раз в несоответствии между ней и постановкой и хореографией, напоминавшими ему танец «в почтовом отделении или вокзальном буфете», и даже в «порочности традиции и воспитания». Вопреки личной гениальности Улановой и «прелестным» замыслам Лавровского, балетный театр, зацикленный на дореволюционных классических «традициях», просто не мог соответствовать синергетическому действию, которого от него ждали много работавший в 1920-е годы с Дягилевым Прокофьев и шедший от авангардного кино Эйзенштейн.

К счастью, сохранилась сокращённая почти на треть по сравнению с тем, что увидели посетители Кировского театра, киноверсия балета, в которой Уланова и артисты Большого — не Кировского/Мариинского! — театра исполняют хореографию Лавровского. Именно по ней мы и можем су-

дить обо всех плюсах и минусах представления. Отличные исторически выверенные костюмы, декорации Алексея Пархоменко, сходные по духу с величественной сценографией Петра Вильямса, передают бурно романтический колорит постановки. Хореография Лавровского наиболее удачна в массовых танцах и в резко индивидуализированной пантомиме (особенно в партиях Меркуцио и Тибальда), местами напоминающей чёрно-белый немой фильм, хотя представление и заснято в цвете и идёт под симфонически наиболее выигрышные эпизоды партитуры. В тех местах, где дело доходит до собственно балетного танца, как в соло Джульетты (Галина Уланова), в дуэтах Джульетты и Ромео (в киноверсии — Юрий Жданов), Джульетты и Париса (в киноверсии — Александр Лапаури), сам танец угловато-схематичен, без внутренней симметрии и лёгкости, без присущего, например, хореографии Баланчина колебания между поединком мужского и женского начал и уравнивающей поединок тягой к золотому сечению в построении сцен. В балетах Баланчина любые самые сложные и акробатические номера кажутся предельно лёгкими, в балете же Лавровского танец наоборот отяжелён, что, в сочетании с величественными задниками декораций, создаёт впечатление полной заполненности на самом деле незаполненного пространства сцены, — того, что Эйзенштейн саркастически обозвал танцем «в почтовом отделении или вокзальном буфете». Это — интересная попытка преодолеть традицию балетов, шедших на сцене Мариинки с середины XIX века, не через усиление условности, как у Баланчина, а через психологизацию, через превращение представления для знатоков в большую драму. Однако, зная, что Прокофьев работал до того лишь с ориентированными на обобщённую, временами абстрактную, визуальность артистами дягилевской труппы, удивляешься детализированной многофигурности балетного полотна Лавровского, напоминающего скорее картины Сурикова или даже Семирадского.

Другая долгожданная премьера — оперы «Семён Котко» (таково было её окончательное название, от «Я сын трудового народа» Прокофьев с радостью отказался) — состоялась 23 июня 1940 года в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского в Москве. Постановщиком была обозначена Серафима Бирман, заменившая расстрелянного Мейерхольда, эту оперу Прокофьеву заказавшего. Сотрудничество Прокофьева и Бирман было вынужденным: в своих воспоминаниях актриса признаётся, что довести спектакль до сцены ей было поручено свыше и что в начале работы её преследовал самый настоящий «страх», а после ареста Мейерхольда

композитор держался с ней «надменным и замкнутым до недоступности». Ещё бы! Учитывая же обстоятельства, в которых Бирман заменила своего бывшего руководителя Мейерхольда, — «вдруг» оказавшись рядом с Прокофьевым летом 1939 года в Кисловодске, — у композитора могли быть все основания предполагать, что поехать в Кисловодск ей точно поручили в органах государственной безопасности. Как ещё она могла сразу после «устранения» непокорного режиссёра взять его проект в собственные руки, а заодно и проследить за реакцией давнего друга и коллеги Мейерхольда Прокофьева! Что ж, реакция композитора была такой, какой она и бывала у него прежде в абсолютно безвыходных ситуациях: крайне сдержанной и деловой. Не выказав особенных эмоций (неужели те, кто поручил Бирман сделать её дело, могли рассчитывать на то, что композитор изольёт новой постановщице свою душу?), Прокофьев явился к актрисе и «сыграл» на одеяле её кровати, подпевая за целый оркестр, солистов-певцов и хор, всего «Семёна Котко» от начала до конца. Ни о каких музыкальных инструментах в спартанском номере советского санатория и речи быть не могло, но Прокофьеву-пианисту, помнящему свою музыку не столько головой, сколько руками, было психологически легче делать вид, что он наигрывает оперу на немой клавиатуре одеяла. Бирман, поставленная в не менее щекотливое положение, чем сам Прокофьев, вспоминала: «Радость была сильнее страха. <...> Я очень была счастлива в тот летний день, необыкновенно счастлива. Я знала, что Сергей Сергеевич, исполняя свою оперу, абсолютно забыл про меня лично, но он не забыл присутствие слушателя, пусть одной только меня, но всё же заменяющей ему зрительный зал, которому он вверял своё творение».

Прокофьев, впрочем, хотел, чтобы его оперу ставила не она, а Эйзенштейн, о чём и написал кинорежиссёру 30 июля 1939 года из Кисловодска: «Между прочим, после катастрофы с М<ейерхольдом>, который должен был ставить мою оперу, первая мысль была кинуться к твоим стопам и просить тебя взять на себя её постановку. Театр очень приветствовал мою мысль, но ты был в Азии с перспективой долгой занятости — и мечту пришлось оставить».

О том, что на самом деле творилось у него на душе в мрачайшие периоды 1938—1940 годов, когда все жизненные и политические обстоятельства вставали, казалось, против него, его новой музыки и старых друзей — успех «Александра Невского» и «Здравицы» мог только частично компенсировать затянувшуюся постановку «Ромео и Джульетты», «Семёна Котко», фактический запрет «Кантаты к XX-летию Ок-

тября», развал семьи, гибель Мейерхольда, — можно судить по первой части начатой в 1938 году, но остававшейся не отделанной до 1946 года новой сонаты для скрипки и фортепиано, фигурирующей в списке сочинений как Соната № 1 фа минор, соч. 80. Давид Ойстрах запомнил, как взволновала Мясковского сумеречная, сдавленно-трагедийная лирика в новом сочинении товарища. «Гениальная штука. Нет, да вы понимаете, что вы написали?» — повторял тот в присутствии Ойстраха Прокофьеву. Прокофьев прекрасно понимал, и, когда Ойстрах принялся за разучивание Сонаты, заметил скрипачу, что ближе к концу первой части «гаммаобразные пассажи» у скрипки, идущие на фоне русской по окраске просветлённо-скорбной темы у фортепиано, должны звучать «точно ветер на кладбище». Ветер, завоевающий мёртвую листву и колеблющий заржавелые венки.

А написанная в 1942 году, леденящая в своей обыденности и неостановимой механичности сцена показательного расстрела «поджигателей» в опере «Война и мир», проходящая на фоне слов Пьера Безухова о том, что из него сейчас будто «выдернули ту пружину, на которой всё держалось», вызывала в памяти участь Мейерхольда и полное бессилие нашего героя при известии о его исчезновении. Но тогда, в 1938—1940 годах, Прокофьев вынужден был, сжав зубы, держать подлинные переживания глубоко внутри.

В самый последний момент, когда «Семён Котко» был уже готов к выпуску на сцену, возникли сложности, куда более серьёзные, чем «катастрофа» с заказавшим оперу Мейерхольдом: кардинальным образом переменялась геополитическая обстановка. После заключения между СССР с германским рейхом Пакта о ненападении каждая из сторон получила свободу действий в зоне собственных стратегических интересов. Германия, присоединив к себе Австрию, немецкоговорящие части Чехии и Польши, сосредоточилась на военном, политическом и экономическом разгроме Франции и Англии и их союзников, а Советский Союз приступил к решительным действиям в Восточной и Северной Европе. Ещё в сентябре 1939 года, когда немецкие армии подавляли сопротивление польских войск на западе и вокруг Варшавы, восточные земли тогдашней Польши были заняты Красной армией и административно присоединены к Украине и к Белоруссии. И хотя война 1939—1940 годов с Финляндией не привела к триумфу Красной армии, часть финских территорий всё-таки тоже отошла к СССР. На очереди стояли Бессарабия и прибалтийские страны, которые воспринимались Сталиным как временно отложившиеся русские провинции.

Восстанавливались дореволюционные границы страны. Одновременно — на Западе — немецкие войска завершали разгром французской армии и отправленных на континент английских экспедиционных войск.

В этой ситуации опера, действие которой разворачивается на фоне немецкой интервенции на Украине, воспринималась как неуместный анахронизм. Да и сам Советский Союз больше не считал интервенцию злом и охотно вводил свои войска на вчера ещё суверенные территории. Карта Европы стремительно и до неузнаваемости менялась. Пришлось многое выправлять в тексте «Семёна Котко» — немцев сменили австрийцы (Австрия теперь была частью рейха), были убраны любые негативные упоминания об оккупации.

17 апреля 1940 года состоялся первый — закрытый — прогон оперы, после которого было устроено совещание, на котором об опере говорили главный цензор по музыкальному репертуару Бурмистренко (за несколько месяцев до того разрешивший исполнение «Александра Невского»), представитель Народного комиссариата иностранных дел (НКВД) Чиченовский, молодой Борис Покровский, заменившая Мейерхольда в режиссуре спектакля Бирман, некто Дальцев, сам композитор... Сюрреальная их беседа, зафиксированная стенографисткой, приводится ниже с сокращениями:

«БУРМИСТРЕНКО: На этом совещании мы должны обсудить спектакль и пьесу с точки зрения соответствия или противоречия принципу нашей современной политики.

Желательно, чтобы в полной мере были убраны все немецкие места. Видимо, из-за перемены текста товарищи недостаточно твёрдо усвоили новый текст и многие текст путают.

ПРОКОФЬЕВ: 3-й австриец — в сущности, не чистокровней австриец. Может принадлежать и к другой национальности — его можно одеть в какой-нибудь отличительный костюм.

ЧИЧЕНОВСКИЙ: Отвлекаясь от бесспорных достоинств постановки, от блестящей музыки, нужно констатировать, что вещь такого направления огня, т. е. явно против интервенции — эта вещь может вызвать не совсем выгодный для нас резонанс. Что нерв вещи здесь против интервенции — это очевидно. Мне бы казалось, что этот нерв должен быть вынут, так как этот нерв будет беспокоить зуб и будет угрожать его существованию.

Мне кажется, что ход с австрийцами — это игрушка, которой мы себя успокаиваем. Ясно, что тут жмёт, — это совершенно бесспорно.

Для себя предварительно я решил этот вопрос так, что эта вещь сейчас не вовремя. В прошлом году она была бы идеально своевременной, а сейчас — опоздали! Я знаю повесть катаевскую, и тогда всё было закономерно и было соответственно принято.

Не следует переносить всё и на французов. Да и дело не в замене национального флага. Мозг всех действий — безусловно, немцы. Эти краски нужно сильно разбавить, и вот это можно переделать, чтобы вещь существовала, так как вещь очень хорошая и особенно хороша музыка.

ПОКРОВСКИЙ: Эта опера не специально об интервенции, а о простых людях, которые попали в борьбу благодаря событиям. Но в переделке упирается вопрос в музыку: в конце концов, можно было бы сделать не немцев, а кого-нибудь другого. Можно, наконец, допустить, что в село немцы не дошли. Но в музыке есть чёткость и ритм, указывающие на то, что это именно немцы.

Сергей Сергеевич, ваше слово, на вас смотрит вся Европа.

ПРОКОФЬЕВ: Я ничего изменять не буду в музыке. Пусть Европа смотрит на товарища из НКВД.

БИРМАН: Почему нет Катаева. Без него невозможно обсуждать этот вопрос.

ДАЛЬЦЕВ: Катаев всё равно не придёт. Это бесполезное дело. Он говорит — у меня есть повесть, и если переделывать — это значит писать новую вещь».

1 июня, устав от неопределённости, Прокофьев обратился с письмом к заместителю Сталина по Совету народных комиссаров — Молотову:

«Я знаю, Вячеслав Михайлович, что Вы посещаете многие оперные спектакли. Могу ли я просить Вас назначить закрытый просмотр и прийти на него дабы своими глазами убедиться в том, что в опере нет ничего, могущего шокировать наших соседей [то есть немцев. — *И. В.*]. Доклады Ваших сотрудников и чтение либретто не дадут точного представления о моём замысле, и работа может погибнуть из-за неясности представления о ней.

Но по возможности хотелось бы не откладывать просмотр, т. к. если мы не выпустим спектакль сейчас (театр играет до половины июня), то к осени всё развалится, и это будет очень тягостно и для исполнителей, и для композитора».

Просмотр был назначен на 11 часов утра 11 июня 1940 года, и решение Молотова оказалось в пользу Прокофьева.

«Семёна Котко» представили со сцены Музыкального театра имени К. С. Станиславского широкой публике 23 июня 1940 года без изменений в музыке, заменив немцев на не-

определённых солдат оккупационной армии. К этому времени капитулировали Нидерланды (15 мая) и Бельгия (28 мая), у Дюнкерка были разгромлены английский экспедиционный корпус и союзные ему французские войска, 11 июня Париж был объявлен открытым городом, 14 июня немецкие войска промаршировали по его улицам, Гитлер, когда-то метивший в живописцы, с гордостью осмотрел достопримечательности прежде не доступной ему европейской столицы искусств; 17 июня французское правительство капитулировало. В Виши собралась Национальная ассамблея, в полном составе проголосовавшая, включая депутатов от Коммунистической партии (ещё несколько дней назад бывшей под запретом за поддержку советско-германского пакта), за резолюцию об упразднении существующей государственной власти. Для одних это было признание их поражения, для других заслуженный конец импотентной буржуазной республики. Все полномочия перешли к герою Первой мировой войны (если у всеобщей бойни вообще могли быть герои) маршалу Петену, создавшему национальную администрацию на принципах солидарности, сильно напоминавших гитлеровские. Всё смешалось: нацисты, победив в войне, выпускали посаженных в тюрьмы при демократической республике своих недавно злейших врагов коммунистов и анархистов. Но ведь коммунисты и анархисты были тоже против прежнего французского государства. Формальный акт о капитуляции был подписан — для пущего унижения Франции — 22 июня 1940 года в Компьенском лесу. Настроение у всех, даже в Москве, было, мягко говоря, странное. Так вот, на следующий день после того, как Франция официально сдалась на милость победителей, и состоялась многократно откладывавшаяся премьера «Семёна Котко». До начала войны с Германией оставался ровно год.

Наученная горьким опытом разноса «Леди Макбет», музыкальная общественность сразу и довольно дружно вступилась за просто чудом дошедшую до сцены оперу Прокофьева. Отдельные попытки наклеить на произведение ярлык «серьёзных формалистических заблуждений», обвинить оперу в том, что она «не будет понята массами» (Л. Христиансен), — а какая опера будет? — потонули в череде разумных и очень положительных отзывов. Большая статья Нестьева, которую мы уже цитировали, была опубликована в сентябрьском номере «Советской музыки» за 1940 год — вместе с двумя отрывками из оперы: Песней Фроси (I акт) и Вступлением к сцене Семёна и Софьи (III акт). В октябрьском номере журнала Н. Панчехин, исполнитель роли Ткаченко, заговорил о

«нити правды», проходящей через прокофьевское произведение, бросая заодно упрёк поверхностным, без «шекспировской» глубины сделанным советским операм (подразумевались произведения Ивана Дзержинского и Тихона Хренникова): «Большое достоинство музыки Прокофьева в том, что она вся насквозь национальна. Это — чисто украинские вокально-речевые интонации; это — украинская песенность, украинский юмор, хотя он и преподносится с моцартовским блеском и мастерством. <...>

Я, как актёр, не могу не увлекаться образом Ткаченко, обуреваемого большими человеческими страстями. Он — враг, большой враг. Борьба с ним — нелёгкая. <...> Вспоминаются слова К. С. Станиславского: “Когда хочешь играть доброго, ищи непременно, где он злой”. Ремень и Семён Котко слишком прямолинейны; к ним с самого начала и до конца приклеен ярлык: “смотрите, я положительный герой”. Я не вижу у них человеческих переживаний — моментов слабости, растерянности, живой радости. Они резонёрствуют, как и почти все положительные герои советской оперы. Люди больших страстей противоречивы. Так, Отелло — человек огромной силы — погиб из-за своей детской доверчивости. Этого богатства нюансов лишены положительные герои советской оперы. Они — одноцветны; в них нет сопоставления чёрного и белого, нет незаметных переходов от света к тени, т. е. нет того, что составляет секрет правдивой театральности шекспировских героев».

А пианист Генрих Нейгауз, во время обсуждения не понравившейся ему оперы Шостаковича заявивший: «Я хочу сказать, что, может быть, с точки зрения <...> будущего искусства всё то, что сейчас происходит, будет мелочами, вернее не мелочами, а только подготовкой его. Я говорю о будущем — оно как-то мне понятно. О том, что мы идём к большому искусству, что наша страна есть первая, единственная, которая подымет великое искусство, не приходится говорить, — это ясно для каждого», — при обсуждении «Семёна Котко» признался, что видит, наконец, это самое большое оперное искусство будущего у Прокофьева: «Лучшей советской оперой я считаю оперу Прокофьева “Семён Котко”. Громадное мастерство, с которым она написана, свежесть и новизна музыки — одновременно и очень доступной, и высококачественной в художественном отношении, — заставляют меня считать её исключительным достижением советского оперного творчества. <...>

Огромное впечатление производит третий акт и особенно конец его, являющийся одним из самых сильных мест

оперы. Драматическое напряжение сценического действия здесь воплощено в музыке с необычайной силой. Не только третий акт, но и вся опера наполнена до краёв прекрасной музыкой. Партитура — своего рода шедевр.

Я слышал мнение, будто конец оперы не совсем удачен. Уничтожение врага и окончательная победа даны слишком весело, недостаточно торжественно, слишком лаконично. Не могу с этим согласиться. Мне кажется, что как раз здесь Прокофьев обнаружил прекрасный вкус. <...> Излишняя грандиозность и помпезность в конце оперы наверняка показались бы фальшивыми, не говоря уже о трафаретности такого приёма. От Прокофьева же можно ожидать чего угодно, только не трафарета».

Ещё в Кисловодске Прокофьев задумал триаду из очень разных по настроению сонат — Шестой, Седьмой, Восьмой, — и лишь Шестую композитору удалось закончить в 1939 году. Завершение Седьмой и Восьмой растянулось по разным причинам на годы.

Сурово-макабрная, на манер средневековых возглашений, главная партия (*allegro moderato*) Шестой сонаты погружает слушателя в мир нового «Пира во время чумы» — недаром сюжет маленькой трагедии Пушкина так занимал Прокофьева в юности. Как принять неотвратимые удары судьбы? Как морально выстоять под натиском губительной силы, превышающей физические возможности человека? Никогда в абстрактной сонатной форме Прокофьев не выражал с такой откровенностью непосредственных впечатлений от окружавшей его действительности. Скорбно-лирическая, возвышенно-печальная побочная тема (*poco più mosso*) не противостоит суровым возглашениям начальной партии, но сливается с ней в полифоническом дуэте — проходя одновременно в партии правой руки пианиста в некоем дионисийском «восславлении бедствий чумы» и напоминая токкатностью развития финальную трагическую фугу из Концерта для двух фортепиано Игоря Стравинского, издание которого автор подарил Прокофьеву с уважительно-сердечной надписью («дорогому Сергею Сергеевичу Прокофьеву от любящего его адмиратора») ещё в декабре 1936 года в Париже. То, что Прокофьев ощущал, как новое дуновение сил губительного хаоса, не было сугубо советским явлением: весь мир стоял перед лицом обнажившегося зла, и Стравинский остро почувствовал его тоже.

Мажор (*E-dur*) второй части — один из примеров зловещести, таящейся за видимой улыбкой. Предельно замедлен-

ный псевдовальс третьей части совсем лишён лирической порывистости, свойственной другим вальсам Прокофьева: напротив, он максимально прижат к земле, переходя местами в скорбное пение, и если уж и родствен чему среди других сонат Прокофьева, так фантастическому *Andante assai* Четвёртой сонаты. Финал не приносит просветления и в заключительном эпизоде воскрешает обороты и тематизм макабрного начала сонаты.

Соотечественники были поражены. Благородно-оптимистичный Прокофьев и вдруг такое проникновение в природу космического зла! Они просто не знали «Семеро их», «Игрока» и «Огненного ангела». Святослав Рихтер вспоминал, как в гостях у Ламмов, куда его привёл учитель и благодетель Нейгауз, он слушал первое авторское исполнение только что написанной вещи. Это должно было быть самое начало 1940 года. Прокофьев несколько задирал нос от того, что ему удалось выразить, он имел вид самого настоящего «именинника», играл сонату с натиском и быстротой, потом повторил её для лучшего понимания и без лишних пояснений, приняв во внимание чисто технические замечания Нейгауза, ушел. Комментировать было нечего — музыка говорила сама за себя.

Впоследствии отец Рихтера, слушая сонату в исполнении сына-пианиста, сравнил впечатление от сокрушительной музыки с ударами по лицу. Рихтера впечатлило построение произведения: «Необыкновенная ясность стиля и конструктивное совершенство музыки поразили меня. Ничего в таком роде я никогда не слышал. С варварской смелостью композитор порывает с идеалами романтики», — а фортепианная соната всё-таки плод классической и в особенности романтической эпох, — «и включает в свою музыку сокрушающий пульс XX века. Классически стройная в своём равновесии, несмотря на все острые углы, эта соната великолепна».

8 апреля 1940 года Прокофьев сыграл Шестую на радио. Марина Цветаева, вернувшаяся, как и Прокофьев, в Москву из Франции, услышала это исполнение и записала в дневниковую тетрадь, что Прокофьев всё-таки слишком формален. Вероятно, ей были бы больше по душе душевный надрыв и распахнутость Чайковского или Шостаковича. Как будто сама она не писала трагичнейших стихов, облакая их, как Прокофьев свою музыку, в предельно жёсткую и динамичную форму!

26 ноября 1940 года Рихтер впервые исполнил сонату в концерте в Москве. По его собственному впечатлению, произведение встретило безоговорочное и абсолютное принятие в музыкальной среде. Ещё бы!

В личной и творческой жизни Прокофьева наступало постепенное успокоение и затишье. Композитор продолжал жить с Линой и детьми, но регулярно встречался с Мирой, которая работала теперь над либретто его новой, комической оперы «Обручение в монастыре» (по Шеридану). Сначала, правда, он собирался писать пятиактную оперу по пьесе Лескова «Расточитель» (план либретто которой датирован 21 февраля 1940 года). Но сознание, после всех испытаний, искало чего-то лёгкого и, может быть, далёкого от безрадостных отечественных реалий. Мира Мендельсон вспоминает: «Мне позвонила талантливая переводчица, с которой я училась в Литературном институте, и предложила перевести стихотворные тексты в комедии Шеридана “Дуэнья”, перевод прозы она брала на себя». — Речь идёт о Татьяне Озерской, будущей жене поэта Арсения Тарковского. — «Задача перевести произведение для театра была увлекательна и сама по себе, но, прочитав “Дуэнья”, я была обрадована вдвойне, настолько это было по-настоящему весело, ярко, лирично. Тут же по установившейся привычке я начала пересказывать (или “вытряхивать”, по выражению Сергея Сергеевича) содержание “Дуэньи” Сергею Сергеевичу. Сначала он слушал рассеянно, но постепенно — я видела — он увлёкся, и когда я кончила, он сказал: “Да ведь это — шампанское, из этого может выйти опера в стиле Моцарта, Россини!”» Мира не знала, что Прокофьев повторял ей слова, сказанные ему в 1927 году по поводу «Трёх апельсинов» Луначарским.

История о юной девушке Луизе, убегающей из-под опеки отца Дона Жерома, чтобы тайно обвенчаться со своим возлюбленным Доном Антонио в монастыре, в то время как отец сватает её богатому и старому рыборотровцу Исааку Мендозе, каковой принимает за дочь своего приятеля её няню-дуэнью, на которой по ошибке и женится, а также о браке девушки Доне Фердинанде, женищемся в том же монастыре, одновременно с Мендозой и дуэньей, Луизой и Антонио, на подруге Луизы Кларе, после чего все три обвенчавшиеся пары заявляются на свадебный ужин, устроенный Доном Жеромом для Исаака Мендозы и его жены (как он поначалу думает, своей дочери), — история эта привлекла Прокофьева и автобиографичностью, и богатством театральных возможностей, и испанским колоритом (правда, увиденным глазами автора-англичанина). Юная Мира тоже бежала к нему из-под опеки серьёзного отца, вероятно, рассчитывавшего, что спутником её по жизни будет не такой человек, как Прокофьев (отношения между композитором и отцом Миры, доктором экономических наук Абрамом Соломоно-

вичем Мендельсоном, сложились впоследствии прекрасные: он, случалось, помогал Прокофьеву в быту и всегда уважительно именовал его не иначе как Сергей Сергеевич). Бесконечные переодевания и перемены ролей вызывали в памяти «Женитьбу Фигаро» и «Так поступают все женщины» Моцарта. Наконец просветлённое приношение Испании — родине его жены Лины — вытесняло из памяти гораздо более неприятные мысли: о судьбе самой Испании, лежавшей в руинах после проигранной республиканцами кровавой гражданской войны, и о трещавшем по всем швам браке русского композитора и испанской певицы.

Либретто написал сам Прокофьев, Мира добавила к нему тексты «серенады Антонио, ариетты Клары, песенки дона Жерома об упрямых дочках, дуэта Антонио и Луизы и хора в конце».

Кажется, никто не обратил внимания на то, что опера называется «Обручение», а никак не «Венчание в монастыре». Обряд надевания колец под молитвы, происходящий на сцене в заключительном действии, ещё не есть сама свадьба, хотя в либретто оперы говорится о венчании: жениться на своей юной Мире-Луизе Прокофьев, как состоявший в браке, не мог. Просветлённо-возвышенными чувствами к Мире, столь отличными от страстей, бушевавших на страницах «Огненного ангела», «Ромео и Джульетты» и «Кантаты к XX-летию Октября», овеяны многие эпизоды «Обручения в монастыре»: это опера необычайно, по-доброму весёлая и сценичная. А кроме того, возвращающаяся к структуре классических опер XVIII—XIX веков с увертюрами, антрактами, дуэтами, квартетами, квинтетами, музыкальными пародиями, карнавалом и шутками. Особенно хороши с точки зрения музыкального юмора репетиция камерного ансамбля под управлением вздорного Дона Жерома, в ходе которой он, не глядя, подписывает благословение дочери на брак с Доном Антонио, и заключительное соло Дона Жерома на стаканах со свадебного стола. Только написано «Обручение» без малейшей стилизации. Композитор осуществил настоящее чудо, ещё раз показав, что может сочинить всё что угодно. В том числе и моцартианско-россиниевскую по построению оперу, возвышенную и счастливую, не изменяя при этом ни йоту своему музыкальному языку. Но язык этот, как выяснилось, настолько пластичен, что может звучать и в совершенно другом строе. Стравинский, его друг и соперник, так написать уже не смог бы: сочинённые им после войны «Похождения повесы» звучат гораздо тяжелей и резче.

Не будь мир в 1940 году в состоянии глобального кон-

фликта (уже пали Мадрид и Париж, но даже эха этих событий нет в опере), не находишь СССР в состоянии возрастающего отчуждения от остального мира — благодаря Пакту о ненападении с Германией, — напиши, наконец, такую оперу Пуленк с его мелодическим даром или Стравинский с его умением подстраиваться под прошлые эпохи, она давно стала бы хитом мирового репертуара. Но её написал находившийся в СССР Прокофьев, притом написал лучше, чем смогли бы Пуленк или Стравинский, и судьба «Обручения» оказалась не столь счастливой. А ведь смотреть оперу, особенно в исполнении хорошей труппы, — редкое по чистоте удовольствие. Недавние постановки в Мариинском театре и в Сан-Францисской опере (обе — с невероятно лёгкой по пластике и идеально подходящей по голосу Анной Нетребко в роли Луизы) позволяют надеяться, что наконец-то самая радостная, чистая и светлая из опер Прокофьева оценена по-настоящему.

Репетиции «Обручения в монастыре» начались в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского, но они так и не были доведены до намечавшейся на 1941 год премьеры.

Присутствует тихая Мира и на страницах нового большого балета Прокофьева «Золушка», работать над которым Прокофьев начал в том же 1940 году. К 10 января 1941 года Н. Д. Волковым было составлено подробнейшее, тщательно хронометрированное композитором либретто (предполагалось сочинить 83 минуты музыки); к середине того же года Прокофьев записал несколько десятков страниц музыкальных набросков — отъезд Золушки на бал с превращением простых предметов и домашних зверей в волшебный кортеж и само торжество в компании прекрасного принца. Даже сам выбор сюжетов говорил о многом. В своеобразном «обручении» с Мирой, советской «золушкой», было больше от духовного союза, чем от страстного плотского влечения.

В 1940 году двадцатидевятилетний музыковед Израиль Нестьев, аспирант Московской консерватории, чьё имя уже не раз упоминалось на страницах этой книги, взялся за написание диссертации о жизненном и творческом пути Прокофьева с двойным прицелом — писать её одновременно и как полноценную и всеохватную книгу, которая могла бы выйти к 50-летию композитора (в 1941 году). Человек совершенно другой биографии, чем Прокофьев, Нестьев, в отличие от Асафьева, не знал композитора близко, да и разделял далеко не все прокофьевские убеждения, но с самого начала расположил нашего героя к себе безусловной любовью к его му-

зыка. Прокофьев открыл ему музыкальные рукописи и ценнейшие альбомы вырезок, в которые клеивал отклики на свои выступления и творчество ещё с ранних консерваторских лет. Композитор с явным удовольствием отвечал на пытливые вопросы — не раз в книге за текстом Нестьева ощущается слово самого Прокофьева.

Летом Нестьев навестил в Ленинграде Асафьева, чья дружеская связь с Прокофьевым почти пресекалась после истории с «Пламенем Парижа», но который поведал младшему коллеге, что тоже когда-то намеревался писать монографию о Прокофьеве. Обстановка их первой встречи, вспоминал Нестьев, «была совершенно фантастическая, почти гофманианская»: газеты полны сообщений о падении Парижа и о капитуляции Франции, а в асафьевской квартире в доме 6 на площади Труда «за окнами — бледная северная ночь, в кабинете — бесчисленные шкафы с книгами, гравюры, окантованные рисунки, рядом со мной — немного странный, болезненного вида человек с неповторимо светящимися, грустными и мудрыми глазами. Он казался много старше своих 55 лет — чувствовалась некая издёрганность, утомлённость, быть может, даже признаки преждевременного дряхления». Асафьев много и о многих рассказывал, но это были почти исключительно те, кто умер, уехал из страны, покинул Петербург-Ленинград... Выпав из прежнего круга, не имея возможности публиковать о музыке то, что действительно думал и считал важным, когда ещё был «Игорем Глебовым», погрузившись — в качестве бегства от внутреннего одиночества — в безостановочное, почти уже болезненное композиторство, Асафьев теперь ходил на одно из ирреальных, химерических существ, каких в сумерках немало мерещится под сводами этого города, поражающего в иной ясный день звонкой прямизной линий и глубиной ясного, солнечного неба. Но вот в сумерках!..

Осенью Нестьев оповестил Асафьева, что уже пишет книгу о Прокофьеве, и вскоре получил из Ленинграда автографы ранних сочинений композитора и первый альбом вырезок, когда-то отданные нашим героем Асафьеву на хранение. Тщательно эти материалы изучив, Нестьев передал их Прокофьеву.

9 ноября 1940 года, когда книга уже шла на полных парах, Мясковский дал Нестьеву трёхчасовое «интервью». Нестьев также встречался и беседовал с Глиэром, Моролёвым, Держановским, Сараджевым... Зимой—весной 1941 года Прокофьев написал краткий вариант «Автобиографии» и передал текст для публикации в «Советскую музыку», а копию его — упорно дорабатывающему книгу о нём Нестьеву. В отличие

от асафьевского замысла 1927 года Нестьев с его волей и организованностью довёл дело до конца и сдал книгу в печать.

В 1941 году издательство изготовило гранки. Книга получалась солидной: концептуальное «Введение» и три большие главы-части, целью которых было вписать только что вернувшегося на родину композитора в советский контекст: обширнейший «Юношеский период» до весны 1918 года включительно, то есть на самом деле период давно уже не юношеский, но предваряющий отъезд за границу (75 страниц печатного текста), относительно краткие «Годы странствий» (54 страницы), не соизмеримые со значением этого периода в биографии Прокофьева, и начинающийся почему-то с 1932 года (именно так!), хотя Прокофьев переехал в СССР лишь в 1936 году, но Нестьев чувствовал политическую конъюнктуру лучше Прокофьева, — раздел «Советский художник» (ещё 43 страницы), а также подробнейший список сочинений, доведённый в наборном экземпляре до 87-го опуса — только что начатого балета «Золушка».

«Мы имеем все основания гордиться тем, — писал Нестьев в заключительном абзаце ожидавшей выхода в свет книги, — что среди нас живёт и работает такой выдающийся мастер, чьё творчество успешно развивается вместе с расцветом всего советского музыкального искусства, укрепляя его славу во всём культурном мире».

Выход такой книги означал бы закрепление за Прокофьевым, чья творческая биография в 1920—1930-е годы протекала в основном в диалоге с зарубежными коллегами, не получившим до сих пор ни одной Сталинской премии или какой иной советской награды, статуса *первого из живущих в СССР композиторов*. Если образцом — устами Нестьева — провозглашался такой композитор, то весь строй советской музыки должен был перемениться. Нашего же героя должны были ждать ширящееся признание и почёт, возможность безмятежной работы и жизни. Но внутреннее затишье, казалось бы, наметившееся в жизни Прокофьева в 1940 году, было обманчивым. Таким бывает только спокойствие перед грозой.

Глава восьмая

ВОЙНА (1941—1945)

Двойная жизнь Прокофьева не могла длиться бесконечно: не такой он был человек. Уйти от Лины и детей означало подвергнуть их огромной психологической опасности, снять последнее заграждение между ними и советской реаль-

ностью, каковым был сам композитор с его темпераментом и заслуженной славой. Если 1940 год Прокофьев проблуждал, подобно Дону Антонио из «Обручения», в монастырском саду в радостном ожидании юной Луизы, то теперь настала пора выбирать между ней, сказавшей ему «да», и всей прежней жизнью. И Прокофьев выбрал Миру, а значит, и открытую войну против исключительно неблагоприятных жизненных обстоятельств. В этой войне он надеялся выиграть в любом случае: обрести полноценное счастье и возможность творчества рядом с молодой возлюбленной и даже защитить своим успехом мало что понимавшую в советской жизни жену и подраставших детей. Ведь он практически всегда выигрывал до того. Уход Прокофьева от Лины, которая всё равно продолжала его любить, тут сомнений быть не могло, означал возобновление страннического уклада — отныне на целые шесть лет у композитора снова не будет ни кола ни двора — и уютиться они с Мирой станут в лучшем случае по гостиницам. Советская идиллия с Линой закончилась, толком не начавшись.

15 марта 1941 года за полночь Прокофьев позвонил Мире Мендельсон с вокзала и предложил ей бежать вместе с ним в Ленинград. Смущённая, Мира ответила «нет». Её родители были также решительно против, считая происходящее форменным скандалом (Мира умалчивает об этом в воспоминаниях). На следующее утро композитор, огорчённый, телеграфировал и снова звонил ей — уже из Ленинграда, сказал, что будет ждать её через несколько дней. В эти несколько дней он, по просьбе Лины, встречался с Демчинским, с которым говорил начистоту о разрыве и о его причинах. Демчинский убедился, что возврат композитора в семью невозможен.

19 марта 1941 года Прокофьев и Мира Мендельсон встретились друг с другом на платформе Московского (тогда ещё — Октябрьского) вокзала в Ленинграде и с тех пор больше не разлучались. Так получилось, что по времени невидимая война Прокофьева против окружавшего его уклада совпала с войной реальной, разразившейся на третий месяц после начала совместной жизни с Мирой, но ведь это могло произойти и позднее, и даже вообще могло не произойти, сложись исторические обстоятельства — соперничество между Сталиным и Гитлером — по-другому. Прокофьеву, можно сказать, сильно повезло, что его личный конфликт с обществом срезонировал с ударами, обрушившимися на Россию извне, что благодаря этому рискованные поступки весны 1941 года получили оправдание. Возможно, что он, столько лет проведший в скитаниях, оказался просто не способен

к оседлой жизни, что мечты о семейной идиллии на родине были просто нежеланием смотреть правде в глаза. Хотя Прокофьев и тянулся к такому укладу, искал крепкого жизненного основания.

Лина вспоминает, с каким вниманием её муж перечитывал, живя за границей, «Войну и мир» Толстого. В русской литературе, после «Евгения Онегина», не было другого произведения, в котором жизнь образованного класса в непосредственной открытости родной земле и природе, так называемая «поместная жизнь», знакомая Прокофьеву с младенчества, была бы представлена с такой завораживающей силой. Но, в отличие от достаточно идиллического ещё «Онегина», в эпосе Толстого эта жизнь разворачивается на фоне конфликта с агрессивной западноевропейской цивилизацией, вторгающейся — в лице армии Наполеона — в естественный, освящённый веками уклад. Ведь отличием русского образованного класса (земельной аристократии у Толстого), озабоченного интеллектуальным трудом и честной государственной службой, от тех, кто физически трудился на земле, — Прокофьев это запомнил ещё в Солнцевке — была, в основном, бóльшая имущественная свобода. В остальном представления посвятивших себя интеллектуальному труду и службе и занятых физическим трудом слоёв населения имели в России больше общего, чем различий, и враг, пришедший в 1812 году в их страну с запада под демагогическими лозунгами «свободы, равенства и братства», но принесший только порабощение и разрушение, был, как это описал в своём романе Толстой, их *общим* врагом.

Лина же свидетельствовала, что крайне дерзкая мысль об опере по роману Толстого (кто выдюжит — тому не будет равных среди русских композиторов) у Прокофьева «появилась очень давно, ещё когда за границей он перечитывал его на английском языке (Сергей Сергеевич считал, что лучший способ совершенствоваться в иностранном языке — это читать хорошо знакомую книгу в переводе). Когда же в 1935 году Сергей Сергеевич, давая концерт в Челябинске, случайно встретился с певицей Верой Духовской и попросил её дать ему что-нибудь почитать, она предложила “Войну и мир” Толстого. И тогда он ей сказал, что давно мечтает написать оперу на этот сюжет, но откладывает, сознавая, что такая тема потребует очень большой и длительной работы».

В апреле 1941 года, едва соединившись со своей возлюбленной, Прокофьев приступил, наконец, к замыслу всей сво-

ей жизни и, по свидетельству Миры, «записал намеченный нами первый краткий план либретто оперы. Первоначальный план был намечен. А задача порой всё же казалась невыполнимой. Но как только началась Великая Отечественная война, горячее желание работать над оперой “Война и мир” взяло верх над колебаниями. Большую роль тогда сыграла поддержка Комитета по делам искусств. В июле мы составили подробный план либретто, а 15 августа Сергей Сергеевич начал писать оперу», первый вариант которой — в одиннадцати картинах — был завершён, несмотря на войну и эвакуацию из Москвы, уже к маю 1942 года. Вот первоначальный план либретто, помеченный 13 апреля 1941 года:

«Война и мир

1. Ростов с визитом у старика Болконского.
 2. Встреча Наташи с Анатолом у Элен. Элен и Наташа. Граф: едем. Наташа. Элен уводит графа, Анатоля. Поцелуй. Наташа одна. Старый граф.
 3. Анатоля и Долохов перед похищением.
 4. Неудачное похищение. Отчаяние Наташи. Пьер.
 5. Пьер трясёт Анатоля.
 6. Вильна. Балашев сообщает Александру об объявлении войны.
 7. Балашев у Наполеона.
 8. Перед сражением (Бородиным). Кутузов—Андрей. Пьер—Андрей.
 9. Москва. Сцена казни. Пьер в плену.
 10. Наташа у раненого Андрея.
 11. Отступление французов. Освобождение Пьера. Андрей о дубе, о мести Анатолию [sic! — *И. В.*].
- С самой 1-й картины отдельные фразы о Наполеоне и отношении к нему».

А вот последовательность картин в окончательном варианте первой редакции оперы, завершённом в клавире весной 1942 года:

1. Сад и дом в имении Ростовых (т. н. «Отрадное»). (Начата 15 августа 1941 в Нальчике, окончена 19 августа 1941 там же);
2. В особняке старого князя Болконского. (Окончена 5 сентября 1941 в Нальчике; инструментовка завершена в Алма-Ате 19 июня 1942);
3. В гостиной у Элен Безуховой. (Окончена 13 сентября 1941);
4. В кабинете у Долохова. (Начата 17 сентября, окончена 2 октября 1941 в Нальчике; инструментовка окончена 9 июня 1942 в Красноводске);

5. Комната в особняке Марии Дмитриевны Ахросимовой. (Окончена 29 октября 1941 в Нальчике);

6. Кабинет Пьера Безухова (т. н. «Сцена Пьера и Анатоля»). (Начата 31 октября, окончена 12 ноября 1941 в Нальчике);

7. Перед Бородинским сражением. (Начата 17 ноября 1941, окончена 12 января 1942 в Тбилиси, инструментовка окончена 31 августа 1942 в Алма-Ате);

8. В ставке Наполеона (на Шевардинском редуте). (Начата 15 января, окончена 13 апреля 1942 — дата завершения первой редакции оперы);

9. Улица Москвы, захваченной французами (позднее: «Горящая Москва, захваченная неприятелем»). (Начата 15 января, окончена 21 февраля 1942 в Тбилиси; оркестровка окончена 3 апреля 1943);

10. Тёмная изба в Мытищах (впоследствии: «В избе в Мытищах (смерть князя Андрея)'). (Начата 21 марта, окончена 28 марта 1942 в Тбилиси; оркестровка окончена 3 июня 1942 в Баку);

11. Смоленская дорога (окончательное название: «Смоленская дорога (отступление французской армии и торжество победы русского народа)'). (Окончена 20 марта 1942 в Тбилиси; оркестровка завершена 3 апреля 1943);

Увертюра написана 18 и 19 марта 1942 года.

К оркестровке Прокофьев приступил 3 марта 1942 года, а к апрелю 1943-го партитура всего произведения была уже готова. Из первоначального плана выпали сцена в Вильно и визит Балашева к Наполеону, зато появились огромной лирической силы сцена в Отрадном (вступительный монолог князя Андрея первоначально относился к сцене визита Ростовых в особняк к старому Болконскому) да ещё важнейшая в конструкции оперы сцена в ставке Наполеона в Шевардинском редуте. И в первоначальном варианте сценария, и в уже написанной опере присутствовала сцена казни — показательный расстрел поджигателей — отголосок ужаса, пережитого композитором и всей страной в 1937—1940 годах. По составу первой редакции видно, что выборка сцен проектировалась на возможное развитие событий: в том числе и на казавшуюся вполне вероятной сдачу Москвы немцам. Ведь за год до того пал столь любимый Прокофьевым Париж.

Впоследствии, помимо нескольких музыкальных фрагментов, вписанных в завершённые картины по ходу подготовки их к исполнению (с целью усиления собственно оперного развития), Прокофьев, по инициативе готовившего оперу к премьере дирижёра Самосуда и по совету Эйзенштей-

на, взявшегося разработать режиссуру и которому опера в редакции 1941—1942 годов *понравилась чрезвычайно*, дописал сцену бала у екатерининского вельможи (вторая картина в новой редакции, сочинена в 1946—1947 годах), а через некоторое время, по упорному настоянию Самосууда, ещё и сцену военного совета русского генералитета в Филях, шедшую теперь после сцены «В ставке Наполеона» (сочинена сцена военного совета была в 1946 году, но перерабатывалась и дополнялась вплоть до 1952-го). Был приписан к опере и патристический оркестрово-хоровой эпиграф «Силы двенадцати языков...» (датируемый 7 декабря 1946 года). Ныне опера исполняется с учётом всех, внесённых в неё дополнений и поправок, в тринадцати картинах, музыка которых длится четыре часа, а с учётом перерывов превращается в трудноподъёмное для зрителей и слушателей за один вечер действие и потому часто даётся в два спектакля. Впрочем, встающие за пульт дирижёры предпочитают давать всю «Войну и мир» за один вечер. По масштабности и длительности собственного сочинения Прокофьев превзошёл даже склонного к гигантомании Вагнера.

То, с какой лёгкостью грандиозная опера писалась, какой мощный порыв был заложен в музыку, объяснялось тем, что музыкальный материал части увертюры и всей первой картины был готов ещё летом 1936 года: он представлял собой начальные, посвящённые семье Лариных номера из музыки к инсценировке «Евгения Онегина» — «материал Ленского и Татьяны», как его характеризует Анатолий Волков, тщательно исследовавший музыкальные источники «Войны и мира». Вальс в сцене объяснения Анатоля и Наташи тоже позаимствован из музыки к «Евгению Онегину», другой вальс — музыка Элен — попросту перенесён из начатой ещё до войны музыки к фильму Гендельштейна «Лермонтов» (1941). Целый ряд тем и музыкальных кусков был набросан, по свидетельству Волкова, изучавшего записные книжки Прокофьева, ещё в 1933—1940 годах. А содержание большинства картин было настолько глубоко пережито Прокофьевым в 1939—1941 годах, что потребовалось бы специальное усилие для того, чтобы не прочитывать в них автобиографических подтекстов. Впрочем, ведь и сам Толстой вложил в роман-эпопею слишком много личного, открыто вывел свои внутренние поиски сразу в нескольких героях — мужчинах и женщинах — благодаря чему произведение и обладает такой универсальной, преодолевающей границы исторического и индивидуального (социального, гендерного) опыта силой. Прокофьев тоже вложил в первую редакцию своей «Войны и мира» опыт

всех своих эстетических, эмоциональных, религиозных и политических поисков 1910—1930-х годов, благодаря чему произведение сразу стало превращаться в энциклопедию образов и тем, занимавших не только одного Прокофьева, но и всю передовую русскую культуру его времени, в сверхоперу, в некий абсолютный культурно-музыкально-идеологический текст, донести который в его полноте до слушателей стало для Прокофьева не менее важным, чем для Скрябина осуществить не в голове, а на практике свою музыкально-космическую «Мистерию». Музыкальный мир, Россия не могли после того оставаться прежними. В некотором смысле Прокофьев думал о «Войне и мире» так же, как он думал о «Семеро их». Его сочинение должно была спасти Россию и весь мир от соблазнов множественности истины, непрямого взгляда на вещи, морального релятивизма, допускающего во имя «свободы, равенства, братства» любое насилие, любой произвол (оправданный формальным правом). Истина проста и едина для многих; основание жизни всюду примерно одно и то же — Прокофьев достаточно настранствовался по свету, чтобы понимать это; и основание, *почва* эта — мир прямых и открытых чувств, родовых связей, знания, знающего свои пределы и не задающего лишних вопросов, и мудрости, передаваемой от поколения к поколению, — не подлежит уничтожению. Напротив, те, у кого под ногами нет такой почвы, способны на всё.

Открывающая оперу Прокофьева картина состоит из монолога князя Андрея Болконского, вопрошающего о возможности любить и в 31 год (самому Прокофьеву было уже 50 и о возможности глубоко полюбить снова — окончательно и по-настоящему — он, конечно, вопрошал себя ещё острее), перемежающегося разговором не слышащих его Наташи и Сони Ростовых. Мира, вдохновившая уже образ Золушки и Луизы в «Обручении в монастыре», просвечивала сразу сквозь обеих сестёр, но в первую очередь сквозь Наташу (вплоть до попытки Наташи свести счёты с жизнью в сцене «В особняке Марии Дмитриевны Ахросимовой», вызывавшей в памяти попытку неопытной Миры покончить с собой от безысходности и отчаяния, в которые её завёл роман с женатым Прокофьевым), а сам композитор вольно или невольно находил себя в упорно ищущем смысла жизни князе Андрее. Знаменитый же старый «в болячках» зацветающий дуб — двойник Андрея, — перекочевавший из романа в первый монолог героя оперы, становился олицетворением и новой жизни самого композитора. Но, конечно, одним Андреем автобиографическое в опере и в том, что выбирал Прокофьев для

неё из великого романа, не ограничивалось. Есть черты композитора и в образах соблазняющего Наташу обещанием обручиться с ней «двоежёнца» Анатоля Курагина, и ищущего тайного знания у масонов Пьера Безухова (что вызывает в памяти интерес к практической магии в пору работы над «Огненным ангелом» и длительное увлечение *Christian Science*), затем отвергающего все эти учения перед Бородинским боем, и даже Наташи Ростовской, просящей прощения у умирающего князя Андрея за измену (сцена «В избе в Мытищах»). Мира Мендельсон вспоминала о прослушивании Прокофьевым собственной оперы в концертном исполнении: «...на глазах его были слёзы во время сцены встречи Наташи Ростовской и раненого Андрея Болконского». При всей безумной ревности к Лине она не могла не понимать, что Прокофьев косвенно просил в этой действительно потрясающей музыке прощения за измену у Лины, по-прежнему любившей его, как продолжал любить в романе и в опере умирающий князь Андрей увлеченную было Курагиным Наташу.

Но автобиографическое — лишь первое и самое очевидное прочтение. Эстетическая и историософская проблематика — спор о национальном в искусстве и границах *своего*, русского мира — занимает в ней огромное место. И место это сопоставимо только с тем, какое эстетика и политически окрашенная философия истории, с выходами на построение национального мифа, занимали у народника и сверх(то есть сюр-)реалиста Мусоргского и у Стравинского эпохи «Весны священной» и «Свадебки», сочинения которого столь озадачивали юного Прокофьева. Но теперь, в зрелые годы, он сам — и совсем по-другому — подошёл к музыкальному обоснованию витальной и неуничтожимой России.

Вся опера окрашена конфликтом между естественными, от сердца идущими переживаниями, допускающими прозрения и ошибки, переживаниями, связанными с лирическим, мелодическим началом, с органикой жизни, с циклом цветения—умирания—воскресения; понимаемыми как основа русского уклада (линия Андрея, Наташи, Кутузова), и — энергичной и волевой рациональностью, трактуемой как дозволение всего формально не запрещённого, как цивилизаторское приобщение «косной» человеческой и звуковой природы стремительному развитию, познанию через западноевропейские формы и сквозное, скерцозное движение, через «безумный риск азартного игрока, показанный сквозь мечущиеся остигатные ритмы» (Нестьев об образе Наполеона в опере), особенно заметные в сценах «В гостиной у Элен

Безуховой» и «На Шевардинском редуте» (линия Анатоля, Наполеона). Последняя линия, можно не сомневаться, восходит к параноидальной в своём безумном азарте «линии Германа» в написанной летом 1936 года музыке к «Пиковой даме» Ромма. Есть и линия межеумочная, колеблющаяся между двумя, представленная в опере и в романе Пьером.

И снова — на уровне либретто и музыки — Прокофьев вышел к выводам, указывающим на прямую связь с евразийской философией истории. Отечественная война 1812 года, спроецированная им на Вторую мировую — Великую Отечественную — войну, предстаёт как конфликт двух цивилизаций (точнее: цивилизационных типов, концепций «западности», «финальности», «окончания истории»), схлестнувшихся не на жизнь, а на смерть, причём противостояние заметно и среди самих русских тоже. Музыкальный и историософский интерес в этой сверхопере идёт по нарастающей от изначальных картин «Мира» (и мирной жизни) к картинам, посвящённым «Войне». Как и у Толстого, русская элита, образованный класс показан в произведении Прокофьева расколотым. Одни — например, семьи Болконских (Андрей и старый князь — его отец) и Ростовых (Наташа и Соня, их отец) — живут в согласии с освящёнными веками укладом; другие — жена Пьера Элен Безухова, её брат Анатолий Курагин и их окружение — полностью отделены от страны и предпочитают французский презрительно-«цивилизаторский» и «правовой» взгляд на равных себе и на тех, кто стоит, по их мнению, ниже, то есть на остальной народ; ведут себя по отношению к соотечественникам, если воспользоваться беспощадным суждением Игоря Маркевича о вестернизированной элите нашей страны, «как англичане в Индии». Круг Курагиных не отличим по мировоззрению и поступкам от агрессивного Наполеона и наполеоновской свиты и от озабоченных мнением «иностранных дворов» некоторых оглядывающихся на границу русских администраторов — вроде генерала Беннигсена в сцене «Совета в Филях». Всё это есть и в романе Толстого. Прокофьев только усиливает, выделяет сюжетно-музыкальным курсивом уже имеющееся. В самом начале Бородинского сражения и хронологически соответствующей ему сцены «В ставке Наполеона (на Шевардинском редуте)» император вещает:

Вино откупорено,
надо его выпить.

*(Спускается с кургана и ходит взад и вперёд;
изредка останавливается,
прислушиваясь к выстрелам.)*

Одно моё слово,
одно движение руки, —
и погиб этот древний азиатский город,
священная Москва.
Но моё милосердие
всегда готово
снизойти к побеждённым.
С высот Кремля
я дам им закон и справедливость и
я покажу им значение
истинной цивилизации.

(Задумчиво.)

Москва...
Депутация с ключами от города.

Закольцовывающей, сюжетной рифмой к нему служит другое восклицание императора — в сцене «Горящая Москва, захваченная неприятелем»:

Какое страшное зрелище!
Это они сами поджигают.
Какая решимость!
Это скифы.

И хотя слова о «скифах», позаимствованные из книги академика Тарле «Наполеон», были вставлены в оперу после завершения её первого варианта, нельзя не отметить, что — уже на уровне либретто — устанавливается связь с более ранним творчеством Прокофьева, от широко прогремевшей «Скифской сюиты» до выносящей смертный приговор прежнему, охваченному всеобщим пожаром Западу и, увы, положенной под сукно «Кантаты к XX-летию Октября». На уровне же музыки связи настолько множественны, что просто не поддаются учёту.

Но в конечном итоге все эти отсылки имеют смысл лишь в контексте размышлений композитора о том, что могло произойти с родной страной, с её культурой, со всем русским народом в 1941—1942 годах, о том, насколько новая Отечественная война стала продолжением вековой борьбы непримиримых сил внутри общезападной цивилизации, в которой Прокофьев, как и любой русский, обязан был в смертельно опасный для отечества час выбрать одну из сторон. Причём вопрос о том, кто настоящий и умный, но оттого более жестокий и беспощадный противник его родины, был ясен Прокофьеву ещё за двадцать лет до написания «Войны и мира». Для Толстого моментом горького прозрения стало участие в Крымской войне, когда столь ценимые им культурно англи-

чане и французы в союзе с турками и с полным сознанием своей правоты вторглись с целью утверждения правильного порядка на «варварскую» русскую территорию. В сущности, Крымская война с её обстрелами дальневосточных и беломорских портов стала первой попыткой мирового шантажа России. Для Прокофьева же расставляющим точки над «i» стал опыт революции 1917—1918 годов, в ходе которой он прямо столкнулся с сознательными предателями национального дела — большевиками и со всем легионом выпущенных ими на свободу бесов (в сцене «Горящая Москва, захваченная неприятелем» несущие «закон и справедливость» революционеры-французы несколько раз поименованы «дьяволами»), а также с жесточайшей Гражданской войной и с предательством бывшими союзниками России. Страны Антанты пожалели даже пресловутых «50 тысяч» дееспособных войск, о которых Прокофьев говорил американскому интервьюеру в 1918 году, — в помощь тем, кто хотел избавления страны от большевиков. Ну, и, конечно, опыт первых лет эмиграции, когда он, гениальный композитор, был поначалу встречен Европой и Америкой как экзотический дикарь и певец «азиатских мамонтов», не прибавлял оптимизма.

Параллели затронутому им в «Войне и мире» следует искать даже не в зрелой евразийской публицистике 1920-х, которую композитор так внимательно читал, с авторами которой он подолгу и всерьёз общался, а в опубликованной ещё до организационного оформления Евразийского движения крайне резкой и абсолютно непримиримой по тону первой книге одного из его создателей, гениального лингвиста и интереснейшего политического публициста князя Николая Трубецкого «Россия и Европа» (1920). Трубецкой настаивал, что западноевропейские культурный шовинизм и вроде бы во всём противоположный ему широкий культурный космополитизм суть не враги, а две стороны одной медали, ибо зиждутся на постулате глубочайшей неполноценности всех остальных, к западноевропейской цивилизации (и её североамериканской филиации, если брать современное состояние дел) не приобщённых: «При оценке европейского космополитизма надо всегда помнить, что слова “человечество”, “общечеловеческая цивилизация” и прочее являются выражениями крайне неточными и что за ними скрываются очень определённые этнографические понятия. Европейская культура не есть культура человечества. Это есть продукт определённой этнической группы. Германские и кельтские племена, подвергшиеся в разное время воздействию римской культуры и сильно перемешавшиеся между собой, создали

известный общий уклад жизни из элементов своей национальной и римской культуры. <...> Столкновение с памятниками римской и греческой культуры вынесло на поверхность идею сверхнациональной, мировой цивилизации, свойственную греко-римскому миру. Мы знаем, что эта идея была основана опять-таки на этнографически-географических причинах. Под “всем миром” в Риме, конечно, разумели лишь *orbis terrarum*, то есть народы, населявшие бассейн Средиземного моря <...>, объединившиеся благодаря нивелирующему воздействию греческой и римской колонизации и римского военного господства. <...> Попав на благоприятную почву бессознательного чувства романо-германского единства, они и породили теоретические основания так называемого европейского “космополитизма”, который правильнее было бы называть откровенно *общеромано-германским шовинизмом*.

<...> Дальше так называемого космополитизма, т. е. романо-германского шовинизма, редко кто подымается. Европейцев же, которые признавали бы культуры так называемых “дикарей” равноценными с культурой романо-германской, — таких европейцев мы не знаем вовсе. Кажется, их просто нет.

<...> Европейский космополитизм, который, как мы видели выше, есть не что иное, как общеромано-германский шовинизм, распространяется среди неромано-германских народов с большой быстротой и с весьма незначительными затруднениями. Среди славян, арабов, турок, индусов, китайцев и японцев таких космополитов уже очень много. Многие из них даже гораздо ортодоксальнее, чем их европейские собратья, в отвержении национальных особенностей, в презрении ко всякой неромано-германской культуре и проч. <...>

Одуроченные романогерманцами “интеллигенты” неромано-германских народов должны понять свою ошибку. Они должны понять, что та культура, которую им поднесли под видом общечеловеческой цивилизации, на самом деле есть культура лишь определённой этнической группы романских и германских народов. Это прозрение, разумеется, должно значительно изменить их отношение к культуре собственного народа и заставить задуматься над тем, правы ли они, стараясь, во имя каких-то “общечеловеческих” (на самом деле романо-германских, т. е. иностранных) идеалов, навязывать своему народу чужую культуру и искоренять в нём черты национальной самобытности».

Внутренняя измена части русской элиты, её отторжение от родной страны и фактический переход на сторону врага

служат фоном, на котором разворачивается трагедия войны и прозрение другой части русских. Именно на этом фоне Пьер Безухов идёт на прямой конфликт с успешным и аморальным свойственником Анатолем Курагиным, для которого по букве права дозволительно всё, что формально не запрещено, — в том числе соблазнение невесты другого. Именно об этом драматургически и идеологически важная в прокофьевской «Войне и мире» «Сцена Пьера и Анатоля», в конце которой Анатолий добивается у Пьера извинений за унижающие его, аморального человека, действия и слова Пьера. Зрителя и слушателя должно коробить от «уступчивости» ненавидящего Анатоля Пьера и уверенности явного подлеца в своём «праве». Именно на том же самом фоне Пьер, сначала мечтающий спасти французов и русских, убить Наполеона и «прекратить несчастье всей Европы», видит, после «гуманного» расстрела французами части русских поджигателей, что прекращать и спасать уже в сущности нечего. Что для командующего расстрелом генерала Даву он, русский «ополченский офицер граф Безухов», не обладает и не будет никогда обладать равными с оккупировавшими Москву поборниками «свободы, равенства, братства» правами. Сергей Эйзенштейн считал эту сцену лучшей в опере, и действительно, с точки зрения сценического построения — это подлинная кульминация. Слова о грядущей «свободе» и «цивилизации» предназначены для внешнего употребления, они должны лишь оправдать захват, разрушение, смерть, произвол.

Прокофьев, когда приступал к опере, несомненно, задумывался: а будут ли вести себя в случае неизбежной войны многие в русско-советском образованном классе, как ведут себя просвещённые персонажи у Толстого? И, судя по получившейся опере, отвечал себе: да, будут. Всего через несколько месяцев он получил возможность в этом убедиться. Действительно, нашлось место и патриотизму (у абсолютного большинства), и предательству (под флагом противостояния коммунистам), и шатаниям. «А если под натиском врага падёт Москва — будет ли это концом военного сопротивления и, пусть и временным, культурным поражением?» — снова, судя по опере, спрашивал он себя и воображаемых зрителей «Войны и мира». Ведь подобное случилось с Парижем, который столько лет был вторым домом Прокофьева. Впрочем, в евразийской перспективе у ориентированного на Европу шовинистического крыла национал-социалистов, во главе с Гитлером и его ближайшим окружением, и у «цивилизованных» французов было гораздо больше общего, чем различий. И, действительно, вскоре Париж, в том числе Париж музы-

кальный, к жгучему послевоенному стыду французов, спокойно зажил разнообразной и интересной жизнью. Почти как прежде. Некоторые парижские знакомцы Прокофьева, тот же приснопамятный Кокто, скандаливший на премьере «Стального скока», даже испытывали от немецкого национал-социалистического присутствия род мазохистского восторга. Нет, отвечал себе Прокофьев в «Войне и мире», даже если падёт Москва, «священная, древняя столица» России, какой она названа в опере (а такая возможность к середине осени 1941 года казалась вполне реальной), — это ещё не будет ни военным, ни культурным поражением. В написанной уже после победы в войне сцене «Военный совет русского генералитета в Филях» озвучены все эти сомнения и внутренние ответы миллионов русских осенью 1941 года. Защищать Москву: но какую Москву? Символ чего? Кутузов обращает-ся к своим генералам:

Священную, древнюю столицу!
Такой вопрос нам нельзя и ставить.
Доколе существует армия,
до тех пор сохраним надежду счастливо завершить войну.
Но если уничтожится армия,
то погибнут и Москва, и Россия.

Москву, слава Богу, в 1941 году не сдали, хотя большую часть правительства, ЦК ВКП(б), дипломатический корпус и даже Большой театр эвакуировали в середине октября, согласно постановлению Государственного Комитета Оборона от 15 октября в Куйбышев (до того и ныне — Самара, так ужаснувшая Прокофьева в 1916 году), ставший вплоть до 1943 года фактически временной столицей СССР. Самого неприятного всё-таки не случилось. Но даже если бы Москву и сдали ради сохранения боеспособности войск, то для Прокофьева и миллионов русских осенью 1941 года это было бы не концом сопротивления, а началом победы.

А сейчас, спросим сами себя, как повела бы себя русская элита, возникни смертельная угроза стране? Да почему собственно «как бы»? Россия вот уже около пятнадцати лет стоит перед возрастающим натиском извне, более серьёзным, чем в 1812 или 1941 годах, а вокруг неё сжимается удушающая хватка глобальной империи — исторически последнего шанса тяжело больной западноевропейской цивилизации, который ей дан в лице североамериканских учеников; и как же ведёт себя нынешний русский образованный класс? Он всё-таки расколот и в некоторой части уже сдался на милость «цивилизаторов» и сторонников «общечеловеческих ценностей», не веря в то, что бороться за отечество имеет смысл.

Но слушать нынешних курагиных и беннигсенов недопустимо: это беззастенчивые эгоисты и карьеристы в вольном или невольном услужении у тех, кто в лучшем случае держит их за полезных идиотов. В другой своей части вместе с измученным столетием экспериментирования населением образованные слои начинают видеть неуничтожимые основания национального бытия. Не просто видеть — уже возвращаться к ним. Главная схватка, впрочем, ещё впереди. Если правы Трубецкой, Толстой и Прокофьев, то течение её и исход легко предугадать.

Так значит, Прокофьев создал в «Войне и мире» своего рода апологию России? Ещё за сто лет до Прокофьева, в 1844 году в открытом письме к редактору немецкой «Всеобщей газеты» Фёдор Тютчев, как и наш герой, проживший немало лет за пределами отечества и не имевший особенных иллюзий ни относительно «цивилизованного» мира, ни относительно способности «образованных» русских толкать самих себя к краю пропасти, восклицал: «Апология России!.. Боже мой, эту задачу взял на себя превосходящий всех нас мастер, который, как мне кажется, выполнял её до сих пор с достаточной славой. Истинный защитник России — история, в течение трёх столетий разрешавшая в её пользу все тяжбы, в которые русский народ раз за разом ввергал всё это время свои таинственные судьбы...» Трудно что-либо прибавить к этим мудрым словам.

22 мая 1942 года Прокофьев с оказией получил письмо от Шостаковича, которому в руки на несколько часов попал рукописный клавир «Войны и мира». Как и когда-то письмо Мясковского об «Огненном ангеле», это было одно из тех писем от коллег, которые пишутся раз в жизни и ради которых любому художнику и стоит выдерживать всякую, даже самую бессмысленную, критику, а Прокофьеву доводилось и ещё доведётся слышать её немало.

«Будучи в Москве, я имел счастье познакомиться с “Войной и миром”, — писал Шостакович. — К сожалению, моё знакомство было довольно беглым и торопливым. Впечатление у меня осталось огромное. Анализировать не берусь. Но мне кажется, что первые 4 картины великолепны. Проигрывая их, я задыхался от восторга и некоторые моменты играл по многу раз, что и задержало полное знакомство: не хватило времени проиграть всё. Очень сильное впечатление производит всё, происходящее перед Бородинским сражением. Меньше понравилась картина “Французы в Москве”. Одна-

ко не берусь это категорически утверждать, т. к. знакомство было беглым. Крепко жму руку. Д. Шостакович.

Р. С. Я был бы счастлив, если бы Вы черкнули мне пару слов».

Всепоглощающая и разрушительная стихия секса (если не сказать проще и грубее) в его собственной «Леди Макбет Мценского уезда», приобретающая у Прокофьева черты истерии и мистического помешательства в «Огненном ангеле», — в первой же картине «Войны и мира» достигает просветления и гармонического единства с возрождением и телесно-духовным преображением природы. Такой мощно-просветлённой оперы по-русски не было и, вероятно, уже никогда не будет. Но радостное единство осязаемого и невычленимого, некоего дорационального начала, чёткое понимание реальности которого у Прокофьева оформилось ещё в период чтения «Критики чистого разума» Канта, вступает в последующих картинах «Мира» в конфликт с динамичной рациональностью «права» на любой поступок: в том числе на жестокую агрессию и произвол, если они только не определены разумом как недопустимые или, наоборот, оказываются логически — но не эмоционально — мотивированными. Так сквозь всю сцену «В кабинете у Долохова» в партиях замысливших похищение Наташи Анатоля Курагина и его приятеля Долохова проходят скерцозные ритмы, замедляющиеся только раз, когда женатый гуляка Курагин прощается с Матрёшей, а вместе с ней и с эмоционально дорогой ему, позволяющей всё «жизнью», — Курагину предстоит теперь тайное и противозаконное венчание с Наташей, к которой его тянет не любовь, а азарт самоутверждающегося игрока, сродный военному азарту Наполеона, и, конечно, вожделение к эмоционально нетронутым, как Курагин сам признаётся, «юным девочкам»; естественным-то, трогающим сердце (а потому замедляющим музыку) оказывается только загул. В картинах «Войны» музыкальные характеристики Анатоля и его круга, усиленные — в силу исторического масштаба — в Наполеоне и его окружении, приобретают политическое звучание. Противостояние двух начал — агрессивно-европейского и интроспективно-русского — можно охарактеризовать и как жгучую зависть игрока и ряженого, идущего всегда на повышение ставок, к умному и глубокому, эмоционально откровенному, но не достаточно знающему себя оппоненту, тем не менее под натиском чужой циничной игры против него, оформляющему то, что он видит как подлинное содержание своей и общей жизни, в победительный противудар. Так было прежде, так будет всегда, говорит Прокофьев. Добавим мы: пока

жива основа русского мира — гармоническое единство природы и мысли, видимого и невидимого, пока телесность — не игра личин, а просветляемая сверхтелесным порывом материя. И не важно, идёт ли речь о культурном и политическом сокрушении России путём превращения её образованного класса в колониальную элиту на манер «англичан в Индии» или об азартной военной игре против неё — о французском ли натиске 1812 года или немецком блицкриге 1941-го.

Когда 22 июня 1941 года Германия напала на СССР, Прокофьев и Мира Мендельсон находились на снятой ими на всё лето даче в Кратове. Там композитор работал над балетом «Золушка» и обсуждал с жившим неподалёку Эйзенштейном музыку к новому историческому кинополотну, работать над которым режиссёру предстояло по личному пожеланию Сталина. Это был широко замысленный трёхсерийный — не менее четырёх с половиной часов экранного времени — фильм об Иване Грозном, советский киноаналог «Кольца нибелунга», одну из частей которого «Валькирию» Эйзенштейн за год до того поставил в Большом театре к приезду немецких «друзей». Планы фильма явно увлекали Эйзенштейна, а Прокофьев успел даже сделать кое-какие наброски музыки. Вагнера он любил с ранней юности и идея вагнерианского *Gesamtkunstwerk*'а, запечатлённого на целлулоиде, овладевшая сознанием Эйзенштейна со времени постановки «Валькирии», была ему по душе.

«...Тёплым солнечным утром я сидел за письменным столом, — вспоминал Прокофьев. — Вдруг появилась жена сторожа и с взволнованным видом спросила меня, правда ли, что “немец на нас напал, говорят, что бомбят города”». Ещё не веря тому, что давно предчувствовалось как неизбежное, Прокофьев отправился к жившему неподалёку Эйзенштейну. Да, это была война. А всего-то за две недели до того — 7 июня 1941 года — Прокофьев обращался к Председателю Президиума Верховного Совета СССР Калинин с просьбой освободить от пошлины нотную бумагу, присланную ему с территории германского рейха — из Вены. И даже «Советская музыка» из номера в номер с завидным упорством рекламировала в 1940—1941 годах продукцию немецких фабрик по производству музыкальных инструментов, как если бы никакой войны с Германией не ожидалось. А ещё в Берлине оставалась центральная контора РМИ — с рукописными партитурами и прочими материалами, которые Прокофьев считал чуть не всю войну навсегда утраченными. Теперь всё это располагалось по другую сторону от линии огня.

Стремительное продвижение германских армий вглубь советской территории и бомбардировки столицы поставили правительство перед необходимостью уже через шесть недель после начала боёв спешно эвакуировать Москву. То, о чём шла речь в усиленно обдумываемой опере, становилось трагической реальностью. Комитет по делам искусств предложил группе наиболее важных музыкантов подготовиться вместе с семьями к выезду. Первоначально намечалась эвакуация в Свердловск (Екатеринбург). Однако направление эвакуации переменялось. Теперь это были предгорья Кавказа. Получив передышку, Мясковский отправился, согласно записи в его тогдашнем дневнике, «на 1½ недели к Держановским в <подмосковное> Абрамцево — немного отдохнул от постоянных налётов <германской авиации>». «Золушка», писавшаяся Прокофьевым в Кратове, была теперь отложена в сторону. В августе, в ожидании эвакуации, композитор обратился в Комитет по делам искусств с сообщением, что он задумал оперу «Война и мир» по Толстому, и с просьбой об авансе: «чтобы создать мне матерьяльную возможность работы над этой оперой». Мясковский записал в своём дневнике: «Всё же пришлось с партией стариков из Консерватории, Художественного и Малого театра, композиторов, писателей и художников уехать на Сев<ерный> Кавказ (в Нальчик)». Прокофьев отправился на свою прежнюю квартиру на улицу Чкалова и предложил Лине собираться с детьми в дорогу. Единственным его условием было то, что Миру, с которой он жил уже несколько месяцев, они тоже должны были взять с собой. Лина ответила отказом. Чему удивляться: соседство с женщиной, к которой только что ушёл от неё муж, было унижительно. Вечером 8 августа 1941 года Прокофьев и Мира Мендельсон погрузились вместе с группой «стариков» артистов и музыкантов — среди них были Мясковский и Ламм — на специальный поезд, следовавший до Нальчика, и уже 11-го прибыли к месту назначения. Миру Прокофьев представил старым друзьям как «мою жену»; именно так он стал представлять её отныне всем. Его прежняя и официальная жена Лина осталась с мальчиками в Москве. Легко догадаться, сколь мрачные мысли посещали композитора в конце осени, когда против 500 тысяч вражеских войск на подступах к опустевшему, подвергающемуся непрерывным бомбардировкам городу оставалось всего-то 50 тысяч боевого состава Красной армии, дравшейся отчаянно, но почти безнадежно, а центр города был виден врагу в бинокли. Можно не сомневаться, что мысли о том, что случится с его детьми и Линой, если немцы войдут торжествующими колон-

нами в Москву, вдохновили трагическую музыку «Горящей Москвы, захваченной неприятелем» и сочинённую уже после победы над врагом арию Кутузова для сцены «Военного совета русского генералитета в Филях». Весь возвышенно-победительный пафос арии был без сомнения порождён мрачайшими размышлениями той страшной осени:

Враг сумеет разрушить стены и обратить всё в пепел и развалины,
наложить тяжкие оковы,
но не возмоет покорить он русских сердец!*

Пока же победа была ох как далека, и всё, казалось, повторяло трагический сценарий 1812 года.

Выбор на первом этапе войны Нальчика, в котором Прокофьеву и Мире предстояло провести следующие три месяца, в качестве места эвакуации художественной элиты был связан с тем, что Кабардино-Балкария не входила в первоначально намеченную Гитлером для оккупации часть СССР. А у Сталина источники были надёжные — его в курсе дел держала, как мы помним, сестра композитора Льва Книппера, Ольга Чехова — любимая актриса Гитлера, удостоенная в рейхе высокого звания «государственной актрисы». Вождь германской нации, разумеется, и представить не мог, что источником утечек информации был он сам. Впрочем, в 1941 году это помогало мало: Красная армия по-прежнему отступала по всем направлениям. И 19—23 ноября эвакуированных в Нальчик музыкантов на всякий случай переправили за труднодоступный для штурма наземными армиями хребет Северного Кавказа — в столицу Грузии Тбилиси.

3 декабря 1941 года 4-я танковая группа генерал-полковника Эриха Гёпнера (кстати сказать, как и его коллега Гудериан, — выпускника Казанского танкового училища: оба знали Россию давно и не понаслышке) уже охватывала Москву полукругом от Звенигорода на юге до водоканала между реками Москва и Волга на севере, остановившись всего в 35 километрах, то есть в полутора часах ходу от Кремля. Ещё 1 декабря ударили морозы под 34 градуса и задули ледяные ветры. Передовые войска врага были истощены физически, у танков кончалось топливо. Всего через два дня 5—6 декабря Красная армия начала наносить контрудары, вызвав шок у наступавших, и 8 декабря Гитлер приказал перейти к удер-

* Эти слова отсутствуют в опубликованном в 1960 году либретто, но они звучат в современных постановках «Войны и мира», основанных на максимально полной партитуре оперы (со всеми авторскими добавлениями), которые не прекращались вплоть до 1952-го.

жанию захваченных позиций, превратившемся в неуклонный отход неприятеля от стен города.

Олег Прокофьев вспоминал ирреальную жизнь в квартире на улице Чкалова осенью и зимой 1941—1942 годов, когда враг стоял у стен столицы. К школе интерес был потерян. (В одном посланном в сентябре из Нальчика в Москву коротком письме Прокофьев специально спрашивался, ходит ли Олег в школу и поступил ли Святослав в вуз.) Никаких культурных событий не происходило — не до того было. Большая часть времени у тринадцатилетнего Олега оказалась поглощена чтением книг из отцовской библиотеки и слушанием пластинок из собранной Прокофьевым отличной коллекции. Звуки «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси, «Острова мёртвых», вокализа, Второго и Третьего фортепианных концертов Рахманинова, «Весны священной», «Свадебки», «Симфонии псалмов» Стравинского, фортепианной музыки отца, записанной в его собственном исполнении, а также оркестровых сочинений Прокофьева — Классической симфонии, сюит из «Шута» и «Стального скока», фрагментов «Порги и Бесс» Гершвина, разнообразного американского джаза — от Дюка Эллингтона до разных редкостей (приобретённых по подсказке Дукельского), чтение стихов Андрея Белого, Анны Ахматовой, Бориса Пастернака, русских романов Владимира Набокова-Сирина и английских книг Герберта Уэллса и Д. Г. Лоуренса прерывались только воем сирен воздушной тревоги. Мир захватывающих звуков и великолепного слова стал скоро казаться реальнее жестокой войны, происходившей вокруг. Именно тогда Олег почувствовал, что искусство с его победой над временем и пространством — может быть, и его мир тоже.

Уникальным опыт Олега не был — в максимально приближенном к документальной прозе романе Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» повествуется о том, как летом 1942 года, накануне первого массированного налёта немецкой авиации на Сталинград, юные командиры Красной армии проводят часы над подшивками «Аполлона» и «Интернациональной литературы» в городской публичной библиотеке. Мир высокой литературы для них тоже реальнее, чем война.

События 1941—1942 годов всколыхнули патриотические чувства и у коллег Прокофьева, оставшихся за рубежом. Николай Набоков, с 1930-х годов живший в США, вспоминал, как подавлен он был утром 23 июня 1941 года, просидев всю

ночь у радиоприёмника в поисках новостей о нападении Германии на СССР. Усугубляло подавленность явное равнодушие множества американцев: для них это была экзотическая война между европейскими державами, к их собственной жизни отношения не имевшая. Когда на вопрос служащего бензоколонки, на которой Набоков каждый день заправляет машину, почему на нём сегодня лица нет, тот рассказал о случившемся, то в ответ услышал: «Тут ничего не поделаешь, мистер Николас, с маленькими странами это всегда происходит. Их всегда захватывают — рано или поздно».

Со вступлением США в войну в сентябре 1941 года на стороне антигитлеровской коалиции ситуация переменялась. В 1942 году, когда немецкие войска начали новое наступление на юге России, Дукельский, уже признанный негодным к строевой службе — из-за сильной близорукости, — всё равно подал заявление о зачислении добровольцем в американскую армию, рассчитывая получить назначение офицером связи в Россию, но вместо этого был оставлен при войсках береговой охраны Нью-Йорка. Маркевич, застигнутый войной в Италии, ушёл к партизанам-коммунистам. Стравинский, оказавшийся в начале войны в США, не устал заявлять, что отныне желает только одного: победы русскому оружию и даже начал было писать музыку к фильму о советских партизанах «Северная звезда». Его сын Фёдор, так и не принявший французского подданства, был, как уроженец враждебной державы, весной 1941 года помещён — правда, ненадолго — вишистским правительством в концлагерь в Тулузе. Рахманинов, тоже живший в США и ещё недавно подписывавший письма протеста против советской внешней политики, отныне перечислял средства в фонд Красной армии. Ведь теперь это была просто русская армия, защищавшая отечество от враждебного вторжения. Кусевицкий исполнял в своих концертах новую музыку советских композиторов и стал руководителем музыкальной секции Общества американо-советской дружбы. Узнав о нехватке бумаги у русских коллег, он отправил на адрес Союза советских композиторов целый самолёт нотной бумаги. Именно на бумаге «от Кусевицкого» и была написана партитура Пятой симфонии Прокофьева.

Судьбы друзей в СССР, которым правительство не предложило эвакуации, сложились не столь счастливо, как судьба тех, кому выпало добратся до Северного Кавказа. О смерти Держановского Прокофьев узнал из письма Мясковского от 21 октября 1942 года: «Случилось это, вероятно, в конце сентября, а я только что получил от него открытку с восхва-

лением Вашего 2-го квартета». Владимир Держановский скончался 19 сентября в Сергиевом Посаде. Мясковский посвятил его памяти одну из самых проникновенных своих симфоний — Двадцать четвёртую. Уже по окончании войны Екатерина Васильевна Держановская подарила Прокофьеву кресло покойного мужа с бархатными подушками. Уютно устроившись в нём, композитор обдумал немало музыки. Присутствие умершего знакомого, последние мысли которого были — о новых сочинениях Прокофьева, должно было согреть хотя бы через любимую вещь Держановского.

Настоящий же ад довелось испытать тем, кто остался в попавшем в кольцо вражеского окружения Ленинграде — в самую страшную, первую блокадную зиму: Алперс, Асафьеву, Демчинскому. Из них троих воспоминания о пережитом записал только Асафьев, и со страниц их веет запредельным ужасом.

Поначалу всё напоминало 1917—1918 годы: фронт приближался к Северной столице, но жизнь, в том числе творческая и музыкальная, продолжалась. К тому же не возникало острой нужды в еде и тепле. Асафьев, давно превратившийся в гофмановского персонажа, чувствовал себя в новом фантастическом положении прекрасно. В привычном ударном темпе он доделывал инструментовку написанных перед самой войной балетов, успел сочинить даже ещё один новый — «Граф Нулин», — а после принялся за аранжировку хоров из написанной в 1936—1938 годах на либретто Михаила Булгакова оперы «Минин и Пожарский», начал восстанавливать не доведённую до конца оперу «1812 год», потом засел за патриотическую симфонию «Родина» в четырёх частях, сочинил сюиту для духового оркестра «Суворов», вариации для фортепиано на тему Петровского марша, написал цикл лирических фортепианных ноктюрнов «Затишье», начал писать новые фрагменты к кантате для хора и оркестра «Сталин», первый вариант которой увидел свет в 1939 году. Всё это громадьё сочинений было занесено им на бумагу в течение июня—августа 1941 года, до начала бомбардировок города и даже, по большей части, успело прозвучать по ленинградскому радио. Узнав в 1943 году о количестве сочинённого Асафьевым в первый период войны, обычно сдержанный Мясковский выразился довольно резко: «Какая-то лихорадка мозга». Он давно подозревал Асафьева-композитора в графомании. Однако и неостановимому сочинительству пришёл конец.

«В самом начале сентября пришлось покинуть квартиру <на Площади Труда> и бросить работу, — свидетельствовал

Асафьев. — Нас троих (жена, её сестра и я) доставили в бомбоубежище консерватории, где обилие тревог окончательно затруднило занятия. В конце сентября нас переместили в лучшие условия — в одну из артистических уборных театра им. Пушкина (б. Александринский). Я тотчас установил режим научно-исследовательской и композиторской работы. Наша комнатка ещё не начинала охладевать, а бомбоубежище было по первоначальному роскошным. <...> В коридорах и бомбоубежище театра к началу декабря вполне наладилась творческая жизнь. Встречи, беседы, живой обмен и печалью и радостями».

Как и Прокофьев в 1941 году, Асафьев решил дописать то, что обдумывал всю предшествующую жизнь: «Постепенно, шаг за шагом, я стал слухом проверять смены явлений музыкального творчества в истории музыки, как смену своего рода кризисов интонаций, нечто подобное словарным кризисам в истории человеческих языковых систем. Мысли росли день за днём с неослабным напряжением. Я старался не терять времени и работал без устали. Но декабрь брал своё, а с ним и холод и голод, а за ними страшная тьма. Александринский театр замерзал. Всё чаще и чаще потухал свет. Система отопления стала. Настроение в бомбоубежище, не теряя тонуса бодрости, менялось в зависимости от целого ряда сложнейших воздействий извне. Трудности давали себя знать постоянно. Смертные случаи участились. А работать хотелось как никогда. Я начал вспоминать весь ход моей жизни. Целью моей было не столько вспоминать внешние случаи и события в моём прошлом, сколько зафиксировать на фоне, возможно узком, житейской канвы то, как складывался и рос во мне человек, для которого развивающийся слух оказался умным гидом в росте и как, миг за мигом, я ощущал в себе природу музыканта. Постепенно книгу моей жизни удалось записать, но уже при ночниках, свечечках, разнообразных светильниках — очень робких. Тогда вновь с упрямством я взялся за опыт обоснований музыкальной интонации. Самочувствие моё и моей семьи стало сдавать. Обеды (если это были обеды!) сузились до предела. В пищу были введены жмыхи: они оказались злейшими врагами. Но кипяток пока был. Тогда решили побольше лежать, чтобы сохранить тепло в себе и обходиться без лишнего света. <...>

Январь свирепел. Но с бомбёжками стало тише. И вообще настала тишина. По улицам скорбным потоком тянулись саночки и тележки с окутанными, как мумии, трупами. Надо было беречь волю и только волю. Странное дело музыка: лёжа в полузабытьи, помню, я додумывал “интонацию”,

вспоминая множество музык, но, чтобы остановить в себе прилив сна, я начал сочинять свою музыку, то фиксируя в кратких афоризмах-пьесках впечатления от слышанных по радио сообщениях с фронта*, то вслушиваясь в линии хорового голосоведения и наслаждаясь красотой воображаемой звукологии партитур**. Вдруг несколько кратких “возрождений света вокруг” — и мысль моя осветила мне конец моей книги об интонациях. Записав, я долго не мог прийти в себя от слабости. Опять тьма, опять холод, не помню сколько времени. Сердце уже стало уходить, и вдруг в мозгу возникла музыка, и среди полного отсутствия различия, — живём ли мы днём или ночью, помню, я начал сочинять симфонию “смен времён года” вокруг быта русского крестьянства. Теперь я еле-еле вспоминаю осколки звуко-идей этой симфонии, да это и не важно. Важно, что эта отчаянная попытка сочинения в строгой и стройной форме спасла мою потухающую волю среди очень жестоких испытаний***. Вскоре мы перебрались из тьмы в помещение Института театра и музыки, на площади у Исаакия. Нас вывез из театра ночью на саночках и буквально спас покойный теперь директор Института, незабвенный Алексей Иванович Маширов».

В этих условиях мысли о музыкально-сценическом воплощении «Войны и мира» стали приходиться в голову и Асафьеву. Он, вот уже несколько лет не поддерживавший с Прокофьевым близких отношений и потому не знавший о том, над чем сейчас работал его старый товарищ, в самую страшную пору блокады стал готовиться к опере по Толстому: «Ещё зимой 1941—1942 мною был составлен, по данному мне Театром имени Ленинского комсомола эскизу сценической переработки романа Толстого “Война и мир”, план музыкальных иллюстраций к роману, и я начал писать музыку. Но когда стали доходить из Москвы слухи о новых музыкальных работах советских композиторов, я отложил эту работу, как и работу над восстановлением оперы “1812 год”...»

30 августа 1942 года в критическом состоянии, с головными болями и рвотами, по телеграмме из Москвы истощённый Асафьев был госпитализирован (у него, как оказалось, случился инсульт), а затем в ноябре вывезен из осаждённого города вместе с родными. Многомесячное балансирова-

* Очевидно, цикл из восьми прелюдий «В защиту жизни», датированный в автографе 21 января 1942 года.

** Сохранились эскизы «Кантов» — духовных песнопений для хора *a capella*, набросанных Асафьевым ещё 5 декабря 1941 года.

*** Сохранились десять листов набросков Пятой симфонии Асафьева «Времена года», помеченных 21 февраля 1942 года.

ние на грани жизни и нежизни раз и навсегда подорвало его здоровье и моральный дух. Ещё в июне Асафьев понял, что современная музыка, которую он так любил, больше не даёт опоры, и записал для памяти, что Стравинский «похитил не то *тень*, не то душу у русской музыки», а «С. Прокофьев обходится и без тени и без души». Обвинение жестокое и несправедливое, но свидетельствующее о внутреннем состоянии обвиняющего. Отсюда — только шаг до поддержки «антиформалистической» кампании 1948 года.

Алперс тоже удалось выжить. Вырвавшись из осаждённого города, она 16 июня 1943 года послала Прокофьеву весточку о себе.

Демчинский умер от голода в начале 1942-го. О смерти старого друга Прокофьев узнал от Лины Ивановны в июне. Вдове Демчинского, Варваре Фёдоровне, Прокофьев помогал все послевоенные годы чем мог и непременно встречался с ней, приезжая в Ленинград. Мира Мендельсон записала об одной из таких встреч — 9 октября 1947 года: «...мы привезли немного продуктов, бельё, тёплый халат Серёжи. Хотели купить ей обувь, но она предпочла деньги на покупку швейной машины для возможности работать дома, так как ходить на службу в её возрасте и при болезненном состоянии крайне затруднительно. Серёжа дал В<арваре> Ф<ёдоровне> тысячу рублей, я была довольна, что мы могли доставить ей радость». Надо помнить, что послевоенная бедность была такова, что у Мясковского не имелось даже белой рубашки для выходов на публику при исполнении его новых сочинений, и Прокофьев отдал ему свою вторую, которую держал как сменную.

У москвичей же, эвакуированных на Северный Кавказ, были, в отличие от обречённых на голод и стужу ленинградцев, и относительно комфортные условия жизни, и питательная еда. И хотя, находясь в Нальчике, Прокофьев отдавал большую часть времени «Войне и миру», у него удивительным образом складывались и другие сочинения.

Первой военной вещью стало «1941: Симфоническая сюита для оркестра» в трёх частях — тринадцатиминутное сочинение, замысленное в самом начале войны, многими непонятое, очень редко исполняемое, но высоко ценимое музыкантами. Сюита была полностью инструментована уже к 13 октября. Эмоционально — это скорее довоенная музыка, узнаваемо прокофьевская, связанная как с трагическими, так и с лирическими страницами «Ромео и Джульетты», но аб-

солютно лишённая патриотической взвинченности, которой, вероятно, ждали от Прокофьева в первые месяцы войны. Парадокс заключался в том, что, вопреки всем обрушившимся на страну бедам, композитор был несомненно — частно, эгоистически — счастлив. И это счастье окрашивает многие страницы «1941 года», сама драматургия которого «1. В бою. — 2. Ночь. — 3. За братство народов» — с переходом от конфликтного *Allegro tempestoso* первой части к лирическому *Lento* средней и возвышенно-созерцательному *Andante maestoso* финала исключает какую-либо ложную величественность. Если это и образ войны, то очень частный, очень человеческий, а иного в первые месяцы и быть не могло. Святослав Рихтер, тоже чувствовавший поначалу определённую эмоциональную изоляцию — ему, этническому немцу, чей отец был расстрелян при отступлении Красной армии из Одессы, — было очень неуютно и оставалось целиком полагаться только на ясность собственного сознания: ведь кто бы ни побеждал в 1941-м, Рихтер оказывался для победителей крайне подозрительным субъектом (для русских — немцем, для немцев — русским) и потому специально выделял эту сюиту, по его мнению, «сжатую, но очень яркую и терпкую», за «хороший строгий рисунок» целого. Мясковскому же, бывшему свидетелем рождения партитуры, «1941 год» показался музыкально «так себе». Сам он в то же самое время, в сентябре—октябре 1941-го, написал сумеречную и смятённую Симфонию-балладу № 22. «Кажется — очень мрачная симфония», — признавал сам Мясковский. Он просто не понимал, как можно иначе чувствовать происходящее. Но Прокофьев реально чувствовал всё иначе.

Тем же неистребимым, эгоистическим счастьем, что и многие страницы симфонической сюиты, окрашен и начатый 2 ноября 1941 года в Кабардино-Балкарии Второй струнный квартет в трёх частях, темы для которого композитор подбирал из фольклора горной республики. В письме Нестьеву от 12 июня 1942 года Прокофьев раскрывал композиторские карты: задачей его было «соединение одного из наиболее нетронутых фольклоров с самой классической формой квартета. Попытка нешаблонной гармонизации и вообще разработки фольклора». Именно в Кабардино-Балкарии Прокофьев по-настоящему соприкоснулся с кругом культур вне индоевропейского ареала — в конце концов, ведь и скифы были индоевропейцами. Второй струнный квартет на кабардино-балкарские темы был завершён 3 декабря в Тбилиси.

Снова Прокофьев и Мясковский соревновались, как в юности. Уже к 31 октября Мясковскому, как он сам отме-

чал в дневнике, «вопреки жутким известиям с фронтов и приближению войны к Нальчику», удалось «написать Стр<унный> квартет в 4-х частях; наоркестровать две части Симфонии-баллады и набросать эскизы 3-х частей не то сюиты, не то симфонии на кабардинские и балкарские темы». Замечательная симфония-сюита Мясковского, получившая порядковый номер 23, — отличается от предшествующей ей симфонии-баллады (№ 22) суровой возвышенностью и отсутствием свойственной Мясковскому сумеречной страдательности. Разработка же кабардинского и балкарского фольклора в ней дана, в отличие от квартета Прокофьева, вполне на академический лад, с постоянной сбивкой на русские мелодические интонации. И вместе с тем это одна из самых сдержанных симфоний Мясковского.

Получив в Москве партитуру Второго квартета, старые поклонники Прокофьева, такие как Держановский, пришли, как мы помним, в восторг, — подобной незападной, «скифской», как писал Держановский Мясковскому, музыки наш герой не сочинял давно. Да и сам Мясковский считал этот квартет «превосходным».

Сложнее было отношение Мясковского к «Войне и миру». Первому акту оперы Мясковский поставил оценку «очень хорошо», но пожалел, что дальше «опера... развивается в том же стиле — омузыкаленного драматического спектакля», и попенял на то, что «увертюра к “Войне и миру” — сухой набор тем из оперы», а о последних трёх картинах выразился так: «“Москва” — хорошо, “Смерть Андрея” — очень сильно, “На Смоленской дороге” — отписка».

Буквально с первых шагов за работой Прокофьева над «Войной и миром» следил Комитет по делам искусств (КДИ) в лице возглавлявшего его в 1938—1948 годах литературоведа Михаила Храпченко, чей опус «Кровное, завоёванное» был ещё в начале 1980-х обязательной частью советских университетских курсов по теории словесности (автору этих строк памятен, по крайней мере, один из экзаменов в МГУ, к которому следовало ознакомиться с бессмертным текстом), и музыковеда Семёна Шлифштейна, в 1939—1944 годах старшего консультанта по творческим вопросам при Музыкальном управлении КДИ.

В декабре 1941 года, как только миновала угроза падения Москвы, Храпченко телеграфировал Прокофьеву в Закавказье о переводе трёх тысяч рублей в счёт гонорара за работу над оперой. В феврале 1942-го Храпченко и Шлифштейн

приехали в Тбилиси, где собрались несколько выдающихся композиторов для отбора их новых сочинений на Сталинские премии, и тогда же Шлифштейн слушал не вполне законченную оперу (готовы были только первые шесть картин, вчерне набросаны ещё три). В марте состоялось новое предварительное прослушивание для знатоков в Тбилисском оперном театре.

Наконец в апреле оконченный и переписанный набело клавир Прокофьев отправил с оказией в Москву, выразив надежду, что КДИ разберётся с качеством музыки и в его отсутствие. Именно тогда клавир попал на несколько часов в руки к Шостаковичу.

Прослушивание состоялось на двух роялях, за которыми сидели Святослав Рихтер и Александр Ведерников. Шлифштейну и Храпченко потребовалось ещё два месяца, чтобы сформулировать свою окончательную позицию. Первым написал ответ — полуофициальный — Семён Шлифштейн. За ним последовало вполне официальное письмо Михаила Храпченко. Оба послания были отправлены из Москвы в одно и то же время. Содержание их можно свести к следующему: лирика в опере удалась, а вот в военных сценах следует усилить простонародно-патриотический элемент, подчеркнуть уверенность персонажей в конечной победе. Особенно много нареканий вызвала самая кинематографическая сцена оперы — «Горящая Москва, захваченная неприятелем». Похоже, администраторы из комитета не понимали, как Прокофьев мог вообще написать такое. Ведь война с неприятелем, за несколько месяцев до того и вправду чуть было не захватившим Москвы, была далека от завершения. Но нам их непонимание кажется ещё более непонятным. Впрочем, такова судьба всякого чиновника: избегать любых добавочных осложнений, трепетать от собственной тени.

Особенно прямолинейными и местами бесцеремонными были советы Шлифштейна.

Итак, в помеченном 10 мая, но отосланном только 24 июня 1942 года послании, когда его начальник Храпченко завершил писать и свои соображения (письмо главы КДИ датировано 19 июня), Шлифштейн предложил Прокофьеву:

1. Пойти на усечение речитативов (их он называет «обилием разговоров») в опере. Предложение противоречило принципам прокофьевской драматургии, в которой роль восходящей к «Каменному гостю» Даргомыжского и «Женитьбе» Мусоргского, лишённой музыкальной красоты, как бы обнажённой до костяка, интонационно достоверной речитации огромна. Особенное недоумение Шлифштейна вы-

звало обилие прозаизмов и невыпеваемых выражений в либретто. И потому он предлагал убрать рассуждения о Пьере и братстве масонов (имевшие, как мы знаем, автобиографический подтекст), внутренний монолог Пьера о бессмертной душе, когда он чудом избегает расстрела в оккупированной Москве, а также показавшиеся Шлифштейну «объективно смешными» — это в сцене необычайной выразительности! — слова из бреда смертельно раненного князя Андрея «пити», «ти, ти» и реплику Наташи, слышащей его признание о том, что умирающий князь её слишком любит: «Почему же слишком?» и многое, многое другое. Между тем Прокофьев ещё в «Кантате к XX-летию Октября» доказал, что можно писать прекрасную музыку на самые не предназначенные для того слова — извлечённые из философских тезисов Маркса, статей Ленина, речей Сталина. Для композитора и певца в таком музыкальном театре нет изначально возвышенного или низменного, а есть работающее на художественный результат или не работающее на него. Все «прозаизмы» и «ненужные детали» в либретто «Войны и мира» работают на мощнейший художественный результат и уже одним этим оправданы.

2. Кардинально переписать картину «Горящая Москва, захваченная неприятелем»:

«Неприятель в Москве! Какие это должно рождать чувства в нашем слушателе! Толстой говорит о чувствах оскорбления и мести, охвативших народ. А у вас возня с чтением приказа и с обыгрыванием слова “муниципалитет”, с ненужными разговорами о фальшивых ассигнациях». — Между тем это введено в оперу как раз, чтобы показать неприятие населением устанавливаемой приказами Наполеона «демократии» и «законности»!

«Представляю себе, каким улюлюканьем была бы встречена подобная сценка, появившись она в спектакле “Война и мир”, Вашими многочисленными музыкальными “друзьями”. Тут уж наверняка припомнили бы Вам сцену с пушкой из “Семёна Котко”. Но если там обвинение в оглушении народа было не чем иным, как демагогией, то здесь (в сцене чтения приказа) это объективно выглядит именно так.

У Тарле в его замечательной книге “Наполеон” есть такое место: Наполеон с маршалами стоит у Кремлёвской стены и взирает на пожар Москвы. Маршалы обращаются к нему со следующими словами: “Ваше величество, мы стоим на огненной земле, под огненным небом, между стен из огня”.

Наполеон: “Какое страшное зрелище... это они сами поджигают... какая решимость... какие люди... скифы...”

Вот такой и должна быть музыка, чтобы ощущалась эта огненная земля и огненное небо и чтобы было это страшное зрелище горящей Москвы и эта решимость людей. Нужна музыка, которая бы потрясала. И кому же, как не Вам, создателю “Скифской”, автору великолепной картины пожара в “Семёне Котко”, дано написать такую музыку. В отличие от первых картин, всё должно быть написано в крупном плане, с большой мелодической широтой, большим симфоническим развитием».

3. Усилить в опере, как выражался Шлифштейн, «выражение народного стихийного начала». А если Прокофьев не считал, что народ «стихиен» или, во всяком случае, считал, что не более «стихиен», чем не-народ?

Наконец, в заключение, зная со слов самого Прокофьева о том, что Эйзенштейн предлагает композитору писать музыку к своему новому фильму «Иван Грозный», Шлифштейн выражает озабоченность: «Не явится ли затеваемый Вами Грозный помехой уже существующему Кутузову? Мой совет сначала закончить “Войну и мир”, а потом уже браться за “Ивана Грозного”».

Прокофьев поступил так, как и должен был поступить: большую часть советов и пожеланий старшего консультанта Шлифштейна и сталинского министра культуры Храпченко проигнорировал, обратив внимание на совет добавить реплику Наполеона о русских «скифах», тем более что она была позаимствована из книги Тарле 1941 года издания (дело происходит на третий день московских пожаров), в которой образованные русские видели в 1942-м в некотором роде предсказание хода текущей войны.

Что же до работы над «Иваном Грозным», то ещё 4 апреля 1942 года, упреждая волнение руководства КДИ, Прокофьев написал Храпченко: «...прошедшим летом мы с Эйзенштейном обсуждали план этой музыки, и я сделал ряд эскизов, что облегчит работу теперь и таким образом не помешает оркестровке “Войны и мира”».

Как художник, исполнивший замысел своей жизни, Прокофьев пребывал в огромном воодушевлении. Теперь, когда он создал «монументальный образец музыкального эпоса», которого, по верному слову Дукельского, ожидают «от всякого великого», Прокофьев не представлял себе ни одной задачи, которая была бы ему не по плечу.

2 мая 1942 года он привёл в порядок эскизы Седьмой сонаты, начатой ещё в 1939 году. Особенно поражает в ней

вдохновлённая экстатическим величием Кавказа средняя часть с дивной красоты и долготы дыхания начальной темой (*Andante caloroso*), восходящей к песне столь любимого Прокофьевым в юности Шумана «Печаль» из его «Круга песен», ор. 39, — с темой, по ходу развития переходящей в гимнический всплеск чувств, — вспышку натурфилософской лирики среди музыки, вызванной к жизни борьбой, страстями, тектоническими колебаниями мировых основ. Этому «острову созерцательности» противостоит агрессивно-скерцозная начальная тема первой части (*Allegro inquieto*), олицетворяющая натиск зла, перемежаемый созерцательными замедлениями. А в финальной третьей части агрессия воплощена в несколько inferнальной токкатности и в метре в 7/8, словно восходящем к сбивающим слушателя с толку нечётным метрам Стравинского.

На Дукельского, услышавшего Седьмую сонату в Америке, наибольшее впечатление произвели именно «медленные места», о чём он и написал в 1945 году Прокофьеву. Рихтер, бывший первым исполнителем Седьмой сонаты, так определил для себя программу вещи: «Соната бросает вас сразу в тревожную обстановку потерявшего равновесие мира. Царит беспорядок и неизвестность. Человек наблюдает разгул смертоносных сил. Но то, чем он жил, не перестаёт для него существовать». От себя добавим, что «разгул смертоносных сил» в начальной и заключительной частях сонаты в сознании композитора был связан не с одной войной, и в первую очередь даже не с ней: ведь концепция вещи сложилась ещё летом 1939 года.

23 декабря 1941 года, как только миновала самая страшная фаза боёв на московском направлении, Эйзенштейн написал Прокофьеву из Алма-Аты, где находилась так называемая «Объединённая киностудия», принявшая под своё крыло Киевскую (город был занят немцами), Ленинградскую (город был в осаде) и руководимую Эйзенштейном Московскую студию, о том, что «“Грозный” будет сниматься. Начну, видимо, с конца зимы. <...> Товарищу композитору предоставлено великое раздолье во всех направлениях». Прокофьев получил это письмо ровно через три месяца, когда съёмки передвинулись на конец лета, а из Алма-Аты с оказией пришли ещё одно письмо-приглашение от Эйзенштейна и сценарий фильма. «Товарища композитора» не надо было упрашивать дважды; работа обещала быть чрезвычайно интересной творчески, и уже 29 марта Прокофьев отвечал режиссёру: «С нежностью “смотрю вперёд” [калька с английского. — И. В.] на нашу совместную работу и крепко обнимаю тебя». 15 мая

1942 года Прокофьев и Мира покинули гостеприимный Тбилиси, чтобы на пароходе пересечь Каспийское море — в направлении среднеазиатского берега.

О подробностях непростого путешествия и о первых впечатлениях от Алма-Аты повествует письмо Мясковскому от 29 июня: «...в Красноводске [порт со среднеазиатской стороны Каспийского моря. — *И. В.*] пошёл дождь, который прекратился перед Алма-Атой, так что в поезде не было жарко, а по ночам иногда тянулись за пальто. Алма-Ата (“отец яблок” или “яблочный отец”) оказалась приятным местом с правильными, широкими улицами, тонущими в зелени, — тополя в несколько рядов: скорее дачное место, если бы не асфальт, во всяком случае, на дачу отсюда не тянет. Гостиница вроде нальчииковской, и комната тоже вроде.

Мне привезли пианино, лимонное, без фабрики, но приятного звука. Я соркестровал всё, что можно в “Войне и мире”», — на самом деле речь шла об остатках недоделанного; оркестровкой оперы Прокофьев занимался ещё по дороге — в Баку и в Красноводске, — «то есть все картины, кроме трёх народных. Не найдя письма от Храп<ченко>, телеграфировал и получил ответ, что письмо с пожеланиями поправок высылается авиапочтой. Иначе говоря, эти беззаботные птенчики, получив клавиш в апреле, не удосужились направить мне пожелания до конца июня».

Однако дело было не в «беззаботности» руководителей КДИ. Только Прокофьев с его умением сочинять в любой ситуации мог игнорировать очевидное. Дела на фронте снова складывались не в пользу Красной армии, отступавшей на юге от Дона к Волге. 22 июня 1942 года Мясковский записал в своём дневнике: «Годовщина войны. Малоутешительно, но духом не падаю — наше поражение просто неестественно». 3 июля Красная армия оставила Севастополь — последний оплот сопротивления в глубоком тылу противника. Под угрозой оказался и весь Кавказ, хотя чисто технически переход немецких войск через хребты в Закавказье был маловероятен. Тем не менее те, кого было возможно эвакуировать, были вывезены в конце августа 1942 года из Тбилиси. 23 сентября Мясковский сообщал Прокофьеву, что и он теперь находится вместе с Ламмами в Средней Азии: «...после 21-дневных мытарств приехали во Фрунзе. Встречены весьма нелюбезно, — я ещё лучше других. <...> Живу <...> — без малейших удобств в гостинице. Жизнь так же дорога, как и в Тбилиси, но условия в сто раз хуже. Только что получил открытку от Держановского, что в Москве играли Ваш 2-й квартет и он произвёл отличное впечатление, даже

“скифская” (его слова) 1-я часть и пёстрый финал. Я не твёрдо уверен, что останусь здесь». Подробности третьей по счёту вынужденной эвакуации он поверил дневнику:

«10 сентября <1942>: Жуткое путешествие: на третий день добрались до Баку (ехали, после Еревана, чудесной по дикости долиной р. Аракса, на границе с Ираном); там сидели в ожидании парохода (шторм) два дня на пристани; переезд через Касп<ийское> море (па<рохо>д “Дагестан”) — спокойная ночь. В Красноводске — без тени, без воды, без гигиены — три дня на откосе станционного перрона. Теперь сидим в поезде, застряв где-то на пустынном разъезде (одна колея!).

17/ix: Всё ещё в пути. Не доехали даже до Ташкента. Виды интересные: Кара-Кум, миражи, заросли саксаула, тамариска, какие-то зверьки, солнце; голо — очам резко; цветущий Байрам-Али, плоско-просторная Аму-Дарья, зелёные долины Заравшана, какая-то речка (у Джизака) с берегами вроде Аракса.

21/ix: Добрались до Фрунзе. Никто нашего приезда не ждал. Застряли на путях, в вагоне. Я и Шапорин, впрочем, получили по комнате: стены, пол, потолок — ничего больше.

23/ix: Дали мне всё-таки номер в гостинице. Никаких условий для работы».

Однако ехать из негостеприимного Фрунзе (ныне — Бишкека) в Алма-Ату и писать там киномузыку Мясковский, несмотря на посулы Прокофьева, отказывался наотрез: «...у меня нет иллюстративного воображения, а без этого какая же киномузыка».

Повествование, как и положено ему со времён Книги Бытия и Гомера с Вергилием, разворачивается в киноэпосе «Иван Грозный» Эйзенштейна в миф, а не в малоинтересную плакатную агитку. Через верховенство мифа осуществляется связь с Вагнером.

Поставленный перед необходимостью — по личному желанию Сталина, сообщённому ему Молотовым, — дать, пусть и с существенными оговорками, положительную оценку тому, кто в сознании большинства образованных русских был кем-то между исчадием ада и страдающим душевной патологией смертным, Эйзенштейн в своём сценарии пошёл по пути исторической ревизии, намеченному ещё в стихотворении «У гроба Грозного» (1883) Аполлона Майкова — тонкого и умного лирика, весьма ценимого до революции именно среди образованных русских.

В противоположность знаменитой картине Репина «Иван

Грозный и его сын Иван 16 ноября 1581 года» (1870—1873), доступной обозрению всякого желающего в стенах Третьяковской галереи, воплощающей в себе именно образ ужаснувшегося собственному безумию и злодейству Ивана, стихотворение Майкова начинается с утверждения, что место Ивана в истории далеко не уяснено, ибо «последнего суда <...> над ним судьба не изрекала». А потом звучит и воображаемый монолог самодержца, оправдывающего своё предельно жестокое правление, указывающего на родство с другими двумя великими царями, Петром и Екатериной, и даже предсказывающего своё неизбежное возвращение в новом обличье:

«Я царство создавал — и создал, и доньше —
Сказал бы он, — оно стоит четвёртый век...
Судите *тут* меня. В паденьях и гордыне
Ответ мой Господу — пред ним я человек.
Пред вами — *царь!* Кто ж мог мне помогать?.. Потомки
Развенчанных царей, которым резал глаз
Блеск царского венца? А старых прав обломки
Дороже были клятв и совести?.. Держась
За них и Новгород: что он в князьях, мол, волен!
К Литве, когда Москвой стеснён иль недоволен!
<...>
Княгиня — мать моя — как умерла? Молчат
Княжата Шуйские... <...> А Курбский? Он ушёл!
“Не мыслю на удел,” — клянётся мне и Богу,
А пишется в Литве, с панами не таясь,
В облыжных грамотах как “Ярославский князь”!
Клевещет — на кого ж? На самой царицу —
Ту чистую, как свет небесный, голубицу!
Всё против!.. Что же я на царстве?.. Всем чужой?..
Идти мне с посохом скитаться в край из края?
Псарей ли возвести в боярство — и покой
Купить, им мерзости творить не возбраняя,
И ненавистью к ним всеобщей их связать
С своей особою?.. Ответ кто ж должен дать
За мерзость их, за кровь?.. Покинутый, болящий,
Аз — перед Господом — аз — паки пёс смердящий
В нечестье и грехе!..

Но царь пребыл царём.
Навеки утвердил в народе он своём,
Что пред лицом царя, пред правдою державной
Потомок Рюрика, боярин, смерд — все равны,
Все — сироты мои...

И царство создалось!
Но моря я хотел! Нам нужно насажденье
Наук, ремёсл, искусств. Всё с боя брать пришлось!
Весь Запад завопил; опасно просвещенье
Пустить в Московию! <...>

И труд был довершён
Уж подвигом Петра, умом Екатерины
И нашим веком...

Да, мой день ещё придёт!
Услышится, как взвыл испуганный народ,
Когда возвещена царя была кончина,
И сей народный вой над громом властелина —
Я верую — в веках вотще не пропадёт,
И будет громче он, чем этот шип подземный
Боярской клеветы и злобы иноземной...»

Не есть ли майковская ревизия — прямое пророчествование о диктатуре Сталина? Режиссёр, без сомнения, задавал себе и такой вопрос.

У Эйзенштейна, как и в стихотворении Майкова, Иван — облечённый абсолютной властью человек, вынужденный действовать в нечеловеческих обстоятельствах. Совпадения словесных формул «У гроба Грозного» с репликами Ивана и с развитием сюжета в сценарии и в фильме Эйзенштейна просто поразительны. Убийство на глазах ребёнка-Ивана матери, открытое глумление и заговоры боярской аристократии, блестящая коронация молодого царя, военное предательство ближайшего друга царя князя Курбского, равнодушного в фильме к его жене Анастасии, её смерть, Иван в иноческой одежде во главе «кромешного» войска творящих расправы псов-опричников, то кающийся, то грозящий своим подданным ещё большими карами, описанный в сценарии, но не запечатлённый на плёнке поход против Ивана предателей-новгородцев, осуществляющаяся — лишь в сценарии фильма, эпизод этот тоже не был отснят — мечта о выходе к вольным водам всемирного океана... Неважно, какова историческая правда. Её, собственно, и не предполагалось. Сталин требовал именно воспевания грозного царя — своего предтечи. Но за Эйзенштейном стояла история всей русской культуры, и он ревизовал взгляд на царя-безумца и царя-злодея в соответствии с уже существующей альтернативной точкой зрения (выраженной у Майкова) и в согласии с планом создать русский киноэквивалент «Кольца нибелунга». «Кольца», увиденного через психоаналитические очки Фрейда. У такого повествования своя правда — правда мифа.

Рождение Ивана-правителя и, если пользоваться языком эйзенштейновского сценария, нового «Русского царства великого» изоморфно травме человеческого рождения — фундаментальной травме существования, как её понимал высоко ценимый кинорежиссёром психоаналитик Отто Ранк. В видеозэссе «Визуальный словарь Эйзенштейна», сопровождающем вышедшее в *Criterion's* издание полной версии кинокартины — со включением всех не вошедших в окончательный двухсерийный вариант материалов, в том числе отснятых для незавершённой третьей серии фильма, — Юрий Цивьян

указал на то, что целый ряд сцен «Ивана Грозного» сознательно отсылает как к упомянутой травме рождения (например, убийство матери Ивана — Глинской, исчезающей в луче света, ведущем из тёмного помещения-утробы в дверь, куда её увлакивают от маленького сына), так и к тому, как именно человеческое сознание должно интерпретировать, с точки зрения психоанализа и увлекавшегося им Эйзенштейна, факт смерти. Основных интерпретаций две: возвращение в лоно «матери сырой земли» (смерть физическая), в лоно «матери Церкви» (смерть для мира)... Так при съёмках одной из заключительных сцен второй серии — убийства двоюродного брата Ивана князя Владимира Старицкого, происходящего, по Эйзенштейну, в соборе, в окружении опричников, от руки подосланного боярской оппозицией и предназначенного самому Ивану убийцы (о подлинных обстоятельствах смерти князя Владимира ничего не известно, но историки подозревали руку царя), — режиссёр попросил оператора Андрея Москвина воссоздать внутриутробный мрак, а звукорежиссёра Вольского записывать волнообразное движение музыки Прокофьева, сочинённой для симфонического оркестра и мужского хора, поющего с закрытыми ртами, как если бы она символизировала толчки плода внутри материнского лона. Дополнительное измерение реализованного сотрудниками Эйзенштейна, в том числе и Прокофьевым, психоаналитического взгляда заключалось в том, что сочинённая для происходящего в конце второй серии убийства Владимира Старицкого музыка отсылала и к происходящему в подвале монастыря (подвал символически равен утробе) приуготовлению Ренаты к экзорцизму в заключительном акте «Огненного ангела», и к финалу первой версии «Конца Санкт-Петербурга» Дукельского, завершавшегося как раз «обратным рождением» имперской столицы, — погружением её во мрак исторического небытия. Впрочем, и фильм Эйзенштейна должен был завершаться слиянием с родильными-погребальными водами мирового океана: где-то в районе устья Невы, где стоял воспетый Дукельским гибнущий великий город. Для финала фильма Прокофьев написал песню «Океан-море синее», с намеренно красивой кантиленой у сопрано, но песня в фильме не была использована в полном объёме.

Противоположная линии *рождения — погребения и поисков утраченного родства*, линия *отвергнутости, кромешности, «опричнины»* музыкально — в самом сложном из номеров, «Клятве опричников», — отсылает, с одной стороны, к оркестровым и вокальным приёмам «Семеро их», особенно в верховенстве жёсткого ритма, в полупении-полускандировании

«Клятвы» и в использовании сухих ударных (большой барабан и фруста), с другой же стороны — в написанных уже в 1945 году «Пляске опричников» и «Куплетах опричников» — к бытовавшей в 1930—1940-е годы практике исполнения военными ансамблями советских патриотических песен с неизменным гиканьем и свистом. Особенно непристойна в оркестровом постскриптуме к «Куплетам» партия альтового саксофона, звучащая как площадная насмешка.

Эйзенштейн и Прокофьев явно почерпнули многое для себя и из ранней оперы Чайковского «Опричник». Особенно это касается крайне сложной в музыкальном отношении «Клятвы опричников», завершённой Прокофьевым ещё 18 ноября 1942 года и восходящей ко второму действию оперы Чайковского. Номер этот был задуман первоначально для первой серии, но туда не вошёл и вообще не был, как и «Океан-море синее», в полном объёме использован в фильме.

Третья линия в музыке к «Ивану Грозному» — *отсылки к поискам современников*. Ещё в работе над «Александром Невским» Эйзенштейн и Прокофьев не могли не учитывать опыта снятого на «Ленфильме» двухсерийного киномомана «Пётр I» (первая серия вышла на экраны в 1937-м, вторая в 1938 году), в котором режиссёр Владимир Петров и композитор Владимир Щербачёв — тот самый, что окончил Санкт-Петербургскую консерваторию в один год с Прокофьевым, — впервые в русском кино добились полной интеграции музыки и киноповествования. Большую роль в ладном сочетании элементов кинодействия сыграл и отличный сценарий «красного графа» Алексея Толстого. На протяжении трёх с половиной часов, что длится «Пётр I», музыка Щербачёва ни разу не подминает под себя повествование, но она и не фон ему. У музыки самостоятельная художественная ценность, и это притом что партитура Щербачёва накрепко связана с целым фильмом. В предыдущей совместной работе Щербачёва и Петрова — в экранизации «Грозы» Островского (1934) — музыкальные номера имели скорее сюитно-иллюстративный характер. В «Петре I», напротив, все составляющие — сценарий, игра актёров, визуальный ряд, музыка — настолько архитектурно выверены, а целое — сбалансировано, что вынь любой из блоков, и здание рухнет. Эйзенштейн в «Александре Невском» совершает следующий после чрезвычайно успешного «Петра I» шаг: он вводит посекундное соответствие, вертикальный монтаж визуального и звукового.

Известно, что Щербачёв в работе над «Петром I» изучал торжественные канты, фольклор казаков-староверов, русские и шведские военные сигналы и бытовую — в основном,

иноземную — музыку петровского времени (с особым упором на популярные сочинения Фишера и Телемана), а также допетровские духовные песнопения (знаменный распев), что придаёт чрезвычайной достоверности его собственной партитуре. Прокофьев же уже в «Александре Невском» отказался от любого воссоздания музыкального языка исторической эпохи. Щербачёв поступает как композитор-исследователь, Прокофьев — как изобретатель. И всё-таки ряд сюжетных, актёрских, визуальных, звуковых и даже идеологических решений в «Иване Грозном» Эйзенштейна—Прокофьева восходит к более ранней работе Петрова—Щербачёва. Правда, в интерпретации Эйзенштейна заимствования из «Петра I» снова расцветены на фрейдистский манер. Так, экономически и географически мотивированные требования выхода к морю и возвращения русским «древних балтийских вотчин», озвучиваемые Петром на фоне стилизованной под ранний, телемановский классицизм музыки Щербачёва, превращаются у эйзенштейновского Ивана Грозного — в одном из начальных эпизодов его фильма, идущем под песню Прокофьева «Океан-море синее», — во вновь и вновь переживаемую травму рождения, выхода вместе с родильными водами из материнской утробы в океан ничем не стесняемой взрослой жизни. А когда Иван говорит о приморских городах, «нашими дедами строенных», то неясно, имеет ли он в виду славян (что сомнительно), или — как Рюрикович — своих предков-варягов (что более вероятно), или же сам кинорежиссёр вспоминает отца, рижского архитектора (на момент съёмок первой серии «Ивана Грозного» Рига находилась в руках немцев). Другой пример — Николай Черкасов, исполнитель главной роли в «Александре Невском», играет в «Петре I» долгоязого и длинноволосого, нескладного царевича Алексея, мечущегося между религиозным фанатизмом и ненавистью к отцу. Эйзенштейн превращает этот образ в долгоязого, костлявого, длинноволосого, облачённого в псевдомонашеское одеяние Ивана (исполняемого Черкасовым же), мечущегося между покаянием перед Богом-отцом (съёмки фильма начались с финальной сцены третьей серии: Иван перед фреской Страшного суда со всевидящим оком — сцены, впоследствии смытой в начале 1950-х годов) — и преступлением сакральных запретов. Как в «Петре I», так и в «Иване Грозном» Черкасов часто снят на фоне пустых затемнённых объёмов, причём фрейдистский момент усилен у Эйзенштейна полукружиями, арками и т. п., с навязчивостью напоминающими о материнской утробе. Утрированное мелодекламирование погружающегося в пучину паранойи

Черкасова-Ивана под совершенно иную по духу музыку Прокофьева, вероятно, восходит к мелодекламации Черкасова-Алексея на фоне написанного Щербачёвым плывущего «малинового звона» колоколов в «Петре I». Михаил Жаров, исполняющий в фильме Петрова роль хитрого и пронырливого Меншикова, согласного ради карьеры на любое унижение, которому Алексей в одном из эпизодов бросает в глаза: «Пёс!» — исполняет в фильме Эйзенштейна «пса»-Малюту... Чему удивляться! В 1941 году «Пётр I» получил, наконец, Сталинскую премию первой степени, то есть был утверждён вождем советского народа в качестве образца исторического кино.

Наконец, в музыку фильма Прокофьевым были взяты куски музыки, написанной ещё в 1936 году для так и не увидевшей сцены мейерхольдовской постановки «Бориса Годунова»: тема отравленной заговорщиками (в фильме) царицы Анастасии восходила к теме безвинно страдающей и впоследствии умерщвляемой — в драме Пушкина, не в реальности, — царевны Ксении Годуновой, «Полонез» перекочевал в сцену перехода Курбского на службу к польскому королю.

Однако, независимо от первоначального «ревизионистского» замысла, вопреки многочисленным отсылкам к признанному политически образцовым «Петру I», сильное мифогенное начало в музыке и в визуальном ряде выводило, незаметно для создателей, первоначальный замысел «Ивана Грозного» из-под контроля.

Хотя Эйзенштейну было предложено создать эпос о царе-революционере, ведущем за собой, говоря языком Сталина, «прогрессивное войско опричников» — на борьбу со старой, традиционной Русью, в результате получилось повествование о деспоте-ниспровергателе, оказавшемся пленником собственного, тут же, на его глазах, воплощаемого замысла. Разве всякий художник не чувствует себя абсолютным властелином по отношению к собственному материалу? Разве, воплощая в материале свой замысел, он не оказывается — чем дальше, тем больше — пленником удачного воплощения, не ассоциируется впредь только с ним? Эйзенштейн снимал не столько фильм о предтече Сталина, не жалеющем никого и ничего «ради Русского царства великого», сколько о себе самом: революционере от кино, железной волей диктующем молодому искусству собственные законы — тот же «вертикальный монтаж» — и оказывающемуся их же пленником, вплоть до вытеснения потаённых, интимнейших переживаний на мерцающий экран. А воплощённый революционный замысел оборачивается только разгулом кромешных сил, олицетворяемых опричниками, только сполохами алого адско-

го пламени (единственный эпизод, снятый в цвете) на стенах Ивановых палат. Впору покаяться и ужаснуться. Мысли о том, как фильм следует снимать, возникли у Эйзенштейна именно с эпизода покаяния Ивана у фрески Страшного суда, который намечался, как мы уже говорили, для третьей, заключительной серии.

Помимо работы над музыкой к «Ивану Грозному» Прокофьев сразу по прибытии в Алма-Ату составил — по первоначальному проекту режиссёра Альберта Гендельштейна — окончательный план музыкального оформления фильма «Лермонтов». Работа над музыкой к «Лермонтову» была начата ещё в мае 1941 года. А 23 мая 1942-го Прокофьев сам отпечатал на пишущей машинке детальнейшие пожелания и метраж двадцати эпизодов фильма, к которым требовалось музыкальное оформление. В июле он сочинял недостающие куски и даже включил в «Лермонтова» полонез, впоследствии использованный в «Иване Грозном». Прокофьевым, впрочем, было сочинено только несколько номеров: остальную музыку дописал ученик Щербачёва Венедикт Пушков (автор советского хита 1930-х «Лейся, песня»).

Одновременно с завершением этого довоенного проекта Прокофьев написал музыку к трём военным кинокартинам мобилизационного характера: к «Тоне» Абрама Роома (к его довоенному «Строгому юноше», снятому по сценарию Юрия Олеши, музыку написал Гавриил Попов) — фильм этот на экраны не вышел; к «Партизанам в степях Украины» Игоря Савченко (по пьесе Александра Корнейчука) и к «Котовскому» Александра Файнцимера, с которым Прокофьев уже сотрудничал, создав в 1933 году музыку к его «Поручику Кижю». Наиболее известен из трёх фильмов 1942 года именно «Котовский» — история о бессарабском Робин Гуде, в годы первой немецкой оккупации Украины (после позорных брест-литовских соглашений) и Гражданской войны ставшем крупным военачальником Красной армии. Наиболее интересна музыка к «Партизанам в степях Украины». Она создана на основе сюиты «1941 год» — ибо действие «Партизан» разворачивается именно летом—осенью 1941-го, — но не путём механического перенесения отдельных кусков из сюиты в фильм, а за счёт творческого расширения сюиты тремя украинскими хорами-эпиграфами к каждой из трёх частей-«песен» фильма и дополнительными симфоническими эпизодами, в том числе с использованием известной песни «Галя» («Їхали козаки»). В одном из написанных специально для

фильма оркестровых кусков одновременно звучат и мелодия «Козаків», и тема из сюиты «1941 год». Музыка «Партизан» значительно интересней самого фильма, повествующего об ужасах оккупации — с предательством, массовыми расстрелами мирного населения, — но уж очень на официозный манер (кульминацией фильма оказывается речь Сталина 7 ноября 1941 года, которую партизаны слушают по радио). Однако для Прокофьева «Партизаны» имели личное измерение: родная Солнцевка оказалась под немцами. В музыке тема неизбежной «победы в борьбе», без изменений перенесённая из сюиты «1941 год», господствует даже во второй части эпизода «Могила», в котором руководитель партизан Часнык произносит речь над массовым захоронением, где лежит и его расстрелянная жена. А музыка в сцене сожжения партизанами хлебов достигает потрясающей контрапунктической — по отношению к визуальным образам — выразительности.

Летом 1942 года к Прокофьеву обратился Израиль Нестьев. Сообщая, что выпуск задержанной из-за начавшейся войны книги о композиторе он откладывает на послевоенное время, Нестьев запрашивал сведений о новых сочинениях Прокофьева, завершённых с момента, когда рукопись книги о нём была сдана в набор. 18 июля Прокофьев ответил пространнейшим письмом из Алма-Аты с подробными характеристиками опусов 86—92 (от «Обручения в монастыре» до Второго квартета для струнных). О подготовленной же к печати монографии недоумевал: «Но зачем же откладывать выпуск Вашей книги до послевоенного времени? Недавно вышла книга <Иконникова?> о Мясковском. Может, и Вам стоит драться за то, чтобы готовый материал увидел свет». В ответ Нестьев сообщал о возможности выпустить монографию сначала в США, а потом уже и в СССР и просил передать Эйзенштейну просьбу о предисловии. Прокофьев 18 октября известил Нестьева о согласии Эйзенштейна взяться за предисловие. Однако очерк «П-Р-К-Ф-В», начатый в ноябре 1942 года в Алма-Ате, был завершён кинорежиссёром только через два года в Москве. Относительно же американского издания Прокофьев высказывался так: «Очень хорошо, если Ваша книга выйдет в Америке. Каковы мои мысли об американской редакции? Я думаю так: основные причины издания этой книги в США лежат по линии культурного сближения США и СССР. Поэтому, независимо от того, верна или не верна тенденция Вашего русского издания показать, что моя музыка захирела в Европе и Америке и воскресла в СССР, её лучше затушевать, т<ак> к<ак> в против-

ном случае это может вызвать некоторое раздражение у американского читателя, и издание книги не достигнет цели». Книга, в конце концов, увидела свет именно в США, в издательстве Альфреда А. Кнопфа, сразу после войны, уже после того как Нестьев защитил давно подготовленную и основанную на русском оригинале книги диссертацию. Пока же он сам отбыл в действующую армию.

1 мая 1942 года Сталин как Верховный главнокомандующий издал приказ, призывающий к тому, «чтобы 1942 год стал годом окончательного разгрома немецко-фашистских войск и освобождения советской земли от гитлеровских мерзавцев». Было ясно, что к наступлению — на южном направлении — готовятся обе стороны, но первой 12 мая его начала Красная армия. Целью было окружить гитлеровские армии у Азовского моря и уничтожить их, открыв дорогу на Донбасс и в Крым, где в руках Красной армии оставалась крупнейшая военно-морская крепость Севастополь.

Прокофьев и Мира отбыли в Среднюю Азию, когда сведения с фронта приходили самые оптимистичные. 17 мая Красная армия достигла окраин Харькова и, хотя официальные сводки об этом умалчивали, фактически вошла в город. Население радовалось освобождению, но вскоре ситуация резко переменилась. В тот же день немцы ударили с флангов и начали, будучи сами под угрозой окружения, отсекать и окружать наступающие части Красной армии. Несмотря на просьбы советских военачальников, Сталин, непобедимый в политических интригах, но как военный стратег никуда не годившийся, отказывался прекратить наступление ещё целых 11 дней, пока массы наступавших войск и бронетехники не оказались полностью отрезаны и не началось чудовищное их изничтожение. Потери РККА исчислялись сотнями тысяч, из южного котла вырвалось не более одной десятой окружённых войск. Именно тогда Мясковский, прекрасно понимавший, что происходящее значило, записал в своём дневнике, что сведения с фронта «малоутешительные», но «наше поражение просто неестественно». Ситуация стала оборачиваться самой настоящей военной катастрофой. 2 июля 1942 года немцы вошли в Севастополь, а 24 июля пал Ростов-на-Дону, всегда считавшийся ключом к Северному Кавказу. В Ростове оккупационные власти уже через неделю отправили военнопленных рыть ямы на окраине города, а ещё через несколько дней расстреляли у них 30 тысяч мирного населения и всех, кто рыл ямы, — одну десятую тогдашнего населения города. Сцена массовой казни в «Партизанах в степях Украины», музыку к которой сочинял в Алма-Ате

Прокофьев, была кошмарной реальностью лета 1942 года для многих больших и малых городов юга России.

Война приобретала истребительный характер. Она шла теперь именно в бескрайних степях, где естественными преградами оставались только русла Дона и Волги, где никакого стабильного фронта и создать было невозможно и где изнуряющая летняя жара сменялась к зиме жесточайшими морозами. Фантастический, эпической мощи простор, поражающий воображение всякого, кто там окажется, стал местом одной из жесточайших битв в истории. Выдающийся немецкий поэт Йоханнес Бобровский, молодым человеком по мобилизации оказавшийся в составе частей вермахта, пришедших в донские и волжские степи, вспоминал в одном из стихотворений о дыхании Гильгамеша, повеявшем на него в тот момент, когда он увидел встреченного — в русских степях, где он меньше всего ожидал этого, — калмыцкого верблюда.

После падения Ростова германская армия и её итальянские, румынские и венгерские союзники двинулись уже двумя колоннами: одна наступала дальше на юг — к Северному Кавказу (именно тогда было решено эвакуировать всех, кого можно, из Закавказья), другая на восток — к Сталинграду, взятие которого означало бы изоляцию Закавказья с его нефтяными ресурсами от Центральной России. Ведь основной путь доставки жизненно необходимой нефти шёл именно по Волге; никаких удобных дорог в заволжских степях уже не было. А кроме того, взятие немцами города, носившего имя Сталина, имело бы колоссальное символическое значение. 23 августа германская авиация подвергла Сталинград массированной бомбардировке, сжегшей восемьдесят процентов городских строений (ужас этого истребительного налёта описан у Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда»), а вскоре войска противника вступили в лежащий в руинах город, где были поначалу встречены лишь рабочим ополчением да огнём бьющих по наземным целям, укомплектованных, как правило, женщинами зенитных батарей. Регулярные части Красной армии стояли в Заволжье. Изнуряющая битва за каждые несколько метров сделала бессмысленным даже тот факт, что враг овладел, в конце концов, почти всей территорией Сталинграда — за исключением нескольких стратегически важных узлов сопротивления, — вышел к Волге и раструбил о фактическом взятии города на весь мир. Захваченный с такими усилиями и существующий лишь как груда руин Сталинград стал могилой противника. Красная армия повторила манёвр германских войск под Харьковом:

19 ноября, перейдя в наступление с флангов, через пять дней окружила запертую в Сталинграде ударную группировку. С 31 января по 2 февраля 1943 года одно за другим окружённые подразделения противника во главе с фельдмаршалом Паулюсом и его штабом капитулировали. Не сдаться они, в немецких войсках вскоре начался бы мор от обморожения и голода.

Символический и стратегический смысл сталинградской победы был очевиден. Теперь полный разгром противника был вопросом времени. В послевоенном же творчестве Прокофьева — в опере «Повесть о настоящем человеке», в оратории «На страже мира» — Сталинград приобретёт черты чего-то мистического — города-феникса, воскресающего к новой жизни через очистительную гибель в огне, воплощающего надежды и обещания послевоенного счастья.

В разгар победных боёв под Сталинградом в Москву решает возвратиться Мясковский, и 15 декабря 1942 года он уже водворяется с сестрой Валентиной в прежней квартире на Сивцевом Вражке. «Жизнь явно трудна», — записывает он на следующий день в дневнике первое впечатление от зимней столицы. Но энтузиазм и всеобщее желание победы настолько велики, что жить в эвакуации в Средней Азии больше уже невозможно. 24 декабря в Москву приезжают из Алма-Аты и Прокофьев с Мирой. Пока — временно, но новый, 1943 год они встречают в столице, в Союзе композиторов, на квартире Зиновия Фельдмана, в небольшой компании, состоящей из Мясковского и его сестры, Виссариона Шебалина (теперь директора Московской консерватории), Левона Атовмьяна (директора Музыкального фонда) и, как записывает Мясковский в дневнике, «здесьних дам». Сидели до самого утра из-за действующего с полуночи до пяти утра комендантского часа. Потом возвратились в гостиницу «Националь». Целью приезда, помимо выяснения условий возможного переселения в Москву, было обсуждение первой редакции «Войны и мира» и показ Седьмой фортепианной сонаты в Комитете по делам искусств. Мясковский, заседавший в Комитете по Сталинским премиям, очень рассчитывал, что на этот раз Прокофьев премию получит. Ещё в 1940 году он выдвигал на премию «Семёна Котко», но тогда — не в последнюю очередь в силу внешнеполитической обстановки — это завершилось ничем. Теперь о довоенных реверансах Германии стыдно было и вспоминать. В начале февраля 1943 года Прокофьев и Мира снова отправились в Алма-Ату: предстояло продолжение работы над музыкой к «Ивану Грозному». 20 марта 1943 года композитору была присуждена первая в

его жизни Сталинская премия — за Седьмую сонату: окончательный список, как известно, утверждал сам Сталин.

Однако всё время пребывания в эвакуации Прокофьев не забывал о Лине Ивановне и детях. Из Алма-Аты он посылал в Москву дефицитные сахар, варенье, мыло, а если случалось, то редкие даже в Алма-Ате рис и сушёные фрукты, переводил деньги (к концу войны регулярные переводы составляли пять тысяч рублей в месяц), отдавал Лине гонорары за получаемые от Комитета по делам искусств заказы. Так, 28 июля 1942 года в разгар немецкого наступления на юге России он посылает письмо главному бухгалтеру КДИ с настоятельным запросом о трёх тысячах рублей, которые комитет должен был выплатить остававшейся в Москве Лине Ивановне за кантату «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным», к работе над которой Прокофьев только приступал: «Прошу Вас сообщить мне в г. Алма-Ата по вышеуказанному адресу, выплатили ли Вы эту сумму Л. И. Прокофьевой полностью или за вычетом налогов, и, во 2-м случае, каковы размеры налогов. Мне нужна точная справка о размере уплачиваемого мною военного налога». Сам же композитор в казавшейся относительно благословенной Алма-Ате отнюдь не роскошествовал. Даже принимая в расчёт хорошие киногонорары. 3 ноября 1942 года он писал Лине Ивановне: «Цены... сейчас они здесь приблизились к московским, а иногда и обогнали их. В общем, не думай, что здесь Эльдorado: никакая гимнастика не согнула так живот, как постоянные полухолодные макарены».

Начатая 16 августа и оконченная 15 октября кантата для драматического сопрано, драматического тенора, смешанного хора и симфонического оркестра на слова из публицистического стихотворения Павла Антокольского «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным», — может быть, не самая удачная в композиторском наследии Прокофьева, — с редкой достоверностью передаёт боль и отчаяние трагических лета и осени 1942 года, чувств, которые Прокофьев стремился не впускать в своё творчество. Построенная на принципиально немелодическом драматическом речитативе, она повествует о подвиге безымянного мальчика-партизана, ценой собственной жизни подорвавшего машину с эсэсовцами, истребительная деятельность которых на оккупированных территориях была уже широко известна. В качестве мобилизационной музыки Прокофьеву куда лучше удавались патриотические, победительные хоры. Но фронт летом и осенью 1942 года трещал по швам. Больше такой музыки о войне Прокофьев писать никогда не будет.

Как ни хотел Прокофьев с Мирой вернуться в Москву, по большому счёту, возвращаться ему было некуда. Дмитрий Рогаль-Левицкий, к которому Прокофьев в конце 1943 года обратился за помощью в восстановлении, как ему казалось, утраченной партитуры «Шута», вспоминал, что композитор и его спутница переезжали из гостиницы в гостиницу. Сначала они жили в просторном номере в гостинице «Москва» (ныне перестроенной), напротив Кремля и Манежа, потом композитор вынужден был переехать в «Метрополь» и, весной 1944 года, из «Метрополя» в «Савой» — в помещение, по впечатлению Рогалья-Левицкого, «очень жалкое и убогое, очевидно, для него не нашлось более приличного и поместительного номера вроде тех, какими он пользовался в “Москве” или “Метрополе”».

Композитор в это время думал, что партитура «Шута» погибла под бомбардировками в Германии. В берлинской конторе РМИ — эти сведения он получил окольными путями (несмотря на то, что с Германией шла война, косвенная связь с РМИ, как это ни фантастично, сохранялась) — рукопись Прокофьева, как он сказал Рогалю-Левицкому, «искали и не нашли». Действительно, в декабре 1943 года советская авиация уничтожила здание берлинской конторы, а в январе 1944-го сгорела лейпцигская типография, печатавшая издания РМИ, однако благодаря усилиям руководителя немецкого отделения Фёдора Вебера, всю войну остававшегося в Германии, подвергнутого за свою деятельность аресту гестапо и отправленному на время в трудовые лагеря, кое-что удалось спасти. Полная партитура «Шута» уцелела тоже. Но Прокофьев этого ещё не знал.

Балетом заинтересовался Мариинский (Кировский) театр. Однако, занятый «Войной и миром» и другими работами и опасаясь, что восстановление оркестрованного почти четверть века тому назад «Шута» неизбежно выльется в переделки, Прокофьев дал карт-бланш Рогалю-Левицкому в «восстановлении» партитуры по полному клавиру балета и по карманной партитуре сюиты, изданной в 1924 году у А. Гутхейля, фактически пригласив его в соавторы. В успехе он не сомневался. В марте 1944 года Рогалю-Левицкому поручили оркестровать понравившуюся Сталину и ставшую, взамен «Интернационала», новым гимном СССР массовую песню Александрова (так называемую «Песню о партии») — правда, с новыми словами Сергея Михалкова. Теперь, с уже другим текстом всё того же Михалкова, но в прежней удачной оркестровке Рогалья-Левицкого, это гимн России. Но самое удивительное, что ставшая в 1990-е годы промежуточным,

временным (без слов) гимном «Патриотическая песнь» Глинки была тогда же — в 1944-м — отредактирована и оркестрована всё тем же Роголём-Левицким для объявленного конкурса на уже не союзный, а республиканский гимн. Именно в 1944-м, с самоиронией припоминал Роголь-Левицкий, ему «довелось заслужить новое высокое звание “гимнюка”, пущенное в народ Головановым». Сам Прокофьев выражался куда деликатнее, именуя Роголя-Левицкого «государственным оркестратором».

Мариинский театр, по одному ему понятным причинам, договора с Роголём-Левицким и Прокофьевым заключать не стал, и уже начатая работа была остановлена на середине. Однако и такой интерес свидетельствовал о возвращении к нормальной художественной жизни.

Что же до конкурса на новый гимн Российской Федерации, то в нём приняли участие и Асафьев, и Прокофьев. Все конкурсные работы были — вновь — оркестрованы Роголём-Левицким, личное впечатление которого от конкурсного прослушивания кажется особенно интересным: «...гимн Асафьева — в сущности, неплохой — был признан слишком “татарским”, что никак не могло вязаться с поставленной “русской” задачей. <...> Гимн Прокофьева, как это ни странно, оказался слишком “изысканным” и впечатления не произвёл, а гимн Глинки, исполненный последним, одним ударом подвёл черту всего дела. Было признано не очень удачным вводить Гимн Российской Федерации “восставшего из гроба” великого русского композитора, который, в силу сложившихся обстоятельств, разложил на обе лопатки и натянул нос всем советским композиторам с Прокофьевым и Асафьевым во главе. Я думаю, что неудача Прокофьева была случайной — он просто не сумел по-деловому отнестись к поставленной перед ним задаче, а Борис Владимирович со своим до смешного большим самомнением вообще считал себя единственным композитором “мирового масштаба”, хотя на самом деле всё это было далеко не так, как ему хотелось бы. Короче говоря, потешная затея с Гимном Российской Федерации не удалась».

В начале 1944 года Прокофьев рассказал Роголю-Левицкому, что теперь бывает у Литвинова, недавно покинувшего высокие дипломатические посты, у которого он с ещё тремя-четырьмя знатоками играет в бридж, порой засиживаясь до утра. В доме Литвинова, долго жившего за границей и женатого на англичанке, говорили по-английски. Возможно, туда захаживала и Лина, ещё больше, чем Прокофьев, испытывавшая недостаток в общении с теми, кто юность и вооб-

ще лучшие годы провёл за пределами России, в разговорах по-английски, наконец...

Время от времени, снова живя в Москве, Прокофьев приходил и на прежнюю квартиру на улице Чкалова. Однако Линыны надежды на возвращение Прокофьева к ней и детям были тщетными. 24 мая 1944 года Прокофьев написал из Москвы Вере Алперс: «В моей жизни тоже произошли большие перемены — я разошёлся с Линой Иван<овной>, женился вторично и счастлив во втором браке. Сейчас у меня нет квартиры. Я живу в гостинице и, вероятно, скоро отправлюсь куда-нибудь за город, так что даже затрудняюсь, какой дать обратный адрес».

«За город» Прокофьев отправился в «композиторский совхоз» близ Иванова — в Дом творчества, где в деревенской обстановке работал над новой, Пятой, симфонией си-бемоль мажор. Конечно, до поленовского уединения там было далеко, но после гостиничной Москвы это казалось настоящей идиллией.

Арам Хачатурян, бывший в «композиторском совхозе» одновременно с Прокофьевым, вспоминал, с какой регулярностью, заведённой ещё во Франции, наш герой отправлялся на утренние прогулки, с каким упорством он, близорукий и неловкий, играл в свободные часы в волейбол, каким ироничным рассказчиком и собеседником он оказался при более близком знакомстве. Настроение его было явно хорошим — жизнь близко к природе, в композиторской колонии пошла ему на пользу.

Прокофьев, наконец, доделал эскизы Восьмой фортепианной сонаты, начатой ещё в 1939 году и в которой возвышенная созерцательность прерывается время от времени «наскоками» бурной скерцозности, олицетворяющими у Прокофьева, как мы уже знаем, враждебное органически и укоренённо, в гармонии с мирозданием, живущему человеку начало. И хотя эта соната во всех смыслах Мирина — посвящение и приношение их отношениям, выстоявшим в годы войны, и концептуально и даже по музыкальному материалу она, как и «Война и мир», принадлежит предвоенному времени, Восьмая соната, как и прокофьевская сверхопера, в окончательном виде — результат военных лет. Ещё очевиднее соединение давно сложившегося в творческом сознании Прокофьева с атмосферой конца войны в Пятой симфонии, законченной в фортепианном эскизе к 26 августа 1944 года. Именно в этот день Прокофьев сыграл симфонию Мясковскому, Шостаковичу и ещё двум «молодым» коллегам — Дмитрию Кабалевскому и Ване Мурадели. Мне-

ния первых двух его, разумеется, интересовали неизмеримо больше.

Пятая симфония — неожиданно традиционна: в том смысле, какой вкладывали в это слово в пору обучения нашего героя в Санкт-Петербургской консерватории. Это изложенное характерно прокофьевским языком, в соответствии с представлением о четырёхчастной симфонической форме (сонатное аллегро—быстрая часть—медленная часть—снова сонатное аллегро, оно же финал), оркестровое повествование большого русского стиля. Вступление вполне сознательно напоминает широкие напевные начала глазуновских симфоний — например, Шестой. Ничем, кроме наступившей полной художественной зрелости, этого объяснить нельзя. Теперь уже не покойный Александр Константинович, в конце концов уехавший из СССР и умерший в 1936 году в Париже, а некогда строптивый студент его консерватории, приведённый им самим туда «анфан террибль» и «чурбанный скиф» стал олицетворением русской музыкальной традиции в наиболее возвышенном и благородном смысле. Красота и длительность мелодических линий, необычайная архитектурная ясность и стройность конструкции, тематико-мелодическая связь вступительной части и финала (тема финала является вариацией главной темы первой части, что выстраивает воздушную арку от начала к концу) — всё это признаки сочинения совершенно исключительного. А кроме того, по мере разворачивания музыкального повествования слушателя и исполнителя должно было охватывать ощущение неостановимо нарастающего, чисто физического — Прокофьев убедителен присущим ему напором — смывающего все преграды счастья.

Вместе с материалами «Обручения в монастыре», «Золушки», с рукописью Восьмой сонаты для фортепиано, которую Мира считала своей, Прокофьев сдал в 1950 году полный черновой клавиш Пятой симфонии в Отдел рукописей Публичной библиотеки в Ленинграде (ныне — Российской национальной библиотеки). Это могло означать только одно: вся лирическая сторона симфонии была связана с его чувствами к Мире и посвящалась именно ей. Петербург-Ленинград, в отличие от официальной Москвы, оставался для Прокофьева городом юности, побед и ничем не ограниченной внутренней свободы.

29 ноября 1944 года Прокофьев завершил оркестровку симфонии.

Новый, 1945 год встречали с Мясковским у Ламмов, в своём кругу. «Прокофьев показал отличную музыку к русским песням», — записал в дневнике Мясковский. Прокофьев те-

перь ощущал себя на деле вождём русской музыкальной школы и обращался, как прежде до него Римский-Корсаков и многие другие, к гармонизациям русского фольклора. Обработка одной из песен, берущей за душу «Зелёная рощица, что ж ты не цветёшь?», словно воплотившей в себе всю печаль военных лет, особенно полюбилась друзьям; она потом вошла в оперу Прокофьева «Повесть о настоящем человеке».

Пришла телеграмма из США: «Накануне нового года шлю тебе пожелания своего сердца и признательность за красоту вдохновение твоей музыки = Сергей Кусевицкий».

Сразу после православного Рождества, празднование которого больше не преследовалось властями (в 1943 году Сталин в поисках всенародной поддержки в войне легализовал прежде гонимую церковь, открыв тысячи приходов и выпустив из тюрем многих находившихся там священников), начались репетиции Пятой симфонии. Прокофьев решил дирижировать ею сам. 7 и 10 января Мясковский присутствовал на репетициях. После первого прослушивания, на котором играли только третью и четвёртую части симфонии, он отметил в дневнике, что звучали «III часть — сурово и интересно, Финал — легко и непринуждённо со звонкой кодой».

В субботу, 13 января 1945 года премьера Пятой симфонии состоялась в Большом зале консерватории под управлением автора. На исполнение пришли многие крупные музыканты: премьера обещала быть событием огромного резонанса. И действительно, те, кто сидел в зале, склонны были воспринимать всё, что происходило на сцене, символически. Так Святослава Рихтера поразила луч света, упавший на композитора, когда тот встал перед оркестром «как монумент на пьедестале». Чем не солнце, ослепившее Прокофьева перед премьерой Первой симфонии в Петрограде! А когда композитор поднял дирижёрскую палочку, за стенами консерватории раздались залпы артиллерийского салюта — очевидно, в честь начала решительного наступления Красной армии на Висле и Одере — и Прокофьев так и стоял с поднятой палочкой, не давая сигнала оркестру, пока не прогремел последний салют. Успех Пятой был несомненный. Однако придирчивый Рогаль-Левицкий счёл, что Прокофьев, не будучи гением дирижирования, премьеру «провалил, не оставив настоящего впечатления». Мясковский был куда более снисходителен; после премьеры он записал в дневнике с лёгким недоумением, относившимся именно к дирижированию: «Симфония оказалась тяжеловатой». Как бы то ни было, после премьеры Пятой мало кто сомневался, что Прокофьев достиг апогея творческих сил.

И, как всегда случается в моменты, когда теряешь осторожность и понимаешь, что тебе лично ничего уже не страшно, жизнь делает подножку, да такую, от которой можно упасть и не прийти в себя. Через несколько дней после премьеры Пятой симфонии Прокофьев, находясь вне дома, жестоко расшиб голову и угодил с сотрясением мозга в больницу. Для него, страдавшего всю жизнь головными болями, такая травма была крайне опасна.

Существует несколько версий произошедшего. Самая простая, что зазевавшийся композитор поскользнулся, что, учитывая состояние тротуаров зимней Москвы, совсем не удивительно. Другая — что ему стало дурно в людном месте и он потерял сознание. Мира рассказывала композитору Владимиру Рубину, что произошло это после «аудиенции» у начавшего набирать силу Тихона Хренникова, продержавшего Прокофьева возле двери своего кабинета два часа: типично бюрократический способ унижить превосходящего тебя по способностям человека, показавшийся Прокофьеву попросту неслыханным.

А некоторые были убеждены, как, например, Дукельский, что Прокофьеву падение подстроили. Именно эту версию, ссылаясь на общих с Прокофьевым друзей в Москве, он рассказывал в 1945 году в Массачусетсе своим юным американским знакомым, Маргарет Стоунридж и пианистке Натали Рышна. «Общими друзьями» могла быть только Лина Ивановна, поддерживавшая оживлённый контакт с американскими дипломатами.

Как бы то ни было, травма оказалась фатальной, став причиной ухудшения кровообращения головного мозга, сильно осложнившего жизнь Прокофьева и сведшего его, в конце концов, в могилу.

Вернувшийся в феврале из капитулировавшей Финляндии Кабалевский застал Прокофьева в крайне тяжёлом состоянии: «Никогда не забыть мне этого печального посещения. Прокофьев лежал совершенно не двигаясь. Временами переставал узнавать собеседников и терял сознание. Слабым голосом он задал несколько вопросов, заинтересовался моей встречей с Яном Сибелиусом. С досадой пожаловался на вынужденный перерыв в творческой работе. Утомлять Прокофьева было нельзя. С грустными мыслями я ушёл от него. Казалось, что это конец...»

И всё-таки Прокофьев невероятным усилием воли выкарабкался из воронки, в которую затягивало его угасающее сознание. Не вся ещё музыка, к которой он призван, была написана.

На следующий день после объявления победы в войне, 10 мая 1945 года, композитор начал надиктовывать Мире продолжение прерванных им в 1939 году «Воспоминаний» о детских и юношеских годах. В начале 1941-го, накануне ухода от Лины, он в поисках душевного равновесия переписал давно сложившиеся в его голове обширные мемуары в «Краткую автобиографию» и довёл её до 1936 года, то есть до окончательного переселения в СССР. В отредактированном Д. Кабалевским, с купюрами, варианте первая глава «Краткой автобиографии» появилась в апрельском выпуске «Советской музыки» за 1941 год. Ситуация весны 1945 года была полной противоположностью обещавшим грозную неизвестность зиме—весне 1941-го. Впереди были самые прекрасные перспективы — и работа литературная значила для Прокофьева не меньше, чем работа композиторская. «Воспоминания» продвигались споро: к концу года Мира записала несколько сот страниц нового текста.

Со временем Прокофьев вернулся и к музыкальной работе — теперь его сознание занимала грандиозная и сурово-радостная симфоническая песнь стране-победительнице, «Ода на окончание войны», сынструментованная для состава, которому бы позавидовал Стравинский: восемь арф, четыре рояля, духовой оркестр и ударные. Причём партия литавр хрестоматийно трудна для исполнителя — правой и левой руке в одном из мест приходится поменяться позициями. Трудно поверить, что сочинение это сложилось в голове человека, только что выкарабкавшегося из воронки небытия.

Тринадцатиминутная «Ода» начинается с до-мажорного аккорда у пяти труб, с ударов роялей и литавр и идёт тяжёлой поступью гиганта (а), внезапно пускающегося в пляс (b), потом снова переходящего на тяжёлый шаг, погружающегося в лирические раздумья (с), за которыми следует новый плясовой кусок (b₁), и, наконец, триумфально звучащий, ещё более тяжёлый шаг начала «Оды» (a₁). Построение её — $a + b + a + c + b_1 + a_1$ — сильно напоминает слегка нарушенную симметрию Первого фортепианного концерта (с его последовательностью разделов $ab + c + ba$) и вообще гораздо больше вызывает в памяти петербургские «дикарские» сочинения 1910-х годов, чем ту лирически проникновенную музыку, которую Прокофьев писал в 1930-е, решив возвратиться в СССР. Мост к этим стихийным сочинениям перекинут через цитаты из грандиозной и апокалипсической «Кантаты к XX-летию Октября», через заимствование начальной темы из IX её части «Симфония» для плясового куска «Оды» и второй, слегка переработанной лирической темы той же IX час-

ти «Кантаты» — для обширного лирического раздела «Оды». Полная тем, задуманных ещё в 1930-е годы для мобилизационного и революционно-патриотического сочинения, победная «Ода» несла на себе отблеск предвоенного зарева и одновременно утверждала, по крайней мере, в замысле Прокофьева, что предвестия лучшего мира, который грядёт за последней мировой войной, сбылись.

Теперь композитор мог снова браться за всё что угодно. Пока же он — вопреки строгим рекомендациям врачей ограничивать время работы — засел, помимо упорной диктовки «Воспоминаний», за работу над новой, трёхчастной, Шестой по счёту симфонией, которая должна была стать противовесом сверхчеловеческой «Оде» — как воплощение всего лирически-человечного, мятущегося, страдающего, что оставила в его сознании война. Первые такты нового сочинения были записаны 23 июня 1945 года, на следующий день после годовщины германского вторжения. Однако 20 августа он, отложив в сторону эскизы симфонии, начал писать черновую партитуру «Оды». 29 сентября оркестровка грандиозной «Оды» была уже завершена — в том самом композиторском совхозе «Иваново», где писалась и Пятая симфония.

Если в январе—феврале 1945 года физическое состояние Прокофьева казалось порой безнадежным, то к началу лета он окреп настолько, что 1 июня побывал на защите первой диссертации о собственном творчестве — сданной ещё до войны в набор книги Израиля Нестьева «Творческий путь С. С. Прокофьева». Нестьев расширил библиографию и приписал к прежней книге две новые главы — «Война» и «Итог». Защита проходила в пять часов вечера, на заседании учёного совета теоретико-композиторского факультета. Оппонировали профессора Кабалевский и Цуккерман. Нестьеву была присвоена учёная степень кандидата искусствоведческих наук, а текст диссертации, снабжённый предисловием Сергея Эйзенштейна и очень неплохо переведённый на английский Розой Прокофьевой (однофамилица нашего героя), ушёл по официальным каналам в США, где им заинтересовалось знаменитое издательство «Альфред А. Кнопф».

18 июня Прокофьев смог присутствовать и во Всесоюзном обществе по культурным связям (ВОКС) на вручении ему медали Королевского Филармонического общества, поднесённой послом Великобритании в Москве сэром Арчибалдом Кларком Керром, и даже произнести небольшую речь по-русски и по-английски:

«Я глубоко тронут тем высоким вниманием, которое оказывает Королевское Филармоническое общество.

Я хорошо знаю, что Королевское Филармоническое общество является одним из самых значительных и прославленных музыкальных учреждений мира и не склонно присуждать свои медали не слишком легко и не слишком часто. (До Прокофьева за 132 года существования награды медалью были отмечены Иоганнес Брамс, Шарль Гуно, Аделина Патти, Пабло Казальс, Фриц Крейслер и ещё четыре с половиной десятка выдающихся музыкантов.)

Вторая причина носит, я бы сказал, чисто сентиментальный характер: дело в том, что я многократно бывал в Англии и научился любить музыкальную жизнь Лондона, его превосходные оркестры, его гостеприимную и по-настоящему музыкальную публику. С Лондоном у меня ассоциируются приятные и дорогие воспоминания, с лондонскими музыкантами меня связывает хорошая творческая дружба.

Награждение меня золотой медалью я рассматриваю как выражение симпатий и дружеских чувств, которые взаимно питают наши великие победоносные народы».

Вручая медаль, посол Керр заметил, что «музыка, являясь самым отвлечённым видом искусства, отличается от других ещё тем, что она одно из средств, с помощью которых можно наиболее непосредственно и свободно передавать чувства, преодолевая различие языков и обычаев. Поэтому так велики роль и значение музыки в отношениях между народами, и я могу сказать без преувеличения, что среди тех, кому доступен язык музыки, имя Прокофьева пользуется таким же глубоким уважением в Великобритании, как и в Советском Союзе».

Воскрешение Прокофьева к жизни и к творчеству было поистине чудесным и только лишний раз убедило его в беспредельной силе собственного сознания и в правильности взгляда *Christian Science* на болезни как на умственные недуги.

В середине лета 1945 года война продолжалась только в Восточной Азии и на Тихом океане. Япония упорно сражалась — против США и на оккупированных ею территориях Китая и Кореи. Официальная японская точка зрения сводилась к тому, что страна возглавляет борьбу за освобождение всей Азии от империалистического гнёта держав Запада. В течение всей Великой Отечественной войны СССР и Япония придерживались подписанного в 1941 году пакта о нейтралитете: прямое военное столкновение было невыгодно обеим сторонам. 26 июля 1945 года союзники по антигитлеровской коалиции — США, Великобритания и Китай — потребовали военной капитуляции Японии. 6 августа американский бомбардировщик сбросил атомную бомбу на Хиро-

симу. 8 августа 1945 года СССР официально уведомил Японию о поддержке ультиматума: «Советское Правительство считает, что такая его политика является единственным средством, способным приблизить наступление мира, освободить народы от дальнейших жертв и страданий и дать возможность японскому народу избавиться от тех опасностей и разрушений, которые были пережиты Германией после её отказа от безоговорочной капитуляции». 9 августа СССР начал войну против Японии. В тот же день атомной бомбардировке подвергся другой японский город — Нагасаки. Красная армия вошла на территорию Китая и Кореи, в Южный Сахалин, десантировалась на Курильские острова и уже готовилась ко вторжению на Хоккайдо.

Эта война после войны, а в сущности — избиение обречённого на поражение восточного соседа, на земле которого Прокофьеву как-то довелось выступать с концертами, — не вызвала у композитора симпатии. На атомные бомбардировки Хиросимы и Нагасаки, спасшие, ценой массового уничтожения «вражеского» мирного населения, по утверждению тех, кто бомбил, жизни многих десятков тысяч солдат союзных армий и предотвративших кровопролитное десантирование американских и советских войск на Японские острова, Прокофьев откликнулся саркастическим однострочком-перевертышем:

Там уж уран! полки в резерв и клоп наружу! мат!

Он никогда не отличался милитаризмом. Одно дело — защита родной земли, другое — участие в травле загнанного врага твоего военного союзника. 2 сентября 1945 года Япония капитулировала. Вторая мировая война завершилась.

До первого исполнения «Оды на окончание войны» — на концерте 12 ноября в Зале им. П. И. Чайковского под управлением Самуила Самосуда — оставалось два месяца и десять дней. В ночь премьеры (концерт начался в 8.30 вечера) зал был отнюдь не переполнен: произведения Прокофьева в СССР вообще редко собирали полные залы, слишком уж разнилась культурная атмосфера опровинциализившейся сталинской Москвы, нервного напряжения предреволюционного Петрограда и очень большого интереса к новинкам, всегда отличавшего Париж. Однако те, кто пришёл, потребовали на бис повторить «Оду». Критика встретила «Оду» тоже приветственно. Нестьев писал 23 ноября в газете «Советское искусство»: «Обилие резких, гремящих тембров ударных (включая ударно-шумовую функцию роялей) вполне оправдано идейным замыслом автора.

Впрочем, рождающаяся уже во вступлении певучая и привольная тема валторны — инструментальная песня-речитатив широчайшего диапазона в характерно прокофьевском до мажоре предвещает появление более напевных и эмоционально-зрелых образов.

<...> Как расплавленная золотая лава, клокочет и звенит ослепительно-победное *tutti* <конца произведения>, вызывая в памяти наиболее впечатляющие, солнечные эффекты финала “Скифской сюиты”».

Однако оценка профессионального сообщества отличалась от мнения публики и дружественной критики. В газетном отклике на премьеру Нестьев с максимальной осторожностью и благожелательностью по отношению к Прокофьеву свидетельствовал, что «одни восторгались, другие упрекали автора в намеренном отказе от сложного симфонического развития, в несколько механическом конструировании звуковых кусков. С некоторыми из этих упреков нельзя не согласиться. Известная механичность формы, резкость стыков и переходов действительно ощущаются в Оде». Разумеется, более вдумчивые коллеги давно бы заметили, что не один Прокофьев, а вся новейшая русская музыка отвергла симфоническое развитие классического немецкого типа. «Несколько механическое конструирование», мастерами которого были Стравинский и Прокофьев, диктовалось совершенно другой логикой музыкального построения. Если же отнестись к зафиксированным Нестьевым мнениям профессионалов с должной пристальностью, то в них нетрудно разглядеть первые признаки надвигающегося недовольства, бунта рутинёров против диктатуры гениев, «антиформалистического» шквала, который через несколько лет погребёт под собой всю русскую музыку.

Мысль о постановке «Войны и мира» с Сергеем Эйзенштейном в качестве режиссёра и с Самуилом Самосудом в качестве дирижёра возникла ещё в 1942 году. Речь шла о сцене Большого театра, главным дирижёром которого Самосуд был с 1936 года. В 1942—1943 годах Эйзенштейн, как это было у него принято, сделал карандашные режиссёрские зарисовки для нескольких сцен оперы — пролога, сцен Бородинского боя, расстрела русских «поджигателей», заключительного отступления французов. В январе 1943 года, находясь в Москве, Прокофьев проиграл и по-композиторски «пропел» оперу перед коллективом Большого театра. В качестве возможного консультанта по постановке — с учётом загруженности работой по «Ивану Грозному» — на этом прослушивании

упоминался Эйзенштейн. В феврале из Алма-Аты Самосуду от имени Прокофьева была послана телеграмма, составленная самим Эйзенштейном: «Эйзенштейн согласен работать постановщиком, а не консультантом. Просит срочно направить в Алма-Ату Вильямса для выработки планов декораций. Прокофьев». Однако планы постановки пришлось отложить. Режиссёр — по прямой директиве Сталина — приступил к немедленным съёмкам «Ивана Грозного», а Самосуд был освобождён от поста главного дирижёра ГАБТа. Осенью 1944 года в Москве Ансамбль советской оперы при Всероссийском театральном объединении показал — камерно, в сопровождении рояля — отрывки из оперы, но это, конечно, не было исполнением, адекватным масштабам «Войны и мира».

Эйзенштейн по-прежнему был поглощён досъёмками и монтажом «Ивана Грозного», а значит, полноценная постановка оперы откладывалась на неопределённое время. Было решено дать концертное исполнение всего написанного к лету 1945 года материала в Большом зале Московской консерватории с солистами Алексеем Ивановым (партия князя Андрея Болконского), Марией Надион (Наташа Ростова), Александром Пироговым (Кутузов) при участии Республиканской хоровой капеллы под управлением Александра Степанова и облегчавших понимание действия чтецов Всеволода Аксёнова и Эммануила Тобиаша. Дирижировал Самосуд. Исполняли 7, 9 и 11 июня, но только 7 июня — полностью. Дело в том, что вне сцены, без облегчающей восприятие «расцветки» костюмами, декорациями и актёрской игрой, музыкальный материал буквально подавлял слушателя. Прокофьев, достаточно выздоровевший для присутствия на всех исполнениях, дал согласие на купирование 9 и 11 июня музыки картины «Москва, захваченная неприятелем». Эйзенштейн, сидевший тут же в зале, энергично протестовал: «Нельзя её выбрасывать. Это — лучшая картина оперы. Пусть устают, а слушают...»

Общим впечатлением Самосуда, — впоследствии дирижировавшего и театральной постановкой «Войны и мира», — было, однако, то, что по масштабу и типу развития это была не столько опера для театра, сколько для кино: «...если бы Эйзенштейну удалось свершить задуманную им постановку “Войны и мира” в театре, то этот спектакль стал бы для него лишь эскизом к будущей киноопере “Война и мир”».

Эстетика кино, повлиявшая ещё на первую редакцию «Игрока», в «Войне и мире» даёт единственно верный взгляд на оперно-музыкальное действие. «Война и мир» — не просто сверхопера, это — опера, обращённая к гораздо большей, чем театральная, аудитории.

Между тем Эйзенштейн торопил с доделкой музыки ко второй серии «Ивана Грозного». Ещё 1 августа он обратился к не вполне выздоровевшему Прокофьеву: «...Пишу в очень большом беспокойстве — и за твоё здоровье и за наше общее дело. Вероятно, твоё здоровье опять плохо, так как иной причины для переноса <работы над музыкой> с начала августа на октябрь я себе не представляю: я так привык верить твоим обещаниям. Этот перенос ставит мою работу в катастрофическое положение: базируясь на твоём обещании музыки к танцу <опричников>, мы выстроили соответствующую декорацию и к этим съёмкам подогнули все планы и сроки приезда актёров. Сейчас всё полетит кубарем настолько, что концов не соберёшь!» — Судя по некоторым мемуарным свидетельствам, Эйзенштейн был единственным человеком, который мог что-либо требовать от Прокофьева, ибо последний бесконечно преклонялся перед его умом и гением, но тут обстоятельства были выше человеческой власти над ними, что бы ни говорила об этом *Christian Science*. Прокофьев действительно чувствовал себя очень плохо — настолько, что, вопреки обыкновению, отвечал Эйзенштейну не он сам, а Мира. Ещё совсем недавно, собрав всю волю, композитор сочинил величественную «Оду на окончание войны» и начал было трагическую Шестую симфонию и даже, веря в силу умственного сосредоточения и молитвы, как учила *Christian Science*, попытался было сделать вид, что смертельно опасные спазмы мозговых сосудов не помешают ему набросать и музыку дикого, ничем не сдерживаемого пляса «кромешников». Но работа эта потребовала такого эмоционального и физического напряжения, что состояние Прокофьева стало резко ухудшаться. Уже 3 августа Мира отвечала Эйзенштейну: «...Сергей Сергеевич никак не сможет писать музыку ко второй серии. Он пробовал работать, но недавно у него несколько раз шла кровь носом...»

Выбравшись в начале осени в Дом творчества в Иваново, Прокофьев обратился оттуда 12 сентября к Гавриилу Попову, в чей талант верил ещё с середины 1920-х, с беспрецедентным предложением о сотрудничестве: «Т<ак> к<ак> я не смогу написать всей музыки ко 2-й серии “Ивана Грозного”, очень было бы хорошо, если бы мы могли сделать это совместно. С. М. Эйзенштейн будет с Вами говорить о том — пожалуйста, не отказывайтесь!» Автор партитуры к погибшему «Бежину лугу», Попов был бы идеально приемлемым для Эйзенштейна творческим сотрудником в намечаемом трио, но Попов решительно отказался ступить на территорию, где работал старший и более знаменитый коллега. Сама мысль

о невольном соревновании с гением казалась ему абсурдной и странной.

Прокофьеву ничего не оставалось, как дописать в октябре—ноябре недостающие куски. Во-первых, пронзительно-минорную «Песню про бобра», которую ненавидящая Ивана его тётка Ефросинья Старицкая поёт своему некрепкому на голову сыну Владимиру (не путать с историческим Владимиром Старицким, успешным военачальником), сначала готовя его на царство, и второй раз — после убийства Владимира «по ошибке», с попустительства Ивана, когда он, шутовски обряженный в царские одежды, идёт под сводами собора во главе процессии опричников. Эпизод этот мог вызывать в памяти у зрителя убийство последнего реального конкурента Сталина — Кирова. Во-вторых, и это было как раз то, — о чём его просил Эйзенштейн, — музыку к сцене разгульного пира в Александровой слободе, состоящую из «Пляски опричников», распадающейся на два эпизода — так называемые «Хаотическую» и «Организованную» пляски, со вставленными между ними погромно-залихватскими «Куплетами опричников», которые поёт порочный кравчий царя Фёдор Басманов, обряженный в женское платье, прячущийся под подмигивающей личиной с косами и занимающий в визуально-образной структуре второй серии место жены Грозного Анастасии, отравленной боярами в первой серии (что исторически соответствует «особым» отношениям Фёдора и Ивана). Это одно из двух мест в фильме, где включается цвет — с почти патологическим преобладанием небесного, газово-голубого и красного — цвета не только жизни и советского знамени, но и адского пламени. Второе место, где снова действует свет, — самый финал серии, в котором Иван клянётся обратить «меч справедливости» против внешних врагов. Эйзенштейн подсмотрел эту комбинацию цветов в технически несовершенной цветной съёмке банкета руководителей держав-победительниц, в числе которых был и Сталин, в Потсдаме, показанной на конференции по цветному кино 18 сентября 1945 года (пока режиссёр терпеливо ждал согласия Прокофьева на записывание музыки и потому не приступал к съёмкам), и понял, что именно в таком несовершенном виде цвет следует ввести в сцену пира Ивана с подручными. Эйзенштейн с оператором Андреем Москвиным сделал пробу в выстроенной декорации: проба дала ожидаемый результат. В композиции — визуальной и звуковой — второй серии сцена пира, «блудодействия окаянного», как говорит о нём сам Иван, противопоставит стилизованному религиозному театру в более ранней сцене «Пещного действия»,

по ходу которого митрополит Филипп Колычёв призывает возгордившегося и преступившего закон царя к покаянию. Трёхголосное пение на составленный Эйзенштейном текст «Действа» Прокофьев набросал ещё в 1943 году. Музыка же «кромешных» плясок с погромными куплетами соединяет приёмы советского военно-патриотического исполнительства с гиканьем, свистом, присядкой, примитивной куплетностью и обязательным мажором с моторным напором на манер финала «Скифской сюиты» и симфоническо-плясовых кусков «Кантаты к XX-летию Октября», и даже с, уже припомненными в написанной ещё в 1942 году «Клятве опричников», некоторыми декламационными приёмами «Семеро их». По экрану в это время скачут вприсядку и друг через друга со зверскими от загула лицами Ивановы опричники в алых рубахах, в чёрных сутанах, в золотых с червлением кафтанах, кривляется переодетый девицей Федька Басманов, а Иван ведёт с Владимиром Старицким издевательский разговор, предлагая ему, не крепкому на голову, править вместо себя. Плавающий по лицам и одежде избыток красного кажется отсветом адского огня, в котором плавится сознание отречшихся от мира и решившихся на страшное дело корчевателей Русской земли. Огромную роль, конечно, играет музыка Прокофьева, только усиливающая ощущение непотребства и ужаса. Сталин, посмотрев вторую серию фильма, сказал Эйзенштейну, что «опричники во время пляски похожи на каннибалов и напоминают каких-то финикийцев и каких-то вавилонцев» и вообще «опричники показаны, как ку-клукс-клан». Он понял фильм абсолютно правильно.

Вслед за inferнальным разгулом псевдомонахов-опричников следует заупокойно трагическая и одновременно имитирующая толчки плода в чреве музыка к шутейно-монашескому шествию во главе с обречённым на жертву двоюродным братом царя — эпизод, озаглавленный в прокофьевской партитуре «Опричники и Владимир».

Остальные музыкальные куски были позаимствованы либо из первой серии, либо из смешанного женско-мужского хорового церковного репертуара XVIII—XX веков (Прокофьев оставался верен принципу поиска современных эквивалентов средневековых звучаний: во времена Ивана Грозного в церкви мог петь только мужской хор и притом только знаменные распевы — никак не полифонию романтического склада), либо, как блестящий полонез из сцены перехода Курбского на сторону польского короля, взяты из того, что давно лежало под спудом, — из написанной ещё в 1936 году музыки к «Борису Годунову». Посторонней помощи в дотыпывании партитуры второй серии не потребовалось.

9 ноября 1945 года Пятая симфония впервые прозвучала в США в исполнении Бостонского симфонического оркестра под управлением Сергея Кусевицкого. Во время концерта 17 ноября была сделана первая американская запись симфонии. 28 ноября Кусевицкий написал письмо, которое вручил одному из знакомых, направлявшихся в Москву. Письмо предназначалось для оглашения среди оставшихся в России коллег. Об американской премьере Пятой симфонии там было сказано следующее: «Надеюсь, вы увидите Сергея Прокофьева и выразите ему моё восхищение его Пятой симфонией. В действительности, мне даже трудно выразить глубину артистического удовлетворения, которое мне доставило то, что я вдохнул жизнь в этот великий шедевр. Это было подлинным триумфом его самого, музыки Советской России и музыкального Искусства в целом. Я повторяю Пятую симфонию несколько раз в будущем месяце во время турне оркестра по западному побережью и записываю её на RCA Victor в феврале. Как я уже говорил вам, приглашение Прокофьеву в Бостон в любое <удобное> для него время остаётся в силе».

Услышал симфонию под управлением Кусевицкого и только что демобилизовавшийся из армии Дукельский. Произведение это настолько захватило его, буквально опрокинуло сознание, что он решил прервать многолетнее молчание. 6 декабря Прокофьев получил направленную на адрес Всеобщего общества по культурным связям восторженную телеграмму: «Твоя пятая симфония лучшая написанная двадцатом веке искреннейшие поздравления=капит лейт Вернон Дюк». Не прошло и двух недель, как в Нью-Йорк полетел ответ Прокофьева: «Наилучшие [sic!] благодарности и пожелания ожидаю длинного письма от тебя шли на советского консула Ньюорке [sic!]=Прок»*.

Предложение отвечать «на советского консула Ньюорке» звучало, по меньшей мере, странно: только что окончилась мировая война, и почтовое сообщение между союзниками по антигитлеровской коалиции, особенно в первые после победы месяцы, было довольно регулярным. Письма из США в СССР шли не более десяти дней, и уж Прокофьеву их доставляли бы без особенных задержек. Очевидно, под «длинным письмом» имелось в виду нечто отличное от сугубо частного послания, и Дукельский это понял. Прокофьев, вероятно,

* Телеграмма от 19 декабря 1945 года из Москвы в Нью-Йорк, направленная «до востребования» на адрес Национальной ассоциации оркестров США. В оригинале — по-английски.

прозондировал некоторые вопросы «наверху» и, судя по всему, получил скорый и утвердительный ответ.

Сразу после западного Рождества, 27 декабря 1945 года, Дукельский передал в советское консульство в Нью-Йорке огромное — на одиннадцати машинописных страницах — письмо по-английски, подпись под которым «Вернон Дюк» не могла никого ввести в заблуждение. Весь музыкально продвинутый Нью-Йорк знал, что автор успешных бродвейских ревю и музыкальных комедий, мелодии которого звучали повсюду, и Владимир Дукельский, чьи инструментальные концерты, симфонические и камерные сочинения исполнялись в лучших концертных залах города, — одно и то же лицо.

«...Я должен поведать тебе о том большом счастье, какое доставляет мне количество и качество музыки, которую ты написал за последние несколько лет, — писал Дюк-Дукельский Прокофьеву, и это были именно те слова, которые всякий композитор мечтает услышать больше всего. — Пятая симфония, как ты уже знаешь из телеграммы, произвела на меня впечатление не только как твоя лучшая вещь, но и как — бесспорно — лучшая симфония, написанная в этом столетии. Шостакович и Сибелиус, не говоря уже о Мясковском, воспринимаются как самые плодовитые симфонисты нашего периода, но я не могу подумать ни об одной вещи этих авторов, которой бы были присущи продолженность линий и возрастающий интерес, свойственные твоей Пятой». — Корреспондент переходил далее к беглым, но ценным откликам на слышанные им с их последней встречи в 1938 году сочинения друга, присовокупляя к ним и мнения знакомых музыкантов: «...На меня большое впечатление произвели Шестая и Седьмая сонаты для фортепиано, в особенности своими медленными местами. Восьмую здесь приняли хорошо, но, поскольку я её не слышал, своего мнения поведать тебе не могу.

Слышанный несколько лет назад Виолончельный концерт содержит в себе превосходную первую часть — одну из самых вдохновенных у тебя, — интересную и тут же располагающую к себе вторую и сверхдлинную и переразвитую тему с вариациями в финале. Пятигорский <исполнявший концерт,> тоже так думает. “Александр Невский” здесь пользуется огромным успехом и был превосходно записан, как ты, без сомнения, знаешь. Кантатная версия впечатляет в десять раз больше, чем музыка самого фильма, подобно тому, как очаровательная сюита из “Лейтенанта Кижэ” лучше кинооригинала. Я также видел клавир твоего балета “Золушка”, который — будучи привлекательным — поразил меня неко-

торой искусственностью и умышленностью своей простоты. Я могу ошибаться, так что не грохайся со стула. Могу только сожалеть об исчезновении твоего Пятого фортепианного концерта из концертных программ; Третий постоянно возобновляют, но другие, включая красивый Второй концерт, больше уже услышать невозможно. Между прочим, как насчёт совершенно неведомого *Четвёртого* концерта? Это опус для одной левой руки? И — если так, исполнялся ли он когда-нибудь?»

Судя по тону, это был прежний Дима Дукельский, мало изменившийся, — тот, чья компания и чьи сочинения доставляли Прокофьеву 20 лет назад столько удовольствия, полный контраст прошедшим через горькие испытания 1930—1940-х годов помрачневшим и посуровевшим советским коллегам. Прокофьев должен был ощутить по прочтении дуновение счастливой молодости.

О себе же корреспондент рассказывал следующее: летом 1942 года, после смерти матери, — хотя, конечно, не только из-за этого, — принял «искать полной перемены декораций. Хотя я по возрасту подлежал в то время призыву, моё зрение продолжало ухудшаться (ты, может быть, помнишь: я очень близорук); это не остановило меня перед тем, чтобы записаться простым матросом в береговую охрану США, где, как мне сказали, открылась вакансия для эксперта по музыкальным вопросам. Что оказалось чистойшей чепухой, ибо я провёл четырнадцать месяцев на матросской службе, не содержащей в себе ничего музыкального. <...>

Прямо перед моим увольнением в запас <...> я был произведён в капитан-лейтенанты. В разное время пытался сделаться офицером связи, потому что думал, что моё знание языков может быть в высшей степени полезным; к сожалению, в береговой охране офицеров связи нет; так что мои надежды на Лондон, Париж или Москву лопнули. После такой не очень военной карьеры я снова — обычное гражданское лицо, и не могу сказать, что сожалею об этом».

О своей «двойкой деятельности... серьёзной и коммерческой» Дукельский писал следующее: «В действительности, мои самые главные песенные хиты были написаны вслед за твоим возвращением в Россию, и вполне возможно, что ты танцевал под некоторые из них, не зная, что написаны они мною. Вот только некоторые из названий: “Вдруг повезёт в любви”, “Хижина в небе”, “Осень в Нью-Йорке”, “Мне с вами трудно двинуться вперёд” (существует прославленная двенадцатидюймовая пластинка, записанная невообразимым трубачом, покойным Бенни Бериганом) и песня прошлого

года “Любовь, которой я ищущ” из музыкально-комедийной версии пьесы Сомерсета Моэма “Дождь”». Что же до «отдела законной музыкальной продукции», то с особенной гордостью Дукельский извещал: «Музыка, написанная в течение последних семи лет, включает в себя Скрипичный концерт, представленный <публике> Рут Поссельт с Бостонским симфоническим в 1943 году и после сыгранный ею с Нью-Йоркским филармоническим под управлением Родзинского. <...> За Скрипичным последовал Виолончельный концерт до-мажор, заказанный Пятигорским, на которого произвело впечатление моё скрипичное сочинение. Эта вещь была завершена за шесть недель до призыва, и я знал, что в казарме мне сочинять не удастся. Первого января уезжаю в Бостон, чтобы присутствовать на репетициях Виолончельного концерта, исполнения которого состоятся в Зале Бостонского симфонического четвёртого и пятого января и в Карнеги-Холле, в Нью-Йорке 12-го января. Не хочется звучать чрезмерным задавалой, но музыканты (Риети, например), знакомые с ним, полны чрезвычайного энтузиазма по части музыки... <...> Я завершил балет под названием “Антракт” в 1939, и он теперь ожидает представления в труппе Монте-Карло. Я также извлёк увертюру и сюиту из музыки “Общественного сада”... <...> Последние мои оркестровые сочинения — “Ода млечному пути” для большого оркестра и старая Вторая симфония, к которой я пристроил четвёртую часть. <...> Собираюсь начать Третью симфонию, которая будет совершенно отличной от предыдущей».

И добавлял к этому отчёту довольно нелицеприятный анализ послевоенной музыкальной ситуации в Соединённых Штатах: «Место это стало определённо шовинистическим, в том смысле, что акцент ныне на всём американском — в особенности в творческой сфере. То, что местные композиторы невероятно продвинулись с тех пор, как ты был здесь в последний раз, отрицать невозможно, но некоторые новейшие проявления совсем не вдохновляют. Композиторы, о которых больше всего говорят и которых больше всего исполняют: Аарон Копленд (действительно, очень умный махинатор), Рой Харрис (по мне — так *bête noire* [в высшей степени противен]), Уильям Шумен (лучше, но неровный), Уолтер Пистон (технически сильный, но довольно сухой и вторичный), Говард Хенсон (третьесортная копия Сибелиуса), Самуэль Барбер (не лишённый таланта и техники, но простодушный и консервативный)...»

Оповещал он всегда интересующегося музыкальными новостями друга и о новых звёздах, взошедших на американ-

ском музыкальном небосводе с той поры, когда тот последний раз побывал за океаном: «...Леонард Бернштейн, новейшая сенсация и без сомнения наиболее одарённый композитор, пианист и дирижёр. Бернштейн и ещё более молодой бывший беженец из Германии Лукас Фосс уже произвели на свет кое-какие чрезвычайно многообещающие вещи...»

Зная, что Прокофьев много работает для кино, Дукельский специально коснулся состояния заокеанской киномузыки: «...наиболее энергичная и полезная фигура на американском музыкальном горизонте — молодой Бернанд Герман, дирижёр оркестра Си-Би-Эс (Коламбия Бродкастинг)...<...> Без колебаний назову его лучшим вне всякой конкуренции кинокомпозитором этой страны; если придётся смотреть “Гражданина Кэйна”, “Всё, что можно купить на деньги”, “Джейн Эйр” или “Похмельную площадь”, пожалуйста, обрати особое внимание на музыку, потому что она — его. Музыка ко “Всеми, что можно купить на деньги” — подлинный шедевр». Для знатока кино приведённого Дукельским списка фильмов первой половины 1940-х, к которым его друг Герман сочинял музыку, более чем достаточно: здесь и классическая картина Орсона Уэллса, и известная экранизация романа Шарлотты Бронте, и многое другое. Забавно, что в написании музыки к «Джейн Эйр» Герман сменил Стравинского, чья работа была признана неудовлетворительной (отвергнутый материал вошёл в состав симфонической «Оды» Стравинского памяти Натальи Кусевицкой). Впоследствии Бернанд Герман сочинял музыку к фильмам Альфреда Хичкока, Франсуа Трюффо и Мартина Скорсезе. «Самая талантливая молодёжь здесь — это Пол Боулз и Теодор Чэнлер, пишущие в малой, по сравнению с Бернштейном и Фоссом, форме и добившиеся <в музыке> индивидуальности и очень личностной ясности выражения». Пройдёт чуть больше года и добрый знакомый Дукельского Боулз, которого Прокофьев когда-то наставлял относительно того, за кем из современников «будущее музыки», навсегда уедет из США в Северную Африку, где постепенно забросит композиторство и напишет свой первый и подлинно гениальный роман «Под покровом небес» (1949), враз поставивший его в число главных американских прозаиков XX века. Только лет через тридцать о нём вспомнят как о некогда выдающемся музыканте. А ведь Прокофьев когда-то, ещё в Париже, согласился было консультировать юного Боулза по практике композиции, но из этого — по стеснительности последнего — ничего не вышло.

Получать такие письма — настоящий праздник. Дукельский, как всегда, был переполнен увлекательнейшими ново-

стями, находился в центре чрезвычайно интересных событий. Никого подобного ему среди советских коллег не было, да и быть не могло. Завершалось письмо «надеждой, что где-нибудь, как-нибудь мы встретимся вновь».

Теперь ответ был не столько за Прокофьевым, сколько за консульством. Оно долго и внимательно изучало документ — Прокофьеву письмо передали лишь 1 марта.

Одновременно с ошеломительными известиями от Кусевичского и от воскресшего после семи лет молчания Дукельского 6 декабря к первому секретарю советского посольства в Вашингтоне Алексею Громову обратился другой американский коллега Прокофьева — Леопольд Стоковский. Выдающемуся дирижёру хотелось знать, какова судьба «Войны и мира» и нельзя ли, наконец, поставить оперу в Соединённых Штатах.

Стокровский выбрал несколько заговорщицкий тон: «С той поры как Прокофьев начал сочинять “Войну и мир”, я надеялся продирижировать этой оперой по Толстому. Уверен, она станет бессмертным произведением искусства. На случай, если Метрополитен-опера по какой-либо причине не поставит “Войну и мир”, я поддерживаю контакт с группой влиятельных лиц в Нью-Йорке, которые, как и я, глубоко заинтересованы в культурных связях между Советским Союзом и Соединёнными Штатами.

Если это приемлемо для вас, я хотел бы, чтобы данный предмет не подлежал огласке, потому как у меня в Метрополитен-опера имеются друзья, чьих чувств мне не хотелось бы задевать. Если же, с согласия вашего правительства, Метрополитен-опера возьмётся поставить «Войну и мир», я буду в числе наиболее заинтересованных ожидающих <постановки> и слушателей и буду надеяться, что исполнение окажется достойным Толстого и Прокофьева. Но если Метрополитен не поставит оперы, а ваше правительство сочтёт меня приемлемым кандидатом в дирижёры как в Нью-Йорке, в связи с группой лиц, о которой я уже упоминал, так и впоследствии в Голливуде, в связи с Ассоциацией Голливудской Сцены, то могу заверить вас, что весь энтузиазм и вдохновение, которые я ощущаю в сердце своём по отношению к русскому искусству, будут отданы постановке».

Прокофьеву это письмо передали, и он, обрадованный, отвечал Стоковскому срочной телефонограммой, что желал бы только одного: чтобы его музыка и музыка «всех советских и американских коллег укрепляла бы духовное и куль-

турное взаимопонимание двух великих наций». Америка, так необдуманно не понявшая его в юности, теперь смотрела на него с восхищением глазами лучших своих музыкантов. Двое из них, впрочем, были одновременно музыкантами русскими.

Вослед официальному письму, направленному в советское посольство, Стоковский обратился 16 декабря к Прокофьеву с просьбой о присылке ему чистой партитуры «Александра Невского», потому что та, которую он брал напрокат для исполнений, была вся изрисована пометами других дирижёров, а приобрести новой в Америке не было никакой возможности. Письмо содержало и пацифистский абзац, который свидетельствовал: Стоковский по своим взглядам был недалёк от тех западных радикалов, которые тоже считали только что окончившуюся войну бессмысленной и, как и британский композитор Майкл Типпет, готовы были провести месяцы в тюремном заключении, но не участвовать в выяснении отношений между «империалистическими державами» Запада. Такие радикалы вплоть до нападения Японии на Пёрл-Харбор упорно агитировали за невмешательство в мировой конфликт. Прокофьев занимал подобную пацифистскую позицию лишь в отношении войны СССР с Японией.

«...теперь, когда эта позорная война окончена, — писал Стоковский Прокофьеву, — ...я хочу сказать вам, насколько велико моё восхищение вашей плодотворной работой в годы войны. “Невский” был пророческим провидением ужаса войны и смелости и высокого морального духа русского народа, преодолевшего все возможные препятствия».

А 26 декабря, вослед первому письму:

«Дорогой друг,

продиржировав несколько дней назад “Невским” и вдохновившись этой музыкой, я теперь обратил свои мысли к “Войне и миру”. До меня дошли слухи, что “Войну” могут дать в Метрополитен-опера в Нью-Йорке, но я не знаю, насколько всё это определёнno. Недавно Оперная ассоциация Чикаго пригласила меня в качестве дирижёра, но я не был в состоянии взяться за дело сейчас. Может быть, я окажусь в состоянии дирижировать в Чикаго в будущем октябре и тогда с волнением продирижирую вашей “Войной и миром” в Чикаго.

Приемлемо ли это для советского правительства и для вас?

Надеюсь вскоре побывать в России и пожать вашу руку в знак возобновлённой дружбы».

Новый год обещал много интересного. Прокофьев и Мира встречали его у Мясковского (тому нездоровилось) в одной дружеской компании с Александровыми, Ламмами, Шибалиными и Самуилом Фейнбергом.

Часть третья

ПЛЕНЕНИЕ.
1946—1953



Глава девятая

ПОСЛЕВОЕННАЯ ЭЙФОРΙΑ (1946—1947)

К премьере Виолончельного концерта Дукельского, состоявшейся 4 и 5 января 1946 года в Бостоне, — которой дирижировал Сергей Кусевицкий, а сольную партию виолончели исполнял другой давний знакомый Прокофьева Григорий Пятигорский, — советская дипломатическая миссия с предложениями не поспела. Однако, когда Пятигорский сыграл концерт в канадском Монреале, на организованном в честь композитора и виолончелиста приеме к Дукельскому подошли советские представители. Привожу рассказ вдовы Дукельского, певицы Кэй Маккрэкен-Дюк-Ингаллс: «Как я понимаю... людям из русского посольства концерт понравился, и они завели разговор о возможности приехать в Москву. Чтобы написать концерт для молодого восходящего виолончелиста, чьего имени он не знал, и я тоже не знаю, был ли это Ростропович, или нет, но следует думать, что в ту пору он как раз и был *молодым восходящим виолончелистом* и привлёк бы немало внимания, сыграй вещь композитора-эмигранта и притом новую вещь. В том-то и проблема с композиторами: кто-нибудь хочет сыграть новую вещь, играет её, а после её никто не исполняет, потому что её уже исполнили впервые. И это несправедливо! Как бы то ни было, у него спросили, хочет ли он это сделать. Сказали, что может быть квартира в Москве, дача в деревне, что звучало очень заманчиво. А потом прибавили: “Вам нужно решить всё в течение двух дней, потому что у нас отправляется самолёт, и Вы можете попасть на него”. Я думаю, это-то и испугало Вернона, это действительно ужаснуло его, сама мысль о таком... И, кроме того, конечно, он не любил летать. Это было еще до авиалайнеров, и перелёт, вероятно, длился б очень долго. Итак, он ответил им: “Нет”»*.

В одном из интервью 1960-х годов композитор, не вдава-

* Из магнитофонной записи беседы с автором этих строк, состоявшейся 13—14 июня 2003 года в Санта-Фе. В оригинале — по-английски.

ясь в детали, подтверждает, что предложение вернуться было подкреплено определенными обещаниями с советской стороны: «Меня бы поддерживали финансово, публиковали, исполняли, я был бы известен. Вероятно, от меня ждали бы какой-нибудь пустой болтовни о Сталине».

Трудно отделаться от мысли, что попытка вернуть Дукельского в СССР, сорвавшаяся из-за ненужного давления тех, кому поручено было деликатно обсудить с композитором детали возвращения, не могла не сказаться и на отношении властей к затеявшему её Прокофьеву. А что если бы Дукельский пренебрёг осторожностью и всё-таки приехал в Москву? Я задал этот вопрос его вдове. «Дукельский? Сидел бы на собраниях Союза композиторов рядом с Прокофьевым со значком АСКАПа [Американского общества композиторов, авторов и музыкальных издателей. — *И. В.*] в петлице и смотрел бы в окно». А хорошо знавшая его в 1940—1960-е годы американская пианистка Натали Рышна сказала мне, что композитору, нажившему из-за неуступчивого характера немало врагов себе и в Америке, вероятно, заткнули бы рот очень скоро. Действительно, трудно представить Дукельского безнаказанно говорящего о, скажем, Тихоне Хренникове то, что он говорил публично о безраздельно господствовавших в музыкальной жизни Америки Копленде и Стравинском.

2 апреля, согласовав вопрос с властями, Прокофьев, наконец, ответил Стоковскому телеграммой в Нью-Йорк, посланной по официальным каналам — через Всесоюзное общество по культурным связям (ВОКС): «премного благодарен за оба ваши добрые письма буду в восхищении если поставите войну и мир чикаго тчк пожалуйста обращайтесь корпорацию амрусс за материалом и условиями постановки тчк сердечно приветствую прокофьев».

В апреле 1946 года «Советская музыка» напечатала новую главу «Краткой автобиографии» композитора «По окончании консерватории», повествование в которой доходило до отбытия Прокофьева в 1918 году в США.

И лишь те, кто внимательно следил за внешней политикой держав-победительниц, понимали, что официальная дружба скоро сменится жёстким противостоянием. Слишком по-разному мыслили вчерашние невольные союзники. Вопрос о войне и мире скоро перейдёт в совершенно иную плоскость.

По окончании войны Прокофьев почувствовал себя настолько свободно, что в 1946 году всерьёз раздумывал над оперой «Хан-Бузай». Вере Алперс, навестившей его 27 июля

на Николиной Горе, он признался, что это будет «другой Прокофьев». Уцелели фрагменты сказочного либретто о «солнцеоком хане Бузае», тайно убивающем своих подданных, потом снышемся себе самому рогатым зверем в лесной чашобе в окружении прекрасных и тоже рогатых девушек, не очень удачно потом домогающемся одной из них; чьи ханские рога мудрости и власти срезает приглашённый к нему цирюльник, возлюбленный этой самой девушки. Опера должна была начинаться хором, прославляющем плоды садов Казахстана, подносимые владыке Бузаю, а завершаться хором, приветствующим свадьбу девушки и цирюльника.

Сюжет поразительно напоминает «Здравицу», только вывернутую наизнанку: жестокому правителю запрещено быть всеобщим мужем, и он наказан за попытки стать таковым. Тирания всё равно не может длиться вечно, вероятно, говорил он сам себе, и первые признаки послабления уже налицо. Прокофьеву хватило благоразумия остановиться на стадии черновой работы над либретто и музыки самой не писать.

В заметках о сделанном в 1946-м, помеченных 1 февраля 1947 года, Прокофьев довольно подробно останавливается на планах музыкальной обработки материалов, собранных им для оперы. Ещё в 1927 году, на пике увлечения евразийством, наш герой начал внимательно изучать «сборники казахского фольклора, составленные Затаевичем, в которых записано 1750 народных музыкальных напевов и тем», а в 1933 году заинтересовался грамофонными записями казахских песен и говора и попросил у составителя новых материалов с целью передать их парижскому этнографическому музею Трокadero. В библиотеке Прокофьева сохранилось три выпуска киргизских и казахских песен, изданных Александром Затаевичем в 1925, 1931 и 1934 годах. На самом первом из них — «1000 песен киргизского народа (напевы и мелодии)» (Оренбург, 1925) — дарственная надпись, относящаяся ко времени первого приезда композитора в СССР: «Сердечноуважаемому и дорогому Сергею Сергеевичу *Прокофьеву* от высоко его почитающего А. Затаевича. Москва. 1925/127», но дневник об общении с Затаевичем умалчивает. Вторая дарственная надпись — на сборнике «250 киргизских инструментальных пьес и напевов» (Москва, 1934) — датирована 11 апреля 1934 года, когда Прокофьев в очередной раз приехал в Москву из Парижа.

Прокофьев интересовался сборниками Затаевича чрезвычайно. Исключительно высокую оценку им давали как Кастальский, так и старый товарищ Асафьев. Записывал напевы и мелодии Затаевич в середине 1920-х годов в самом сердце

евразийского континента, на предельном удалении от изъезженных путей — в местах, где достать у кочевников свободную лошадь почиталось за большую удачу. Сам собиратель с восторгом описывал те места: «Необъятные, нежно-розовые дали с кобальтовыми зеркалами солёных озёр, в белоснежных рамках выкристаллизовавшейся соли, причудливые очертания лиловых гор и волнистых сопок, покрытых богатейшим ковром цветов, совершенно феерические восходы и заходы солнца, целые стаи красавцев орлов разнообразных видов — всё это вызывало такие эмоции и такой подъём духа, перед которым пасовала всякая жизненная усталость и всякие физические немощи! Даже серая фигура волка, которого довелось встретить здесь, среди бела дня, неподалёку от дороги, не вызывала тревоги (никакого оружия при мне не было), а казалась лишь необходимым дополнением мирной степной картины». Если такого величия и свободы был ландшафт, то какова же мощь тюркского фольклора, на этом ландшафте рождавшегося! Затаевич утверждал, что от проигрывания на многострунном, молоточковом фортепиано, «в силу разницы акустического свойства, обертонов и комбинационных тонов», нотные записи двухголосных кюйев (пьеса для щипкового инструмента), исполняемых степняками на двухструнной домбре, только теряют в выразительности; что звучание домбры не менее симфонично и разнообразно для кочевника-казаха, чем звучание, «для восприятия которого нам, слушателям “культурных” концертов, необходим аппарат стоголового оркестра!». Сердце симпатизировавшего евразийству Прокофьева должно было радоваться такому переворачиванию перспективы, помещавшему «цивилизованное» музицирование в бесконечно удаляющееся «вне».

Но решение создать на столь баснословном материале собственную вещь пришло к нему только в Алма-Ате: «...в 1942 году я ознакомился с искусством казахского народа, слушал казахские оперы, побывал в театре казахской драмы. Мне захотелось написать лирико-комическую оперу на казахском материале, очень свежем и красивом...» Впрочем, о так называемых «казахских операх» русского композитора Евгения Брусиловского, шедших в Алма-Ате, Прокофьев был мнения крайне отрицательного: «до ужаса примитивные». По указанию Прокофьева было сделано более сотни выписок одно- и двухголосных мелодий из сборников Затаевича; музыкальный материал распределили по эпизодам. Вертикальный монтаж, выработанный в совместной работе с Эйзенштейном, должен был быть — впервые в истории музыкального театра — применён и в этнографичес-

кой опере. Этим она и была особенно интересна Прокофьеву. «...Я собираюсь писать, придерживаясь нового метода, разбив либретто на отдельные моменты, подобные кадрам кино, и подбирая к каждому такому кадру музыкальный материал, кажущийся мне подходящим именно к данному моменту», — сообщал он в заметках 1946 года. Авангардный характер поставленной самому себе задачи требовал от Прокофьева полного сосредоточения на «Хан-Бузае», но завершение текущих сочинений, и в первую очередь Шестой симфонии, откладывало казахскую оперу на неопределённое будущее.

Ещё в 1930 году Павел Ламм вступил в дачный кооператив работников науки и искусства на Николиной Горе, что в 12 километрах от Звенигорода, и к 1934-му выстроил там в глубине соснового леса себе и своей семье дачу с комнатой и отдельной террасой для Мясковского. Часто бывая на Николиной Горе у Ламма и Мясковского и решив в мае 1946 года снять себе две комнаты на даче физика Леонтовича, Прокофьев и Мира прослышали о том, что солистка Большого театра Валерия Барсова продаёт свою никологорскую дачу и собирается строить новую в более тёплых и приятных местах — в Сочи. Необычайная благодатность никологорского ландшафта — близость Москвы-реки, сухой лес, чистый воздух — возможность, несмотря на некоторое количество дачников и относительную близость к городу, уединиться для сосредоточенной работы — всё это говорило за возможное приобретение дома и участка у певицы. Не было лишь достаточных денег, чтобы заплатить за покупку. Однако 27 июня Прокофьев получил Сталинскую премию за балет «Золушка». А Музфонд в лице председателя и преданного помощника Прокофьева Левона Атовмьяна согласился ссудить композитора недостающей суммой — в счёт будущих гонораров. Барсовская дача обошлась, с учётом занятых в Музфонде денег, в 300 тысяч рублей — огромную по тем временам сумму.

1 августа Прокофьев, Мира и её родители вселились в двухэтажный дачный дом на Николиной Горе. Он станет именно тем местом, где Прокофьеву будет лучше всего работать. Единственным минусом никологорского жилища было то, что, как это часто случается на подмосковных дачах, дом в зимние холода целиком не протапливался.

Окончательно въехав на Николину Гору, Прокофьев продолжил упорную работу над Шестой симфонией.

Прокофьев был настолько увлечён новой симфонией, что стороной прошла даже гроза, разразившаяся над второй серией «Ивана Грозного» — их с Эйзенштейном общим детищем. Первая, с января 1945 года широко шедшая на экранах СССР, была однозначно воспринята публикой как прославление диктатуры Сталина. Мясковский с неодобрением, совершенно несправедливым, но вызванным аналогиями, которые порождает фильм, записал 10 января 1945 года в дневнике: «Фильм бездарный, музыка какая-то хрюкающая...» Но Сталин был чрезвычайно доволен. Эйзенштейн, с его точки зрения, создал именно то, о чём его попросили ещё в 1941 году. Кстати, Сталин лично одобрил эйзенштейновский сценарий, начертав резолюцию: «Иван Грозный, как прогрессивная сила своего времени, и причина, как его целесообразный инструмент, вышли неплохо». Через год после выпуска первой серии «Ивана Грозного» на экраны, 26 января 1946 года, Эйзенштейн был награждён Сталинской премией первой степени. 2 февраля он завершил монтаж второй серии, в которой «прогрессивная» диктатура Ивана и «целесообразный инструмент» становятся — во многом благодаря визуальному и музыкальному ряду — олицетворением нарастающей внутренней паранойи главного героя и торжества inferнальных сил вокруг, а замысел осенённого горним светом «Русского Царства великого» превращается в свою адскую противоположность. Поскольку никто уже не сомневался, что первая серия — это рассказ и о Сталине и его диктатуре, утверждать, что вторая о чём-то другом, было просто невозможно.

Подавать такой материал на просмотр в правительство граничило с самоубийством. Но Эйзенштейн, чей статус самого что ни на есть официального советского кинорежиссёра был только что подтверждён Сталинской премией, высказал фильмом именно то, что хотел сказать, и менять ничего в сказанном не собирался, поймав и самого Сталина в психологическую ловушку (диктатор ведь одобрил текст сценария). Эйзенштейн понимал, на что шёл. Через несколько часов после завершения монтажа второй серии его увезли с инфарктом в кремлёвскую больницу прямо с весёлого банкета в Доме кино.

Посмотрев фильм, Сталин, а он, искренне любя кино, смотрел все законченные советские фильмы, пришёл в ужас, особенно от цветомузыкального решения кульминационной сцены пира в Александровой слободе. Сталин понял её совершенно правильно. По словам присутствовавших, после просмотра он в разъярении кинул министру кинематографии

Ивану Большакову: «Не фильм, а какой-то кошмар! У нас во время войны руки не доходили, а теперь мы возьмёмся за всех вас как следует». Уже 5 марта 1946 года Оргбюро ЦК ВКП(б) приняло внутреннее решение ввиду «антиисторичности и антихудожественности» второй серии «воспретить выпуск фильма на экран». Прослышав о разразившейся катастрофе, кинорежиссёр, автор любимой вождём комедии «Волга-Волга» (вольной советской вариации на тему американской «Show Boat», что была выпущена в 1936 году на студии *Universal Pictures*), сотрудник и давний товарищ Эйзенштейна Григорий Александров обратился к Сталину с письмом, в котором, исходя из того, что известие об отрицательной оценке может физически добить и так находящегося сейчас между жизнью и смертью Эйзенштейна, просил диктатора «как человека внимательного к людям и их несчастьям <...> не принимать окончательного решения по картине до окончательного выздоровления её автора».

Поостыв к концу лета, Сталин произнёс 9 августа 1946 года речь на специально собранном совещании Оргбюро ЦК ВКП(б) по вопросам кино. Главной мишенью было, как водится, нечто другое — вторая серия фильма Леонида Лукова о Донбассе «Большая жизнь», но задел-то Сталина больше всего «Иван Грозный». «Я не знаю, видел ли кто его, я смотрел, омерзительная штука! — обращался он к партийной верхушке и к приглашённым на заседание режиссёрам. — Человек совершенно отвлёкся от истории. Изобразил опричников, как последних паршивцев, дегенератов, что-то вроде американского ку-клукс-клана. <...> Иван Грозный — человек с волей, с характером, у него какой-то безвольный Гамлет. Это уже формалистика. Какое нам дело до формализма, вы нам дайте историческую правду. Изучение требует терпения. А у некоторых не хватает терпения и поэтому соединяют всё воедино и преподносят фильм: вот вам глотайте, тем более что на нём марка Эйзенштейна».

Опубликованное постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме “Большая жизнь”» от 4 сентября 1946 года повторяло сталинские формулировки — о «прогрессивном войске опричников», представленном «в виде шайки дегенератов, наподобие американского ку-клукс-клана», об Иване, кажущемся «чем-то вроде Гамлета». Косвенно это касалось и Прокофьева, хотя его имени в постановлении не упомянуто: это ведь под выразительнейшую прокофьевскую музыку Иван мечется между предлагаемыми ему покаянием и сатанинскими соблазнами безмерной власти, это ведь под неё беснуются в Александровой слободе Ивановы «кромешники».

Эйзенштейн запросил встречи со Сталиным, но и на встрече 26 февраля 1947 года, на которую были приглашены исполнитель роли Александра Невского и Ивана Грозного Николай Черкасов, а также Молотов со Ждановым, и на которой диктатор держался с кинорежиссёром почти дружески (в физическом уничтожении такого ценного кадра, как гениальный Эйзенштейн, он не был заинтересован), Сталин повторял всё те же формулировки: чтобы у Эйзенштейна не оставалось ни малейшего сомнения, чьё личное мнение выражает постановление ЦК. Откровенность дошла даже до того, что Сталин попенял кинорежиссёру на антизападную тенденцию фильма, проявляющуюся, по мнению диктатора, в господстве апокалиптической христианской образности. Ведь война Ивана в фильме двойная — с антихристианским в себе и во вне, и партитура Прокофьева всячески это подчёркивает. «Конечно, мы не очень хорошие христиане, — говорил вождь атеистического государства ещё недавно главному советскому кинорежиссёру, — но отрицать прогрессивную роль христианства на определённом этапе нельзя. Это событие имело очень крупное значение, потому что это был поворот русского государства на смыкание с Западом, а не ориентация на Восток». Планы у Сталина относительно Запада были другие. Часть «прогрессивных западных» стран должна была «воссоединиться» с СССР, часть надлежало сокрушить, и если потребуется, то военной силой. В душе он оставался настоящим большевиком, а значит, западником.

Договорились о частичной пересъёмке второй серии со включением в неё новых эпизодов и отснятого для третьей серии материала. Эйзенштейн даже составил план пересъёмок, но к работе не приступил. Ещё зимой 1946 года, находясь после инфаркта в больнице, сорокавосемилетний Эйзенштейн говорил Прокофьеву: «Жизнь кончена, остался постскрипtum». Больше к съёмкам фильмов он возвратиться не рассчитывал. Прокофьев уговаривал его, сразу по выходе из больницы, засесть хотя бы за мемуары. Ведь именно так в 1945 году поступил он сам. Эйзенштейн, в конце концов, занялся мемуарами и доделкой большого труда по теории кино.

Вторая военная симфония Прокофьева — Шестая — гораздо больше связана с пред- и военными фортепианными сонатами Прокофьева (Шестой, Седьмой, Восьмой) и его фортепианной музыкой 1910-х годов, чем это принято думать. Начинается она зловещими крадущимися шажками у духовых, переходящими к сумеречной главной партии, идущей у

скрипок соло (легко представить, как это звучало бы на рояле). Дальше, по ходу развития, сумеречная лиричность перемежается ритмически энергичными «наскоками», олицетворяющими у Прокофьева, как мы уже знаем, враждебные человеку силы. Образность, которая господствует в большей части произведения, — печальная, скорбная, местами явно inferнальная, особенно во второй части (*Largo*), и лишь в начале третьей, весьма оживлённой, по сравнению с остальными двумя, финальной части (*Vivace*) — вроде бы энергично-светлая. Но самый конец начинающейся столь оптимистично части — неожиданная вспышка трагедийного пафоса, напоминающая о заключительных сценах «Ромео и Джульетты». Кстати, скерцо в симфонии опущено, ибо скерцозность, то странно, не без фантастичности, просветлённая, то определённо зловещая, распылена по всему произведению.

Эскизы начатого летом 1945 года произведения были завершены 9 октября 1946-го на Николиной Горе, инструментовка заняла всю зиму (с декабря 1946-го по февраль 1947 года). В октябре 1947 года, в преддверии премьеры Прокофьев говорил Израилю Нестьеву: «Сейчас мы радуемся достигнутой победе, но у каждого из нас свои незалеченные раны: у одного погибли близкие, другой потерял здоровье... Об этом не следует забывать». Говоря о потерянном здоровье и о погибших близких, он имел в виду и себя. Здоровье к 1945 году было безвозвратно подорвано интенсивнейшей работой в отнюдь не курортных условиях эвакуации, в Ленинграде умер в блокаду от голода Борис Демчинский, интеллектуальное воздействие которого на молодого Прокофьева трудно переоценить, а под Москвой скончался знакомый с юных лет критик Владимир Держановский, в последние дни своей жизни думавший именно о музыке Прокофьева...

Впервые Шестую симфонию исполняли 11 октября 1947 года в Ленинграде, под управлением Евгения Мравинского. Дирижёр просил у композитора разрешения на исполнение ещё в январе, когда партитура не была доделана, и получил окончательное согласие в марте, когда, навестив Прокофьева в его загородном уединении, внимательно изучил рукопись. По впечатлению Мравинского, это была вещь планетарного драматизма — «от горизонта до горизонта». То, что для первого исполнения избран был именно город юности Прокофьева, ставший в блокаду гробницей одному из главных интеллектуальных спутников его жизни и ещё целому миллиону гражданского населения, кажется неслучайным. Нестьеву, присутствовавшему на репетициях, запомнилось

пожелание композитора, усиливавшее трагедийное звучание оркестра, — о «задыхающихся, “астматических” валторнах» (действительно потрясающей выразительности место в первой части симфонии), а весь центральный эпизод первой части предстал самым настоящим похоронным шествием. Мире же Прокофьев говорил после репетиции о «вопросах, брошенных в вечность». Конечно же это были вопросы смертного сознания к сознанию высшему и бессмертному — о причинах и предназначении зла в исторической жизни: *почему? зачем? отчего?* (Не забудем, что *Christian Science* отвергала субстанциональность зла.) Конечно же временное торжество inferнальных, разрушительных сил в понимании Прокофьева, а также тех, кто исполнял симфонию — оркестрантов и самого Мравинского, — и тех, кто её слушал на репетициях и в первом исполнении, только что завершившейся войной не ограничивалось. Такие симфонии — под впечатлением того, что творилось вокруг, — уже писали перед войной Шостакович и Мясковский. Но война, в глазах Прокофьева, сорвала со зла, скрывавшегося под благовидными личинами, эти личины. Шестая симфония напрямую связана с задуманной ещё в 1939 году триадой сонат.

На следующий после первого исполнения симфонии день Мира Мендельсон и Прокофьев побывали на могиле Сергея Алексеевича. Во время немецкой блокады города Новодевичье кладбище располагалось в зоне артиллерийского обстрела. Мира записала увиденное в дневнике: «Заржавевшие, рассыпающиеся решётки и часовни имели печальный вид. Каменные же памятники несколько не пострадали. Серёжа шёл уверенно, как будто был здесь совсем недавно. <...> Всё уцелело, только крест упал. Серёжа договорился со сторожихой о том, чтобы крест подняли и за могилой ухаживали».

Когда Мравинский привёз симфонию перед новым, 1948 годом в Москву, то на концерт 25 декабря 1947-го, на котором одновременно с Шестой Прокофьева исполнялась и Симфония-поэма Хачатуряна, собралась, что называется, вся музыкальная Москва. Оба произведения показались москвичам «трудными»: странным образом, их эмоциональный настрой просто не дошёл до специалистов. Даже Мясковский признавался сам себе в дневнике: «...Я начал понимать только на третий раз и покорён: глубоко, но мрачно и жёстко в оркестре». А ведь ещё во время ленинградских репетиций Прокофьев предупреждал Миру о будущих «холодных критиках», от которых добра и эмоционального сопонимания не жди.

Тем временем Лина, убедившись, что Прокофьев к ней никогда не вернётся, стала подумывать об отъезде к матери, во Францию. Перед глазами её были примеры таких происходивших после войны отъездов. Уехала обратно во Францию со всеми советско-бюрократическими формальностями её знакомая, жена архитектора Ильи Вайнштейна. «Мама тоже собрала все документы, — вспоминает Святослав Прокофьев, — ей обещали, но, в конце концов, отказали». Лина не учитывала одного: мировая известность Прокофьева была несравнима с известностью успешного советского архитектора. Власти опасались ненужной огласки.

7 июня 1947 года был объявлен список новых лауреатов Сталинских премий. Прокофьев стал в четвёртый раз лауреатом — на это раз премии первой степени — за гениальную, как говорили ему многие музыканты, сонату для скрипки и фортепиано. Но одним личным награждением официальное чествование композитора не ограничивалось. Балетмейстер Лавровский, прима-балерина Уланова, дирижёр Файер и художник Вильямс были награждены премией первой степени за «Ромео и Джульетту» в Большом театре; премию второй степени за «Золушку» в Кировском (Мариинском) получили балетмейстер и исполнитель одной из двух главных партий Сергеев, а также танцовщицы Балабина, Дудинская, Вечеслова и Шелест; а дирижёр Самосуд, режиссёр Покровский и исполнительница партии Наташи Ростовской Лаврова были отмечены Сталинской премией первой степени за первую часть «Войны и мира» в Малом ленинградском государственном академическом театре оперы и балета, так называемом МАЛЕГОТе. Это был четырёхкратный триумф, означавший только одно: Прокофьева готовили на роль советского композитора номер один. Трудно было себе представить менее подходящую на эту роль личность, но если мерить масштабами таланта, то почему бы и не Прокофьев? Состояние композитора от долгожданного триумфа было сдержанно-эйфорическим. Голова закружилась бы у сколь угодно трезвенной личности, но Прокофьев был трезвее многих самых трезвых.

21 июня 1947 года Прокофьев получил — на бланке бостонского симфонического оркестра — весточку и от Кусевицкого:

«Дорогой Серёжа <!>

Посылаю тебе альбом пластинок твоей *гениальной* пятой симфонии, наигранной моим бостонским оркестром под моим управлением. Надеюсь, что тебе понравится.

Твой второй квартет также имеет огромный успех.

От всей души желаю тебе много здоровья и радости в твоей работе.

С горячим приветом <—>

Твой Сергей Кусевицкий

27-V-47».

Всё казалось теперь разрешимым и, как любят говорить англосаксы, лишь небеса — пределом. Прокофьев вновь, на этот раз через сына Олега, затеял обсуждение необходимого, по его убеждению, развода с Линой Ивановной. Ему не хотелось чувствовать себя морально связанным, ибо фактически — вот уже шесть лет — у него была другая семья. От обязанности помогать он в любом случае не отказывался и, уйдя из дома, оставил всё нажитое имущество, включая даже рояль, ей и подраставшим детям. Был лишь конфискован в начале войны их синий «форд» — но тогда правительство отбирало частные автомобили у всех советских граждан. Лина Ивановна оставалась непреклонна и развод давать отказывалась. Она вполне резонно полагала, что сохранение, пусть даже чисто формального, брака надёжно защищает её, а значит, и сыновей, бывших не уроженцами, а лишь жителями СССР, от подозрительности и притеснений. События последующих месяцев показали, как она была права.

Осенью дирижёр Большого театра Юрий Файер завёл было разговоры о переделке финала «Ромео и Джульетты» на более оптимистичный и, одновременно, не оповещающий Прокофьева, стал просить Роголя-Левицкого о «поправках» в партитуре «Золушки» для исполнения балета в Большом театре. Прокофьев ничего существенного исправлять в «Ромео и Джульетте» не стал, да и переговоры об изменениях в партитуре «Золушки» закончились покуда — по крайней мере, с Роголём-Левицким — провалом.

5 ноября 1947 года в знак официального признания Прокофьеву было присвоено звание народного артиста РСФСР. Мясковский написал старому товарищу, что давно чтит его за артиста «всемирного». Но самой поразительной была реакция Эйзенштейна.

Уходя 26 февраля 1947 года из кабинета Сталина, куда Эйзенштейн и Николай Черкасов были вызваны, как мы помним, для крайне тяжёлого разговора о судьбе второй серии «Ивана Грозного», подавленный Эйзенштейн получил напутствие, неожиданное в устах вождя коммунистов, но более чем естественное для бывшего семинариста: «Помогай Бог!» Оно могло означать всё что угодно, но здесь, кажется, — сдержанное сочувствие. Ведь обилие эсхатологических то

ветхо-, то новозаветных образов во второй серии было не просто украшательским; Сталин, как несостоявшийся священник, остро почувствовал это. Эйзенштейн ещё со времён «Бежина луга» находился в напряжённом диалоге с иудео-христианской традицией. Запретить вторую серию «Ивана Грозного» надо было, но лично против Эйзенштейна диктатор ничего не имел. (Имел бы — разговор проходил бы в другом месте и по-другому.) Растущий официальный успех Прокофьева Эйзенштейн воспринял и как доказательство собственной эстетической правоты в разговоре с диктатором. «Бог оказался за нас!» — радостно воскликнул Эйзенштейн в поздравлении Прокофьеву со званием народного артиста, poslanном композитору 13 ноября 1947 года.

21 сентября 1947 года на Николиной Горе Прокофьев закончил клави́р кантаты к тридцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции, для смешанного хора и симфонического оркестра. Кантата, ставшая опусом 114, была сочинена на слова советского поэта Евгения Долматовского, который впоследствии написал текст официозно-патриотической «Песни о лесах» Шостаковича, и получила название «Расцветай, могучий край».

12 ноября кантата прозвучала в Большом зале консерватории под управлением дирижёра Николая Аносова. Красивая и простая по музыке, она очень понравилась сидевшим в зале Рихтеру и Мясковскому. Однако не обошлось без ложки дёгтя.

Некоторые из пришедших на концерт композиторов говорили о начальной маршеобразной теме, как о чём-то, что сообразнее петь на слова: «Чижик-пыжик, где ты был? На Фонтанке водку пил». Сказывались и неуклонно нарастающая зависть коллег — особенно после четырёх Сталинских премий, которыми была отмечена музыка Прокофьева в 1947 году, — и, как казалось перешёптывающимся, неприятие ими нового официоза, с которым стали ассоциировать Прокофьева; мол, слишком несправедливо уделять внимание только одной фигуре, в то время как остальные тоже его вполне себе достойны... Но, самое главное, Прокофьев вёл себя в их глазах «неколлегально».

Нарастал разрыв между критическим мнением части «профессионального сообщества» и по-прежнему благосклонной к Прокофьеву слушательской аудиторией. Композитор решил первые признаки тревожного конфликта с частью Союза композиторов проигнорировать. Лучше бы он обратил на них внимание уже тогда.

В конце лета — в начале осени 1947 года Прокофьев стал раздумывать над новым сюжетом для оперы. Первый заместитель министра культуры СССР, двадцатидевятилетний Василий Кухарский, сначала посоветовал ему обратить внимание на «Петра Первого» Алексея Толстого, но сюжет этот был историческим, а превращаться в автора исключительно исторических опер, кантат и сюит Прокофьеву не хотелось. Кроме того, музыкально тема «Петра» была, в значительной мере, выработана Щербачёвым, а писать «не как Щербачёв» — композитор интересный, но не гениальный, — Прокофьев не хотел. У него давно было своё легко узнаваемое музыкальное лицо; к чему эти лишние — и неизбежные — сопоставления? Прокофьева можно было понять.

Согласно записям Миры Мендельсон, Кухарский из современного «горячо рекомендовал» лишь художественно-документальную «Повесть о настоящем человеке» (1946) Бориса Полевого. «Это было единственное произведение, — свидетельствовала Мира, — которое нам не довелось достать в библиотеке. Кухарский был так любезен, что вскоре прислал нам повесть, которую я прочитала Серёже вслух». Произведение недаром было почти полвека включено в обязательный курс литературы для советских школ. Действительно, поразительная для любого времени и любой страны история человека, военного лётчика — мы как-то привыкли к перемещению людей внутри и за пределами земной атмосферы, а между тем само это действие настолько неестественно для человеческого организма, что граничит с магией, — сбитою в воздушном бою и обладавшего столь непреодолимой волей к жизни, что потом 18 суток, с перебитыми ногами ползшего по лесам к линии фронта, к своим, спасённого от гангрены ампутацией обеих ног и — вопреки невольному физическому уродству, лишавшему его возможности полноценно управлять воздушной машиной, жать на педали, — всё равно поднимавшемуся в воздух, в боевой строй, — эта история была глубоко сродственна собственному страшному опыту Прокофьева в 1945 году, когда он сам балансировал на грани несуществования, а также его представлениям об иллюзорности болезни и несчастья, о способности усилием духа побеждать любую из материальных стихий — земли, воздуха, огня... Разве не этому Прокофьева всегда учила *Christian Science*? Имя прототипа «Повести» — Алексей Маресьев, за героизм ему было присвоено звание Героя Советского Союза. В повести Полевой изменил в его фамилии только одну букву, сделав Мересьевым. Прокофьев решил ещё больше типизировать образ, убрать даже фамилию и превратить сби-

того лётчика в просто Алексея. Ведь поразительный сюжет мог стать метафорой жизни самого Прокофьева; недаром Алексеем звали и автобиографического персонажа «Игрока». Более тонкий и осторожный пониматель сути вещей предостерег бы композитора от переделки «Повести о настоящем человеке» в оперу, потому что выстраивать такие аналогии, значит, накликать на себя новые испытания и беды. В искусстве нет ничего произносимого и совершаемого без последствий. Но никого, готового предостеречь, рядом с Прокофьевым не оказалось.

Мира взялась за либретто, а Прокофьев начал обдумывать музыку. Даже аскет Мясковский предупреждал, что без полноценной любовной линии, без женских образов никакая опера — не опера, и, судя по всему, опасался увлечения Прокофьева «болезненной», как он писал в своём дневнике, стороной сюжета. «Серёжа увидел выход в том, — писала Мира, — чтобы всемерно развить <закадровый> образ Ольги — невесты Алексея и Анюты, студентки».

В результате получилось гениальное по замыслу, а местами и по исполнению, произведение, в котором композитор продолжал экспериментировать в дозволенных ему рамках, в первую очередь со столкновением разных музыкальных стилей и языков, предвосхищая тем самым русскую постмодернистскую критику модернизма и музыкального прогресса справа. Тут и стилизации русской классической оперы, и обработки народных песен, и советская торжественная кантата (развитию которой немало поспособствовал наш герой), и додекафония, и драматический речитатив, который он разрабатывал, начиная с «Игрока», в легко узнаваемом индивидуальном ключе, и вагнеровские по происхождению темы-образы.

Либретто было готово в течение месяца (сентябрь—октябрь), 23 октября 1947 года композитор начал записывать музыку. В течение двух с половиной месяцев он успел сочинить, по собственным подсчётам, аж 91½ минуту оперы — первое действие и первую картину второго действия.

Вот порядок сочинённого:

Двухминутное оркестровое *Вступление* предваряет действие.

Акт I. Картина I-я. Алексей у разбитого самолёта. Глухой лес. Снег. Обломки самолёта — монолог-ария Алексея (нечто среднее между драматическим речитативом и традиционным номером) с последующей оркестровой интерлюдией. В тексте и в музыке воссоздаются два широко распространённых мифологических сюжета: падение с неба (античный миф о Фэтоне — сыне Солнца, — пытавшемся доказать своё про-

исхождение от дневного светила, не справившегося с управлением небесной колесницей и испепелённого солнечным жаром) и охота враждебных сил на человека (миф о превращённом в оленя — за нарушение божественного запрета — Актеоне, ставшем добычей собственных собак).

АЛЕКСЕЙ (*вылезает из-под обломков самолёта*):

Подшибли...

Четыре воздушных волка
околожили меня,
зажали сверху и снизу,
хотели привести на свой аэродром,
взять в плен живым.

Плен? Никогда!

Вывался вон из двойных клешей врага,
свернул в непроглядную муть густого облака.

Но немец успел подбить мою машину,
самолёт задрожал,
понёсся книзу,
и лес, как дикий зверь,
прыгнул на меня.

Подшибли..

<...>

А вокруг заповедный лес,
чёрный лес. Ни живой
приметки, ни души,
ни звука, ни дымка.

В тылу врага, в лесной чащобе,
где встреча с человеком
сулит не облегченье, а смерть.

А ноги? Пойдут ли они?

Земля пылает, пышет, жжёт.

Но надо идти, идти,

идти через лес, идти на восток.

За монологом следует оркестровый *Антракт 1-й*, длящийся чуть около двух минут. Исключительная важность оркестровых антрактов — как симфонической связки, придающей сквозной характер действию, и одновременно как возможности переменить декорации, стала ясна Прокофьеву ещё в пору работы над второй редакцией «Шута».

Картина 2-я. Мёртвое поле. Опушка леса. Вывернутые взрывом деревья. Вмёрзшие в снег танки, окрашенные в пёстрый цвет щучьей чешуи. Трупы, полузасыпанные снегом. Предраассветная мгла. Алексей у костра — начинается с речитативного монолога удивлённого Алексея, видящего, что смерть уравнила вчерашних противников:

Вмёрзли в снег танки
точно трупы неведомых чудовищ.
Лежат вперемешку наши,
наши и они.

Восковые лица,
обглоданные лисами,
обклёванные вороньём.
Маленькая, хрупкая сестра в ушанке
прикрыла своим телом
сражённого бойца.
Так их и схоронила метель.

Прокофьевские недоброжелатели потом припомнят все эти, на их вкус, «патологические» подробности либретто. Место это было, кстати, купировано при посмертной постановке оперы в Большом театре.

Затем следует воспоминание Алексея о волжском Камышине и об Ольге (со вставным, чисто кинематографическим вplyванием голоса воображаемой Ольги) — в оркестре и в поющих голосах проходят типично прокофьевские темы необычайного благородства и широты дыхания, за которыми следует *Антракт 2-й*, трагический и смятённый. Музыкальная тема антракта будет возникать в опере вновь и вновь; это тема движения через пространство смерти.

Картина 3-я. Сожжённая лесная деревенька, занесённая снегом — пение Алексея противопоставлено мелодекламации находящихся его мальчиков Феди и Серёнки, что, очевидно, должно придавать подлинности речи ребят. Заключительный ре-мажорный хор партизан «Вырос в Плавнях дубок молодой» на красивую, по-прокофьевски широкого дыхания, мелодию, впоследствии, в посмертной версии спектакля и с согласия Миры Мендельсон, поставленный также и эпиграфом к опере, задаёт очень важный угол взгляда на происходящее. Он, как и «старый, в болячках дуб» в открывающем «Войну и мир» монологе князя Андрея, есть аллегория судьбы героя оперы:

Вырос в Плавнях дубок молодой
крепкий дубок, кудрявый.
Но однажды, порой грозовой,
он молнией был опалён.
Ах, ты дубок наш зелёный,
хмурый стоишь, опалённый.
Вся почернела вершина кудрявая.
Где твоя краса?..

Помимо аналогии между стадиями развития человека и дерева, давно ставшей общим местом в русской натурфилософской лирике, в либретто оперы вводится и отсылка к славянской языческой мистике с её культом священных дубов — деревьев, у которых приносится жертва, ибо в шумливых ветвях и на стволах их, согласно реконструкциям Вячеслава Ива-

нова и Владимира Топорова, разворачивается поединок сил зла с небесным громовержцем.

Постепенно «Песня колхозников» — так озаглавлен этот удивительный хор самим Прокофьевым — превращается в ещё один, даже более откровенный, чем «Здравица», фаллический гимн весеннему плодородию:

ПЕТРОВНА, ВАРЯ, СОПРАНО, ВАСИЛИСА, АЛТЫ:

Только не сломила
молния всей силы.
Вскоре ожил милый,
ожил наш дубок.

ДЕД, ТЕНОРА, БАСЫ:

Хоть и опалён он,
молод и силён он,
молод и силён он,
новый дал росток.
А!

ПЕТРОВНА, ВАРЯ, СОПРАНО, ВАСИЛИСА, АЛТЫ:

Солнцем оживлённый,
соком напоённый,
вновь он дал зелёный,
полный сил росток.
А!

ДЕД, ТЕНОРА, БАСЫ:

И стоит он снова
среди села родного,
среди села родного,
крепок и высок.

ВСЕ ВМЕСТЕ:

Не сломила гроза наш дубок,
стоит он могуч, высок.

Судя по изготовленному к единственному прижизненному исполнению оперы чистовому клавиру, в который слова хора были вписаны рукой самого Прокофьева *уже после того, как копиисты закончили свою работу*, — да-да, именно так! — сочинены были эти слова им самим, по завершении музыки всей оперы. Музыка же хора была позаимствована из написанной ещё в 1939 году «Песни о Родине» на куда более шаблонные, чем те, что вписаны в клавиру «Повести» рукой Прокофьева, слова «другого Прокофьева» — Александра, советского стихотворца (никакой связи с композитором): «Нет на свете края, как страна родная. Никогда над ней не гаснет алая заря...»

За хором следует *Антракт 3-й*, продолжающий тематически предыдущий хор, — с оркестровкой, мелодическими хо-

дами и даже интонационно антракт этот отсылает к эпизоду «Победа» в «Кантате к XX-летию Октября» и к ликующим страницам «Оды на окончание войны». Тематический материал Третьего антракта будет использован во втором действии в сцене внутреннего преобразования Алексея — в его разговоре с комиссаром Воробьёвым о подвиге лётчика Первой мировой войны Карповича, научившегося летать без одной ступни на «Фармане». Мы к этому эпизоду ещё вернёмся. В мифопоэтических представлениях — а нет никаких оснований предполагать, что Прокофьев, читавший в 1920—1930-е годы религиозную и даже оккультную литературу, не допускал именно такого прочтения оперы — первые три картины соответствуют стадии космических превращений, а именно: утру и первозданному беспорядку (или закладке личинки-яйца будущего мира), когда «свет вступает в брак с хаосом»; на этой стадии, согласно мифопоэтическим представлениям, господствует стихия огня, которой и опалён поверженный на землю лётчик Алексей, а руководящим является принцип добра, спасающий его в жестоком испытании.

Картина 4-я. Тёмная земляная нора. Камелёк. Алексей лежит на нарах. Варвара. Дед — именно с этого места Прокофьев и начал сочинять оперу. Русские — действующие в тылу врага партизаны — снова, как в «Александре Невском», таятся в чреве земли, связаны с земляной стихией, с природным циклом — личинка, начинающая дышать внутри материнской утробы. Главное в этом предельно сдавленном пространстве — свободный воздух. Алексей, оказавшись там, уже более не упавший с неба возничий огненной колесницы, не травимый сворами враждебных сил в глухом заповедном лесу Актеон; он теперь приутоговляем к неизбежной трансформации. В действии четвёртой картины Алексей почти не участвует, так — иногда подпеваает в полузабытьи. Женщины лишь изредка обсуждают его и вспоминают своих любимых. Необычайной красотой отличается трио Деда, Вари и Алексея «Что же ты, Варенька, радость, приуныла, пригорюнилась...», вызывающее в памяти дивное трио «Не томи, родимый...» Сусанина, Антонида и Собинина из «Жизни за царя» Глинки — жемчужину лирики в военно-патриотической драме.

Акт II. Картина 5-я. Палата в госпитале. Ночь. На койках Алексей, Комиссар, Кукушкин, Гвоздев. Дежурит медсестра Клавдия — сцена трансформации, инициации, рождения героя к новой жизни. В архаических культурах инициация связана с увечьем. Сцена включает послеоперационный бред и видения под действием анестезии (разговор с матерью, с Ольгой, с однополчанами) в тот момент, когда Алексею уже

ампутировали ноги. Поражает экспрессия явно автобиографического характера: Прокофьев припоминал балансирование на грани жизни и смерти, сознание, затягиваемое в воронку несуществования после мозгового удара в феврале 1945 года. «Зелёная рощица, что ж ты не цветёшь? Молодой соловьюшек, ох, что ж ты не поёшь?» — одна из самых берущих за душу обработок русских народных песен, сделанных Прокофьевым, включена в сцену послеоперационных видений Алексея; её поёт медсестра Клавдия, а звучит она совершенно как плач матери-земли. Земля, земляное вообще господствуют в этой сцене. Баллада Комиссара — о движении сквозь зону смерти, сквозь среднеазиатские пески во время Гражданской войны, о пении, спасшем спешившийся конный отряд от гибели при движении, — своеобразное утешение «могучему человеку» Алексею, и строится она на теме второго антракта (из первого действия оперы). Тот комиссар, что первым запел, спасая бойцов, напоминая им об орфической силе музыки, способной выводить из ада, после лишился голоса («На что ему голос? Он же не Лемешев» — лёгкий укол в либретто по адресу советского тенора, культ которого не мог не сместить композитора); теперь этот безголосый комиссар — профессор-археолог. Вообще присутствие зла, смерти, сатанинского начала очень заметно и в музыке, и в тексте либретто. Комиссар, страдающий от неизлечимого ранения, обещает одной из медсестёр, что, побывав на том свете, вернётся обратно с тем средством, которым черти выводят веснушки. Ближе к концу сцены Комиссар — в напоминание о вечной, неуничтожимой России — начинает разговор о русском лётчике, поручике Карповиче, летавшем на «Фармане» без ступни в Первую мировую войну. Музыка становится возвышенно-просветлённой, достигая почти физического ощущения преобразования; тематический материал дуэта-диалога Воробьёва и Алексея взят из хора «Вырос в Плавнях дубок молодой». На возражения Алексея, что теперь летать неизмеримо сложнее, находящийся с ним в одной палате Комиссар отвечает: «Но ведь ты же советский человек». Алексей, подумав, повторяет: «Но ведь я же советский человек!»

Это во всех смыслах точка наивысшего эмоционального напряжения. Смерть отходит в тень, и возникает надежда на подъём в бессмертие. Алексей стоит на пороге превращения в полноценного, нового, советского человека, поднимающегося над собой прежним и над всем, что знала о человеке антропология: в сущности, на пороге превращения в сверхчеловека.

Именно в этот кульминационный момент сочинения оперы Прокофьева вызвали на совещание в ЦК ВКП(б).

Не было другой оперы Прокофьева, в которой так сказлся бы опыт совместной работы с Эйзенштейном. У Эйзенштейна Прокофьев научился нескольким вещам. Во-первых, умению брать любой идеологически нагруженный сюжет — например, правление Ивана Грозного как метафору «грозной», но «исторически оправданной» диктатуры Сталина — и перезаряжать его собственными смыслами. Во-вторых, всегда мыслить на уровне мифологических обобщений, невероятно углубляющих любое толкование, делающих его по сути автономным и потому жизнеспособным (не все понимают миф одинаково; тут и происходила «перезарядка» первоначального сюжета новыми смыслами). В-третьих, у Эйзенштейна композитор научился вовлечению в сферу эстетически оправданного того, что прежде могло казаться лежащим далеко за её пределами. Кинорежиссёра упрекали за обилие насилия в его картинах, но ведь насилие присутствует в сплошном, не расчленённом на эстетическое и неэстетическое потоке существования. Опера «Повесть о настоящем человеке» начинается, как мы уже знаем, с падения подбитого самолёта, продолжается вокальными монологами и видениями ползущего по лесу Алексея; есть в ней и бред, в котором Алексей припоминает ампутацию обеих ног. До Прокофьева невозможно было и помыслить таких эпизодов на оперной сцене. В-четвёртых, Эйзенштейн научил Прокофьева изоморфности сюжетных тем и образов, воплощаемых в выбранном виде искусства. Эйзенштейн предполагал наличие у зрителя абсолютной визуальной памяти. Отсюда обилие сходно или, напротив, контрастно выстроенных, как бы налагающихся друг на друга кадров в разных частях фильма об Иване Грозном. В «Повести о настоящем человеке» Прокофьев, похоже, исходил из наличия абсолютной слуховой памяти у пришедших на его собственное музыкальное действие: в любой момент оперы нужно помнить обо всём, происходившем в её музыке до того: так велико число тематических, композиционных и стилевых перекрёстных отсылок в партитуре. Меньше всего это традиционно-сценическое действие. Принцип развития в нём включает память о вагнеровской опере-мистерии, но также и о передовом кино 1920—1940-х годов. Рискну предположить, что идеальный зритель-слушатель у этой оперы в сознании Прокофьева существовал. Им был не кто иной, как сам Сергей Эйзенштейн. Если бы только он мог поставить «Повесть», а ещё лучше — воплотить её на целлулоидной ленте! Но, во-первых, фильм та-

кой уже существовал: он был снят режиссёром Александром Столпером с Павлом Кадочниковым в главной роли (Кадочников играл в «Иване Грозном» жертву Ивана — князя Владимира Старицкого, во всём противоположного героическому Алексею). Музыка к кинофильму написал Николай Крюков. Во-вторых, у Эйзенштейна были серьёзнейшие неприятности в связи со второй серией «Ивана Грозного». «Повесть» — окончательный прокофьевский ответ на упорные попытки Эйзенштейна создать целостное произведение искусства, *Gesamtkunstwerk* из визуального и звукового. Уже по законченным Прокофьевым к середине января 1948 года первым пяти картинам оперы видно, что официально одобренная (на уровне первого заместителя министра культуры СССР) идейно-сюжетная конструкция — житие «настоящего советского человека»-героя — с лёгкостью перезаряжается у Прокофьева не менее неподконтрольными смыслами, чем история Павлика Морозова и его отца, превратившаяся в фильме Эйзенштейна «Бежин луг» в современный вариант жертвоприношения Исаака, или история Сталина-Ивана в злополучной второй серии другого фильма. У Прокофьева сразу намечаются две линии истолкования «Повести»: языческая мистика становления и роста, бунта против стихий с наказанием за преступление священного запрета — и основанная на так называемой «христианской науке» вера в способность человека морально преодолевать болезни.

Хотел ли Прокофьев написать настоящую советскую оперу? Несомненно, он писал именно такое произведение. Соответствовала ли она каноническим представлениям о социалистическом реализме? Мы помним, что Сталин определял соцреализм как искусство национальное по форме и социалистическое (пролетарское, трудовое, коллективистское) по содержанию. Ещё 18 мая 1925 года в речи «О политических задачах университета народов Востока» будущий вождь произнёс сакраментальную формулу: «Пролетарская по своему содержанию, национальная по форме — такова та общечеловеческая культура, к которой идёт социализм». Прокофьев использовал в опере национальные формы — подлинную народную песню в собственной обработке, стилистику русской оперы XIX века, — но дозированно. История же о победе индивидуума над обстоятельствами и о рождении в нём, человеке большинства, человека *настоящего*, полноценного, уже как бы сверхчеловека, личности, стремящейся к Абсолюту, об индивидуальной, а не коллективной ответственности за собственную победу или поражение (что было, по меньшей мере, созвучно христианству как религии индивидуального

спасения) вообще проходила по другому ведомству. Прокофьев писал советскую оперу, но хотел в рамках советского оговорить себе право на художественную и интеллектуальную свободу.

Ведь и Эйзенштейн, будучи убеждённым коммунистом в юные годы, тоже не стал соцреалистом. И хотя в «Стачке», «Броненосце Потёмкине», «Октябре» он сделал героями большие коллективы людей, но что было считать в его случае за национальные традиции? Кинематограф ещё выпутывался из младенческих пелён. Русское авангардное кино? Принципы вертикального монтажа, восходящие к авангардному кино 1920-х годов, к Вагнеру, к совместной работе с Прокофьевым? Или же дореволюционную сентиментальную кинодраму? А в «Иване Грозном» с его упором на трагедию главного героя, полную зашифрованных глубоко личных аллюзий, Эйзенштейн и вовсе предстал самым что ни на есть отъявленным сторонником личностного взгляда. Прокофьев в кантатах 1910-х и 1930-х годов вроде бы тоже обращался к коллективам, но музыкальное решение в них было самое что ни на есть личностное. Соцреализма не получалось.

Если какие музыкальные спектакли и удовлетворяли принципам соцреализма, то разве что балеты вроде «Юнион Пасифика» Николая Набокова.

Глава десятая

КАТАСТРОФА: 1948 ГОД

1948 год начался с череды событий, раз и навсегда изменивших жизнь Прокофьева, его родных и близких. Иначе как катастрофическими эти события не назовёшь, хотя сам композитор мог поначалу думать иначе.

13 января 1948 года в ЗАГСе Свердловского района Москвы был зарегистрирован брак между композитором и Мирой Мендельсон. Пикантность ситуации заключалась в том, что брак между Сергеем Прокофьевым и Линой Кодиной расторгнут не был. Но по новому закону, принятому в СССР в 1944 году, браки, не перерегистрированные официально до конца 1944 года, считались несуществующими. Прокофьев к этому времени жил уже более трёх лет с Мирой, которую представлял всем как «мою жену». Ни о какой перерегистрации брака с Линой речи не шло.

Очевидными целями нового закона были ликвидация гражданских союзов, признававшихся до того в СССР наравне с официально зарегистрированными, и повышение рож-

даемости в истощённой войной стране. Казалось бы, вопрос о разводе с Линой снимался сам собой. Тем более что Лина так никогда на этот развод и не согласилась. Однако здесь возникало одно существенное «но»: брак Прокофьева и Лины был зарегистрирован за пределами России, в Германии, пусть и находившейся в 1941—1945 годах в состоянии войны с СССР, тем не менее, с точки зрения гражданского и административного права, из зоны действия заключённых на её территории соглашений не выходившей. Балерина Вера Зорина с изумлением вспоминала, как после войны к ней в США пришёл счёт за несколько лет хранения оставленного ею на территории Германии личного имущества, уничтоженного вследствие враждебных действий «третьей стороны» (авиации союзников). С точки зрения германского законодательства, первого брака Прокофьева никто не расторгал. С точки зрения законодательства советского, брака этого не существовало в природе. Вопрос, казавшийся с точки зрения реалий 1948 года чисто теоретической казуистикой, а именно: «Имел ли Прокофьев право регистрировать брак с Мирой Мендельсон?» — превратился очень скоро в грозную реальность для трёх людей: композитора, Миры и Лины. Лина враз утратила «защищённый» статус в СССР, который у неё был, как у известной за рубежами страны жены Прокофьева, пусть и жившей отдельно от мужа, а Мира так никогда и не приобрела никаких прав в глазах западных друзей Прокофьева и его зарубежных издателей, образ же её в этой среде пострадал от заглазных наветов. Более того, в 1957 году Лина добилась через советский суд посмертного аннулирования второго брака Прокофьева как противозаконного. В том кошмаре, который довелось пережить в течение последующих восьми-деяти лет Лине, во многочисленных унижениях Миры был в первую очередь виноват сам Прокофьев.

Другим трагическим событием января 1948 года стало организованное членом Политбюро ЦК ВКП(б) Андреем Ждановым совещание деятелей советской музыки, состоявшееся 10—13 января в ЦК ВКП(б). На совещании присутствовали все ведущие композиторы, включая самого Прокофьева и его ближайших коллег Мясковского и Ламма. Накануне установочной беседы с композиторами Жданов, и об этом было известно в музыкальных кругах, решил выслушать мнение трёх маститых специалистов — Бориса Асафьева, пожилого пианиста и композитора Александра Гольденвейзера (настолько долго присутствовавшего на музыкальном небосводе, что когда-то в юности он оказался объектом страсти

жены Льва Толстого) и работавшего в респектабельно-академической традиции композитора Юрия Шапорина.

Поводом для совещания была шедшая на сцене Большого театра опера почти сорокалетнего грузинского композитора Вано Мурадели (1908—1970) «Великая дружба» (1947) о гражданской войне на Кавказе, написанная не в фольклорно-песенном, а в якобы «модерновом» ключе. Главным действующим лицом был, как впоследствии утверждалось в советской прессе, Серго Орджоникидзе, как известно, доведённый Сталиным до самоубийства, что не могло не вызвать подозрительности со стороны диктатора. 5 января 1948 года Сталин и Молотов посетили Большой театр, после чего в правительственную ложу был вызван Михаил Храпченко. Не сразу председатель КДИ понял, что Сталин пришёл на оперу именно из-за того, чтобы посмотреть, как в ней выведен Орджоникидзе. Не сдерживая ярости, вождь бросил члену своего правительства: «Вы думаете, что вы — профессор? Вы — свинопас!» Под свиньями разумелось стадо пасомых и оберегаемых им деятелей современного искусства. Ошеломлённый Храпченко даже не мог потом вспомнить, что ответил Сталину. Вскоре его стали вызывать на допросы к Берии. По мнению Валерия Храпченко, высказанному в присутствии автора этих строк*, того, как именно вознамерился Сталин наказать Михаила Храпченко, «допустившего» на сцене ГАБТа оперу «про Орджоникидзе», нам уже не узнать, но его отца спасли ретивость и самоуправство Берии. Сталин решил напомнить, что хозяин в кремлёвском доме именно он, и приказал Берии оставить Храпченко в покое, а допросы прекратить. Вместо серьёзных политических обвинений с неизбежным исчезновением министра (в форме ли заключения или расстрела) дело ограничилось всего лишь снятием с поста, да и то не сразу, и Храпченко пришили не столько политическую, сколько хозяйственную статью — неоправданную трату казённых средств на эстетически вредный проект. Всё это имело прямое отношение к борьбе в верхах власти, ко всегдашнему напряжению между Сталиным и его ближайшим окружением, но решительно никакого — к тому, что происходило в музыкальном мире. Однако последствия именно для музыкального мира оказались сокрушительными.

Уже 6 января Жданов провёл в ЦК ВКП(б) совещание, на котором, следуя воле Сталина, озвучил аргументы, которые бы позволили осудить как оперу, так и деятельность Комитета по делам искусств. Большинство присутствовавших

* 13 декабря 2007 года на встрече в Музее Прокофьева в Москве.

музыкантов аргументы эти не приняли, но Жданов настаивал на своём — поручение Сталина следовало выполнять, каким бы абсурдным оно ни выглядело. Непосредственно обращаясь к Храпченко, Жданов обвинял: «Вы не даёте развиваться наклонностям композитора, вы сковываете его творчество, навязываете ему так называемую “современную музыку”. <...> Увлечение модой — вот что характерно для Комитета. Вы поддерживаете эту музыку, но она не наша, не народная, это аристократическая музыка. Вы разделили музыку на два рода: одну для народа, в которой вы допускаете и напевность, и мелодийность, это — музыка советских песен, другую — для “Олимпа”, для музыкальных гурманов. Комитет хочет сидеть между двумя направлениями — реалистическим [?!] и псевдофутуристическим».

В послевоенные годы Жданов при случае подчёркивал свои народнические и — особенно — патриотические чувства, не прочь был вытащить из запылённого прошлого до-революционный офицерский мундир и даже дворянское происхождение, как на переговорах со своим бывшим начальником, а тогда президентом Финляндии Маннергеймом, впрочем, быстро раскусившим, что русский патриотизм подручного Сталина был лишь маской, удобной оболочкой для всё той же, но более гибко подаваемой, коммунистической политики. Как новоявленный «русский патриот» и «народник» Жданов решил выступить и против прозападных и потому упадочных тенденций в советской музыке. Вся штука заключалась в том, что проводниками этих тенденций объявлялись как раз те, кто представлял собой наиболее здоровое и национальное начало в музыке. Как её ни назови, а коммунистическая политика оставалась прежней по сути, а значит, направленной на разрушение подлинно национального своеобразия — во имя единомыслия внутри СССР, а значит, успешного противостояния сталинского правительства его глобальным оппонентам — Англии и США. То, что с подорванной национальной культурой такое противостояние оказывалось обречённым, не приходило коммунистам в голову. Для них любой национальный проект значил что-либо постольку, поскольку работал на будущее мировое государство. Чем оно отличалось от всех остальных проектов мирового правления, в частности, от имевшихся у их североатлантических противников, понять было невозможно. Всё то, о чём Сувчинский и Трубецкой говорили в 1920—1930-е годы, оказывалось по-прежнему справедливым и в конце 1940-х. И Прокофьев об этом помнил. Здесь обманутым оказывался лишь тот, кто хотел обмануться.

Борис Асафьев, начавший отступать ещё в середине 1930-х годов, перешедший от серьёзных музыковедческих трудов к писанию грамотной, но слабой музыки, не шедшей ни в какое сравнение с тем, что делали друзья его юности Прокофьев и Мясковский, переживший блокаду Ленинграда, избранный в 1943 году в Академию наук, сдал на свидании со Ждановым всех, кого он только мог сдать, и одобрил подготавливаемую для второго январского совещания погромную речь. Не хочется даже думать о том, что могло твориться на душе у него, верующего православного, искренне любившего музыку Стравинского, Прокофьева, Мясковского, всю жизнь дружившего с последними двумя, когда он пошёл против того, что признавал за подлинное и настоящее, против тех, кто был всю жизнь его близкими друзьями, наконец. Все без исключения, кто знал Асафьева с молодости, отвернулись от него после содеянного, да и как могло быть иначе! Он умер через год в полной изоляции, исповедуясь перед смертью в совершённом священнику.

Только Прокофьев, следовавший не букве, а духу христианства, да Павел Ламм согласились встретиться с предавшим их содружество и идеалы юности умирающим Асафьевым. Мясковский не нашёл в себе сил для прощения, а ведь он, пожалуй, был с Асафьевым ближе остальных, считал его больше за личного друга, чем за эстетического союзника, посвятил ему сумеречно-порывистую Третью симфонию (1913—1914) и прекрасное Лирическое концертно для флейты, кларнета, валторны, фагота, арфы и струнного оркестра (1929).

В 1953 году Артур Лурье, тоже знавший «другого Асафьева», писал Дукельскому о впечатлении от поздних работ академика: «...ведь я его очень близко знал, и вижу, как он с годами из живого и чуткого человека превратился в настоящего советского оборотня. <...> И ведь это, так сказать, совершенно добровольное угодничество, никогда не поверю, что необходимо было так пресмыкаться. Бедный Прокофьев, воображаю, чего ему стоило жить годами в такой среде и дышать таким воздухом изо дня в день». Многие считали причиной слабохарактерности Асафьева, но приговор Дукельского был куда более жёстким: он ведь ещё в конце 1920-х годов увидел в приезжавшем во Францию Асафьеве очень характерный тип — «по наружности Акакия Акакиевича советской формации». Несмотря на внушавшееся нам всем со школы уважение к образу Башмачкина, не стоит думать, что герой этот мил и безвреден. «Преклоняющаяся на жалость» позиция маленького человека: «Оставьте меня, зачем вы меня обижа-

ете?» — может служить наикратчайшей дорогой к любому предательству: ведь если я подаю себя как слабого, то мне и позволено то, что не позволено «большим» и «сильным». Не случайно призрак Башмачкина занимается в конце «Шинели» разбоем и грабежами прохожих.

Александр Гольденвейзер, чьи музыкальные симпатии не шли дальше трёх московских кумиров 1910-х годов — Рахманинова, Скрябина и Метнера, — кажется, единственный воспринял подготавливаемый погром с неподдельной радостью. Гольденвейзер одной поддержкой на словах не ограничился и в конце января подал Жданову специальную докладную записку, озаглавив её «Вопросы музыкального фронта». То, что у любого другого музыканта выглядело бы как подлость, в случае Александра Гольденвейзера свидетельствовало лишь о полной неадекватности. Он попросту давно принадлежал прошлому, жил внутри некоего умозрительного музея. Композитор позднеромантического направления и профессор консерватории Александр Гедике с возмущением поведал Ламму (как и Гедике, этническому немцу, во всём остальном с ним расходившемуся): «Я встретил сегодня Сашу, и он мне сказал: “Радуйся, победило настоящее искусство”, а я ему ответил: “Как можешь ты радоваться, когда заклеили наших замечательных музыкантов, да ты с ума сошёл! Ведь это позор, каждый композитор волен выбирать свой собственный путь в искусстве, опомнись, что ты говоришь!”».

Шапорин, наконец, был слишком доволен своим респектабельно-академическим статусом, чтобы поддерживать тех, кто писал и жил иначе, чем он. Возможны ли восторги Пюви де Шаванна (самого по себе неплохого художника), доживи он до славы Пикассо, по поводу искусства последнего, а Семирадского, опять же, чисто гипотетически, доживи он до известности Ларионова, — по поводу последнего? Едва ли.

Совещание 10—13 января открыла вступительная речь Жданова, демонстрировавшая, мягко говоря, поверхностное знакомство с текущей музыкой. Критикуемая им за «модернизм» опера Ванно Мурадели «Великая дружба» была названа первой советской оперой за больше, чем десять лет. «А “Семен Котко”, поставленный в 1940-м?» — наверняка спрашивал себя услышавший это Прокофьев. Рекомендации Жданова отдавали рационализацией производства, в музыкальном творчестве абсолютно бессмысленной: «В опере оказались не использованными не только богатейшие оркестровые средства Большого театра, но и великолепные голосовые возмож-

ности его певцов. Это представляет большой порок, тем более что нельзя закапывать таланты певцов Большого театра, ориентируя их на пол-октавы, на две трети октавы, в то время как они могут давать две». Жданов также поставил собравшихся в известность, что на предшествующей, первой встрече Мурадели переключал ответственность за «неудачу» оперы на контекст собственного творчества: «Мурадели утверждал, что он понимает мелодию, что хорошо знает классическую музыку. Но уже со школьной скамьи консерватория не учила его уважать классическое наследие. Слушателям консерватории говорили, что это наследие устарело, что надо писать новую, по возможности не похожую на классическую, музыку, что нужно отказаться от “традиционализма” и быть всегда оригинальным. Нужно равняться не на классиков, а на наших ведущих композиторов. После окончания консерватории такое же воздействие на него и на других композиторов оказывает наша музыкальная критика, среди которой распространённым является мнение, что опора на классиков есть признак дурного тона».

Прозвучало и псевдоприглашение к дискуссии, напоминавшее скорее угрозу: «Если ЦК не прав, защищая реалистическое направление и классическое наследие в музыке, пусть об этом скажут открыто. Быть может, старые музыкальные нормы отжили свой век, быть может, их надо отбросить и заменить новым, более прогрессивным направлением? Об этом надо прямо сказать, не прячась по углам и не протаскивая контрабандой антинародный формализм в музыке под флагом якобы преданности классикам и верности идеям социалистического реализма. Это нехорошо, это не совсем честно. Надо быть честным и сказать по этому поводу всё, что думают деятели советской музыки».

И, наконец, Жданов озвучил нашедший отзыв в сердцах всех униженных и ущемлённых призыв демократизировать систему власти в советской музыке: «Неясно также, каковы формы правления в Союзе советских композиторов и его оргкомитете, — являются ли эти формы правления демократическими, основанными на творческой дискуссии, критике и самокритике, или они больше смахивают на олигархию, при которой все дела вершит небольшая группа композиторов и их верных оруженосцев — музыкальных критиков подхалимского типа, — и где, как от неба до земли, далеко до творческой дискуссии, творческой критики и самокритики».

Тональность совещанию была задана. Шапорин, в соответствии со своими взглядами, утверждал, что «после смерти Римского-Корсакова ни одна из написанных русскими

композиторами опер не подымалась до русской классики». Бедный Мурадели отрещивался от «продолжения тенденций западничества», продолжал клясться в дружбе и любви к Шостаковичу и говорил, что выучился нотной грамоте только в 18 лет, а потому спрос с него маленький. Хренников, учуяв момент, наоборот набросился на «четыре-пять имён, которые изо дня в день появлялись в прессе, творчество которых являлось предметом постоянной пропаганды всеми нашими филармониями и концертными организациями», и назвал три из них — Шостаковича, Хачатуряна, Прокофьева. Его поддержал любимец Сталина Иван Дзержинский с жалобами — а вот «обо мне ничего не пишут, хотя после “Тихого Дона” [над которым Прокофьев в 1936 году посмеивался. — *И. В.*] я написал ещё шесть опер, которые ставились». Хачатурян наоборот пытался защищать себя и своих товарищей, предъявляя упрёк Хренникову в двуличии, а другим критикам — в огульности их утверждений. Сходным образом — обороняясь от огульной критики — выступал на первом заседании и Шостакович.

Второе заседание открыл другой советчик Жданова — Гольденвейзер. То, что говорил он, находилось за пределами разума и чести, и не было к лицу хранителю заветов классической русской культуры, каким седоволосый патриарх видел себя: «Когда я слушаю грохочущие фальшивые сочетания современных симфоний и сонат, я с ужасом чувствую — страшно сказать, — что этими звуками более свойственно выражать идеологию вырождающейся культуры Запада, вплоть до фашизма, чем здоровую природу русского, советского человека. К сожалению, человек ко всему привыкает. В Китае, говорят, готовят пищу на касторовом масле. Однако нам следует как можно скорее отвыкнуть от гармонического сумбура и фальши в музыке».

Для Гольденвейзера даже политональные сочинения тогда ещё молодого Свиридова представлялись преступными. Мышление выступающего задержалось где-то на уровне сонат Скрябина среднего периода: «В прошлом году в Ленинграде я дважды слушал в исполнении отличного квартета имени Глазунова новый струнный квартет Свиридова и с ужасом услышал всё те же фальшивые ноты: с самого начала одни инструменты играли в *fis-moll*, а другие в то же время *C-dur*. Не знаю, каким музыкальным чувством это может быть оправдано...»

А Платон Каратаев в опере Прокофьева пел, по Гольденвейзеру, — страшно сказать — «на интернациональном музыкально-модернистическом “волапюке”». Что бы сказал покойный Лев Николаевич, как бы страдали его уши!

На трибуну поднялся Виссарион Шебалин — тогда ещё директор Московской консерватории. Он решил ответить ударом на удар и поставить давно выпавшего из живого музыкального процесса Гольденвейзера и безграмотных партийных функционеров на место:

«ШЕБАЛИН: Нельзя считать, что все наши композиторы пишут исключительно какофонично, исключительно дисгармонично, как об этом говорил А. Б. Гольденвейзер.

ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР: Я не говорил “все”, я говорил, что большинство, некоторые, но не сказал “все”.

ШЕБАЛИН: Если вы говорите “большинство”, “многие”, то и это уже неверно.

ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР: А мне кажется, верно.

ШЕБАЛИН: Сомневаюсь. Об этом нужно спорить. Мне кажется, что здесь вам изменяет чутьё нового.

Если взять западную симфоническую музыку, то совершенно ясно, что симфонизма, как такого течения, которое давало бы тон развитию западной музыки, — такого симфонизма нет. Симфонизм на Западе умер. Здесь уже говорили, что Малер был последним крупным симфонистом на Западе. Тем ценнее, что симфонизм продолжает русские классические традиции в советской музыке.

<...> А вот тов. Захаров [композитор-песенник, озвучивавший на совещании безграмотно-официальную линию. — *И. В.*] единым махом хочет уничтожить всё советское симфоническое творчество. Разве это справедливо, правомерно? Не думаю».

Шебалин сказал главное. Это была не просто атака на отдельных композиторов, а на всю русскую музыкальную традицию в СССР. Говорилось ещё много очень разного, и совещание явно выходило из-под контроля его организаторов.

Заключительное слово Жданова ещё больше свидетельствовало о непонимании им текущей ситуации в музыке, чем вступительная речь. Иногда он городил очевидную чушь. Так член Политбюро заявил, что, в отличие от толстых советских журналов, имеющих больше произведений в редакционных портфелях, чем то, что они в состоянии опубликовать, «никто из ораторов не смог похвастать такого рода “заделами” по части музыки». И это при немалом объёме неопубликованного у одного только Прокофьева! Вместе с тем из уст Жданова всё настойчивее звучали призывы к атаке на руководство Союза композиторов (Прокофьев в него входил): «...сравнивали Оргкомитет Союза композиторов с монастырём или с генералитетом без армии. Нет нужды оспаривать эти оба положения. Если судьба советского музыкального

творчества становится прерогативой наиболее замкнутого круга ведущих композиторов и критиков, <...> если в Союзе композиторов укоренилась спёртая, затхлая атмосфера разделения композиторов на первосортных и второсортных, <...> — нельзя не признать, что положение на музыкальном “Олимпе” стало явно угрожающим». И далее: «...в творческой деятельности Союза композиторов ведущую роль ныне играет определённая группа композиторов. Речь идёт о гг. Шостаковиче, Прокофьеве, Мясковском, Хачатуряне, Попове, Кабалевском, Шебалине. Кого вам будет угодно присоединить к этим товарищам?

ГОЛОС С МЕСТА: Шапорина.

ЖДАНОВ: Когда говорят о руководящей группе, которая держит все нити и ключи от “Исполнительного комитета по творческим делам”, называют большей частью эти имена. Будем считать именно этих товарищей основными ведущими фигурами формалистического направления в музыке. А это направление является в корне неправильным».

С привычным упорством Жданов продолжал подстрекать музыкальную «чернь» к бунту против «элиты», превращая даже факт скорее дружеского взаимного расположения ведущих композиторов, столь редкий среди людей искусства, в обвинение: «...именно эти товарищи создали ту самую невыносимую тепличную обстановку застоя и приятельских отношений...»

Руководящие товарищи из Союза композиторов говорили здесь, что олигархии в Союзе композиторов нет. Но тогда возникает вопрос: почему они так держатся за руководящие посты в Союзе? Увлекает ли их господство ради господства?»

Главную мишенью Жданова оставался не полюбившийся ему ещё в 1936 году Шостакович. Но камешки летели и в огород Прокофьева, не раз говорившего прилюдно, что он — классический композитор, которого поймут лет через пятьдесят, хотя имени Прокофьева Жданов не называл: «Если среди известной части советских композиторов имеет хождение теория, что “нас де поймут через 50—100 лет”, что “если нас не могут понять современники, то поймут потомки”, — то это просто страшная вещь. Если вы к этому привыкли, то такого рода привычка есть очень опасное дело.

Такие рассуждения означают отрыв от народа. Если я — писатель, художник, литератор, партийный работник — не рассчитываю, что меня поймут современники, то для кого же я живу и работаю? Ведь это же ведёт к душевной пустоте и тупику».

Дальнейшее, озвученное им с трибуны, представляло интерес сугубо схоластический. Жданов продолжал, к примеру, разглагольствовать о соотношении национального и интернационального, причём делал это в духе худшей софистической псевдодиалектики: «Нельзя быть интернационалистом в музыке, как и во всём, не будучи патриотом своей Родины. Если в основе [sic!] интернационализма положено уважение к другим народам, то нельзя быть интернационалистом, не уважая и не любя собственного народа» — и в том же духе. О каком же интернационализме здесь может идти речь? Просто национал-интернационализм какой-то: *contra-dictio in adjecto*.

Пожалуй, в биографии Прокофьева не следовало бы уделять столько места утомительной болтовне полуграмотного высшего чиновника, не имей она столь трагических последствий как для нашего героя, так и для всей русской музыки.

Вершиной громоздящейся в речи Жданова нелепицы стала апология академизма конца XIX — начала XX века, то есть времени юности самого члена Политбюро, который для наглядности приводил сидящим перед ним весьма образованным слушателям такие вот примеры из изобразительного искусства: «Партия восстановила в полной мере значение классического наследства Репина, Брюллова, Верещагина, Васнецова, Сурикова. Правильно ли мы сделали, что оставили сокровищницу классической живописи и разгромили ликвидаторов живописи? <...> Что же, отстояв классическое наследство в живописи, Центральный Комитет поступил “консервативно”, находился под влиянием “традиционализма”, “эпигонства” и т. д.?»

Это, вероятно, и был момент, когда Прокофьеву стало невыносимо тоскливо: ведь Жданов уже нёс нечто запредельное, а Прокофьев был не какой-то там бюрократ местного значения, чтобы восторженно внимать самодовольной околесе высшестоящих чинов.

Израиль Нестьев, присутствовавший на совещании, запомнил, каким на него явился Прокофьев: розовощёким с никологорского мороза, в огромных унтах, с пятью значками лауреата Сталинской премии, вдетыми в петлицу. Другой участник совещания, белорусский композитор Анатолий Богатырёв, тоже обратил внимание на эти сапоги, показавшиеся ему охотничьими*. Реагировал Прокофьев, по воспоминаниям Нестьева, на то, что говорилось, по-разному: ка-

* Устное свидетельство режиссёра Сергея Головецкого, интервьюировавшего Богатырёва.

кие-то высказывания поддерживал, а какими-то в открытую возмущался. Нестьев при этом странным образом «забывает», что сам он, струхнув, отрёкся после совещания от Прокофьева, музыку которого — тут сомнений быть не могло — искренне и глубоко любил. Богатырёв тоже запомнил крайне непосредственное поведение Прокофьева. Да и могло ли оно быть другим? Прокофьева оторвали от работы над оперой, продвижением которой он был очень доволен. Композитор был в весёлом, боевом настроении. Согласно Хренникову, наш герой в середине совещания стал демонстративно громко разговаривать с соседом. Ведь уже достаточно прозвучало разумных возражений на нелепую критику: из уст Хачатуряна, Шостаковича, Шебалина. По другой версии сам Жданов прервал выступление и обратился к композитору: «Сергей Сергеевич, если вам скучно, вы можете покинуть зал». Покинул его Прокофьев или нет — не важно, любой человек, кроме него, почувствовал бы в предложении члена Политбюро нешуточную угрозу. Версия, рассказанная Ростроповичем, расставляет все точки над «i»: во время выступления Жданова Прокофьев непрерывно разговаривал с соседом, «будущим дирижёром “Войны и мира”», и «другой член Политбюро», сидевший через два места от Прокофьева (как поведал своим сыновьям и близким друзьям сам композитор, Матвей Шкирятов, в 1952—1953 годах действительно член Президиума/Политбюро Коммунистической партии), обратился к нему с назидательным замечанием: «Слушайте. Это вас касается». Прокофьев иронически парировал: «Кто это?» — «Моё имя не имеет значения, — последовал ответ. — Но знайте, что, когда я делаю вам замечание, вы должны с этим считаться». — «Я никогда не обращаю внимание на замечания людей, которые не были мне представлены». — Наш герой ещё с консерватории привык быть *не как все, ему всегда всё сходило с рук*.

Да и почему гениальный русский композитор, объездивший чуть не всю планету, знающий музыкальную жизнь до и послереволюционной России, Северной Америки и Западной Европы из первых рук, сотрудничавший с лучшими русскими и зарубежными художниками и литераторами, должен был внимать занудливо-смешным рассуждениям нахватавшегося по верхам царского офицера-артиллериста, пусть и поднявшегося на вершину нынешней иерархии? Командовал бы тот лучше своими пушками. Ведь срезал же он в 1915-м на глазах у Нейгауза одного такого «культурного» офицера, заявившего, что «недавно был на вашем концерте, слушал ваши произведения и, должен сказать... ни-че-го не понял» —

неотразимым: «Мало ли кому билеты на концерты продают». Но Прокофьев совершал серьёзную психологическую ошибку — так вести себя с членами ближайшего окружения Сталина было нельзя.

Сталину, как рассказывал Богатырёв, пожаловались на поведение Прокофьева, и он ответил: «Совсем зазнались», после чего дал директиву: «Будем учить».

По возвращении с совещания в ЦК ВКП(б) Прокофьев снова засел за оперу. Недобрые предчувствия, в которых он, может быть, и не хотел себе признаваться, так или иначе воплотились в сочинённой в конце января ещё одной, заключительной, картине второго действия, а именно: *Картина 6-я. Госпиталь. Солярий. Чувствуется приближение весны. Алексей на протезах и с костылями.* — В ней Алексей учится ходить. Мысли его — о весне в Камышине; мучит его и страх признаться Ольге в уродстве, о чём он рассказывает боевому товарищу Андрею Дегтяренко, вывезшему его через линию фронта на самолёте. Алексей даёт «зарок: после первого воздушного боя, после первой сбитой машины» написать «обо всём». Растрачивание себя — единственный путь для русского человека: главная тема этой картины. Умирает комиссар Воробьёв. Последние слова Комиссара к медсестре Клавдии:

Кто-то назвал вас советским ангелом.
Как жаль, что ангелов,
вот таких, как вы,
встречаешь только, только на пороге...
На пороге... туда.

Песня в завершение — ангела-проводящего Клавдии, остающейся одной в палате с погашенным светом, — снова как призыв родной земли:

Сон мой милый, торопливый,
ты воротись ко мне сейчас.
Сделай ты меня счастливой
хоть один последний раз!

Мистико-мифологическое прочтение очевидно: с одной стороны — торжество смерти, с другой — вселение души в плоть, приуготовление к дальнейшей её трансформации, пора временного торжества зла, вечер закатающегося солнца жизни, власть земли и наибольшая — тёмных духов Гаде-са-преисподней, Сатаны. Время их последнего — перед окончательным сокрушением — выхода в мир. Картина была завершена 25 января 1948 года. Знал бы Прокофьев, какие личины будут явлены ему, какая буря разразится всего через несколько дней!

В какой переплёт угодили все талантливые композиторы страны — от Шостаковича до Хачатуряна, стало ясно, когда 10 февраля 1948 года ЦК ВКП(б) принял постановление, опубликованное на следующий день, 11 февраля на первой странице «Правды», а затем переизданное в «Советской музыке». В ночь с 10 на 11 февраля от второго инфаркта умер Эйзенштейн. Он включил радиоприёмник, чтобы послушать зарубежное радио, из которого, будучи полиглотом, уже многие годы узнавал о том, что творится в мире. По убеждению тех, кто знал Эйзенштейна, единственной причиной, приведшей к фатальному приступу, могли быть просочившиеся за рубеж известия о новом погромном постановлении ЦК ВКП(б): ведь утренние газеты уже были сданы в печать, и молчало только советское радио. В постановлении ЦК ВКП(б), в частности, говорилось:

«Отдельные успехи некоторых советских композиторов в области создания новых песен, нашедших признание и широкое распространение в народе, в области создания музыки для кино и т. д., не меняют общей картины положения. Особенно плохо обстоит дело в области симфонического и оперного творчества. Речь идёт о композиторах, придерживающихся формалистического, антинародного направления. Это направление нашло своё наиболее полное выражение в произведениях таких композиторов, как гг. Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов, Н. Мясковский и др., в творчестве которых особенно наглядно представлены формалистические извращения, антидемократические тенденции в музыке, чуждые советскому народу и его художественным вкусам. Характерными признаками такой музыки являются отрицание основных принципов классической музыки, проповедь атональности, диссонанса и дисгармонии, являющихся якобы выражением “прогресса” и “новаторства” в развитии музыкальной формы, отказ от таких важнейших основ музыкального произведения, какой является мелодия, увлечение сумбурными, невропатическими сочетаниями, превращающими музыку в какофонию, в хаотическое нагромождение звуков. Эта музыка сильно отдаёт духом современной модернистской буржуазной музыки Европы и Америки, отображающей маразм буржуазной культуры, полное отрицание музыкального искусства, его тупик.

Существенным признаком формалистического направления является также отказ от полифонической музыки и пения, основывающихся на одновременном сочетании и развитии ряда самостоятельных мелодических линий, и увлечение однотонной, унисонной музыкой и пением, зачастую без слов,

что представляет нарушение многоголосого музыкально-песенного строя, свойственного нашему народу, и ведёт к обеднению и упадку музыки».

Можно себе представить, что думали об уровне музыкальной и литературной грамотности — одна «общая картина положения» чего стóит! — смешавших всё и вся — «прогресс» и «народность», якобы отсутствие полифонии у композиторов-полифонистов с народной «полифонией» — авторов текста постановления «т. Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов, Н. Мясковский и др.». В едком «Антиформалистическом райке» Шостаковича, сочинённом по следам погромного постановления *pro domo sua* и не предназначенном для публичного исполнения (на сохранившемся в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. Глинки конверте с рукописью сочинения стоит помета: «вскрыть в 2000 г.»), авторы текста постановления выведены в образах тт. Единицына, Двойкина и Тройкина. Действительно, крайне трудно понять, как обвинения в антидемократизме могут сочетаться — если только под демократией не понимать буржуазно-либеральной её версии — с обвинением в «отрицании принципов классической музыки». Ведь последняя — чистейший продукт западноевропейской буржуазной, либерально-демократической цивилизации с её апологией индивидуального самовыражения и регулирующих свободы законов. Полифония есть прямое следствие развившегося после Средних веков права каждого индивидуума на отдельность, на особый голос в общей социальной ткани; новоевропейские представления о «гармонии» находят себе параллель в утверждении — через законы — гармонии социальной, в попытках снять противоречия между разнонаправленными общественными интересами, а «Хорошо темперированный клавир» Баха и есть самая настоящая музыкальная конституция, отделяющая ограниченную и одобренную законом свободу самовыражения — от натурального строя звуков. «Атональная, диссонантная и дисгармоничная» музыка нововенцев и молодого Стравинского этот индивидуализм снимала, стремясь приблизиться к источнику звуковой материи. Не говоря уже о том, что так называемая «классическая музыка» представляла собой краткий эпизод в звуковой истории человечества, не более двух с половиной веков (1700—1950). Вопрос же о народном многоголосии требует специального пояснения и уточнения. Если речь идёт о многоголосии русских песен, то полифонии в новоевропейском смысле там мало.

Но если воспринимать, вслед за князем Трубецким и Сувчинским, коммунистический режим как либерально-запад-

нический проект, то всё становится на свои места. В духе самого оголтелого западничества постановление ставит знак равенства между «лучшим» в современной русской и в западной классической музыке: «Попирая лучшие традиции русской и западной классической музыки, отвергая эти традиции, как якобы “устаревшие”, “старомодные”, “консервативные”, высокомерно третируя композиторов, которые пытаются добросовестно осваивать и развивать приёмы классической музыки, как сторонников “примитивного традиционализма” и “эпигонства”, многие советские композиторы, в погоне за ложно понятым новаторством, оторвались в своей музыке от запросов и художественного вкуса советского народа, замкнулись в узком кругу специалистов и музыкальных гурманов, снизили высокую общественную роль музыки и сузили её значение, ограничив его удовлетворением извращённых вкусов эстетствующих индивидуалистов».

Если раз десять назвать одно (попытки преодолеть индивидуализм) другим (индивидуализмом), то, глядишь, в это может кто-то и поверить. Ложь и просто незнание современной русской музыки идут в постановлении по нарастающей: «...утрачиваются основы вокальной культуры и драматургического мастерства и композиторы разучиваются писать для народа, свидетельством чего является тот факт, что за последнее время не создано ни одной советской оперы, стоящей на уровне русской оперной классики».

И это сказано после «Войны и мира»! Какое пренебрежение всеми известными фактами, мог изумиться Прокофьев, написавший уйму опер, кантат, романсов и песен.

Дальше — больше. Социальная демократия, по мнению авторов текста постановления, должна наступить и в сфере культуры. Следует, уже совсем по-футуристически, начать со стаскивания гениев с их пьедесталов: «Оргкомитет Союза советских композиторов превратился в орудие группы композиторов-формалистов, стал основным рассадником формалистических извращений. В Оргкомитете создалась затхлая атмосфера, отсутствуют творческие дискуссии. Руководители Оргкомитета и группирующиеся вокруг них музыковеды захваливают антиреалистические, модернистские произведения, не заслуживающие поддержки. А работы, отличающиеся своим реалистическим характером, стремлением продолжать и развивать классическое наследие, объявляются второстепенными, остаются незамеченными и третируются».

И вот итог: «Советский народ ждёт от композиторов высококачественных и идейных произведений во всех жанрах — в области оперной, симфонической музыки, в песенном творчестве, в хоровой и танцевальной [sic!] музыке».

Но прежде, чем он прочитал злополучное постановление, Прокофьев узнал о смерти Сергея Эйзенштейна. Совершенно очевидно, что без Эйзенштейна не было бы великой киномузыки Прокофьева, как без Прокофьева Эйзенштейн, вероятно, не разработал бы «вертикального монтажа» и не пошёл бы на сближение собственного киноязыка с языком вагнерианского синтетического действия.

Поздно вечером 10 февраля на квартиру в проезде Художественного театра позвонил оператор «Александра Невского» и «Ивана Грозного» Эдуард Тиссэ, чтобы сообщить о случившемся несчастье, но Прокофьева не оповещали до утра, не зная, как он отреагирует. Вечером 12 февраля композитор уже стоял в почётном карауле у гроба Эйзенштейна в Доме кино на Васильевской улице. Не имея сил прийти ни на похороны Шмидтгофа, ни — спустя два с половиной года после смерти Эйзенштейна — на похороны Мясковского, Прокофьев у гроба Эйзенштейна долго и сосредоточенно всматривался в лицо усопшего, словно пытаюсь проникнуть в сущность отрешённого инобытия, во власти которого пребывал теперь его коллега и товарищ. Утешали ли его в эти минуты духовные наставления *Christian Science*, мысли о Канте и Шопенгауэре — Бог весть.

Самому композитору оставалось немногим больше пяти лет жизни. И притом каких лет!

Задача перед Прокофьевым вставала предельно простая: как уцелеть под натиском, обрушившимся и на него.

14 февраля 1948 года Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром Комитета по делам искусств при Совете министров СССР издало секретный приказ за № 17, выписка из которого была вручена и Прокофьеву:

«Запретить исполнение и снять с репертуара следующие произведения советских композиторов, имеющиеся в планах концертных организаций:

ПРОКОФЬЕВ — “1941” — симфоническая сюита

“Ода на окончание войны” (для симф. орк.)

“Праздничная поэма” (для симф. орк.)

“Кантата к 30-летию Октября” с текстом Долматовского

“Баллада о мальчике” (для солиста, хора и симф. орк.)

“Мысли” — цикл пьес для ф-но

Сонаты [sic!] для ф-но № 6

Начальник главного управления

по контролю за зрелищами и репертуаром

М. Добрынин».

Аналогичные решения были приняты в отношении Шостаковича и других, подпавших под постановление ЦК ВКП(б).

В тот же день, 14 февраля, «Правда» начала публикацию откликов «общенародного» одобрения по поводу антиформалистической резолюции ЦК ВКП(б). Своими мыслями делились консерваторцы — «студент 4-го курса теоретико-композиторского факультета тов. Молчанов», который, по его словам, лишь прочитал погромный текст, как «сразу словно вдохнул полной грудью», «профессор кафедры композиции Анатолий Александров», «профессор фортепианного факультета Я. Флиер» — и другие не менее искушённые в вопросах музыкальной эстетики специалисты: «художественный руководитель Государственного русского народного оркестра Д. Осипов», «Андрей Яковлевич Якушин, инициатор движения за борьбу с потерями на производстве», «А. Абраменков, мастер цеха Сталинградского тракторного завода, депутат Верховного совета РСФСР», «потомственный путиловец инженер Кузьма Емельянович Титов», лингвист «член-корреспондент Академии наук СССР С. Г. Бархударов», автор портретных реконструкций облика доисторического человека и первых русских князей «С. М. Герасимов, лауреат Сталинской премии, кандидат технических наук», смело заявивший по поводу сочинений «т. Д. Шостаковича, С. Прокофьева, В. Шебалина, Н. Мяскового и др.» следующее: «Музыкальной молодёжи надо помнить, что формалистическое трюкачество возникает тогда, когда налицо имеется немного таланта, но очень много претензий на новаторство». Вот как! В номерах «Правды» от 15 и 16 февраля продолжилась публикация всё более и более тошнотворного словоблудия, выдаваемого за суждения и пожелания «советского народа». По совету не на шутку перепуганной Миры и при её самом активном участии — Мира писала, Прокофьев правил — композитор безотлагательно составил письмо председателю Комитета по делам искусств при Совете министров СССР Поликарпу Лебедеву и ново назначенному генеральному секретарю Союза советских композиторов Тихону Хренникову, сменившему, в награду за поведение на совещании в ЦК ВКП(б) и за неискоренимо-бодряческую музыку, им сочинявшуюся во всех доступных жанрах, прежнего руководителя союза — бесконечно расположенного к Прокофьеву и гордившегося им его первого учителя Глиэра.

В письме к Хренникову и Лебедеву Прокофьев говорил вещи, произнести которые у него прежде не повернулся бы язык: «Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. отделило в творчестве композиторов прогнившие ткани от здо-

ровых. Как это ни болезненно для целого ряда композиторов, в том числе и для меня, я приветствую Постановление ЦК ВКП(б), создающее условия для оздоровления всего организма советской музыки. <...> Скажу о себе: элементы формализма были свойственны моей музыке ещё лет 15—20 назад. Зараза произошла, по-видимому, от соприкосновения с рядом западных течений». Одновременно он оговаривал зону свободного действия для себя самого: «...тональная и диатоническая музыка даёт гораздо больше возможностей, чем атональная и хроматическая, что особенно видно по тому тупику, к которому пришли Шёнберг и его последователи. В некоторых моих сочинениях последних годов встречаются отдельные атональные моменты. Без особой симпатии, я всё же пользовался таким приёмом, главным образом, для контраста и для того, чтобы выделить тональные места. В дальнейшем я надеюсь изжить этот приём». И даже давал определённые обещания: «В <...> опере <“Повесть о настоящем человеке”> я намерен ввести трио, дуэты и контрапунктически развитые хоры, для которых я пользуюсь чрезвычайно интересными записями русских народных песен. Ясные мелодии и по возможности простой гармонический язык — таковы другие элементы, к которым я буду стремиться в этой опере». Лучше бы он никаких обещаний не давал — ему это ещё припомнят.

Послание было отвезено 16 февраля 1948 года днём на квартиру Хренникова Абрамом Мендельсоном: ехать самому Прокофьеву во всех смыслах не стоило. Гении не посещают квартир новоназначенных аппаратчиков, пусть и облечённых немалой властью. Отца Миры приняла жена Хренникова, произнёсшая крайне странную даже на слух советского профессора экономики фразу, что на грядущем собрании московских композиторов, мол, «будет вовсе не так страшно». Как именно «не так»? Знала ли она о решении относительно судьбы Прокофьева? Пыталась ли успокоить перед ударами, которые неизбежно должны были на него обрушиться? События ближайших дней показали, что решение, и довольно жестокое, на самом верху принято было.

Прокофьев открывал свежие номера «Правды» от 17-го, 18-го, 19-го... Публикация погромных «откликов одобрения» прекратилась. Власть вступала с ним в диалог — или это была только иллюзия?

Мясковский, напротив, считал, что каяться даже под нажимом не в чем и что отвечать на лживые обвинения надо музыкой. Ему было тяжелее прочих: прожив свою жизнь в одиночестве (сестра заменяла ему, как и чудачу Ламму, семью),

он не имел ничего, кроме музыки, и уж её-то отдавать никому не собирался. Прежде «мимозный» друг Прокофьева оказался в критической ситуации крепче самого крепкого металла. Музыкальный ответ его был отмечен полным неприятием происходящего. В начальных тактах последней 27-й симфонии Мясковского до минор (1947—1949) сразу вслед за вступительной темой цитируется революционный похоронный марш «Вы жертвою пали в борьбе роковой, / Любви беззаветной народу...» Яснее об участии патриотически настроенных композиторов сказать было нельзя. Кстати, марш этот очень старый: текст его составлен из стихов Антона Амосова (1854—1915), сочинённых им на мелодию популярной песни «Не бил барабан перед смутным полком...», написанной в свою очередь на стихи поэта ещё первой половины XIX века Ивана Козлова.

27-я симфония Мясковского музыкально развёртывается чуть ли не как буквальная иллюстрация бесхитростных, ультра-романтических стихов Амосова, известных каждому русскому интеллигенту: двигаясь от сумеречного зачина к триумфально-радостному финалу:

Порой изнывали по тюрьмам сырым,
Свой суд беспощадный над вами
Враги-палачи уж давно изрекли,
И шли вы, гремя кандалами.

Нагрелися цепи от знойных лучей
И в тело впились змеями,
И каплет на землю горячая кровь
Из ран, растравлённых цепями.

А деспот пирует в роскошном дворце,
Тревогу вином заливая,
Но грозные буквы давно на стене
Уж чертит рука роковая.

Настала пора, и проснулся народ,
Великий, могучий, свободный.
Прощайте же, братья, вы честно прошли
Свой доблестный путь благородный.

Мясковский пережить произошедшего не смог: уже ранней весной 1948 года у него возникли первые признаки ракового заболевания, к концу лета 1950-го сведшего его в могилу. Но он умирал с верой в то, что произошедшее с ним и с его товарищами превратится в победу над мрачным режимом, натравившим на них своих ущербных прислужников. Ведь это он, Мясковский, написал в своё время Шестую симфонию памяти жертв русской революции, одной из ко-

торых был застреленный в 1918 году на его глазах отец-генерал. После смерти Мясковского Гаук продирижировал премьерой 27-й симфонии, а по окончании молча поднял её партитуру над своей головой — в жесте торжества свободного искусства над бездарностью и ложью.

Шостакович поступил так же, как и в 1936-м: выбрал из одного из ближайших номеров «Правды» тему — борьбу с засухой (этому был посвящён опубликованный 13 февраля 1948 года пафосный очерк Я. Макаренко «Наступление на засуху») и написал патриотическую, в духе Мусоргского и музыки массовых торжеств, ораторию «Песнь о лесах» на слова Евгения Долматовского о Главном-Борце-с-Засухой-и-Лесоводе-Страны. Последняя часть оратории открывалась триумфальной фугой, в самый кульминационный момент которой хор несколько раз пел: «Силы нет на свете, / чтобы нас сломила. / Отступает ветер / перед нашей силой». Для умевших прочитывать небуквальное значение было понятно, кто эти несломленные «мы» и какой «ветер» отступает перед «их» стойкостью.

Мясковский, со свойственной ему сдержанностью, отмечал в дневниковых записях впечатление от прослушивания «Песни о лесах»: «Очень просто, но свежо и ярко; прелестно звучит в голосах и, конечно, оркестре» (26 ноября 1949 года) — и повторял определённо положительную оценку оратории в ближайшем дружеском кругу.

Между тем 17 февраля 1948 года началось собрание композиторов и музыковедов Москвы, на котором с докладом выступал новоназначенный генеральный секретарь Союза советских композиторов Тихон Хренников. Дабы одолеть диктатуру гениев, надо было отнять у них символический капитал, а все возможные заслуги приписать себе. Этим Хренников и стоявшая за его спиной группа — во главе с заведующим Отделом культуры при ЦК ВКП(б) музыковедом Борисом Ярустовским — и занялись. Каким же зарядом зависти и ненависти должен был обладать этот автор талантливых песен и поверхностно оптимистичных симфоний, просто не способный на выражение в искусстве более сложных чувств, чтобы целенаправленно бить по лучшему, что существовало на этот момент в русской музыке!

В своём докладе, как и в дискуссии 1936 года о Шостаковиче, Хренников занимал удивительно последовательную позицию. Напомним, что он говорил на дискуссии в Московском союзе композиторов в 1936-м: «После увлечения за-

падническими тенденциями появилась тяга к простоте ... требовалась простая, выразительная музыка. <...> Вскоре приехал Прокофьев, с заявлением, что советская музыка — это провинциализм, что самым современным советским композитором является Шостакович. <...> В это тяжёлое для нас время мы не видели поддержки ни от критиков, ни от союза». Речь на собрании того же союза в 1948 году была лишь агрессивной вариацией на тему неслышанных жалоб старого борца за «доступную простоту».

Да, структура власти в Советском Союзе, несмотря на официальную идеологию, оставалась недемократической. То же касалось и структуры власти в культуре, например, в культуре музыкальной. Наибольшим авторитетом пользовались те, кто выделился своим талантом. Среди композиторов — в первую очередь Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, Мясковский, Шебалин, Глиэр. И никакая поддержка свыше не могла поднять фигуры вроде любимого Сталиным Ивана Дзержинского на неуместный для них пьедестал. Музыкальная общественность попросту игнорировала их, принимая неравенство их таланта талантам подлинно великим за данность. Жизнь вообще несправедлива: кто-то более счастлив в любви, кто-то отмечен более ярким дарованием, а кто-то и живёт интереснее прочих, и никаким социализмом прав и возможностей этого не выправишь. Была, наконец, и промежуточная группа — тех, кому, несмотря на талант, меньше везло с признанием, как явно не слишком везло чрезвычайно талантливым Лятошинскому (оставшемуся в глазах многих композитором местного, украинского масштаба), Мосолову и Попову, или тех, кому с признанием повезло несообразно таланту, как повезло умеренно, но всё-таки одарённым Кабалевскому и Хренникову. Собственно последние «везунчики», всё равно сознающие внутренне неполноту своего дара в сравнении с настоящими гениями, и бывают во все времена самой агрессивной и опасной группой. Они и хотят окоротить, поставить столь неизмеримо более талантливых в равное с собой, более справедливое, с их точки зрения, положение. *Мрачные события 1948 года стали своеобразной революцией партийно-государственных бюрократов и ущемлённых недостаточностью собственного дара баловней прижизненной судьбы, поддержанных уже и не чаявшими выбиться в известные производители всякой благонамеренной серятины, против диктатуры гениев.* Гениев, которые не просто проигнорировали попытки советского опрощения в музыке 1920—1930-х годов, сделав — своим фактом наличия в культуре — потуги превратить музыку в игрушку полити-

чески ангажированных дилетантов просто нелепыми и смешными, но, как Прокофьев к 1948 году, реально восстановивших преемственность по отношению к классической отечественной культуре XVIII—XIX веков, как если бы никакой социальной и политической революции 1917—1918 годов в России и не было, а великая цивилизация продолжила своё естественное развитие, движимая внутренней логикой.

Но знаменосцам «антиформалистического» бунта такое развитие, отодвигавшее их на обочину, было не нужно. Им хотелось прерыва связей, чистого листа, на котором можно было бы написать всю историю русской музыки заново. Будучи грамотным музыкантом, Хренников не мог верить в «антинародность» и «формализм» музыки Прокофьева, будь то опера «Война и мир» или музыка к историко-патриотическим фильмам Эйзенштейна. Происходящая на его глазах при его активном участии смена власти должна была тешить его самолюбие примерно так же, как следы от солдатских сапог и прикладов в галереях Зимнего дворца могли тешить сознание большевика, выгнанного из университета за неуспеваемость. Однако революционеры получили больше того, на что рассчитывали: не просто расчищенную для них территорию, а по-настоящему выжженную землю. По беспощадному приговору Ольги Ламм, родной племянницы (и приёмной дочери) Павла Ламма, «1948 год стал годом гибели русской музыки в лице её лучших представителей, донесших до днѣй советской власти огромную музыкальную культуру Руси, сумевших передать её традиции наиболее талантливым композиторам младшего, уже в советское время сформировавшегося поколения».

Ничего специфического в этой мощной атаке на музыку высокую с позиций музыки массовой не было — процесс происходил в 1920—1940-е годы во всѣм западном мире. Только по ту сторону опускавшегося железного занавеса действовала целесообразность «экономическая», согласно которой прибыльность обеспечивала только «несложная» (популярная у масс) да уже «известная» (классика XIX века) музыка. В СССР же «экономика» была подморожена, и потому деятели вроде преданного сталиниста Жданова, циничного прагматика Хренникова и трусливо примкнувшего к ним и предавшего всех, кого можно, Асафьева атаковали крепость высокого искусства, в которой засели упрямые «композиторы-гении» (негативное словцо Асафьева из дискуссии ещё 1936 года) *во имя целесообразности «идеологической»*. Как эту целесообразность ни назови, а смысл остаѣтся одним и тем же. «Гениями» невозможно манипулировать, их невоз-

можно поставить на конвейерное производство товара: продукция у гения всегда останется штучной. *Художник*, ставящий, как *Прокофьев и его коллеги*, перед собой цели бóльшие, чем бесконечное тиражирование однажды востребованного приёма, *вообще не может быть своим в мире «товара»*: не важно, идёт ли речь о товаре «экономическом» (американский вариант) или о товаре «идеологическом» (советская версия). Понятно и то, что на эту самую цитадель «высокого искусства» в русской музыке не было бы такого натиска, не встань СССР перед необходимостью симметричного ответа приготовившимся к холодной войне против него бывшим союзникам (Великобритании и США). Но парадоксальным образом именно рядившиеся в одежды новых патриотов коммунисты вроде Жданова и его приспешников (того же Хренникова, всегда подчёркивавшего собственный прагматизм) оказывались более успешными вестернизаторами, чем самые опытные западники. Они втягивали русскую музыку в проблемы, над противоядием к которым она в лице лучших своих умов напряжённо размышляла в течение 1910—1930-х годов. Ведь «уравнивание» наиболее выдающихся композиторов России с лучшими композиторами Западной Европы и Северной Америки, творившими в иных обстоятельствах, исходя из совершенно иных оснований, имело смысл только как вестернизация русского музыкального сознания — больше за ним ничего не стояло. «Т. Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, В. Шебалина, Г. Попова, Н. Мясковского и др.» косвенно призывали: капитулируйте, как уже капитулировали перед натиском массового искусства ваши коллеги к западу от советской границы, пора.

Для Прокофьева же испытания только начинались; может быть, самым невыносимым из них стал арест оставленной им в 1941 году Лины. Никакие письма наверх, поданные сразу после постановления, тут не могли помочь. Очевидно, Берия продолжал разыгрывать собственную шахматную партию, в которой пользовавшийся всемирной известностью, а с 1927 года и симпатией Сталина Прокофьев был не более чем подлежавшей ликвидации пешкой. Требовалось собрать против него улики.

20 февраля 1948 года ближе к вечеру Лину Ивановну вызвали телефонным звонком получить передачу от знакомых. Едва она подошла к ожидавшей у ворот дома машине «с передачей», как её туда втолкнули сотрудники МГБ и сразу же поднялись в квартиру с обыском, который продлился всю

ночь. Отобранные драгоценности, личные бумаги и вещи, включая коллекцию грампластинок и рояль Прокофьева, — запечатали в двух специально отведённых под это комнатах квартиры. Святослав попытался было наивно возражать, что рояль — это вещь их отца, знаменитого композитора, и к задержанию матери никакого отношения иметь не может (возразить то же самое по поводу грамзаписей он от растерянности не догадался), но пришедшие с обыском прекрасно знали, *кто их отец*, и для них *всё это имело самое прямое отношение* к затеянному делу. Задачей госбезопасности было «нейтрализовать» как можно больше музыкального материала и запастись вещественными доказательствами против Прокофьева. Ведь главной целью был именно он — не Лина. Может быть, поэтому не тронули картин, кроме одной — с букетом белых цветов кисти Гончаровой, прихваченной при обыске искусствоведшей в штатском, очевидно, и разрабатывавшей «дело Прокофьевых». Власть понимала, куда ударить непокорённого гения побольнее.

То, что на Сергея Прокофьева набирали совершенно определённый материал, подтвердилось на допросах Лины Ивановны. Точное их содержание нам неизвестно, но по её собственному заявлению, поданному в 1954 году Генеральному прокурору СССР, по рассказам знавших её в заключении и по тому, что довелось услышать детям, Лину Ивановну сажали в карцер, один следователь плевал ей в лицо и пинал ногами, другой подвергал психологической пытке, заставляя слушать крики избиваемых, выкрикивая в спину проклятия и угрожая ещё более страшными побоями. А когда её отправляли обратно в камеру, то из динамика беспрерывно звучало «Полюшко-поле...» Льва Книппера. Понимая, что женщина воспринимает действительность ушами, можно представить, насколько тяжела была для музыкальнейшей Лины именно эта разработанная в МГБ слуховая пытка. «В течение трёх с половиной месяцев (период следствия) мне не давали спать ни ночью, ни днём, я дошла почти до психической болезни», — писала она в заявлении Генеральному прокурору. В 1988 году Лину Ивановну, уже неизлечимо больную и давно выехавшую из СССР, стали посещать видения тюремно-лагерных ужасов: ей казалось, что за стеной кого-то избивают, а врачи и санитары в западногерманской лечебнице, где она находилась в последние месяцы жизни, — это переодетые сотрудники советской госбезопасности, пытающиеся вколоть ей психотропные средства. «Я ни в чём не виновата, не виновата!» — кричала Лина Прокофьева в ужасе и беспомощности.

В 1948 году от неё требовали инкриминирующих сведений на отца её детей — «предателя» и «белоэмигранта», каковым Прокофьев, следователи это прекрасно знали, никогда не был, а вот в различных разработках госбезопасности в связи с симпатиями к евразийскому движению числился. Один из бывших лидеров евразийцев Пётр Савицкий уже сидел в советском лагере (его арестовали в 1945-м в Праге), другие — оставшиеся в Литве и принявшие советское подданство Карсавин и Сеземан, будут арестованы в 1949-м, и даже те, кто работал на госбезопасность в евразийской среде, тоже подверглись к 1948 году «нейтрализации» — муж Марины Цветаевой Сергей Эфрон был расстрелян в 1941 году (сразу после начала войны), а «ведший» Прокофьева и прекрасно осведомлённый о его музыкальных и политических симпатиях профессиональный разведчик Александр Ланговой пребывал с 1940-го в заключении (почему-то ему сохранили жизнь). Словом, нашлось бы достаточно инкриминирующего материала и без выбиваемых из Лины признаний: вхожесть Прокофьева в 1920—1930-е годы в круг «предателей» была очевидна. Не говоря уже о сорвавшемся — не по вине ли Прокофьева? — возвращении Дукельского в СССР, а также об упорном желании самой Лины эмигрировать с родины всех трудящихся во Францию.

21 февраля Святослав и Олег отправились на Николину Гору, где безвыездно жил их отец. Стоял сильный мороз, но они часа два с половиной шли от станции пешком. Дверь дачи открыла Мира. Появление сразу двух сыновей да ещё в такую пору не предвещало ничего хорошего. Не говоря ни слова, Мира захлопнула дверь перед пришедшими. Композитор вышел к сыновьям, тут же поведавшим, что стряслось, попросил подождать его, оделся по погоде и отправился со Святославом и Олегом прочь от дачи — выслушивать подробности про обыск и арест. Мире знать всего не следовало. Прокофьев был глубоко подавлен и лишь изредка задавал короткие вопросы. Только что он подписал противоречившее его убеждениям письмо в руководство Союза композиторов и в Совет министров. Тщетно! Ловушка захлопывалась. Потом отец и сыновья возвратились на дачу, и, что бы ни думала Мира о визитах в её дом детей композитора, она должна была впредь с этим смиряться.

Прокофьев приехал на улицу Чкалова, забрал оттуда все ещё оставшиеся там потенциально опасные бумаги и книги, включая комплект журнала «Америка» и русские романы Набокова-Сирина, и безжалостно сжёг их в дачной печи. Чудом уцелел лишь один роман Набокова из прокофьевской

библиотеки — «Отчаянье», зачитанный до войны семьёй Алексея Толстого.

Теперь, после ареста Лины, можно было ожидать чего угодно. Возможно, перед его глазами вставала учинённая в 1939—1940 годах расправа с Мейерхольдом и с его женой, убитой в московской квартире «грабителями». Лишь теперь Прокофьев впервые по-настоящему пожалел о дерзком поведении на злополучном совещании в ЦК ВКП(б). Главное было не повторять ошибки Мейерхольда и не пытаться никому ничего доказывать, а лучше — поступить, как поступил в смертельной опасности Эйзенштейн. Замолчать. Лечь на самое дно. Прокофьев пробежал глазами содержание свежего номера «Правды» от 22 февраля: нет, никакого ключа к происходящему там не было. Диалог с властью был иллюзией — не больше. Внимание его, вероятно, привлекла статья «На страже мира» — отклик на новый документальный фильм об успехах и строительстве Советской армии, помещённый накануне «всенародного праздника» 23 февраля, но потом он и о ней забыл. Через два года именно этими словами — «На страже мира», — связанными в его сознании с арестом Лины, композитор озаглавит вымученную ораторию о борьбе народов планеты против угрозы войны, навсегда вписав, как это уже не раз делал до него Шостакович, личную трагедию в следование «линии партии и правительства». Прокофьев постепенно научался быть советским человеком — холодно ненавидящим угнетающую его силу и умеющим, даже когда его заставляют говорить нечто против собственной воли, всем своим видом демонстрировать, что сказать ему хочется другое. *«Силы нет на свете, чтобы нас сломила»*. На первом съезде Союза советских композиторов в апреле 1948 года Прокофьев не проронил ни слова и ушёл после первого же заседания. Ведь ответствен он отныне был не только за свою жизнь, но и за жизни и судьбы сыновей, расплачиваться которыми за собственную непокорность не имел никакого права.

Вскоре Святослав и Олег получили телеграмму от бабушки из Франции: «Очень обеспокоена молчанием». Прочитав во французских газетах о погромном постановлении и, возможно, узнав от общих знакомых об аресте дочери, Ольга Владиславовна не представляла, что и думать о судьбе внуков и зятя. В течение всей войны она существовала на пособие, которое получала от РМИ по инициативе его директора Гавриила Пайчадзе, очень болела и сильно состарилась; в 1947 году Прокофьев попросил это пособие увеличить. Святослав и Олег, напуганные арестом матери, решили на телеграмму не отвечать. Они наняли адвоката, который помогал

им подавать различные апелляции, — конечно, безрезультатные, потому что в делах, подобных делу Лины Прокофьевой, всё решалось ещё до начала следствия. Можно только предполагать, что думала о происходящем в Москве Ольга Владиславовна. Скоро она скончалась. Худшего, впрочем, не произошло: внуки и сам Прокофьев остались на свободе.

Как если бы случившегося с Линой было недостаточно, имя Прокофьева вместе с именами других советских композиторов вдруг стало упоминаться в связи со скандалом, имевшим косвенное отношение к передаче американских ядерных секретов в СССР. В зарубежных средствах массовой информации было объявлено, и «Правда» 25 февраля 1948 года перепечатала эту информацию, что к выходу на экраны готовится фильм о разведчике-перебежчике «Железный занавес (The Iron Curtain)» с музыкой известных советских композиторов. В качестве авторов музыки в зарубежной прессе назывались имена Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Мясковского.

В основу «Железного занавеса» легли реальные события. 5 сентября 1945 года шифровальщик советского посольства в Канаде Игорь Гузенко решил сделать достоянием гласности портфель бумаг исключительного значения. Согласно проходившим через его руки документам, СССР имел доступ к ведшейся англичанами, американцами и канадцами совместной секретной разработке ядерного оружия и регулярно получал не только всю техническую информацию, но и образцы обогащённого урана. Решение Гузенко сдать канадским властям и передать им строжайше засекреченные документы, о содержании которых часто не знал даже сам посол СССР, в конечном итоге привело к резкому охлаждению отношений между бывшими союзниками и к аресту многих подозреваемых в работе на СССР. Последнее, чего можно было Прокофьеву пожелать, — это упоминаний его имени в связи с фильмом о столь крупном провале советской разведки, к тому же имевшем прямое отношение к военной безопасности страны.

Композитор, сохраняя максимум достоинства, обратился с письмом в редакцию «Правды»:

«Американская газета “Нью-Йорк Таймс” в номере от 28 марта с. г. сообщает о предстоящей премьере нового американского фильма “Железная завеса” [sic!]. О содержании этого фильма мы уже читали в нашей печати: это — антисоветская стряпня, весьма меня поразившая содержащейся в ней злобой и несправедливостью. Тем более вопиющим показалось мне сообщение о том, что я в числе других будто

бы написал музыку к вышеупомянутому фильму. Никогда я не писал музыки для подобного фильма.

Очевидно, фильмовая компания использовала какую-нибудь мою старую ранее напечатанную музыку, поступившись даже столь элементарным правилом, как предварительное обращение к автору за согласием.

Через посредство вашей газеты хочется выразить мой категорический протест против подобных нравов».

16 апреля 1948 года в Колонном зале Дома союзов открылся первый съезд Союза советских композиторов. Композитор Василенко как старейший делегат начал первое заседание — то самое, на котором присутствовал и Прокофьев. Однако, в отличие от другого академика — Глазунова, не одобрявшего прокофьевские новации, джентльменом Василенко не был. В своей речи, как и в последующих выступлениях, он не мог скрыть радости по поводу торжества властей над теми, кто отравлял ему жизнь все последние десятилетия. Делегат «критиковал ложные мудрствования мнимых новаторов, оторвавшихся от жизненных интересов советского общества и от традиций русской национальной музыкальной школы», — сообщает стенограмма съезда и продолжает: «Гов. Василенко предупреждает также о возможных попытках возродить в будущем формализм под различными новыми оболочками. “В формализм, который является выражением разложения и идейного упадка, должен быть вбит осиновый кол, чтобы это направление никогда больше не подняло головы”, — восклицает оратор».

На первом же заседании прозвучал доклад «За новую музыкальную эстетику, за социалистический реализм!» новоназначенного председателя Союза композиторов Бориса Асафьева, на съезд не явившегося. Он не только чувствовал себя физически скверно: очевидно, было стыдно взглянуть в глаза Прокофьеву и Мясковскому. Мясковский на съезд не пришёл — ему уже не первый день было физически плохо. Выступление Асафьева зачитал композитор Владимир Власов, специализировавшийся, по большей части, на соединении русских классических традиций с киргизским фольклором. Прокофьев при произнесении этого жуткого текста присутствовал. Жалел ли он старого товарища, испытывал ли холодный гнев или просто не имел больше сил выносить происходящее, но с последующих заседаний Прокофьев ушёл. Пребывать в подобной обстановке ему, как и любому нормальному человеку, было вредно.

После неизбежных славословий «гениальному вождю товарищу Сталину» и рассуждений о «великом историческом значении» речей Жданова и сопутствующего им постановления ЦК ВКП(б) Асафьев в своём докладе съезду переходит к делу, которое он всё-таки как образованнейший профессионал знал прекрасно. Если новая русская музыка — Стравинский, Прокофьев, Попов, Мосолов, Шебалин и многие, многие другие, включая зарубежных русских Лурье, Дукельского, Набокова, Маркевича, о творчестве которых докладчик был осведомлён, — выростала в оппозиции к психологизму Чайковского, часто невропатическому, значит, именно Чайковского и следует поднять на щит. Конечно, ещё были Мясковский, сочетавший «чайковскианскую» сумеречность с совершенно другим типом музыкального построения, да Шостакович, пришедший к избыточной психологичности через увлечение поздними венскими романтиками (тональным Малером и атональным Бергом). Но даже в отношении Мясковского и Шостаковича Асафьев был готов, как говорил Баратынский о похвалах Белинского Пушкину, излишний раз покадить «мертвецу, / Чтобы живых задеть кадилом». Партаппаратчикам нравится мелодизм Чайковского? Что ж, поставим современникам в упрёк недостаток мелодизма — и это притом что ни Прокофьева, ни Мясковского в отвержении души музыки — мелодии не упрекнёшь!

«Я твёрдо знал, что западноевропейский кризис мелодии не грозит потерей мелодии моей родине, — говорил в исповедальном тоне в своём докладе Асафьев или тот, кто написал за него этот доклад. — Я старался себя проверить и успел написать исследование “Музыка моей родины” — не как историю русской музыки, а как обзор важнейших очагов её возникновения, культивирования и слушания. Мне казалось, что можно именно так, а не в обычной манере подражания историям литературы, изложить становление русской музыки в её колоссальном мелодическом развитии. Но вот я дошёл до конца классической эпохи и попробовал взяться за симфонизм нашей современности. Здесь я потерпел поражение. <...>

В то время как советский народ, культивируя из года в год свой слух, развивал его на всё более глубоком вникании в мелодию и классически совершенные формы её, часть советских композиторов, попирая лучшие традиции классиков, увлеклась фальшивым “новаторством” упадочной буржуазной музыки, уродливыми формами американского джаза. Так, постепенно “варваризуя” слух, они оторвались в своей музыке от запросов и художественных вкусов народа. Сум-

бурные шумовые эффекты, грязные пятна созвучий отвратили широкие массы слушателей от пугающей и раздражающей слух музыки формалистов. Так, ложное новаторство, извращая и уродуя музыку рассудочной формалистикой, лишило композиторов живительного источника красоты, душевного, эмоционального тепла — мелодии».

А вот каким рисует Асафьев общее состояние дел в литературе, искусстве и эстетико-философской мысли к западу от границ СССР: «Философия и эстетика современного буржуазного общества проникнуты самым мрачным пессимизмом. Идеологи этого гнивающего общества взывают к мёртвым доктринам и философской нежити — к Гартману и Освальду Шпенглеру, Бергсону и Ницше, ищут упокоения в сумраке фрейдовской теории подсознательного, в безумной мистике Сведенборга и т. п. В таком обществе дух творчества, естественно, уступает место духу разложения».

Эпоха буржуазного декаданса в полном смысле слова является эпохой “геростратовых подвигов” в искусстве. То, что только намечалось в “абсолютной живописи” Сезанна, в полотнах Матисса, — было завершено в формализме Пикассо, с его принципами разложения объёма, в живописи немецких экспрессионистов. Проповедь алогизма в поэзии, начавшаяся манифестами Маринетти, впоследствии фашистского академика, завершилась всеми гнусностями сюрреализма, юродством Кокто, мерзостями американских литературных гангстеров».

И, наконец, без внимания не остаются стремившиеся преодолеть тяготение тональности — правда, в рамках баховской темперации — нововенцы: «В математических манипуляциях музыкальных модернистов, в геометризме декадентского изобразительного искусства таится мистическая червоточина. Не случайно “святейший папа” атоналистов, Арнольд Шёнберг, является сторонником мракобеснейшего из современных мистических учений — теософии; не случайно мистики и ученики Шёнберга — Альбан Берг и Антон Веберн; и недаром невропатическим мистицизмом насквозь проникнуто творчество решительно всех современных музыкальных декадентов, вплоть до католицизированного Стравинского».

Для нас безразлично, все ли декаденты замечают роковое сходство их воззрений с воззрениями теоретиков германского фашизма».

И даже по-настоящему любимый Асафьевым Стравинский, которому он посвятил целую книгу, тоже увязан в этой кошмарной речи с «фашизмом»: «В вышедшей в 1945 году

книге “Музыкальная поэтика” мы находим и идеализацию средневековья — совсем в духе фашистской “эстетики” и философии, и тартюфские вздохи по поводу того, что “дух нашего времени болен и, в силу того, музыка отмечена чертами патологической порочности, она способствует дальнейшему развитию греховности в сознании человека” <...> Это предел морального падения, и мы хорошо знаем, каким крахом ознаменовалось это падение в творчестве Стравинского. Иначе и не могло быть!»

И хотя Мясковский и Прокофьев в докладе Асафьева не упомянуты ни разу, одного подвёрстывания «формализма» к «фашизму» было достаточно. На этом фоне казался мелочью факт, которого Асафьев не мог не знать: и Пикассо и — в своё время — многие сюрреалисты симпатизировали коммунизму и уж точно «буржуазный декаданс» ненавидели глубоко и искренне.

В отличие от Хренникова со товарищи, хотевших лишь перераспределения власти и действительно демократизации её, Асафьев, всей своей биографией принадлежавший к одному с Прокофьевым и Мясковским кругу, совершил акт добровольной капитуляции перед восторжествовавшей группой музыкальных «плебеев» и бюрократов, а значит, и самоуничтожения в глазах остальных. Ад, который был нарисован в докладе Асафьева, — предательство, ненависть к настоящему, тоска по мировоззрению «высшего человечества» — несомненно, расцветал в душе самого докладчика. Достаточно взглянуть на его фотопортреты 1948 года, запечатлевшие человека смертельно напряжённого и запуганного.

Уже после кончины Асафьева Борис Ярустовский признался, что доклад не был, строго говоря, написан Асафьевым, но скомпонован, по его пожеланию и под присмотром Ярустовского, из материала асафьевских статей 1946—1947 годов, с опорой на мысли двух статей 1920-х годов — «Композиторы, поспешите» и «Кризис личного творчества». Однако окончательный текст «Асафьев полностью одобрил». А чтобы ни у кого не возникало сомнений в отношении Асафьева, поставившего свою подпись под погромным докладом, но не явившегося на съезд, о его отношении к содержанию, был сделан тройной фотографический портрет Асафьева вместе с Хренниковым и Ярустовским.

В бумагах Асафьева сохранились написанные его собственной рукой, почерком явно очень больного человека, с рассогласованием падежей, на листах, вырванных из блокнота, — тезисы к докладу. В них Асафьев ещё пытается сохранить видимость логики и разумности: «...Направленность

идей и форм русской музыки всегда определялась в глубоких корнях своих правдивейшему служению [sic!] и искренней преданности народу и обороне страны и аполитичной она никогда не была. Потому не была, что никогда не оставалась *равнодушна* к народу, её [sic!] удачам и горестям. Ни в малых формах лирики, ни в обширных симфонических и драматургических концепциях русская музыка не просто только цитировала песенные напевы и изумительно распевный говор русского языка. Она овладела песенностью народной языковой и интернациональной речи как эмоционально-смысловой стороной *звукпроизнесения*, овладела как проявлением высшей человечности, в чём и состояла её бесспорная мировая заслуга.

<...>...от Глинки до Скрябина, от С. Танеева и Глазунова до Мясковского и Шостаковича, русская музыка, конечно, не могла всецело избежать западных соблазнов, но она сумела избежать формалистических “измов”, как художественных школ. Русская музыка не знала импрессионизма, как художественной школы и как догмата. “Пошалила” с ним как сладостным фруктом — и довольно».

Прокофьев в тезисах не упомянут.

Ярустовский почти ничем из заготовочного черновика не воспользовался. Просто прислал Асафьеву уже отпечатанный на машинке доклад, первоначально озаглавленный «Тридцать лет советской музыки и задачи советских композиторов». Впоследствии так был назван доклад Хренникова. ЦК КПСС было безразлично, от чьего имени произносились те или иные составленные в аппарате ЦК речи. Однако Асафьев подготовленного за него доклада не дезавуировал, а значит, полностью взял на себя ответственность за зачитанный Власовым текст.

Двухчасового доклада генсека Хренникова «Тридцать лет советской музыки и задачи советских композиторов» Прокофьев уже не услышал: удрученный, он уехал из Москвы к себе на дачу. И к лучшему. Мира запомнила, насколько глубоко ранил композитора опубликованный текст хренниковского выступления. Хренников и те, кто составлял его доклад, выстроили целую альтернативную историю русской музыки 1910—1940-х годов — абсолютно фантастическую, которую они теперь пытались навязать собравшимся в качестве единственно правильной.

Так, петербургские «Вечера современной музыки», представившие продвинутой аудитории Стравинского, Прокофьева и Мясковского и многих других композиторов, горячо поддерживавшиеся и молодым Асафьевым, объявлены в до-

кладе оплотом «ультрамодернистского западнического духа». А Сергей Дягилев, известный своим патриотизмом и усиленным продвижением в Западной Европе передового русского изобразительного, хореографического и музыкального искусства, охарактеризован так: «В деятельности Дягилева и опекаемых им композиторов это низкопоклонство <перед Западом> приобрело особенно отвратительные, холопские черты: в новейших балетных представлениях, демонстрируемых дягилевской труппой за границей, русский быт представлялся в грубо окарикатуренной, издевательской форме как выражение азиатской тупости, некультурности и допотопного хамства». Иначе как подлым подобное рассуждение не назовёшь. Возможно, что именно таково было отношение к «русскому быту» у авторов доклада, но это уже другой вопрос. Дягилевской антрепризе — вполне бредово — противопоставлена «русская революционная песня, детище большевистского подполья», в которой «зрели жизненно-стойкие элементы будущего советского музыкального искусства». Несравнимы не только качественный вес сделанного Стравинским, Прокофьевым и другими для Дягилева с тем ничтожным числом «большевистских песен» до 1917 года, если они вообще тогда существовали как жанр, но и воображаемое «влияние» этих песен на русскую музыку и реальное влияние на неё Стравинского и Прокофьева.

Как если бы этих нелепейших и попросту лживых утверждений было мало, активно действовавшая в России в 1920-е годы Ассоциация современной музыки (АСМ) осуждается за якобы культивирование «явлений, порождаемых новейшими влияниями западного буржуазно-декадентского искусства» и характеризуется как «центр воинствующего формализма в музыке». А Российскую ассоциацию пролетарских музыкантов (РАПМ), так и не давшую ни одного крупного композитора (Кастальский, примыкавший к ней, прославился ещё до 1917 года — и не революционными хорами, а церковной музыкой), Хренников лишь мягко журит за «узость и теоретическую слабость позиций».

Доклад его замечателен и тем, что «чистые» композиторы в нём отделены от «нечистых». Нечистых, разумеется, больше, значит, и взять их в плавание к Арарату грядущей музыки придётся меньше. Как бы Хренников ни оправдывался позднее за прилюдное произнесение вроде бы и некровадной речи, список того, что достойно дальнейшего подозрения, осуждения, а иногда и запрета, был озвучен именно им. Поразительно желание Хренникова расширить список уже запрещённого приказом Главного управления

по контролю за зрелищами и репертуаром. Имевшие уши слышали: на время под запрет попали все сценические произведения Прокофьева, вплоть до невиннейшей «Золушки».

Вот главные хренниковские «нечистые», с пояснением, за что то или иное произведение попало в список:

Сергей Прокофьев:

Концерт для виолончели с оркестром (1933—1939) — за то, что «крайне формалистичен» и «рассчитан на узкий круг эстетов-гурманов»;

Опера «Дуэнья» (1940) — за то же самое;

Шестая фортепианная соната (1939—1940) — за то же самое;

«Ода на окончание войны» для симфонического оркестра (1945) — за «шумные тембровые нагромождения»;

Шестая симфония (1945—1947) — за то, что «живые и ясные мысли то и дело заглушаются надуманными сумбурными громохатаниями»;

«Праздничная поэма» для симфонического оркестра (1947) — за «безразличие и абстрактность»;

Опера «Война и мир» (1945—1952) — за «глубокие пороки» (какие — не объяснено, но главное сказать нечто дурное).

[В докладе Хренникова на более раннем собрании музыкантов Москвы к этому списку добавлены: предреволюционный балет «Шут» (1915, 1920) — за «яркое проявление декадентства»; а также написанные за границей балеты «Стальной скок» (1925), «Блудный сын» (1929), «На Днепре» (1930), опера «Огненный ангел» (1919—1927), Третья (1928) и Четвёртая (1930) симфонии, Пятый концерт для фортепиано с оркестром (1932), Пятая фортепианная соната (1923) и продукт уже советского опыта очень мелодичная кантата «Расцветай, могучий край!» (1947) — последняя, очевидно, лишь потому, что угодила под запрещение от 14 февраля 1948 года.]

Дмитрий Шостакович:

Оперы «Нос» (1927—1928) и «Леди Макбет Мценского уезда» (1930—1932) — за «грубейший физиологический натурализм и экспрессионистски-болезненную преувеличенность»;

Фортепианный цикл «Афоризмы» (1927) — просто так, без объяснений;

Вторая симфония «Посвящение Октябрю» (1927) — за

«холодную линейную графику и нарочито абстрактную игру ритмами и тембрами»;

Первый концерт для фортепиано с оркестром (1933) — за последовательное углубление «идейных и художественных пороков его творчества»;

Четвёртая симфония (1935—1936) — за то же самое;

Шестая симфония (1939) — за то, что «крайне формалистична» и «рассчитана на узкий круг эстетов-гурманов»;

Третий струнный квартет (1946) — за преобладание «мрачно-исступлённых, неврастенических состояний».

[В докладе на собрании музыкантов Москвы также упомянуты: Третья (1929) симфония; а кроме того: Восьмая (1943) и Девятая (1945) симфонии — за «обращение к миру уродливых, отталкивающих, патологических явлений», чего на страницах этих произведений, пожалуй, и не найти; также Вторая фортепианная соната (1943) и кантата «Поэма о Родине» (1947).]

Николай Мясковский:

Вокальный цикл «На грани» на слова Зинаиды Гиппиус — за «настроение какой-то жуткой призрачности, нереальности, являющейся формой реального бытия» (это не формулировки Хренникова, а цитата без обозначения источника), хотя написан был цикл в 1904—1908 годах и к «советской музыке» не имел отношения решительно никакого;

Шестая симфония (1922—1923) — за представление современности «как страшного, хаотичного мира, подавляющего сознание художника»;

Двадцать вторая симфония (1941) — за то, что «оказалась значительно ниже темы»;

«Патетическая увертюра» для симфонического оркестра (1947), посвящённая тридцатилетию Красной армии, — за «безразличие и абстрактность»;

Кантата «Кремль ночью» (1947) — за «чуждость музыкального замысла идее произведения».

[В докладе на собрании музыкантов Москвы генсек Хренников также осудил Десятую (1927) и Тринадцатую (1933) симфонии, Третью (1920) и Четвёртую (1924) фортепианные сонаты.]

Арам Хачатурян:

Вторая симфония-рапсодия (1943, 1944) — за «шумные тембровые нагромождения» и за то, что «оказалась значительно ниже темы»;

Концерт для виолончели с оркестром (1946) — за «вялость, творческую рутинность».

А кроме того:

Борис Лятошинский:

Опера «Золотой обруч» (1929) — за попытку «воплотить народно-историческую тему средствами и приёмами западного декадентского искусства».

[В докладе на собрании музыкантов Москвы в качестве «формалистического» сочинения приведена его Вторая симфония (1935—1936).]

Александр Мосолов:

Вокальный цикл «Газетные объявления» (1926) — за «предельное уродство»;

Симфоническая картина «Завод» (1926—1928) — за «какофоничность» и «урбанизм».

Гавриил Попов:

Вторая симфония «Родина» (1943) — за то, что «оказалась значительно ниже темы»;

Дивертисмент (какое именно сочинение имел в виду Хренников — неясно) — за то, что «крайне формалистичен» и «рассчитан на узкий круг эстетов-гурманов»;

Третья симфония «Испанская» («Героическая», как называл её сам автор, 1939—1946) — за «чудовищно-формалистическое насилие над живой природой струнного оркестра».

[В докладе на собрании музыкантов Москвы заклеямена и Первая симфония (1927—1934).]

Виссарион Шебалин:

Драматическая симфония для чтеца, солистов, смешанного хора и симфонического оркестра «Ленин» (1931—1932; по Маяковскому) — за «зияющий разрыв между темой и музыкальным её воплощением»;

Третья симфония (1934—1935) — за то, что «крайне формалистична» и «рассчитана на узкий круг эстетов-гурманов»;

Четвёртая симфония (1935) — за то же самое;

Кантата «Москва» (1946) — за «безжизненную академичность».

[В докладе на собрании музыкантов Москвы к этому списку добавлены Вторая симфония (1929), а также Квартет (снова неясно какой, советчики Хренникова не удосужились уточнить) и Струнное трио (1924).]

Владимир Щербачёв:

Четвёртая симфония «История Ижорского завода» (1932—1935) — за «зияющий разрыв между темой и музыкальным её воплощением».

[В докладе на собрании музыкантов Москвы не обошлось без негативной оценки и Третья (1926—1931) симфония.]

Самуил Фейнберг:

Четвёртая, Пятая и Шестая фортепианные сонаты (время их написания 1918—1923 годы) — за «крайний субъективизм музыкального содержания»;

Третий концерт для фортепиано с оркестром (1946—1947) — за преобладание «мрачно-исступлённых, неврастенических состояний».

[В докладе на собрании музыкантов Москвы к этому списку добавлен и Первый концерт для фортепиано с оркестром (1931—1932), созданный на материале Третьей фортепианной сонаты, написанной ещё в 1916 году, так что отношение его к «советской музыке» под большим вопросом.]

И это далеко не все имена в проскрипционном списке!

Честней было бы, если б Хренников просто потребовал полного запрета музыки Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Попова, Шебалина, Щербачёва и Фейнберга, отобрал у них писчие принадлежности и бумагу, распорядился стереть этих композиторов с лица земли. Но полномочий таких ему не было дано. И потому вавилонские духи разрушения — не семь, а семижды семь и ещё несколько раз по столько же («*Как ветер бродячий они. / Как сети, они простираются*») — могли только бесноваться, не в силах установить своего полного господства над русской музыкой.

А вот и список «чистых», варьированный в докладе Хренникова на все лады и с завидным упорством. Как правило, это авторы, пишущие в массовых жанрах: «С честью выполнили свой долг перед Красной Армией наши композиторы-песенники. <...> Таковы суровая патетическая песня “Священная война” Александрова, песня народного героического эпоса “Туманы мои, растуманы” Захарова, лирическая, глубоко эмоциональная песня “Вечер на рейде” Соловьёва-Седого, в годы войны широко развернувшего своё песенное дарование. Много хороших песен, получивших широкое распространение, создали в годы войны композиторы Блантер, Мокроусов, Борис Александров, Кац, Милютин, Гольц, Кручинин, Листов, Фрадкин и другие».

И снова почти тот же самый список: «Наши композиторы-песенники и после окончания войны написали ряд удачных песен, главным образом лирических, сочувственно встреченных массовым слушателем. Активно работают в этом жанре Соловьёв-Седой, Блантер, Новиков, Захаров, Мокроусов, Листов, Кац, Кручинин, Фрадкин, Бакалов, Макаров, Жарковский, Терентьев и другие. Из наиболее удачных я бы выделил “Гимн демократической молодёжи” Новикова, его же песню “Дороги”, несколько хороших лирических песен Блантера, Мокроусова, Седого».

И, наконец: «Музыка для кино. В этой области было сделано много ценного. Напомню работы Дунаевского, братьев Покрасс, Соловьёва-Седого, Шварца, Милютина, Николая Крюкова, Спадавеккиа и других композиторов». А где же киномузыка Шостаковича и — гениальная — Прокофьева?

Если оставить в стороне действительно талантливого Соловьёва-Седого, в дискуссиях 1948 года поведшего себя очень достойно, на совещании в ЦК ВКП(б) критиковавшего Мокроусова с Дунаевским, а на обсуждении «Войны и мира» в открытую защищавшего Прокофьева, признаваясь в давней любви к его музыке (вот уж чего Хренников с подручными не могли от Соловьёва-Седого ожидать!), и ещё нескольких вызывающих уважение композиторов либо композиторов одарённых, но в дискуссии 1948 года поведших себя крайне недостойно (как тот же Дунаевский), то где сейчас все остальные? На берегах какого огненного Флегетона, в каких Ахерусийских топях, в каком ледяном Коците музыкально-го забвения пребывают их тени?

Делегаты съезда между тем говорили разное. Вопреки безграмотно-громковещательным утверждениям постановления ЦК ВКП(б) о «многоголосом музыкально-песенном строе, свойственном нашему <многонациональному, советскому> народу», один за другим посланцы среднеазиатских республик, всходя на трибуну, жаловались на неспособность привлечённых к профессиональному творчеству мелодистов-«самородков» овладеть западноевропейскими по происхождению музыкальной формой и полифонией. «...Киргизская народная музыка, — говорил делегат Аманбаев, — в прошлом не знала каких-либо форм ансамблевого исполнения, в том числе и хорового, не знала также и танца и танцевальных [sic!] национальных форм». Ему вторил делегат от Узбекистана Т. Садыков: «Наши композиторы, к сожалению, ещё не овладели в должной степени композиторским мастерством. Многие из них не умеют оркестровывать свои сочинения, плохо знают мировую музыкальную культуру, не владеют

формой и полифонией». И совсем уже жестоким приговором установке на «песенный строй... нашего народа» звучала речь делегата Туркмении А. Кулиева: «Мы несколько переоценили их успехи, захвалили, избаловали, вместо того, чтобы со всей остротой поставить перед этими товарищами вопрос о повышении своей квалификации и об учёбе. А между тем отсутствие музыкальных знаний, архаичность музыкальных средств выражения заметно ограничивают развитие творческой фантазии наших композиторов-мелодистов».

Михаил Гнесин, в прошлом модернист, правда, умеренного толка, в своём выступлении «убедительно показал» близость насаждаемой ЦК ВКП(б) музыкальной идеологии к эстетике середины XIX века, то есть отставание от современности на целые 100 лет! Это тоже звучало как приговор.

Только давно потерявший ощущение музыкальной реальности Василенко (как Гольденвейзер на совещании в ЦК) да явные подлецы могли поддерживать происходящее. Так Исаак Дунаевский тоже счёл, что пробил его час. Больше можно не испытывать музыкальных угрызений совести от того, что работаешь в массовой, коммерческой, сфере, больше никакой внутренней голос не будет попрекать за несоответствие высокому званию композитора.

«Прежние руководители Союза композиторов и Комитета по делам искусств считали массовую песню, оперетту, романс — музыкой второго сорта и противопоставляли ей музыку крупных форм — монументальные симфонические произведения, инструментальные концерты и т. п. Такое отношение к произведениям малых жанров противоречит исконным традициям великих русских музыкантов-демократов», — разглагольствовал он с трибуны. Но разве те, кого постановление зачисляло в «демократы» — очень разные по своим политическим симпатиям композиторы Могучей кучки и Чайковский, — писали «массовые песни, оперетты», которыми и снискал себе успех Дунаевский? Разве он сам не умудрялся сочетать несочетаемое — джаз с архаической позднеромантической стилистикой в духе имитаций Чайковского и Брамса? Потеряв голову Дунаевский дошёл до призывов к расправе с ведущими композиторами России: «Советские композиторы должны до конца освободиться от ложного либерализма и ложной гуманности по отношению к композиторам, не сумевшим оправдать глубокое доверие народа». А «от будущего руководства Союза советских композиторов» стал требовать «создания такой обстановки, при которой ни один автор, ни одно новое произведение не были бы ограждены от критики, не были бы поставлены в особые, “исключительные” усло-

вия», — и завершал свою речь превознесением собственных успехов. Страшно и подумать, какие комплексы и душевный мрак стояли за этим выступлением.

В результате голосования по списку руководства Союза композиторов в нём не оказалось Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Мясковского, Шебалина, Попова, Лятошинского, Фейнберга, Глиэра. Серая масса восторжествовала. Меньше чем через пять лет не станет Сталина, но мрачные последствия осуществлённого в начале 1948 года произвола будут довлеть над русской музыкой вплоть до крушения СССР.

И всё-таки Прокофьев оставался несломленным. Его душевное здоровье не позволяло принять происходящее за подлинную реальность. Сказывались многие годы духовной практики *Christian Science*: он воспринимал это как череду посылаемых испытаний, болезней «смертного ума».

В марте композитор, уединившись на Николиной Горе, берётся за дописывание музыки «Повести о настоящем человеке», и в новых условиях история о советском Фаэтоне приобретает дополнительные автобиографические черты. Герою, как и самому Прокофьеву, предстоит теперь доказать, что сразивший его враждебный огонь не лишил способности делать больше и лучше, чем остальные, — двигаться без страха сквозь стихии: там, где обычному, ненастоящему человеку путь заказан.

Возвращению к опере немало поспособствовал интерес ленинградского дирижёра Хайкина, ещё 23 января написавшего Прокофьеву о желании поставить эту оперу на сцене бывшего Мариинского театра, независимо от того, как складываются события в музыкальном мире.

Весь апрель и май прошли в сочинении музыки, которая одна давала Прокофьеву достаточно сил и твёрдости, чтобы пережить произошедший с ним ужас. Мясковский, наблюдая, на каком подъёме, несмотря на внешние обстоятельства, шла работа, не на шутку обеспокоился. Не слишком ли его товарищ соотносит себя со своим героем? А что, если и «Повесть», в которую Прокофьев вкладывает столько личного, ждёт неудача? Прокофьев же и мысли о неудаче не допускал. Ведь он, как Алексей в «Повести», мог теперь всё. 25 апреля был завершён третий акт, 11 мая дописана музыка всей оперы. 25 мая Хайкин приехал из Ленинграда на Николину Гору, привезя с собой постановщика Шлепянова и директора Кировского театра Цыганова. Прокофьев сыграл им и спел оперу своим специфически композиторским го-

лосом, и никаких отрицательных замечаний высказано не было. 30 мая Хайкин известил Прокофьева, что глава КДИ Лебедев позволяет подготовку оперы для последующего показа её — без декораций и костюмов — коллективом Кировского театра членам комитета. Лето ушло на оркестровку, которая была завершена 11 августа.

В первоначальной авторской редакции порядок расположения музыкального материала в досочинённых частях был следующим:

Акт III. Картина 7-я. Санаторий военных лётчиков в бывшем богатом имении на берегу озера. Алексей, вместе с остальными, проходит проверку на полное восстановление способностей управлять воздушной машиной. Испытание ему устраивается своеобразное — станцевать вальс и румбу на протезах. Несмотря на невероятную боль, Алексей танцует с медсестрой Анютой. Вальс — танец неизбежно классический — вышел в опере тонким, лиричным и неожиданно для такой сцены нежным, румба — популярнейший в 1940-е годы плод увлечения Кубой — немного тяжеловесная (у Дукельского румбы выходили веселей и задорней), но узнаваемо прокофьевская, своя. Это вообще единственный пример, когда Прокофьев сочинял в одном из жанров популярной музыки своего времени. Между танцами — звучит дуэт разыгрывающих Анюту, скрывающихся под масками боевого товарища Алексея Андрея Дегтяренко и его знакомого по госпитальной палате Кукушкина — «Всякой на свете-то жениться». В основе дуэта — обработка народной песни. Стилистический диапазон «Повести» просто поразителен; удивительно и то, с какой, в общем-то отвергающей боль и несчастье, музыки началось возвращение Прокофьева к творчеству.

Картина 8-я. Озеро. Анюта, Алексей и Андрей в лодке. — Возможно, на создание сцены в лодке его натолкнул просмотр рукописи юношеской оперы «Ундина», которую Прокофьев считал безвозвратно утраченной и которую накануне начала работы над оперой вдруг получил в октябре 1947 года в Ленинграде от четы Кочуровых, сохранявших её по просьбе Нины Мещерской все эти годы. В «Ундине», точнее в уцелевшей её части, писавшейся в 1907 году, ровно за 40 лет до «Повести о настоящем человеке», есть в предпоследнем, третьем действии тоже сцена-баркаролла — «Лодка на Дунае». Прокофьеву было свойственно пересочинять то или иное музыкальное решение вновь и вновь — очевидно, влияние шахматного мышления. Как и в сцене «Ундины», огромную роль в сцене «Озеро» в «Повести» играет хор, величественно и прекрасно вступающий в самом конце, — на музыку одной из прокофь-

евских обработок русских народных песен, соч. 106, № 2, — с новыми словами о решимости победить под Сталинградом. Анна Булычёва, автор подробного исследования об истории создания «Повести», видит в этом финале ещё одну отсылку к «Жизни за Царя» — к финалу первого акта глинкинской оперы. О другой мы уже упоминали в связи с трио Деда, Вари и Алексея из четвёртой картины оперы. Восьмая картина была завершена 25 апреля 1948 года на Николиной Горе.

Ундина в мистическом прочтении возрастов жизни указывает на последний, четвёртый возраст — на время возникновения надежды, совпадающее с ночью, стихией воды, холодом и добром. Это время господства аполлонического и мусийского начала, торжества богочеловеческого над сатанинским, время бабочки, выпархивающей из тела в бессмертие. Но прежде, чем это произойдёт — в четвёртом акте, — душа «настоящего человека» Алексея, заключённая в изуродованное тело, пройдёт через очистительную муку.

Акт IV. Картина 9-я. Комнатушка Алексея в Москве. — Вся — душераздирающие и совершенно автобиографические признания, изложенные в опере драматическим речитативом:

Оля, ты поймёшь меня:
тошно мне, хоть в петлю.
Все хотят помочь мне,
но нельзя нарушить правил,
освящённых годами <...>
Я сумел бы справиться с любой жестокой болью,
но не могу я совладать с тоской <...>
Я должен быть там,
должен в небе схватиться с врагом. <...>
Ты меня поймёшь, но нет, нельзя.
Я должен сначала вернуться
в ряды настоящих людей.
От этого зависит вся моя жизнь.
Только тогда я напишу тебе честно, откровенно о своём несчастье,
и ты решишь, родная.

Картина 10-я. Лесной аэродром. Полковник и Кукушкин с часами в руках. На носилках забинтованный Андрей. На переднем плане землянка. — Они ожидают возвращения Алексея с первого боевого вылета, Алексей запаздывает и уже без горючего дотягивает до аэродрома. Пишет новое письмо Ольге, но Кукушкин приводит к нему Ольгу в офицерской гимнастёрке; Ольга давно уже всё знает от Андрея. Финальная сцена — появление автора повести Полевого и первый его разговор с Алексеем, закольцовывающий оперу: именно в этот момент произведение должно вернуться к своему началу. «Идёмте, — говорит в опере Алексею и Ольге корреспон-

дент Полевой. — Сейчас мы услышим повесть о настоящем человеке». Это и есть последние слова оперы.

«Повесть о настоящем человеке» — типично прокофьевская опера, созданная во всеоружии таланта и абсолютного владения жанром, когда ясно, что композитор способен взять любой сюжет и написать на него шедевр. По сценическому мышлению она скорее предвосхищает экспериментальный театр 1950—1960-х годов. Мясковский, ознакомившись с рукописью, в мае 1948 года записал в дневнике: «...как всегда, чрезвычайно интересно, метко и выразительно, но всё те же принципы — омузыкаленной драмы, что сейчас крайне “не модно”». Либретто, впрочем, ему «не понравилось: ужимки, фокусы и нет политической целенаправленности; боюсь, что будет встречено в штыки».

Прокофьев возвращается к поискам сюжета для нового большого сочинения. Если официальной критике была подвергнута неспособность советских композиторов писать оперы на современные сюжеты, то Прокофьев готов показать всем пример того, как это делается. Он совместно с Мирой составляет подробный сценарий лирико-комической оперы «Далёкие моря» по «комедии-водевилю» Владимира Дыховичного (1911—1963) «Свадебное путешествие» (1941). Поиск общего языка со ставящим его во всё более трудное положение режимом сочетается с упорным желанием отстоять незаёмное, своё, составляющее сердцевину самосознания как композитора и личности. Тут и восхищение жизнью природы, и умение увидеть подверженного временным невзгодам человека в перспективе миллионов лет естественной истории.

Герои задуманной оперы, профессор Синельников и его аспиранты Костик, Марк и Андрей, дочь и помощница Синельникова Зоя, морской геолог Настенька и штурман корабля Ольга Атаманенко, отправляются в океанографическую экспедицию исследовать недра Охотского моря. Проект текста арии профессора из второй картины первого действия оперы странным образом сочетает знакомую ещё по детским тетрадям по-мальчишески детально классифицирующую и одновременно возвышенно-поэтичную речь самого Прокофьева со звучащими почти в духе Хармса официозными штампами, добавленными, без сомнения, Мирой Мендельсон, ибо так, на советский манер, изъясняться Прокофьев просто не умел.

«Синельников, влюблённый в свою профессию, радуется приближению экспедиции, — гласит план либретто, — во

время которой он должен испытать прибор по исследованию морского дна. Сколько может рассказать морское дно об истории Земли! Велика роль моря в грандиозной истории жизни на Земле. Четырнадцать морей и три океана омывают берега нашей страны. Миллионы советских людей связаны с морем в своей жизни и работе. Его просторы зовут к себе всё новых и новых советских учёных, представителей самой передовой науки в мире. Они готовы всю свою жизнь отдать изучению кипучей жизни моря, богатства которого разнообразнейшими растениями и животными несметны. Огромны задачи, стоящие перед нашими учёными, и велика их ответственность».

В сценарии намечен и восходящий к Эйзенштейну словесно-визуальный символизм, указывающий на изоморфность сокровенных желаний героев и их нынешней жизни, — приём, который так любил кинорежиссёр: по стенам комнаты, которую в общежитии занимают Костик, Марк и Андрей, развешаны «большие изображения морской фауны», а «Настенька, разыгрывающая перед Костилом роль жены Марка», в намеченной на начало второго действия шуточной песенке сравнивает «комнаты друзей с морским дном: друзей скоро придётся откапывать из ила, по пыли в их комнате можно изучать вековые напластования, и пр.». Были в плане оперы и многочисленные взаимные розыгрыши участников, на манер «Обручения в монастыре». А завершаться она должна была, как и «Обручение», счастливым соединением трёх созданных друг для друга пар — Марка с Настенькой, Андрея с Зоей и Костика с таинственной Атаманенко, и их отбытием из Ленинграда в дальнее Охотское море, превращающим экспедицию в свадебное путешествие. Профессор же Синельников остаётся навеки обручённым лишь с морем да со своей любимой работой: и, как сторонний наблюдатель, подымает бокал вина «за большую счастливую семью советской молодёжи», возглашая в самом конце: «Теперь, молодёжь, за работу: докажите, что вы достойны своего народа».

Прокофьеву очень хотелось бы доказать себе самому после всего пережитого то же самое. Чуть больше чем за месяц (24 июля — 31 августа 1948 года) он на Николиной Горе сочинил значительный кусок музыки, опера получила порядковый номер в авторском каталоге сочинений (соч. 118), но на этом работа остановилась. На душе у композитора было очень скверно.

В конце лета госбезопасность распечатала две комнаты с имуществом и бумагами Сергея и Лины Прокофьевых на улице Чкалова и вывезла из квартиры всё, отобранное при обы-

ске, включая рояль композитора и коллекцию грампластинок. Святослав Прокофьев вспоминал, что пластинки выносили в мешках, волоча по ступеням лестницы вниз, отчего все они, вероятно, разбились. А ведь там были и записи самого Прокофьева, и музыки Стравинского, а также великолепнейший джаз, подобранный, можно не сомневаться, по советам Дукельского.

В сентябре 1948 года Прокофьев забросил «Далёкие моря» и начал работать над новым большим балетом «Сказ о каменном цветке». Композитор, мысливший всегда масштабно, даже планетарно, задумал в качестве ответа на обрушившиеся на него и на его близких бедствия театральное действие о превращении неживого в живое, об одухотворении внебиологической природы и, таким образом, о преодолении власти энтропии и смерти: первым приближением к этому были незавершённые наброски «Далёких морей».

Открывающая «Сказ о каменном цветке» тема Хозяйки Медной горы была записана 18 сентября: именно эту дату можно считать временем начала долгой работы над балетом. Триумфальная и одновременно жестоко-холодная, эта тема воплощает ослепительную красоту неорганического мира. Удивительно, что столь лишённая теплоты музыка воспринималась современниками Прокофьева, замороженными величием сталинского ампира, который глядел на них своим ископаемым нутром отовсюду — с облицовки станций метро, с фасадов новых дворцов культуры, с экранов фильмов об обуздании природы, — как нечто радостное и оптимистичное.

Сохранилось первоначальное либретто, составленное в 1948 году Лавровским и Мирой, — коллаж по уральским сказам Павла Бажова, выдержанный в «социал-патриотическом», как выражался Сувчинский, ключе. Но для Прокофьева главной была логика развития его собственной музыки, то, как он сам собирался строить музыкальное действие на одобренный свыше сюжет.

«Сказ о каменном цветке», хотя и в меньшей степени, чем «Огненный ангел», «Ромео и Джульетта» или «Иван Грозный», но всё-таки связан с вагнеровским типом представления. В балете можно выделить три (или даже четыре?) образно-тематических «сгустка», центра, куска. Первый из этих центров или «лейт-эпизодов» (в терминологии Михаила Друскина) — мир Хозяйки Медной горы и её богатств из Пролога, повторяемый затем в «Думах Данилы» из конца перво-

го действия, сталкивающийся с другим тематическим материалом в сцене «Хозяйка Медной горы увлекает Данилу за собой» и вновь всплывающий в превращённом виде в «Дуэте Хозяйки и Данилы (первое испытание)» во втором действии и в других частях балета. Второй — связан с миром любящего Данилы, третий — с миром хищного и предприимчивого Северьяна. Кроме того, темы нескольких эпизодов первого действия восходят к другим, подвергшимся гонениям работам композитора: «Хороводная» — к хору на свадебном пире Ивана и Анастасии, написанном для запрещённого теперь «Ивана Грозного», а «Танец девушек» и «Танец неженатиков» — к подвергшейся обвинениям в формализме и цензурному запрету «Оде на окончание войны». Включая тематический материал этих сочинений в новый балет, Прокофьев выражал несогласие с официальной оценкой «Ивана Грозного» и «Оды» и понуждал будущих исполнителей, зрителей и слушателей музыки признать, вместе с ним, несправедливость запрета. Он, как и Мясковский, давал слушателям возможность самим осмыслить отношение к наклеенным на него абсурдным ярлыкам «формалистически извращённого» и «антинародного» композитора.

Силён в «Сказе», как и в «Иване Грозном», фрейдистский подтекст. Каменный цветок — неродящее, неживое лоно, остро прочувствованная безответная неорганическая красота, воплощённое подобие неплодной сущности Хозяйки Медной горы. Но лишь подобие — не больше.

Прокофьев воспринимал этот балет как приношение Уралу, видами которого был заморожен ещё со времени волгокамско-вишерского путешествия в мае 1917 года, как песнь каменистым горам, лесам и пересекающим их широким рекам, образы которых не покидали его десятилетиями. Композитор признавался Лавровскому, что «об Урале, о его природе... мечтал ещё находясь за границей».

Осенью 1948 года Прокофьеву предложили написать музыку к прославляющему Сталина-полководца художественному фильму Михаила Чиаурели «Падение Берлина». Однако композитор не чувствовал в себе достаточно сил для такой работы. Решение после смерти Эйзенштейна больше не писать для кино было окончательным и бесповоротным. В результате заказ перешёл к Шостаковичу. Прокофьев вернулся к балету. По мнению тех, кто обслуживал власти, от заказа, подобного «Падению Берлина», не отказываются, и ничем, кроме неисправимой заносчивости Прокофьева, они объяснить себе этого не могли. Это была крупная тактическая ошибка композитора. Прими Прокофьев этот заказ, возмож-

но, новых трагических событий конца 1948 года и не последовало бы.

В самом конце осени Прокофьев прервал, наконец, работу над балетом и уехал с Мирой в Ленинград. Его ждали на закрытом прогоне «Повести о настоящем человеке» в Кировском театре. Прокофьев решил совместить прогон «Повести» с давно намеченной генеральной репетицией второй части «Войны и мира» в МАЛЕГОТе. Речь о генеральной репетиции в МАЛЕГОТе шла ещё весной, о чём Прокофьев сообщал 16 марта в письме к Элеоноре Дамской. Согласно репетиционным планам Кировского театра, корректура оркестровых партий «Повести» не начиналась до середины ноября, и лишь в конце ноября, а именно 29-го утром, началось прослушивание оперы при полном оркестре. Оперу снова играли с солистами и оркестром 1 и 2 декабря. Общее число репетиционного времени, отведённого на полное прослушивание трёхчасового спектакля, составило всего семь часов. Работа над оперой находилась в самой начальной стадии, и впечатление её «исполнение» производило удручающее. Прокофьев был подавлен, но Кировский театр не сделал ничего, чтобы остановить надвигающуюся катастрофу. Было отпечатано 250 программ, и на первый показ оперы пригласили немало именитых лиц, не имевших к спектаклю непосредственного отношения.

3 декабря 1948 года состоялся не предварительный закрытый, а наоборот — вопреки всему, что Прокофьеву было сказано накануне, — открытый просмотр «Повести о настоящем человеке» в Кировском театре. Учитывая то, как безобразно шли репетиции произведения, всё это смахивало на заранее продуманную провокацию. В театре присутствовало не только начальство в лице Шапорина, композитора Мариана Ковалева, Ярустовского, первого замминистра культуры Василия Кухарского, начальника Управления музыкальными учреждениями Николая Горяинова и многих других, но и Мравинский, Соловьёв-Седой, Чишко, сам герой оперы Алексей Маресьев и даже писатель, автор книг о чекистах, Лев Никулин (по иронии судьбы именно на его слова написал в 1919 году по приказу властей свою единственную советскую композицию живший тогда в Киеве Дукельский). Партер освещённого зала был полон.

Появление такого количества лиц, в том числе и прототипа «Повести», да ещё на репетиции, не предвещало ничего хорошего. Прокофьев прекрасно знал, кто были прототипами «Огненного ангела», но спрашивать их мнения о сочинённой им музыке ему просто не приходило в голову. Не нужно быть

семи пядей во лбу, чтобы понять, что лётчику-герою, да и любому не испорченному переутонченностью *настоящему человеку*, мифологическое и уж тем более мистическое толкование его собственной жизни — проживаемой здесь и сейчас — не очень-то и важно.

Исполняли спустя рукава, местами просто скверно. У Прокофьева от нескладного исполнения так разболелась голова, что он ушёл в гостиницу ещё до обсуждения. Официальной стенограммы не велось, но Мира сделала довольно подробную запись сказанного. А говорились вещи очень жестокие. Директор Ленинградской консерватории пианист Павел Серебряков заявил, что «сегодня нашей музыке надо вынести соболезнование в связи с только что услышанным». Либреттист Сергей Левик напирал на «безобразный немзыкальный текст», подразумевая, что вот он бы сделал либретто лучше. (Это сейчас музыкальная критика пишет об удивительном либретто оперы.) Исполнитель роли Пьера в «Воине и мире» певец и композитор Олесь Чишко заявил, что опера — насмешка. Заместитель директора Ленинградской консерватории Сергей Богоявленский заметил, что сцена в госпитале напомнила ему Кшенека, в 1930-е годы объявленного нацистами «вырожденческим композитором», а в 1948-м заклеянного примерно таким же прозвищем в постановлении ЦК ВКП(б). Бездарный завистник Коваль твердил, что опера — это «самоуверенность, зазнайство, воплощённое в звуке». Когда же Горяинов поинтересовался, нет ли положительных мнений, то неожиданно для всех взял слово Василий Соловьёв-Седой, признавшийся, что «с самого детства очень любит Прокофьева, в котором чувствует русского человека», что «в опере максимально используется текст самого произведения, текст Полевого, который, может быть, не совсем подходит к музыке, но является не придуманным во всяком случае», что у Прокофьева сверх того есть всегда желание «приблизить музыку к слушателю».

Но самой неожиданной оказалась речь дирижёра Бориса Хайкина. Согласно записи Миры Мендельсон, «из выступления Хайкина и реплик Горяинова выяснилось, что за два дня до прослушивания Хайкин направил в Комитет по делам искусств письмо, в котором сообщал о том, что опера неудачна, и делал всякие предупреждения. Итак, Хайкин разговаривал с Серёжей, смотрел ему в глаза, а в это время написанное им письмо совершало свой путь, и Серёжа не имел ни малейшего представления об этом. И это вместо того, чтобы сразу по приезде Серёжи поговорить с ним обо всём начистоту и подробно (особенно в том случае, если он сам на-

ходил в опере недостатки), поехать вместе в Комитет по делам искусств <...> Вместо этого Хайкин, не говоря ни слова Серёже, созвал полный зал, перестраховался, написав соответствующее письмо в Москву, и тем самым способствовал громкому провалу оперы».

Люди, близкие к Прокофьеву, высказывали потом предположение, что такой музыкант, как Хайкин, видимо, любивший прокофьевскую музыку по-настоящему, не мог действовать по доброй воле, что на него надавили. Асафьев не просто любил музыку Прокофьева, он многие десятилетия был его другом, что не помешало ему одобрить нападки на Прокофьева в 1948 году. А главный погромщик Хренников и вовсе подражал Прокофьеву во многих своих сочинениях. Факт предательства Хайкина, что бы ни привело к нему, был налицо. И это произвело на Прокофьева очень тяжёлое впечатление.

Мариинка, так и не поставившая при жизни композитора ни «Игрока», ни «Огненного ангела», ни «Семёна Котко», ни «Войны и мира», стала могилой его новой опере.

Однако вместо резины по поводу случившегося Прокофьев решил заняться делом. Зашедший к нему в номер «Астории» Кабалевский обнаружил композитора сидящим над нотной бумагой и, взамен приветствия, демонстрирующим ему то, что считал за крупную находку в балете, над которым работал: «Вот посмотрите, это тема Хозяйки». С мальчишеским простодушием он, при поддержке Миры, разыграл сходное представление перед Лавровским. Балетмейстер явился на Николину Гору лишь за тем, чтобы обсудить возможный сюжет сочинения. Его предложение сводилось к одному из уральских сказов Бажова. Прокофьев отвечал ему: «А знаете ли какое совпадение, мы только что с Мирой Александровной говорили об этом же, а об Урале, о его природе, я мечтал ещё находясь за границей. Вы знаете, меня уже скоро начнёт мучить тема Хозяйки Медной горы; какая она будет, ещё не знаю, но она скоро будет меня мучить». А через несколько дней радостно сообщил балетмейстеру, что только что «нашёл тему Хозяйки», и заставил и себя, и вновь приехавшего к нему Лавровского почувствовать «именинниками». Тема Хозяйки Медной горы, открывающая балет, была «найдена» в сентябре 1948 года. В декабре же было не до радости: Прокофьев просто показывал всем, и в первую очередь занявшему двусмысленную позицию Кабалевскому, что, несмотря ни на что, он не сдаётся.

На следующий день после просмотра «Повести о настоящем человеке» состоялось прослушивание второй части «Войны и мира» в МАЛЕГОТе. Вопреки желанию труппы,

получившей, напомним, в прошлом году Сталинскую премию первой степени за первую часть оперы, спектакль шёл без костюмов и декораций. После каждой картины звучали аплодисменты присутствующих. Дискуссия по окончании была полной противоположностью обсуждению «Повести о настоящем человеке»; но Прокофьев, от греха подальше, решил уйти в гостиницу. Мира осталась. Многие не на шутку всполошились и говорили о Прокофьеве самое лучшее. Дала о себе знать и совершенно другая обстановка, чем в Мариинке: не было и намёка на саботаж и халтуру. Сохранился даже протокол обсуждения, дополненный пометками Миры.

Артист хора Сыренский заявил, что годится им музыка или нет, решают в конце концов исполнители, а не начальство со стороны: «Во 2-й части есть гениальные места <...>, и больно, если этот спектакль у нас не пойдёт. <...> ...где-то там решили — неверно. Мы, трудящиеся, сами должны и будем решать».

Исполнитель партии графа Ростова Левандо категорически возражал против навязанных Прокофьеву изменений; говорил, что если критиковать, то конкретные недостатки, с практически музыкальной точки зрения и уж никак не оперу вообще: «Картина “Фили” мне больше нравилась в том варианте, который был на прошлом просмотре. Теперь ария Кутузова несколько шарманообразная. Для решения этого вопроса на просмотре надо было показать в том и другом варианте.

Трудность вокала у С. С. Прокофьева есть, он забывает, что имеет дело с человеческим голосом, а не механизмом, и для голоса у него есть инструментальность. <...> До показа сцена в Филях кончалась на плаче Палаши, было закончено хорошо, и напрасно С. А. Самосуд испугался этого варианта.

В целом коллектив был очень увлечён работой над оперой <...>, а если скажу, что эту оперу надо ставить — отражу мнение большинства».

Наконец, резко и прямолинейно выступил представитель большинства, артист хора, участник недавней войны Фёдоров: «Если раньше посыпались бы возражения и споры, то сегодня 1—2 выразились против, остальные молчали. Дело в том, что 2-я часть настолько эмоциональна в смысле патриотизма, что неудобно говорить против. Самое основное достоинство оперы в том, что С. С. Прокофьев, может быть, единственный композитор, который протолкнул тему патриотизма, и так, что она захватывает. Это опера историческая, и мы её слушаем не так, чтобы было сладко для уха».

Голоса против всё-таки прозвучали — это были мнения «экспертов»: композитора Дехтярёва, когда-то соученицы Прокофьева, а ныне профессора Ленинградской консерватории Надежды Голубовской, либреттиста Левика, продемонстрировавших свою беспомощность перед лицом гениального сочинения. Отдельные части такого сочинения могут вызывать сколько угодно возражений, но целое всегда неизмеримо больше суммы частей. Голубовская же заявляла, что за частями не увидела целого: «Недостаток оперы не в том, что каждая часть не может быть в отдельности, а в том, что, не читая “Войны и мира”, не поймёшь действия». Бедная! Прокофьев недаром выиграл у неё в консерваторские годы столько шахматных партий и ещё весной 1914 года обошёл будущего профессора даже на заключительном конкурсном экзамене по их общей специализации — фортепиано.

Через два дня после провала «Повести о настоящем человеке» и через день после более или менее успешного прослушивания второй части «Войны и мира» композитор делает ещё одну уступку обстоятельствам: с тяжёлым сердцем составляет план возможного исполнения «Войны и мира» в сокращённой версии. В версии этой нет трёх картин — в кабинете Долохова, сцены Пьера и Анатоля и сцены на Шевардинском редуте. Против каждого эпизода в новой версии оперы проставлено время звучания. Музыкальные куски, которые могли бы быть сокращены в дополнение к уже сделанным сокращениям, отмечены вопросительным знаком. Прежде задиристый и непобедимый Прокофьев был настолько подавлен, что теперь был готов на любые жертвы ради того, чтобы увидеть своё любимое детище на сцене. Даже на отказ от части музыки, связанной с ключевым образом Платона Каратаева. Даже на возможное снятие увертюры, поэтичной сцены в Отрадном, эпиграфа ко второй части и финального хора.

«5 дек. 48

План “В<ойны> и мира” в один вечер

? Увертюра	3
? 1. Отрадное	7
2. Бал	20
3. Визит Наташи к Болкон<ским>	15
4. Вечер у Элен	15
5. Картина у Ахросимовой	23
	+ Конец: Денисов сообщает о войне
? Эпиграф	4

- | | |
|--|----|
| 6. Бородино сокращённое | 20 |
| Беженцы? Кн. Андрей с Кутузов<ым>? | |
| [нрзб.] Пьер с Андреем | |
| 7. Фили без Кутузовского хора | 15 |
| 8. Москва: выкинуть чтение указа | 19 |
| Пьер с Даву | |
| расстрел | |
| Каратаев | |
| сумасшедшие | |
| смех Пьера | |
| французский театр | |
| 9. Мытищи | 15 |
| 10. Отступ<ление> фран<цузов> — вык<инуть> | |
| Каратаева | 20 |

Сократить разговоры Пьера, но сохранить “растворяется заржавевшая дверь”.

И, если нужно, сократить финальный хор».

9 декабря, когда Прокофьев и Мира уже вернулись в Москву, Вера Алперс написала из Ленинграда:

«Шлю Вам горячий привет и неизменную любовь свою к Вам как к человеку и художнику. Не огорчайтесь неудачей. Я пишу Вам так, хотя и знаю, что Вас это, может быть, и не убеждает в настоящую минуту.

Но времена меняются, и для Вас этот срыв в общественном мнении не может играть решающего значения».

Увы, «срыв в общественном мнении» оказался именно тем последним ударом, оправиться от которого Прокофьев уже не смог.

Хренников предложил Прокофьеву встретиться и обсудить ситуацию. Мира сочла, что ситуация яснее ясного — инициатива дальнейшего давления на композитора шла от Хренникова и от его окружения, и лучше на встречу с главным инквизитором пойти ей самой. Присутствовал при встрече и первый заместитель министра культуры СССР Кухарский. Генсек Союза композиторов был озлоблен. Он всё не мог забыть пренебрежения, проявленного Прокофьевым к его собственной музыке: «Почему Прокофьев избегает общения? Почему вы берётесь писать либретто? Вы же знаете, что делаете это очень плохо». Возражать на это что бы то ни было было бессмысленно.

Около Нового года в Москве собирался пленум Союза композиторов. Прокофьев, по настоянию Мира, обратился к руководству союза с письмом по поводу «Повести о настоящем человеке»:

«В Президиум Пленума
Союза Советских Композиторов.

Ввиду того, что публичные выступления, к сожалению, строго воспрещены мне по состоянию здоровья, я вынужден обратиться к Пленуму с этим письмом, которое прошу огласить. <...>

Меня упрекают, что я своевременно не показал оперу в Союзе Композиторов. Здесь я должен сделать следующее объяснение: опера была заказана Ленинградским театром имени Кирова и театр предложил разучить её с певцами, хором и оркестром и в таком виде сделать показ. Это настолько завидная форма показа, что я, разумеется, согласился. Получилось, однако, обратное: — 1. Показ оттянулся по крайней мере на несколько месяцев. Весь нотный материал находился в Ленинграде и, несмотря на пожелания Союза Композиторов и моё собственное желание показать оперу нашей музыкальной общественности, я был лишён этой возможности.

2. Певцы и оркестр выучили оперу еле-еле и только-только исполняли ноты. Порой я сам не узнавал своей музыки. Получилось, что драматические места пропали, а некоторые бытовые неудачные моменты выпятились до невероятных размеров.

Я учту неудачу с этой оперой и считаю своим долгом продолжить работу в этой области в соответствии с указаниями Партии и Правительства. В настоящий же момент я пишу балет на уральский сказ Бажова. Если этот сюжет и не из советской жизни, то во всяком случае из жизни народа, рассказанный по-советски. Я познакомлю Союз Композиторов с музыкой этого балета, как только он будет написан.

28 декабря 1948.

С. П.»

1948 год был самым страшным годом в его жизни. Уже то, что Прокофьев сумел пережить его, — казалось чудом.

Глава одиннадцатая

ГОДЫ ИЗОЛЯЦИИ (1949—1953)

Первые месяцы нового, 1949 года Прокофьев продолжал упорно работать над «Сказом о каменном цветке». В какой-то момент возник слух о том, что его вместе с Шостаковичем отправляют в США в составе советской делегации на спешно созванную в Нью-Йорке Конференцию деятелей науки и культуры в защиту мира. Слух этот достиг матери

Лины, и Ольга Владиславовна сообщила об этом Пайчадзе. 17 марта 1949 года директор РМИ написал Кусевицкому: «Я думаю, что в Париж его не пустят и из Америки прямо повезут обратно в <советский> рай». Прокофьев чувствовал себя не настолько хорошо, чтобы выдержать внезапное трансатлантическое путешествие. В США Шостакович приехал один, причём в весьма подавленном состоянии. Николай Набоков вспоминал, как, в ответ на заданный им прилюдно Шостаковичу вопрос об отношении к публикациям «Правды» о современной музыке, тот, уставившись в пол и не поднимая глаз, ответил, что «полностью согласен» с линией главной газеты СССР. Прокофьеву сильно повезло — от участия в унижительном для себя представлении и от необходимости говорить в присутствии старых знакомых то, во что сам он верить решительно не мог, композитор был избавлен. 24 марта 1949 года на Николиной Горе он поставил последнюю точку в клавире балета.

Но это было только началом мытарств сочинения. Музыка балета показалась Большому театру недостаточно народной — в цивилизаторски-снисходительном понимании народности, по Жданову, то есть именно в том ключе, который был противен природе Прокофьева. По воспоминаниям Лавровского, прослушавшие первый вариант сочинения стали говорить, что «музыка мало отвечает образности сказов Бажова, что она мрачна, тяжела, нетанцевальна. Говорилось много непродуманного, случайного (иногда и бестактного)».

Положение осложнялось тем, что чересчур индивидуальная на опровинциализившийся вкус советских балетных танцовщиков и музыкальных администраторов оркестровка Прокофьева не имела шансов пройти в Большом театре тоже. По мере доработки «Сказа» для сцены Лавровский просил Прокофьева менять инструментальное одеяние то одного, то другого эпизода. Разумеется, тем, кто был воспитан на пиетете к Минкусу и Адану, музыкальный XX век был ни к чему. Но требовать от Прокофьева ухудшать, огрублять себя самого — это было уже нечто неслыханное. Для огрубления оркестровки был, в тайне от автора, привлечён ударник оркестра Большого театра Борис Погребов. Слава Богу, Прокофьев погребовской «версии» собственного балета не слышал. Она бы только прибавила ему страданий.

Была ли эта неавторская оркестровка явно плоха?

Геннадий Рождественский, впоследствии дирижировавший как погребовской, так и авторской оркестровками «Сказа», называл Погребова «исключительным, в лучшем смысле слова, ремесленником в области оркестровки. Что ему гово-

рят, то он и делает. Ему было сказано: вот здесь ни хрена не слышно, и здесь тоже, и вообще ни хрена не слышно. Поэтому вместо намеченной флейты он запускал три трубы в унисон и добавлял большой барабан, который лупит “раз”. <...> “Сказ о каменном цветке” — целиком Погребов, полностью». Надо ли говорить, как страдал от одной мысли, что его сочинение переоркестровывали, да ещё и втихую, Прокофьев.

С народностью поступили по-другому: Лавровский взял-ся уговаривать Прокофьева вставить в балет цыганские и русские пляски. Поступал он вполне осознанно: если администрация хочет на сцене цыганского и кабацкого разгула, то пусть так оно и будет. Для этого он привёз на Николину Гору концертмейстера Стучевского, начавшего с ходу импровизировать на цыганско-кабацкие темы. Реакция композитора оказалась предсказуемой: «Простите, я затворю окна. Я не могу допустить, чтобы такие звуки неслись с дачи Прокофьева!»

Столь же мало желания было у него писать нелепые «русские пляски» в 4/4 — из числа тех, что наяривали по радио оркестры народных инструментов. Настоящая музыка восточных славян, слышанная им в детстве в Солнцевке, звучала иначе.

Незадолго до окончания первой версии «Сказа» 16 марта 1949 года личным распоряжением Сталина (за № 3179р) была милостиво отменена секретная инструкция о запрете на исполнение некоторых сочинений Прокофьева и решено «признать незаконным приказ № 17 Главреперткома Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР от 14 февраля 1948 г. о запрещении исполнения и снятии с репертуара ряда произведений советских композиторов и отменить его», а Главреперткому был объявлен выговор «за издание незаконного приказа»: копию этого решения за заверяющей имя диктатора печатью вручили лично композитору. Это означало одно: дорога к исполнению новых вещей Прокофьева была открыта волей высшего руководителя страны, от него ждали новых произведений. Сталин и его приспешники больше не нуждались в композиторах-жертвах, им нужен был хор счастливых певцов. Сделано это было в преддверии возможной поездки Прокофьева за рубеж. Однако в отношении нашего героя решение прекратить травлю было принято слишком поздно: события 1948—1949 годов сломили его морально и физически. Прежняя изобретательная уверенность и сила больше не вернулись к композитору, остались только мастерство и умение.

Черты глубокого кризиса заметны уже на многих страницах «Сказа о каменном цветке» — великолепно и широко задуманного, но написанного часто с явным внутренним тор-

можением, будто некая усилившаяся гравитация не допускает слишком привольного полёта музыкальной мысли. И уже явно как сочинение человека, говорящего совершенно по-другому, звучит начатая и написанная в 1949 году трёхчастная Соната для виолончели и фортепиано — вещь, вопреки основной своей тональности до мажор, местами сумеречная, пассаеистичная и интроспективная, с явным ослаблением волевого движения и неуклонного напора, всегда присущих Прокофьеву. Трудно было ожидать другой музыки от художника, глубоко травмированного. Катастрофа, произошедшая в 1948 году, была равносильна частичной немоте, случающейся после инсульта: человек, всю жизнь говоривший с окружающими на одном языке, вдруг переходит на другой, слышанный им только в детстве. Таким музыкальным языком для Прокофьева была речь поздних русских романтиков Глазунова, Рахманинова, Метнера, Гречанинова. Ведь он стал самим собой именно в отторжении от того, что делали старшие. Построение музыкальной фразы и общая «тональность разговора» в Сонате бесконечно ближе к этим романтикам, чем к языку «Семеро их» и Второй симфонии. Временами даже трудно поверить, что писал один и тот же человек. Но ведь и человеком-то Прокофьев становился другим. Ограниченный врачами в работе, властями — в свободе творческой реализации, он жил теперь жизнью, жёсткий распорядок которой задавался не, как это было всегда, им самим, а обстоятельствами. Требовалось экономить время и силы для предельно кратких промежутков работы. Большая часть контактов с внешним миром осуществлялась через Миру. Для беспокойного и не склонного к внешнему подчинению духа Прокофьева это было самое настоящее тюремное заточение. Тем удивительнее то, что в столь тяжкую пору жизнь одарила его знакомством с гениальным музыкантом, по возрасту годившимся ему в сыновья. Знакомство это, как уже бывало прежде с Прокофьевым, переросло в глубокую творческую дружбу — последнюю в жизни композитора.

Бесконечно увлечённый его музыкой, двадцатидвухлетний Мстислав Ростропович обладал уникальной для виолончелиста лёгкостью игры и полнотой и точностью звукоизвлечения, а также отнюдь не требующимся для виртуоза знанием современной музыки и культуры в целом и острым интересом ко всему происходящему вокруг. Меньше всего Ростропович был похож на успешного исполнителя стандартного репертуара, хотя и в таком качестве он не знал себе равных. Уроженец южных окраин русского мира (он родился в Баку), настоящий интеллектуал с чувством юмора и собствен-

ной независимости, с ироническим отношением к действительности — разве не таким был сам Прокофьев в молодые годы? Дружбе с Ростроповичем Прокофьев был обязан тем, что он находил в себе теперь силы не просто доделывать и переделывать давно задуманное, но и снова сочинять.

А началось всё с концерта 21 декабря 1947 года в Малом зале Московской консерватории, на котором Ростропович и аккомпанировавший ему пианист исполнили — после долгого перерыва — Виолончельный концерт в версии для солирующего инструмента и фортепиано. Прокофьев был впечатлён работой двадцатилетнего тогда ещё студента и тут же после концерта сообщил Ростроповичу, что решил своё сочинение переделать. Трагические события 1948 года надолго отложили задуманное.

Творческая их дружба зацвела, когда летом 1949 года Прокофьев пригласил Ростроповича на Николину Гору прослушать завершённую Виолончельную сонату до мажор и высказать своё о ней мнение. Прокофьев писал эту сонату как бы в соревновании с Мясковским, чья сумеречная и использующая необычайно красивый, характерно русский — именно в духе романтиков конца XIX века — мелос Вторая соната для виолончели и фортепиано ля минор была ответом обстоятельствам, в которых оба композитора оказались. Но то, что для Мясковского стало органичным продолжением его стиля, для Прокофьева, как мы уже увидели, было выходом за пределы его прежней стилистики, опытом музыкального говорения заново. Прокофьев, слышавший, как играл Ростропович на репетициях романтическую сонату Мясковского, очень рассчитывал на созвучность новой вещи исполнительской манере виолончелиста. Ростропович сонату Прокофьева одобрил, предложив, в соответствии с возможностями инструмента и собственным стилем игры, несколько выигранных изменений в партии виолончели. Композитор предложение виолончелиста принял.

По желанию композитора премьера — неофициальная — Сонаты для виолончели и фортепиано была дана Ростроповичем и Рихтером 27 сентября 1949 года на заседании секретариата Союза советских композиторов. По воспоминаниям Рихтера, секретариат решил отмолчаться и вплоть до зимы размышлял, является ли услышанное политически приемлемым или в нём всё ещё присутствуют черты «формализма», после чего было устроено новое неофициальное прослушивание.

Уже летом 1949 года, когда стало казаться, что дела вроде бы налаживаются, сломался организм Прокофьева. Человек может выдержать многое, но никак не понимание не-

нужности и бессмысленности пережитого. Если запрет на исполнение его сочинений, полномасштабная травля друзей, арест Лины были всего лишь «перегибами», то чего тогда стоит человеческая жизнь? Прокофьев, склонный всю жизнь к решительным действиям, а не к лишаящим воли размышлениям, увидел, наконец, то, что давно уже видели вокруг себя миллионы сограждан: что в вязком болоте советского общества, сочетавшего господство безликой массы с жестокой политической диктатурой, воля каждого из них не значила ровно ничего. Ему стало так плохо, как не было со злополучного январского падения 1945 года. Катастрофа произошла в начале июля 1949 года. Незадолго до того, 24 июня, Прокофьев побывал на первом пробном исполнении большей части музыки балета «Каменный цветок» в Большом театре и радостно сообщил Мире, что исполнение прошло «бли-ста-тельно!». Прокофьева открыто поддержали не только музыканты, но и чиновники — директор Большого театра Солодовников и начальник управления музыкальных театров Горяинов, договорившийся до того, что темой балета является борьба «за свободное творчество, за радостный труд» (так оно и было). Ещё бы: Сталин позволял им теперь хвалить недавнего представителя «формалистических извращений, антидемократических тенденций в музыке, чуждых советскому народу и его художественным вкусам». Однако, когда Прокофьев уехал из города на Николину Гору, у него начались сердечные и головные боли.

1 июля на даче появился Ростропович, тщательно, с инструментом в руках, взявшийся разбирать виолончельную партию Сонаты. Прокофьев с готовностью садился за фортепиано. Творческое общение и совместное музицирование с лёгким на подъём и всегда ироничным Ростроповичем были для него, как казалось, лучшим лекарством. Погода стояла прохладная, но случилось, как это часто бывает в Подмосковье, несколько жарких дней. В один из них, 7 июля, Прокофьев и Мира отправились на дачу к Ламмам, где по традиции проводил лето и Мясковский. Когда они дошли до дачи, стало ясно, что с Прокофьевым происходит что-то неладное, чего он сам осознать не мог. Родная племянница и приёмная дочь Павла Ламма Ольга вспоминала: «Сергей Сергеевич был возбуждён, лицо его было красным, говорил он как-то не очень ясно и смятённо, Мирра [sic!] Александровна, держа его за руку, нежно и испуганно пыталась успокоить его и всё твердила: “Серёженька, пойдём домой, пойдём домой!” Но Сергей Сергеевич всё устремлялся к Николаю Яковлевичу. Мы пытались усадить Сергея Сергеевича в тень

на террасе, но он не мог оставаться неподвижным, всё пытаясь что-то пояснить, куда-то идти, тянул Мирру Александровну в лес; “гулять, гулять”. С трудом Павлу Александровичу и Николаю Яковлевичу удалось проводить его домой на дачу, находившуюся поблизости от нашей. Вызвали врача из Москвы. Из рассказа Мирры Александровны узнали, что Н. С. Голованов, возмущённый отношением к Прокофьеву, пригласил его к себе в Большой театр на какую-то репетицию или прослушивание, возможно, это был показ Прокофьевым фрагментов его нового балета “Каменный цветок”, где присутствовавшие в зале музыканты устроили Сергею Сергеевичу подлинную овацию. Такой контраст между ленинградским оскорбительным приёмом и московским триумфом потряс измученную нервную систему композитора. Ведь всё это время Сергей Сергеевич держал себя на людях очень сдержанно, с чувством собственного достоинства, и его метания и страдания были видны только близким ему: Мирре Александровне, которой он с тоской говорил: “Неужели больше я никогда не услышу ‘Войну и мир’ и ни одного своего сочинения”, или Николаю Яковлевичу, которого он допрашивал: “Неужели все наши сочинения не нужны, будут заброшены!”

По определению врача с Прокофьевым случился мозговой припадок, то есть инсульт, принявший форму какого-то почти безумия. Его оставили на даче, так как ему нужен был, прежде всего, покой и свежий воздух. Всё медицинское обслуживание немедленно было предоставлено на самом высоком уровне. Прокофьеву пришлось остаться жить на Николиной Горе, и зимой ему категорически запретили занятия композицией и даже слушание собственной музыки по радио. Только один врач — Роза Львовна Гинзбург сказала, что нельзя художнику запрещать творить, всё равно музыка будет жить в его душе, и невозможность её зафиксировать только будет ухудшать его нравственное и психическое состояние; “Дайте ему прожить меньше, но так, как он хочет”. Всё же вначале Сергея Сергеевича изолировали от всего музыкального мира и лишь постепенно разрешили заниматься композицией не более двух часов в день. На Павла Александровича и особенно на Николая Яковлевича всё случившееся произвело трагическое впечатление...»

Выздороветь и прийти в прежнюю форму — психическую и физическую — Прокофьев после инсульта уже не смог. Чужда 1945 года не повторилось.

Глядя на то, что происходит с другом, Мясковский, тоже чувствовавший себя не лучшим образом — ещё в январе

1949 года у него обнаружили полип в желудке, впоследствии развившийся в раковую опухоль, — принялся за усиленную доработку своих последних крупных сочинений, 27-й симфонии и 13-го квартета. На окружающее он смотрел без каких-либо надежд и в начале октября, прослушав по радио трансляцию из Ленинграда уничтоженной было самокритичным Чайковским, но восстановленной Ламмом по сохранившимся оркестровым и вокальным партиям оперы «Воевода», сказал Ламму по прослушиванию: «Знаешь, совсем недурная опера, намного лучше любой из наших современных <советских>». А в феврале 1950 года, покидая в середине премьерного показа оперу «Фрол Скобеев» Хренникова, заявил прямо среди публики, собравшейся в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко, чтобы все слышали: «Можно подумать, что у нас никогда не было Глинки и мы всё ещё на уровне дилетантов!» В дневнике же он записал ещё более резко: «...очень плохо, пошло и не талантливо; смесь доверстовщины с кальмановщиной». От порой присущей ему «мимозности» не осталось и следа, зато виднее стал другой Мясковский: профессиональный военный сын профессионального военного, никогда не склонявшийся ни под артиллерийским, ни под ружейным огнём врага, ни тем более под словесным огнём враждебной критики, знающий, что страх гибели позорнее самой гибели. «Силы нет на свете, чтобы нас сломила».

Между тем уже с 1949 года Лина Ивановна находилась в пермском инвалидном лагере в Абези, куда угодила после изнурительных допросов в Лефортовской тюрьме (в заявлении на имя Генерального прокурора СССР она сообщает, что пробыла в Лефортове девять месяцев после ареста; по сведениям «Мемориала» и Воркутинского архива МВД Республики Коми, Лина Прокофьева прибыла в Абезь в начале августа 1949-го). Каторжной работы там от заключённых не требовалось, но лагерь находился за полярным кругом, и даже простое самообслуживание покалеченных людей администрация сумела превратить в каторгу. Их заставляли выполнять обременительную и бессмысленную работу — вроде охраны отхожих ям или перетаскивания тяжёлых предметов с места на место на лютом морозе. Система, нацеленная на уничтожение, должна была и дальше уничтожать даже физически сломленных. В лагере этом Лине Прокофьевой часто встречались знакомые. Как правило, люди в возрасте. Так, в лагерь в Абези попал арестованный в Литве тесть Сувчин-

ского и брат великой балерины Тамары Карсавиной философ Лев Карсавин, которого Прокофьевы не видели с конца 1920-х годов, когда тот жил ещё во Франции.

Даже находясь в лагере, Лина продолжала неотступно думать и в тех немногих письмах к детям, что ей дозволялись, волноваться о Прокофьеве. Он оставался центром её существования, тем, что позволяло воспринимать произошедшее как дурной сон. О её неизменных — вопреки всему — чувствах свидетельствуют строки из письма к сыну Святославу от 31 октября 1949 года: «Папина болезнь меня очень огорчила, правда, я это почему-то предчувствовала, часто видела его во сне, слышала его голос и т. д. — должно быть, он тоже меня вспоминал. Крепко его обними от меня, дай Бог, чтобы он вовремя успел дирижировать “Каменный цветок” для Большого театра, но только не переутомился бы, чтобы не было ухудшения, ведь пережитое им не шутка».

Искры прежнего Прокофьева — с поправкой на необычайную простоту, предельную прозрачность письма и нежность музыки — появляются в замечательной, пусть и длящейся — в музыкальной части — всего 17 минут, сюите для чтецов, хора мальчиков и симфонического оркестра «Зимний костёр», соч. 122, которую Прокофьев написал на слова бывшего соседа по дому на улице Чкалова Самуила Маршака. Это был тот мир, над которым не имели власти никакие болезни и невзгоды, никакое настоящее — мир детства, бывшего у нашего героя счастливым. Именно таким, счастливым, полным радостного удивления и неведомых возможностей, оно должно было быть, несмотря ни на что, и у советских мальчиков — пионеров. А детский характер музыки избавлял композитора от неизбежных придирок неусыпно следящих за его эстетической линией администраторов из Союза композиторов и Комитета по делам искусств. Сюита полна необычайных по красоте и благородству долгих мелодий, которые в конце 1940-х годов мог писать один только Прокофьев. Оркестровка в целом характерно прокофьевская, тонко и ясно выполненная. Есть в сюите и место прежней, навеянной русскими пейзажами лирике — в духе музыки к «Евгению Онегину», задушевно-мечтательных страниц «Войны и мира» и «Золушки» — как, например, в длящемся всего две минуты и оттого, как и вся сюита, кажущемся слишком уж коротким «Зимнем вечере». Сюжет мелодекламационной сюиты вполне классический — путешествие группы школьников на пригородном поезде на природу, удивление перед

простыми радостями от природы: снегом за окном, зимним лесом; затем катание («вальс») на льду; разведение ритуального пионерского костра; «пионерский сбор», «зимний вечер» и «походный марш»; и, конечно, возвращение домой. Стихи Маршака, использованные в «Зимнем вечере», хороши особенной чистотой и благородством. Присутствует в них и восходящий к немецким романтикам, к тому же Шуберту, мотив зимнего пути (*die Winterreise*) за пределы ясного, дневного мира:

Идём во тьме и тишине.
Под нами снег хрустит.
Холодный месяц на сосне
Корабликом стоит.

Кругом — деревья до небес
И с каждым ветерком
Вздыхает лес, роняет лес
Тяжёлый снежный ком.

Спят глухари, медведи спят
В снегах, в лесной глуши,
И кроме них да нас, ребят,
Здесь нет живой души.

Пора и нам домой, в постель.
Сильней кружится снег.
И поздних путников метель
Торопит на ночлег.

Но «Зимний костёр» оказался последней вспышкой догорающего пламени — оттого столь яркой. Говорить просто, благородно и светло о взрослом мире, доставлявшем ему всё большие мучения, Прокофьев больше уже не мог, а говорить иначе он просто бы не выдержал, да и ему больше не позволили бы.

Примерно в то же время, что и сочинение детской музыки, Прокофьев вернулся к работе над «Воспоминаниями» о собственном детстве. Теперь уже не сам он писал, а по имевшимся под рукой материалам и по сложившемуся в голове повествованию он диктовал текст Мире. Надиктовывать, а не писать от руки Прокофьев начал ещё в 1945 году, но к середине 1946-го работа, в которой совершён был большой рывок, застопорилась. И только несчастья 1948 года заставили композитора возобновить повествование. В новых главах «Воспоминаний» речь шла о консерватории — времени огромных надежд, первых музыкальных побед и свершений.

Мира осваивала роль секретаря, сиделки, домашнего врача. Мысленно возвращаясь к счастливой поре начала их ро-

мана, Прокофьев на материале музыки «Обручения в монастыре» создал симфоническую сюиту «Летняя ночь», соч. 123, состоявшую из пяти частей «Вступление.—Серенада.—Менуэт.—Мечты (ноктюрн).—Танец». Учитывая, как дорого было его предельно ограниченное рабочее время, ясно, что, тратя его, взамен сочинения новой музыки и работы над «Воспоминаниями», на переработку прежнего, он осуществлял бесконечно дорогое приношение любви и благодарности — к той, без кого вся его работа и жизнь уже были невозможны.

Одновременно с просветлённой «Летней ночью» Прокофьев создал по заказу Радиокомитета, устроенному ему Самуилом Самосудом к 150-летию со дня рождения Пушкина, и два так называемых «Пушкинских вальса» для оркестра — оба чуть больше семи минут музыки, романтически-просветлённые, на одну и ту же тему, поданную в увеличенном тонико-доминантовом разрешении (сначала в фа мажоре, потом в до-диез миноре). «Пушкинские вальсы», с их характерно прокофьевским движением мелодии, скорее связаны с музыкой «Войны и мира» и «Золушки», даже с прежними обработками Шуберта, чем с культурой собственно пушкинского времени. Как всегда поразительно, отсутствие стилизации, зато в музыке так много лирической чистоты и даже нежности.

С возобновлением работы над «Воспоминаниями» пробудился интерес и к современному словесному искусству. В конце 1949 года Прокофьев прослышал от жены Рихтера Нины Дорлиак, что Пастернак заканчивает рукопись большого историко-психологического романа, и выказал желание ознакомиться с ним. Трудно себе представить две бóльшие противоположности: мужественный, порой ослепительно-солнечный, порой напористо-брутальный дар Прокофьева и женственный в основе своей, волхвующий талант Пастернака. Но Прокофьев давно уже знал, что полноценное искусство включает в себя оба начала, и лирическую поэзию Пастернака ценил высоко.

Поэт, крайне польщённый интересом со стороны крупнейшего — тут сомнений быть не могло — из композиторов своего поколения, передал Прокофьеву рукопись — это был «Доктор Живаго», — сопроводив её письмом, начертанным характерным летяще-каллиграфическим почерком с «лигатурами»:

«16 октября 1949

Дорогой Сергей Сергеевич!

Нина Львовна уверяет, будто Вас интересует эта рукопись, которой она сама не читала и только потому может Вам ре-

комендовать. Доверяюсь её необоснованному дружелюбию, но боюсь, что Вы ждёте от вещи совсем не того, что она может дать, и потеряете на неё время даром.

Это слишком в стороне от того, что принято, да и я сам привык считать литературой. Тут страницы намеренной наглядности, без которой не бывает искусства, перемешаны с самым сырым и откровенным разговором с собой. Но занесение этих вещей на бумагу сильнейшая моя потребность сейчас, и, сознавая все недостатки этих записок, я продолжаю их вести с теми же ошибками.

Приложенные в тетрадке стихи, к которым я, вероятно, прибавлю столько же, явятся одной из последних глав второй книги, после главы, описывающей смерть Живаго в 1929 году, и разбора оставшихся после него бумаг.

Я не могу подарить Вам рукопись и через месяц попрошу её обратно. Если Вы прочтёте её раньше, можете дать её почитать в течение этого срока, кому пожелаете.

От души <желаю> Вам всего лучшего. Будьте здоровы. Сердечный привет Мирре [sic!] Александровне.

Ваш БПастернак».

Рукопись и сопроводительное письмо попали в руки Прокофьеву 8 ноября — вероятно, до того не вполне законченный роман читали Дорлиак и Рихтер, и композитор погрузился в «сырой и откровенный» разговор лирического поэта с самим собой.

6 декабря 1949 года Ростропович и Рихтер снова исполнили Сонату для виолончели и фортепиано на пленуме Союза советских композиторов. Прошли ещё почти три месяца после второго неофициального прослушивания, почти полгода после первого, в сентябре 1949-го, и почти год с момента милостивого снятия Сталиным запрета на исполнение новых сочинений Прокофьева, прежде чем, после двух уже прослушиваний, сверхосторожные бюрократы из Союза композиторов дозволили концертную премьеру стилистически крайне умеренной Сонаты — 1 марта 1950 года в Малом зале консерватории. Вероятно, их больше всего пугало, отчего прежде непокорный Прокофьев стал теперь сочинять такую «правильную» музыку: а вдруг в ней содержался какой-то тайный подвох?

Прокофьева, однако, действительно интересовало, как можно сделать удовлетворяющую требованиям свыше, исполняемую в новых советских условиях музыку без потери качества. Он несколько раз слушал по радио «Песнь о лесах»

Шостаковича и решил, что оратория эта сделана грамотно, но в музыкальном смысле не очень оригинальна. Надо сказать, что не все композиторы, официально обвинённые в «формалистических извращениях», были настолько благожелательны к Шостаковичу. Ольга Ламм запомнила откровенный разговор об оратории, во время которого Анатолий Александров и Самуил Фейнберг обвиняли Шостаковича в «халтуре» с целью подделаться под вкусы «властителей», а другой «формалист» Шебалин многозначительно отмалчивался; Мясковский же «указывал на блестящее мастерство формы, особенно в решении вокальной и инструментальной партитуры». Прав был, разумеется, Мясковский: «Песнь о лесах» на лучших страницах доказывает, что таланту Шостаковича была подвластна и своеобразно преображалась под его пером даже официально насаждавшаяся архаичная эстетика XIX века.

Но на душе у Прокофьева было по-прежнему тяжело. Музыка сочинялась совсем не такая, как ещё два-три года назад. Убеждать себя, что преследования и явное нездоровье своё и близких были только следствием подпадения под власть «иллюзии», заключающейся в слишком большом внимании к материальному миру, как должен был бы последователь *Christian Science*, оказывалось всё труднее. В один из сумеречных дней безрадостного февраля 1950 года, когда им обоим предстояло лечь в больницу — Мире на операцию, Прокофьеву на время отсутствия Миры под тщательный присмотр опытных врачей, композитор и его спутница составили завещание. Оно было написано синими чернилами на печатном бланке с шапкой «Лауреат Сталинской премии Сергей Сергеевич ПРОКОФЬЕВ, Московская область, Звенигородский район, Почтовое отделение “Успенское”, “Николина Гора”» и состояло всего из одного предложения: «Мы хотели бы, чтобы после нашей смерти нас похоронили рядом. СПРКФ, М. Прокофьева (Мендельсон)». Просьба о человеческих похоронах — была единственным и последним, что отчаявшиеся Прокофьев и Мира могли просить у властей.

На этот раз обошлось. По ходатайству Шостаковича удалось устроиться в кремлёвскую больницу, куда Прокофьев взял с собой партитуру «Каменного цветка» (бездельничать он был не в состоянии). Там его посещали коллеги-музыканты — Анатолий Александров, Левон Атовмян, Дмитрий Кабалевский, Виссарион Шебалин, Дмитрий Шостакович. Кабалевский, придя к Прокофьеву в больницу, рассказывал о премьере так возмутившей Мясковского оперы «Фрол Скобеев». Прокофьев с наслаждением и ехидством делился с Ми-

рой впечатлениями своего гостя от нового советского «шедевра»: «Речитативов больше нет, и слушателю это тяжело. Много кабацкой музыки; с другой стороны там, где серьёзно, там “под Прокофьева”. Словом, обвинение в разнородности стилей. Самосуд очень старался, рассчитывал получить <Сталинскую> премию за исполнение». Это было даже не возвращение к доглинкинской безречитативной опере, о чём громко заявил в театре Мясковский. Всё-таки и «Ямщики на подставе» Евстигнея Фомина и «Аскольдова могила» Александра Верстовского обладали немалым драматургическим, а — музыка Фомина — и мелодическим очарованием, а уж мастеровитый Степан Давыдов в «Днепровской русалке», третьей популярнейшей опере доглинкинского времени, ничем не отличался от любого хорошего европейского композитора своей эпохи. Но тут-то!..

Даже сюжет был под стать Хренникову, слишком долго чувствовавшему себя «безродным зятем» на пиру музыкальных аристократов. Был он позаимствован из знаменитой повести XVII века.

Бедный, но образованный дворянин Фрол Скобеев, переодевшись старухой-ворожеей, проникает в дом родовитого боярина Тугай-Редедина, где, сбросив женское обличье, пленяет сердце дочери боярина Анны. Сильные мира сего увидены глазами умного, но чуждого им выходца из семьи средней руки: они, точно представители низов, бесконечно пьянствуют, легко поддаются обману. Древнее «что внизу, то и наверху» служит оправданием Фролу в его безудержной предприимчивости. Словом, сюжет для жанровой комедии, на худой конец оперетты, но никак не для исторически правдивой оперы, на создание которой претендовал Хренников. Зато какое откровенное разоблачение психологии генерального секретаря Союза композиторов!

Между тем в апреле, когда Прокофьев уже выписался из больницы, к нему вновь обратились с предложением написать ораторию «на актуальную внешнеполитическую тему» — о борьбе за мир. Первое предложение прозвучало ещё в январе. Положение композитора было во всех смыслах невыигрышное, отказаться от такого заказа, как он прежде поступил с музыкой к фильму «Падение Берлина», Прокофьев не мог. Инициатором нового предложения мог быть только один человек — Сталин.

Обстановка в мире была действительно серьёзная: гонка ядерных вооружений набирала обороты. 29 августа 1949 года СССР испытал на Семипалатинском полигоне собственную ядерную бомбу. Конфликт между бывшими союзника-

ми по антигитлеровской коалиции, не до конца удовлетворёнными разделом мира на «социалистическую» и «капиталистическую» зоны — понятия предельно условные, ибо социализма в тогдашних странах «народной демократии» было не то чтобы очень много, а в союзной Соединённым Штатам Великобритании стояло у власти в 1945—1951 годах стопроцентно социалистическое правительство лейбористов, — казалось, неизбежно перерастёт в открытое вооружённое столкновение. Превосходство Советской армии на европейском театре было очевидным: советским танковым колоннам потребовалось бы немного времени, чтобы войти в Париж и сбросить остатки войск недавних союзников в море, которые не факт, что стали бы воевать с «русскими» всерьёз. А общественная поддержка таким «освободительным» маршброскам со стороны влиятельных французской и итальянской компартий была бы обеспечена. Но Европа, как и СССР, была разорена Второй мировой войной, и, легко овладев ею, Сталин, как и его китайский «собрат» Мао, ведущий активную наступательную политику в азиатской зоне, столкнулись бы — уже в глобальном масштабе — с экономическими резервами Северной Америки, не подвергавшейся в 1940-е годы ни разорительной оккупации, ни бомбардировкам с неизбежным разрушением хозяйственной инфраструктуры. В конечном итоге победа в надвигавшейся новой мировой войне досталась бы другой стороне. Поэтому Сталин готовился к казавшейся неизбежной войне упорно и тщательно. Советские мобилизационные списки 1949—1953 годов, которые могли бы пролить свет на стратегические планы в случае, если бы война всё-таки началась, до сих пор остаются тайной за семью печатями. Важным элементом подготовки к войне, как водится, была агитация против войны, и тут влиятельное слово людей искусства ценилось вождём народов высоко. Западные европейцы рассматривались как потенциальные союзники. Объектом безоговорочной критики, по указанию Сталина, должны были быть только США; то, что и в американском обществе не было единства по отношению к возможной войне, с точки зрения вождя, значило мало. Говоря языком геополитики, конфликт обещал в глазах советского вождя стать сшибкой более или менее просоветского и стремящегося к самоизоляции евразийского континента с основанной на неограниченном перемещении информации и товаров морской, атлантической цивилизацией англосаксов и их потомков. Вопросы социально-экономического устройства были здесь вторичны — те же англичане занимались социалистической реконструкцией, но

оставались стратегическими союзниками США. План передела мира с обязательным разгромом Англии, который предлагал Сталину во время секретных переговоров Гитлер, становился снова актуальным.

Как прежде со «Стальным скоком», в составители сценария нового сочинения Прокофьеву был предложен Илья Эренбург, ещё в 1930-е приехавший, как и Прокофьев, в СССР. Неужели были извлечены на свет материалы агентурной разработки евразийцев (того же Сувчинского), относившиеся к 1920-м годам? Во всяком случае, Александр Фадеев, с 1946 года председатель Союза писателей, общавшийся со Сталиным напрямую и явно озвучивавший его слова, сообщил Прокофьеву о написанном Эренбургом проекте оратории, что «план этот интересный». Фадееву и было поручено «курировать» в дальнейшем Прокофьева. Какое-либо вменяемое общение гениального композитора с лицами, поставленными в 1948 году руководить музыкой, было — это видел всякий — уже невозможно.

План Эренбурга больше всего напоминал сценарий документального фильма, а кроме того, акцентировал трагизм войны; но Прокофьеву фиксация на трагическом была чужда по природе. Даже музыкальное сопровождение к эпизоду после массового расстрела в «Партизанах в степях Украины» имело победительное развитие. Однако главное пожелание — критика американского делячества, а также дружеский, союзнический тон по отношению к европейцам — было в разработках Эренбурга учтено:

«Биржа довольна. Атлантический пакт. Пусть воюют французы, мы получим доходы. Биржа торжествует.

<...> Советский народ продолжает работать: он знает, что Сталин это мир. Но мир надо любить, мир надо защищать...

<...> Идут парижские рабочие. Идут итальянские рыбаки. Идут чехи и индийцы, поляки и голландцы. Подымается, встаёт и побеждает войну Китай. Советская песня, как ветер весны, обходит мир.

<...> Торговцы смертью. Атомной мало — нужна водородная. Обеспечена смерть с гарантией. Смерть детей. Смерть камней. Смерть всего.

<...> Народы не допустят. Французские девушки ложатся на рельсы, чтобы задержать военные эшелоны. Итальянские рабочие сбрасывают танки в море. Не пропустить войну. И все смотрят на Москву. Москва отстоит мир».

Композитор долго жил в Западной Европе? Что ж, пусть по-дружески обратится к западным европейцам. С Соединёнными Штатами дело обстояло сложнее. Хотя Прокофьев

ещё в 1918 году не без задора утверждал, что душа у американца находится «чаще где-нибудь в чековой книжке», он едва ли считал это правило универсальным, ибо знал и другую Америку, где его как композитора ценили и любили. Но в 1950 году, в ситуации давления, под которым он находился, и речи не шло о благодарности этой другой Америке.

Первоначально подразумевалось сочинение, понятное по своему языку и детям. О детях — ближе к концу — всё настойчивей упоминала и сценарная разработка Эренбурга:

«Осторожно. Не приближайтесь. Ни к советским детям, ни к советским цветам. Здесь шлагбаум, здесь война не пройдёт.

Спокойно садовник смотрит на дерево. Спокойно мать ласкает ребёнка. Мир победит войну».

О «детях, гражданах будущего» толкует и составленный самим Прокофьевым, ещё до сценарной разработки Эренбурга, план оратории (помеченный январём 1950 года).

Искали название будущего сочинения. Остановились на «На страже мира»: тут действовал особый шифр, понятный композитору. Название, как мы помним, было взято из правдинской статьи, прочитанной глубоко подавленным Прокофьевым сразу после приезда Святослава и Олега на Николину Гору с известием об аресте Лины. Таким образом, Прокофьев показывал, чего ему стоило взяться за такое сочинение. Ситуация возможной новой войны проецируется на недавний опыт: начало оратории пронизано мыслями о Лине и детях, оставленных в Москве в 1941 году под вражеским ударом, болью и запоздалой виной. Текст сочинил прежний сосед Прокофьевых по дому на улице Чкалова и автор слов «Зимнего костра» Самуил Маршак.

Понимая, в каком положении находится Прокофьев, Маршак работал над текстом оратории серьёзно и тщательно. Говорить об особом вдохновении не приходилось: это была заказная, ремесленная работа, и Маршак, по собственному циничному признанию, укреплял свой дух снадобьями «доктора Шпирта».

В окончательной версии оказалось десять частей: от вступительных картин земли, приходящей в себя «от ужасов войны» — с оркестром, хором и чтцом (*Sprechstimme*), — до картин войны, увиденной глазами детей, с хором мальчиков и солистом-альтом со взрослым хором, переходящих в по-прокофьевски широкую и благородную тему «города славы — Сталинграда», потом — музыкально — повторяемую ближе к концу оратории в хоре «На мирном торжестве» и в финальном хоре «Весь мир готов к войне с войной». В середину по-

мещены массовые по жанру песни «Нам не нужна война» и «Голуби мира» (для солиста-альта и хора мальчиков) и развернутая ария для меццо-сопрано, с подпеванием мальчика-альта и хора — «Колыбельная». Завершает «На страже мира» антивоенный хор-апофеоз «Весь мир готов к войне с войной», в заключительных тактах которого в оркестре звучит музыкальная тема «города славы — Сталинграда». Параллельно с тем, что изложено в заказных стихах Маршака, Прокофьев выстраивает собственный музыкальный сюжет о воздвигшемся над разрушениями советском новом Иерусалиме — Сталинграде, к которому обращены взоры всей Евразии от Франции до Китая. Характерно, что занимающее такое место в одобренном Сталиным сценарии Эренбурга противостояние миролюбивых европейцев и деляческих, готовящихся к новой мировой бойне американцев в оратории осталось без музыкального оформления; этот эпизод — «Разговор в эфире» — единственный, где чтец солирует без сопровождения оркестра.

8 августа, когда работа над ораторией «На страже мира», близилась к концу, умер от рака Мясковский. Готовясь к неизбежному, он привёл в порядок бумаги, сжёг музыкальные черновики и подробнейший дневник, который вёл всю жизнь, заменив его тремя тетрадами сдержанных выписок. Тщательно вычистил — для посмертного исполнения — партитуру 27-й симфонии (завершённой ещё в 1949 году). 24 июня Мясковский приехал на Николину Гору к Ламмам: попрощаться. Там последний раз повстречался на лесной прогулке с Прокофьевым. Мясковский был настолько слаб, что Прокофьев всю дорогу обратно до ламмовской дачи поддерживал его. 28 июля Мясковского увезли в Москву. Расставаясь, он назвал Ламма настоящим, немецким именем Пауль и сказал, что они скоро свидятся. Прокофьеву врачи и знакомые категорически запретили ехать в Москву к умиравшему товарищу. Жена Льва Книппера поведала Мире, что в агонии Мясковский галлюцинировал какими-то новыми советскими сочинениями, например «ужасной музыкой <эстонца> Каппа». Приёмная дочь Ламма Ольга Павловна вспоминала, что на смертном одре «лицо Николая Яковлевича было грозное, трагическое». На похороны Мясковского Прокофьева тоже не пустили.

Теперь Прокофьев остался совсем один. Если не считать Миры, сыновей и музыкальной молодёжи в лице Ростроповича и Рихтера. Великий единомышленник Эйзенштейн не пережил погрома 1948 года; ближайшие друзья музыкальной юности — слабохарактерный, но талантливый Борис Асафьев

и морально безупречный, умнейший Мясковский — сошли в могилу: их тоже, но с разной скоростью убил роковой 1948-й; Лина Ивановна была в лагерях за полярным кругом; зарубежные друзья и единомышленники Сергей Кусевицкий, Пётр Сувчинский, Владимир Дукельский находились так далеко, что словно бы и на другой планете. Друг-соперник Игорь Стравинский, переселившись в Америку, продолжал которое уже десятилетие засеять неоклассическую делянку «здоровой, старой культуры». Его новый переход на позиции музыкального авангарда был ещё впереди. С советскими коллегами у Прокофьева никогда не было особенно близких отношений, ещё холоднее стали они после 1948 года.

31 августа на Николиной Горе Прокофьев окончил клавир оратории. К этому времени текст уже был опубликован в августовском номере «Нового мира». 5 ноября композитор завершил оркестровку. Он волновался: так ли уж хороша была сочинённая им на тексты Маршака музыка? Спросить теперь было не у кого. Но Павел Ламм, которому по традиции Прокофьев поручил разбирать дирекцион, уверял, что музыка была вполне заслуживающей одобрения, в особенности «Колыбельная». Вскоре не станет и Ламма — рак сведёт и его весной 1951 года в могилу.

9 декабря под управлением Александра Гаука в Колонном зале в Москве была сыграна премьера 27-й симфонии Мясковского.

19 декабря на открытом концерте в том же Колонном зале состоялась премьера «Зимнего костра», а затем — в тот же день, но позднее — и «На страже мира». Дирижировал Самуил Самосуд.

Ни на премьере последней симфонии своего друга, ни на премьерах собственных сочинений Прокофьева не было.

В 1951 году «Зимний костёр» и «На страже мира» были удостоены Сталинской премии, правда, всего лишь второй степени — шестой Сталинской премии на счету Прокофьева. Так как список лауреатов утверждался самим диктатором, то, очевидно, что таково было его мнение об оратории. Прокофьев выполнил заказ, но, вероятно, не так убедительно, как этого хотелось Сталину. Новой «Здравицы» не вышло.

Первые исправления в Виолончельный концерт Прокофьев внёс сразу после провальной премьеры 1938 года и отправил правленую партитуру для переписки и последующего издания в парижскую контору РМИ. Война в Европе парализовала деятельность издательства и прервала связь с его

отделениями, находившимися на контролируемой нацистами территории — в Берлине и начиная с 1940 года в Париже. 20 октября 1943 года Прокофьев справлялся у находившегося в США Кусевицкого: «...прошу тебя сообщить, есть <ли> у тебя партитура моего виолончельного концерта: после отсылки рукописи в издательство у меня не осталось дубликата, и мы здесь уже в течение нескольких лет не можем исполнить этот концерт». Что-либо определённое Кусевицкий смог ответить только по окончании войны: у него лично рукописи Прокофьева не было, но корректура партитуры обнаружилась в парижской конторе РМИ. 10 июля 1947 года Прокофьев убедительно просил Гавриила Пайчадзе: «1) Всё-таки постарайтесь мне прислать (через ВОКС) партитуру — переписав её или сняв оттиск с корректуры; то или другое прошу сделать за мой счёт. 2) Голоса мы спишем здесь, а клавир, хоть плохой, здесь найдётся. 3) В Москве есть отличный молодой виолончелист, который выучил концерт, и вначале сезона мог бы сыграть с оркестром. 4) Послушав, окончательно решу, надо ли внести в него переделки, и тогда извещу Вас». Партитура из Парижа вовремя не поспела, и «отличный молодой виолончелист» Ростропович сыграл 21 декабря концерт по клавиру — в версии для виолончели и фортепиано.

Сразу по получении партитуры и как только отгромыхали бедствия 1948-го, Прокофьев засел за кардинальный пересмотр сочинения. Как и некогда Пятигорский, Ростропович стал приносить Прокофьеву образцы казавшихся ему, виртуозу, интересными концертов для виолончели с оркестром, написанных виолончелистами-виртуозами — Давидом Поппером, Карлом Давыдовым, и, как это уже произошло с данным ему Пятигорским концертом Дворжака, Прокофьев был абсолютно беспощаден в оценке просмотренных сочинений: «Ну и музычку вы мне принесли». «Музычка», как мы помним, было самым страшным ругательством в дягилевском кругу, но Ростропович только посмеивался.

Работа шла привычным чередом: Прокофьев вносил дополнения и исправления, Ростропович проверял, насколько идиоматичной оказывалась новая партия виолончели. Это было уже самое настоящее сотворчество.

Прокофьев не мог отказать себе в удовольствии вписать в финальную тему с вариациями цитату из одного из тех, кто подавался организаторами травли 1948 года в качестве эталона композитора — припев из популярной песни «На закате ходит парень возле дома моего...» Владимира Захарова на слова Михаила Исаковского. Припев из всем известной пес-

ни звучал шаржированно-скерцозно, проходя то у разных групп инструментов, то у солирующей виолончели. Контрастом ему служила необычайно благородная, может быть, самая красивая вариация Симфонии-концерта. Самого Захарова, активно громившего «ненужный» симфонизм и вознесённого мутной волной на пост одного из секретарей Союза композиторов, Прокофьев едко высмеивал и — цитируя припевчик — высказывал с нескрываемым сарказмом ему в лицо, что думал о его неблагоприятной роли: «И кто его знает, / Чего он моргает, / Чего он вздыхает, / На что намекает...»

В окончательной версии переделанный виолончельный концерт настолько отличался от написанного в 1934—1938 годах, что Прокофьев дал ему № 2, а на самой рукописи начертал:

«Посвящается
выдающемуся таланту
Мстиславу Ростроповичу
на память
о совместных
трудах
над концертом
СПркфв

10 окт. 1951».

При предварительном прослушивании Захаров опознал свою мелодию — только глухой не услышал бы её — и разразился неизбежный скандал. Прокофьев предложил Ростроповичу поставить на ближайшее будущее на место этой мелодии специально сочинённый вальсок, а потом, без лишнего шума, вернуться к изначальному варианту.

Болезни, тяжелейшие переживания не просто предельно ограничивали рабочее время Прокофьева; они привели и к расфокусировке его музыкального существа. Играл и даже читал с листа собственную музыку Прокофьев уже без прежнего блеска, а звуки он, всю жизнь отличавшийся абсолютным слухом, слышал порой на три тона выше (вместо до — фа-диез).

Однако Прокофьев по-прежнему выделялся манерой держаться, одеждой и всем своим обликом на фоне «серой как шинель» подсоветской жизни. Даже с минимумом доступного он умудрялся выглядеть франтом, гостем из другого мира. Живший у Прокофьева на даче — в период совместной работы над Концертом-симфонией — Ростропович вспоминал, что к завтраку композитор являлся «безукоризненно одетым, всегда при галстукe и в пиджаке... <...> К этому нужно ещё прибавить склонность к ярким цветам одежды и

заметную любовь к духам...». Юный Геннадий Рождественский встретил Прокофьева как-то раз идущим из Камергерского переулка по Тверской (из тогдашнего проезда Художественного театра по улице Горького) в Елисейский магазин за продуктовыми покупками: на композиторе были огромная, размерами чуть не с сомбреро, чёрная шляпа, очень короткое чёрное пальто (вероятно, другого размера просто не имелось в продаже) и ослепительно-жёлтые перчатки. Он сам, как и в годы юности, во время баснословных прогулок по Невскому, «в сверкающем цилиндре, вооружённый моноклем», продолжал наслаждаться производимым на окружающих эффектом.

Премьера Концерта-симфонии состоялась 18 февраля 1952 года. Вышедшему с виолончелью на сцену Ростроповичу и вставшему за дирижёрский пульт Рихтеру устроили овацию до выступления, что, по мнению последнего, было просто неуместно: живой и прошедший сквозь столько испытаний автор музыки сидел в зале; а после окончания вещи, как и после московской премьеры первого варианта концерта, слушатели пребывали в смущении. Они ждали другого Прокофьева — яростного, захватывающего широтой дыхания и мелодии; вместо этого им явился возвышенный, но уже не по свободному выбору, а лишь по внутренней истощённости и желанию покоя композитор. Прокофьев всё же сказал Рихтеру в артистической: «Теперь я спокоен. Теперь есть дирижёр и для других моих сочинений». По иронии судьбы это оказалось последним дирижёрским выступлением Рихтера, но зато Ростропович прославился впоследствии как дирижёр прокофьевских партитур.

Да, с появлением гениальной музыкальной молодёжи — Ростроповича, Рихтера — Прокофьев увидел, что дело его в России не пропадает.

А буквально через четыре дня, 22 февраля, Самуил Самосуд исполнил на радио праздничную симфоническую поэму «Встреча Волги с Доном», которая пусть и не прибавила композиторских лавров нашему герою, зато самим фактом своего исполнения означала, что абсолютно новые его вещи отныне могут звучать и на радио.

Рукопись Седьмой симфонии датируется 1952 годом — симфония была окончена 20 марта на квартире в проезде Художественного театра, инструментовка завершена уже на Николиной Горе 5 июля, — но на самом деле датировка неточна. Начало третьей части *Andante espressivo*, веющее полу-

вековой давности поэзией счастливого детства, теперь уже недостижимо далёкого, относится ещё к лету 1936 года и первоначально было написано на берегах Оки, в Поленове — как музыка к сцене прихода Татьяны в библиотеку Онегина для неосуществлённой постановки Таирова. Ностальгия и лёгкая фантастика окрашивают всю партитуру симфонии, скорее юношескую и даже детскую по духу, чем по-серьёзному взрослую. Даже голосоведение и оркестровка настолько прозрачны во всех четырёх её частях — будь то сонатная по форме первая (*Moderato*), вальсирующая вторая (*Allegretto—Allegro*), упоминавшаяся светлая лирика третьей или галопирующее *Vivace* финала, переходящее в определённо умеренное проведение побочной и заключительной тем первой части, — что понятны и ребёнку. Вслед за «Зимним костром» и многими частями «На страже мира» Седьмая симфония — третье произведение, обращённое к аудитории младшего возраста. Возвращение в детский рай позволяло Прокофьеву снять объективный трагизм собственного положения. Сумеречно-скорбная заглавная тема симфонии, напоминающая о начале — Русь под властью монголов! — «Александра Невского», высветляется противостоящей ей побочной темой отнюдь не в борьбе двух начал, как предписывает диалектика сонатной формы, а через триумфальное проведение партии-антитезы. Перед нами уже другой человек, изматывающему поединку с обстоящим его злом предпочитающий напоминание о добре, о его зримом присутствии. Такая позиция — и мудрее, и возвышенней, но — объективно — печальнее. Рука, подымавшая на страницах «Огненного ангела» духовный меч против осаждавших человеческое сознание мороков и фантомов, здесь только в состоянии вычерчивать знак веры.

Ситуация в начале 1952 года становилась настолько обнадёживающей, что Прокофьев решил обратиться ко вхожему в высшие эшелоны власти и вроде бы расположенному к нему Александру Фадееву с запросом о том, можно ли передать право на постановку «Войны и мира» Леопольду Стоковскому, если в СССР опера не идёт. Фадеев неизбежно спросил бы указаний у Сталина. Запрос сопровождался посылкой положительных откликов на прежние исполнения оперы.

29 февраля 1952 года Фадеев, никогда ни единого такта «Войны и мира» не слышавший, ответил пространственным письмом. «Кое-что выяснив», он посоветовал Прокофьеву не

очень полагаться на «восторженные статьи и отзывы», появившиеся до постановления ЦК 1948 года, ибо те, кто их писал, сейчас, по его мнению, стали бы писать иначе.

«Тем не менее, — продолжал Фадеев, — с моей точки зрения, это не должно служить препятствием к тому, чтобы дирижёр Стоковский поставил Вашу оперу где-нибудь в Европе или Америке. Вы знаете, что и у нас в Советском Союзе ни одно из музыкальных произведений не запрещено к исполнению. Были перегибы в этом вопросе, но, как Вы знаете, перегибщикам за это попало. Если произведения этого типа у нас не исполняются или исполняются редко, то это только потому, что исполнители неохотно идут на это, да и пресса, естественно, критикует подобные концерты (как это было, например, недавно с исполнением какой-то из новых вещей Лятошинского на Украине). Что же касается границы, то в наших условиях, когда мы боремся за укрепление мира между странами, стремимся развивать культурные и экономические связи в тех же целях, исполнение любого произведения советского композитора в странах Европы и Америки, если это произведение может иметь успех, послужит только нам на пользу. Мы не согласны, например, с живописью Пикассо, но не позволяем поносить его всяческими словами в нашей печати, поскольку мы вместе с Пикассо боремся за укрепление мира и живопись его в условиях Европы и Америки служит тем же целям. Всякий здравомыслящий человек должен согласиться с тем, что если крупный западноевропейский дирижёр, имеющий авторитет в довольно широких кругах западноевропейской и американской публики, желает ставить оперы советского композитора, то это для нашей страны полезно, выгодно.

Поэтому я осмеливаюсь выдвинуть следующий совет Вам. Вы должны связаться с тов. Н. Н. Беспаловым (ВКИ <Всесоюзный комитет по делам искусств>), с тов. Хренниковым (Союз композиторов), тов. Яковлевым (ВОКС <Всесоюзное общество по культурным связям>), представить им копию моего письма к Вам и спросить их совершенно официально, считают ли они целесообразным посылку клавира и партитуры Стоковскому. Я лично убеждён, что они пойдут Вам навстречу». То есть среди прочего Фадеев предлагал Прокофьеву вновь обратиться к своему прежнему гонителю, Тихону Хренникову. Фадеев заверял Прокофьева, что Хренников теперь не будет чинить ему препятствий. Он, вероятно, знал, что говорил. Решить вопрос о допустимости исполнения «Войны и мира» в США на взлёте холодной войны между двумя державами мог в СССР только сам Сталин. Диктатор

в очередной раз показал глашатаям вчерашней официальной линии, как мало они значили в его глазах.

Примерно в то же время был инициирован и вопрос о выделении тяжело болеющему Прокофьеву персональной пенсии. Совет министров СССР, то есть как минимум с одобрения его председателя Сталина, а скорее всего, по его указанию, поручил 20 марта 1952 года «т. Звереву (созыв), Кружкову, Твердохлебову и Хренникову рассмотреть вопрос об установлении композитору Прокофьеву С. С. персональной пенсии и представить предложения». Предложение, составленное при участии бывшего гонителя Прокофьева Хренникова и заверенное подписью Беспалова, было в тот же день представлено секретарю ЦК ВКП(б) Маленкову. К этому времени партийная иерархия давно уже подмяла под себя государственную, и Маленков передал предложение прямо по назначению, то есть самому Сталину. В письме за подписью министра Беспалова Прокофьеву давалась следующая характеристика: «Творческий путь Прокофьева труден и полон острых противоречий. Наряду с тем, что в некоторых сочинениях Прокофьев проявил себя одним из наиболее ярких представителей формалистического направления, — он одновременно создал большое число произведений, явившихся значительнейшим вкладом в мировую музыкальную культуру».

За этим стояло только одно — страх игнорировать как прежнее постановление ЦК ВКП(б), инспирированное пожеланием Сталина «учить зазнавшихся», так и новые указания диктатора «против перегибщиков» в учёбе.

Фактически речь шла о пособии по инвалидности. Сталин личной резолюцией пенсию одобрил, но взамен испрашиваемых трёх тысяч рублей сократил её до двух тысяч (около десяти тысяч по нынешнему курсу) — нищета Прокофьеву теперь не грозила, и на минимум лекарств должно было хватать. А против сталинского «да, он нам нужен» уже никто не пошёл бы.

15 августа 1952 года Прокофьев после долгих лет молчания вернулся к писанию дневника. На протяжении 1940-х годов основные события его и своей жизни, с согласия композитора и под его присмотром, записывала Мира. В возобновлённом дневнике язык и взгляд на вещи остаются узнаваемо прокофьевскими, явно с другой, чем окружающая его советская жизнь, планеты, но резко меняется психологический профиль повествователя — перед нами человек, смертельно замученный недомоганиями и недоброжелательством современников.

Дневник, конечно, фиксирует и напряжённую творческую работу — Прокофьев продолжает править Виолончельный концерт, превращая его в Симфонию-концерт, дополняет «Войну и мир», «Сказ о каменном цветке».

Премьера Седьмой симфонии состоялась 11 октября 1952 года в Москве. Вот что записано об этом в дневнике: «Я всё-таки решил пойти, т. к. чувствовал себя прилично. Было приятно встретить много музыкальных знакомых. Впереди меня сидел, например, дирижёр Хесин 85 лет, который слушал симфонию с увлечением и всё время тихонько дирижировал, ускоряя темп. Симфония прошла хорошо, и в конце меня даже вызывали. Ввиду того, что эстрада находится высоко и влезать на неё трудно, я кланялся из партера, но потом Самосуд сделал мне знак, чтобы я “через вокруг” поднялся на эстраду. Я поднялся, кланялся, жал руку Самосу-да, поднимал оркестр. Самосуд повторил финал, который я слушал, оставшись позади оркестра. В артистической во время антракта ко мне заходили Шебалин, Ан. Александров, Олег <...>, Гольденвейзер. Последний плакал. Я не думал, что этот сухарь способен расчувствоваться до слёз, а из зала подтвердили, что он ронял слёзы в кулачок. После симфонии шла оратория, но я и всё семейство вернулись домой, так как я устал».

Однако способность прийти на премьеру оказалась редким просветом в череде недомоганий, которые Прокофьев мог сколь угодно отрицать, но которые не давали ему ни полноценно жить, ни полноценно работать. Большинство намеченных и обозначенныхopusом сочинений 1952 года так и осталось в виде набросков, общим числом около сотни страниц.

Из трёхчастного Концертино для виолончели с оркестром соль минор, соч. 132, писавшегося в сотрудничестве с Ростроповичем, была доведена до более или менее отделанного вида (но так и не оркестрована) средняя часть, *Andante*, причём Прокофьев поставил напротив обозначения темпа вопросительный знак. Он хотел добиться лирико-кантиленного звучания, немного на итальянский манер, и потому просил Ростроповича приносить ему виолончельные переложения известных оперных арий. Однако даже сохранившаяся часть звучит в лучшем случае как ослабленный Прокофьев, точнее как совсем другой композитор — таким Прокофьев мог бы стать, последуй он не дорогой создания резко индивидуального стиля, а прими конвенции позднеромантического языка конца XIX — начала XX века. Такой язык просто не мог быть языком Прокофьева по природе своей. Из первой части Концертино — явно сумеречного и романтического *Andante*

mosso — были прописаны только экспозиция и разработка. Третья, задуманная в форме рондо, — осталась в самом эскизном виде. Однако именно она заставляла вспомнить о прежнем Прокофьеве — жёстком насмешнике. В этой части, в ещё более шаржированном, чем в Концерте-симфонии, виде проходит припев песни «И кто его знает...» бесконечно восхвалявшегося Хренниковым в 1948 году Владимира Захарова. Возможно, что Прокофьев, раздумывая о таком финале Концертино, вспомнил финал Виолончельного концерта Дукельского, в основу которого положен шаржированно-бодряческий военный марш, контрастирующий с возвышенно-созерцательной, очень русской по мелосу средней частью. Концертино было досочинено в 1956 году Ростроповичем, и 29 декабря того же года исполнено именно в версии для виолончели и фортепиано. Кабалевский оркестровал версию Ростроповича, и в таком виде Концертино прозвучало 18 марта 1960 года под управлением Геннадия Рождественского с Ростроповичем же в качестве солиста. В 1990-е годы композитор и музыковед Владимир Блок, родственник Александра Блока, создал свою собственную реконструкцию Концертино.

От Шестого фортепианного концерта, для двух фортепиано и струнных с ударными в трёх частях, соч. 133, который Прокофьев собирался посвятить Святославу Рихтеру и его другу Александру Ведерникову, сохранилось только 24 страницы набросков трёх частей (1. *Allegro*.—2. *Andante tranquillo*.—3. *Allegretto*), причём некоторые наброски были занесены на нотную бумагу не самим Прокофьевым, а, по его указаниям, Ведерниковым. Наброски Шестого концерта — на трёх нотных станах — имеют самый предварительный характер: ясно не прописаны даже партии двух солирующих инструментов. Полнее всего сохранилась первая часть, а вторая и третья — в эскизах начала. Ведерникову весь этот материал напомнил о жанре *concerto grosso*.

В Сонате для виолончели соло до-диез минор в четырёх частях, соч. 134, была более или менее готова только первая часть, и, как и при сочинении Шестого фортепианного концерта, физические силы уже оставляли Прокофьева. Из семи страниц набросков только первые четыре записаны рукой Прокофьева, остальные три — под диктовку композитора — Ростроповичем. Сохранившийся материал — крайне сумеречного свойства и звучит, особенно вначале, в главной теме, чуть не надгробным плачем. Композитор показывал 30 сентября сочинённые куски сонаты навестившим его на Николиной Горе молодым друзьям, собственно и составлявшим в 1952 году его ближайшее музыкальное окружение: Рихтеру,

его жене певице Нине Дорлиак, Ростроповичу и Ведерникову. «Рихтер одобрил (“очень серьёзно”)», — записал он в дневнике. А ещё через восемь дней: «Я дописал фугу для сонаты для cello solo <солирующей виолончели>. Ростропович уверен, что после небольших поправок будет совсем приличная фуга». Сольная виолончельная Соната — последняя музыка Прокофьева, сохранившаяся в более или менее исполняемом виде, — была отредактирована Владимиром Блоком и 29 декабря 1972 года представлена московской публике Наталией Гутман.

Для новой редакция Второй симфонии, на этот раз в трёх частях, соч. 136, было сделано только несколько набросков начала. 20 августа Прокофьев, согласно дневнику, «думал о 2-ой симфонии bis. Мысль использовать I и IV части из ор. 43. Ведь то же время сочинения материала», а 31 октября записывает в дневнике, что, учитывая то, что «у меня оба новых начала 2-й симфонии оказались затерянными, я сегодня решил сделать “окончательное” начало для нового варианта. Сделал».

От сочинявшейся в начале 1953 года Десятой фортепианной сонаты, соч. 137, сохранились лишь записанные Прокофьевым 27 февраля сорок четыре начальных такта. В основу их была положена ми-минорная сонатина 1931—1932 годов, соч. 54.

Одиннадцатая соната для фортепиано, соч. 138, так и осталась в проекте. По замыслу, она должна была стать переработкой сонатины 1932 года соль мажор, обозначенной тем же 54-м опусом.

Обе сонатины композитор очень ценил и считал, что публика в начале 1930-х годов их просто не поняла. Теперь он смог бы выразить те же музыкальные мысли масштабнее, лиричнее, прямее. Тем более что редактор подготавливаемого Собрания его сочинений Атовмян высказал желание включить сонатины в один из томов.

Единственное, что Прокофьев довёл в 1952—1953 годах до конца, — новую редакцию Пятой сонаты, которой особенно усердно занимался в начале 1953-го и даже обозначил как отдельный опус — соч. 135. В новой версии многое звучит мягче, сонату никак не упрекнёшь в излишней «церебральности». Без сомнения, найдутся и те — автор этих строк в их числе, — кому неприкрашенная, обнажённая музыка сонаты 1923 года гораздо ближе. Довести работу удалось благодаря помощи Ведерникова, с которым композитор обсуждал сочинённые вставки и переделки и характер их следования. 2 февраля 1954 года Ведерников впервые ис-

полнил окончательную версию Пятой сонаты на концерте в Алма-Ате.

А если бы Прокофьев завершил и виолончельное Концертино, и сольную виолончельную Сонату, и Шестой фортепианный концерт, и новую редакцию Второй симфонии, и ещё две сонаты для фортепиано? Судя по новой редакции Пятой фортепианной сонаты, прежняя музыка приобретала более сбалансированное звучание. Расширение до полноценных сонат двух парижских сонатин 1931—1932 годов обещало быть весьма интересным. Едва ли то же самое можно сказать о совсем новой музыке Прокофьева. Композитор с его честностью и прямоотой вынужден был искать стиля, приемлемого для провинциальных заправил советской культуры, стремившихся не допускать уж слишком по-прокофьевски звучащих сочинений до сцены и концертного зала. Стиль, который оказался для них приемлемым, подозрительно напоминал русский романтизм пятидесятилетней свежести. Судя даже по лучшим сочинениям 1949—1952 годов, Прокофьев всё больше писал так, как он не писал со времён первых курсов консерватории. Он всю жизнь был иным, очень взрослым композитором. Теперь Прокофьева заставляли вернуться к давно пройденному и отвергнутому.

Самое же главное, что откат в прошлое оказывался в основе своей бесполезным — и «Война и мир», и даже «Сказ о каменном цветке» так и не видели света рампы. И это буквально убивало Прокофьева. Он постоянно с видимым страданием говорил с Мирой о «Войне и мире» и шёл, по просьбам Самосуа и Лавровского, на всё новые и новые дополнения и переделки и в опере, и в балете, мешавшие, между прочим, работе над фортепианными сонатами, концертом, над переделкой Второй симфонии, над задуманными сочинениями для виолончели. 3 ноября композитор поверяет дневнику сокровенное: «Сел (в 3-й раз) за арию Кутузова почти что с ненавистью, но кусок, в конце концов, вышел и оказался м<ожет> б<ыть> более выгодным в сценическом отношении, хотя и не лучше предыдущего в музыкальном». А 14 января 1953 года, уже полностью деморализованный и с нескрываемым страданием: «Дописал русский танец для “Каменного цветка”, Лавровский переставил один кусок в 16 тактов и танец играли кордебалету, который высказался, что это не Прокофьев, а вроде Чайковского. Спасибо, что не вроде Минкуса».

Зима 1952/53 года была первой, которую Прокофьев и Мира провели целиком в городе. Деревянный дом на Николиной Горе никогда не прогрелся в холодное время до рав-

номерного тепла, а резко ухудшившееся здоровье не позволяло пренебрегать этим обстоятельством. Лишь два раза они выезжали на «москвиче» на прогулку из центра столицы в николюгорский лес.

В конце зимы Прокофьев болел гриппом, отчего его организм, и без того ослабленный, достиг предела нестабильности. Часто случалась высокая температура, поднималось давление. Во время визитов коллег — Ростроповича, Лавровского, Ведерникова — он продолжал держаться молодцом. Однако, оставаясь наедине с Мирой, даже затруднялся объяснить, что именно мучит его больше всего. «Душа болит», — говорил он ей. Сама Мира, да и старые друзья Прокофьева, надеялись, что переезд на дачу улучшит его состояние.

Вдобавок вновь замаячило жесточайшее безденежье, смешанное с отвращением и усталостью. «Б<ольшой> театр не платит за “Каменный цветок”, Ком<ите>т по делам искусства за виолончельный концерт, Музгиз за 7-ю симфонию — в результате я впал в давно не виданную бедность. Писать “квадратный” русский танец для IV акта надоело», — записывает Прокофьев в дневнике 3 января 1953 года.

1 марта, наконец, начались долгожданные репетиции «Сказа о каменном цветке» в Большом театре. Это был также день, когда Прокофьев сделал последнюю запись в дневнике — о необходимости ухудшать и дальше инструментовку «Сказа»: «Вначале было, в самом деле, противно, но под конец пошло легче, и я несколько страниц сделал».

Утром 5 марта Прокофьев попросил своего водителя — править машиной он перестал из-за хаоса, творившегося на московских улицах, ещё до войны — отвезти его на прогулку к скверу возле кинотеатра «Ударник» (там, где они с Мирой часто бывали, скрываясь от досужих глаз, в самом начале их романа); а заодно предложил довезти до поликлиники своего лечащего врача Евгению Теппер, жившую в том же, что и он, доме. Теппер, взглянув на Прокофьева опытным глазом, не заметила ничего тревожного в его состоянии. Поехали. По возвращении с прогулки у «Ударника» композитор написал письмо в Музфонд с просьбой перебелить новую редакцию Пятой сонаты.

Днём к Прокофьеву на несколько минут по дороге на репетицию заглянул Леонид Лавровский, чтобы обсудить детали дуэта Катерины и Данилы (пятый номер балета). Прокофьев также ждал концертмейстера Стучевского, за несколько лет до того «учившего» его, как импровизировать на кабацкие

темы. Смирившись с неизбежным злом чужого вмешательства, Прокофьев хотел только одного: увидеть, наконец, свой балет на сцене. Перед приходом концертмейстера Мира, как было у них заведено, читала вслух: на этот раз воспоминания Аксакова и Стороженко о Гоголе. После ухода Стучевского она разбирала бумаги и вырезки, готовя очередную папку к сдаче в Центральный архив литературы и искусства. Прокофьев был рядом — беседовал, иногда улыбался. Потом удалился отдохнуть к себе в комнату.

Около восьми вечера он вышел оттуда, шатаясь, с признаками сильнейших мозговых спазмов: головокружением, болью, тошнотой, ознобом. Мира срочно вызвала врачей, сыновей Прокофьева Святослава и Олега, сестру Мясковского Валентину Яковлевну. Прокофьев в полном сознании лежал на кушетке, огорчаясь тем, виновником какого переполоха он оказался. «Если бы он жаловался, мне было бы легче», — вспоминала потом Мира. Приехавшая из поликлиники Теппер обнаружила очень высокое давление, пустила Прокофьеву кровь... Около девяти ему стало уже совсем плохо, но композитор по-прежнему оставался в полном сознании.

Успешно проведя первую репетицию дуэта Катерины и Данилы, Лавровский позвонил Прокофьеву, сказавшему за несколько часов до того, что с нетерпением будет ждать результата: «С трудом узнал я голос Миры Александровны, общившей мне, что Сергей Сергеевич скончался...»

Весть о случившемся разнеслась по городу. Именно в этот день было объявлено и о смерти Сталина. Тот, кто свёл в могилу ближайших друзей Прокофьева и миллионы его соотечественников, тщанием чьих «следователей» была посажена в лагерь мать его детей, а их общая квартира разгромлена, лежал теперь бездыханный по соседству — в Колонном зале бывшего Дворянского собрания, и десятки тысяч брели нескончаемой толпой поклониться его телу. Пробившись с трудом сквозь кордон милиции и сквозь заблокированную грузовиками улицу Огарёва (ныне — Газетный переулок) к Центральному телеграфу, три студента консерватории пианист Лазарь Берман (который потом запишет всю основную фортепианную музыку Прокофьева), дирижёр Геннадий Рождественский (который станет первым исполнителем многих оставшихся в рукописи сочинений Прокофьева) и Карэн Хачатурян пришли в квартиру на проезде Художественного театра. Кроме Миры и её отца там уже не было никого. Прокофьев лежал, освещённый «странным», как показалось Рождественскому, торшером. Пришедшие изумлённо оглянулись: маленькая, предельно скромная комната, пианино

вместо концертного рояля, шифоньер с американскими записями музыки композитора... Если бы они знали, что квартира оставалась коммунальной и даже с удобствами случались проблемы!

И хотя советские радио и газеты хранили упорное молчание о кончине Прокофьева — всё время и место были отведены трауру по почившему вождю, — коллеги, друзья и близкие, даже те, кто находился далеко от Москвы, узнали о произошедшем моментально. Святослав Рихтер, вызванный на похороны Сталина, летел транспортным самолётом, набитым погребальными венками, из Тбилиси в столицу. Из-за начавшегося обильного снегопада рейс сделал посадку в аэропорту Сухуми. Здесь Рихтеру рассказали о смерти Прокофьева.

«Небывалый снег сыпал на чёрные пальмы и чёрное море, — вспоминал пианист. — Было жутко.

Я думал о Прокофьеве, но... не сокрушался.

Я думал: ведь не сокрушаюсь же я оттого, что умер Гайдн или... Андрей Рублёв».

Тот, кто говорил Рихтеру, что отныне «спокоен» за будущее своих сочинений, потому что нашёлся равный по таланту исполнитель, уже пребывал в пространстве, не подвластном тлению и распаду.

Владимир Дукельский услышал сообщение о смерти Прокофьева по итальянскому радио, на борту подплывавшего к Неаполю пассажирского лайнера «Сатурния». Вот уже несколько лет он не имел возможности даже написать другу: Сувчинский предупреждал его из Парижа, что любое новое письмо из-за границы означало угрозу безопасности композитора и его близких. Знал Дукельский и о тяжёлом физическом состоянии Прокофьева — неофициальная связь с Москвой не прерывалась даже в самые мрачные периоды холодной войны. Оркестр на борту «Сатурнии» безостановочно наяривал популярные песенки с итальянской тематикой. Для бортовых музыкантов имя гениального русского не значило решительно ничего.

А я вечно жив. Ничего подобного —
Помрёшь, как и все помрут,
И тайну житья загробного
Никогда не узнаешь тут, —

с горечью написал Дукельский.

Лина Ивановна, продолжавшая отбывать срок в Абези, узнала о случившемся позже всех. Как-то, вынося вместе с другими заключёнными помои, она услышала речь сокамерницы, прибежавшей в возбуждении из библиотеки: по

советскому радио объявили, что в Аргентине состоялся концерт памяти Прокофьева. По воспоминаниям Евгении Таругты, «Лина Ивановна заплакала и, ни слова не говоря, пошла прочь». Ей, «шпионке», предстояло просидеть в лагерях ещё целых три года...

Прощание друзей и коллег с Прокофьевым, так называемая «гражданская панихида» (какое нелепое советское понятие!), происходила утром 7 марта в небольшом зале композиторского дома, что выстроен возле Миусской площади. Одновременно шло массовое прощание советских граждан со Сталиным. Гроб с телом Прокофьева перевозили на грузовике из проезда Художественного театра на Миусы уже после полуночи, по оцепленной и безлюдной Тверской. В композиторском доме собралось немногим больше сорока человек. Некое подобие цветов — хвойный венок — к гробу Прокофьева удалось раздобыть, сказав, что это на похороны диктатора. Другие цветы были комнатные — принесены из квартир и поставлены у гроба прямо в глиняных горшках. Выдающиеся виртуозы — друзья Прокофьева — обязаны были играть на прощании со Сталиным и лишь, отыграв свою программу, могли прийти в дом на Миусах. Кто-то, как Ростропович, не успел и потому поехал сразу на Новодевичье кладбище.

Давид Ойстрах сыграл первую и третью части Скрипичной сонаты — той самой, которую Мясковский и Попов назвали гениальной и в которой «гаммаобразные пассажи» у скрипки были подобны «ветру на кладбище». Завели запись фрагментов «Ромео и Джульетты». Фейнберг сыграл Баха. Шостакович произнёс речь. Его поддержали Шапорин, Лавровский, Карэн Хачатурян, кинорежиссёр Строева... Игорь Грабарь пытался зарисовать лежавшего в гробу Прокофьева, но слёзы безостановочно лились из его глаз, и художник оставил эту затею. Отправились на кладбище...

Солнца в тот день не было видно. Шёл мокрый снег.

Глава двенадцатая

ПОСЛЕ ПРОКОФЬЕВА (ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ)

27 июня 1917 года молодой Прокофьев записал в дневнике: «...Когда я лёг спать, но не спалось, мне стало казаться, что после смерти всё же крайне неприятно быть заключённым в гроб и отправленным под землю. Но быть сожжённым тоже досадно и крайне глупо стоять в баночке в виде пепла. Я решил, что завещаю мой скелет в музей, дабы ме-

ня там поставили под стекло. У ног будет надпись: “Друзья, мне приятно, что вы здесь”». В сущности, это воля очень радостного человека, которого даже мысль о собственной смерти не может опечалить всерьёз и надолго и который хочет как можно дольше сохранить своё ироничное присутствие на пиру живых. Ведь это только подумать, насколько наше отношение к смерти было бы другим, увидь мы в каком-нибудь специальном анатомическом музее собранными вместе и глядящими друг на друга скелеты всех тех, кто был при жизни Прокофьева значимыми его собеседниками и кто ушёл раньше него: Канта, Шопенгауэра, Дягилева, Эйзенштейна, Мейерхольда, Макса Шмидтгофа. Последние два — с пулевыми отверстиями в черепах. Чуть поодаль Стравинского (его погребли не в, а над островной землёй в Венеции, рядом с Дягилевым) и Дукельского (прах которого был оставлен «в баночке в виде пепла»). И в их компании — героя нашей книги. Пожелание осталось неисполненным. Прокофьева зарыли в землю на московском Новодевичьем кладбище неподалёку от консерваторских товарищей — Асафьева и Мяскового.

Однако в том, что касалось музыкальных рукописей, дневников, переписки, личных вещей и бумаг, воля композитора была соблюдена с завидной аккуратностью.

Ещё в 1950 году Прокофьев договорился о передаче в Центральный (ныне — Российский) государственный архив литературы и искусства в Москве своих рукописей и бумаг. Архив располагается возле той части Ленинградского шоссе, что была во времена Прокофьева дальним пригородом столицы. Прокофьев отбирал рукописи, бумаги и газетные вырезки для архива вплоть до последних часов жизни. В последние годы фонд Прокофьева сильно пополнился, в основном за счёт бумаг, поступивших от Миры Мендельсон.

Было и другое пополнение. В 1955 году, после смерти Прокофьева, стало известно о дневниках и письмах, положенных Сергеем и Линой Прокофьевыми в сейф одного из американских банков. Инюрколлегия СССР, в 1955 году взявшая бумаги под свою опеку, оповестила о них Комиссию по наследию Прокофьева. 20 апреля того же года был составлен акт о передаче бумаг в ЦГАЛИ (теперь — РГАЛИ) с правом доступа к ним на ближайшие 50 лет, то есть до 2005 года, только Мире и детям. Лина Ивановна, отвезшая вместе с Прокофьевым эти бумаги в США, всё ещё находилась в лагере. Святослав и Олег Прокофьевы постфактум подписали акт комиссии. В 2002 году усилиями Святослава Сергеевича Прокофьева и его сына Сергея Святославовича днев-

ник 1907—1933 годов был издан во Франции. В публикацию не вошли записи более раннего времени, 1934—1939 и 1952—1953 годов.

Другие бумаги, большая часть уцелевшей библиотеки и личные вещи Прокофьева, попали, по завещанию Миры Мендельсон, в Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (ГЦММК). Ныне в качестве филиала ГЦММК в Камергерском переулке (в советские времена — в проезде Художественного театра), в доме, в котором Прокофьев бывал с 1939 года, а впоследствии и жил с Мирой Мендельсон, располагается Музей Сергея Прокофьева (официально музей был открыт только в июне 2008 года).

Выехав за рубеж, Лина Прокофьева приложила немало усилий для организации Фонда Прокофьева, на базе которого был создан Архив Сергея Прокофьева при Гольдсмитовском колледже Лондонского университета. И хотя в архиве, занимающем сравнительно небольшое помещение, не хранится никаких подлинников, он уникален уже тем, что представляет исследователям возможность ознакомиться с ксерокопиями музыкальных рукописей и писем Прокофьева, относящихся к периоду его жизни за границей, то есть к 1918—1935 годам. Оригиналы рассеяны по всему миру. Есть они и в Национальной библиотеке Франции в Париже, и в Библиотеке Конгресса США в Вашингтоне, и во многих других известных и малоизвестных собраниях.

Намеченное ещё при жизни Прокофьева издание его избранных сочинений превратилось в собрание сочинений, в сущности — в расширенную версию избранного в двадцати томах, вышедшую в свет в 1955—1967 годах. За пределами его остались юношеская музыка, все оперы, кроме последней редакции «Войны и мира», все балеты до «Ромео и Джульетты», большая часть музыки к кинофильмам, за исключением концертных обработок музыки к «Поручику Кижe» и к «Александру Невскому», Вторая, Четвёртая (в обеих редакциях) и Шестая симфонии, большинство сюит, Первый концерт для виолончели с оркестром, ранние редакции других симфонических партитур и камерных сочинений, «Семеро их» и «Кантата к XX-летию Октября», огромное литературное наследие. Пробелы двадцатитомника отчасти восполняются изданиями РМИ и Гутхейля, а также нотными публикациями 1960—2000-х годов. Огромный корпус юношеских сочинений, первые редакции «Игрока», «Шута», «Огненного ангела», «Войны и мира», авторская версия «Повести о настоящем человеке», сохранившийся музыкальный материал «Ундины» и «Далёких морей», первый вариант Четвёр-

той симфонии, грандиозная «Кантата к XX-летию Октября», основная часть музыки к фильмам «Поручик Киже», «Пиковая дама», «Александр Невский», «Лермонтов», «Тоня», «Котовский», «Партизаны в степях Украины» до сих пор не изданы. Часть переписки Прокофьева увидела свет в 1960—2000-е годы. Появилось обстоятельно откомментированное и текстологически выверенное издание воспоминаний — обширной «Автобиографии». В недавние годы были изданы сборники статей и интервью, художественной прозы и большая часть дневников Прокофьева. До сих пор не издано огромное число писем, не собраны под одной обложкой прокофьевские стихи и либретто. Издание литературного и эпистолярного наследия композитора составило бы шесть-семь увесистых томов. Когда Прокофьев утверждал, что мог бы стать не композитором, а писателем, он имел в виду именно это. Новое же собрание всех его сочинений довело бы счёт томов до ста.

Вопрос о двух браках Прокофьева остаётся самым неприятным из встающих перед теми, кто берётся писать его взвешенную биографию. После его смерти имели место судебные разбирательства, в ходе которых то один, то другой браки композитора объявлялись недействительными. Пока была жива Мира, эти разбирательства имели смысл, так как существовал вопрос о разделе прав на творческое наследие, но после её смерти в 1968 году и передачи, по завещанию, части прав государству в лице ГЦММК, а части прав — детям композитора, отношения с которыми у Миры никогда не были простыми, да это и понятно, вопрос утратил свою остроту. Лина же, хотя и была намного старше Миры, пережила её и осталась в глазах многих западных коллег единственной женой Прокофьева. Выехав за рубеж в 1974 году, она развернула активную деятельность по созданию Фонда Прокофьева, которая завершилась передачей завещанных ею средств, копий всех доступных на Западе творческих рукописей, бумаг и документов композитора Архиву Сергея Прокофьева при Лондонском университете. Скончалась Лина Ивановна в Лондоне 3 января 1989 года.

Нина Мещерская, давно уже Кривошеина, пережила, по возвращении с семьёй в СССР, все тяготы и испытания, выпадавшие после войны на долю новых репатриантов. Кривошеиным было разрешено поселиться в Ульяновске, который сильно опровинциализился в советское время и который Нина Алексеевна искренне возненавидела. В 1949 году её

уволили из местного пединститута, затем был арестован её муж Игорь Кривошеин, а сама она вместе с сыном лишилась квартиры; после чего работала чтецом у слепых студентов, кассиром на аттракционах в городском парке культуры... Это была уже совершенно другая жизнь, бесконечно далёкая от эпохи «Гадкого утёнка» и «Игрока». Игоря Кривошеина между тем отправили в так называемую «Марфинскую шарагу», где он вместе со Львом Копелевым и Александром Солженицыным трудился над разными «спецпроектами». В 1955 году Кривошеин был реабилитирован, и его семья поселилась в Москве. Однако и в оттепельной столице Кривошеиным не было покоя: в 1957 году арестовали и приговорили к трём годам лагерей за «антисоветскую агитацию» их сына Никиту, только что окончившего Институт иностранных языков и всерьёз поверившего оттепельным свободам. В 1974 году Кривошеины, под нажимом властей, решили навсегда уехать во Францию. В 1977 году Нина Алексеевна начала работать над воспоминаниями. Изложила она и свою версию их с Прокофьевым любви, о которой к этому времени писали в биографиях композитора. Скончалась Нина Алексеевна 29 сентября 1981 года в Париже и была погребена на русской части кладбища в Сент-Женевьев-де-Буа. Воспоминания Кривошеиной «Четыре трети нашей жизни» увидели свет в 1984 году в редактируемой Солженицыным «Все-российской мемуарной библиотеке».

Стелла Адлер до конца жизни хранила молчание о юношеском романе с Прокофьевым. Она трижды побывала замужем. Её второй муж, режиссёр и критик Гарольд Клёрман (Harold Clurman, 1901—1980), которого она встретила в 1924 году, был очертаниями нижней части лица до поразительности похож на Прокофьева. Наш герой умел влюблять в себя навсегда. Стелла Адлер умерла в Калифорнии, став во второй половине своей долгой жизни самой знаменитой преподавательницей актёрского мастерства в Соединённых Штатах. Дело её продолжает нью-йоркская «Stella Adler Studio of Acting».

Святослав Рихтер, в гений которого Прокофьев сразу поверил, навсегда сохранил произведения Прокофьева в своём репертуаре, написал о нём интереснейшие воспоминания: удивлённые, полемичные, глубоко почтительные.

Другой молодой гений Мстислав Ростропович исполнил и записал все основные сочинения Прокофьева для виолончели — неподражаемо, все прокофьевские симфонии — очень хорошо и даже главную его оперу «Войну и мир» — вполне прилично. С годами он, испытавший огромное творческое и личное влияние Прокофьева, превратился в то, чем

Прокофьев был среди современников, — олицетворение независимого, никому не покорного духа русской музыки. «Кто вы такие?» — изумлялся Прокофьев речам чиновников на совещании 1948 года. Ростропович фактически делал то же самое с конца 1960-х, поддержав тех, кто требовал уважения свободы слова и творчества в нашей стране. В 1974 году, когда в Западную Европу уехали Лина Прокофьева и Кривошеины, Ростроповича и его жену Галину Вишневскую тоже выдавили из страны; в 1978 году он был лишён советского гражданства. Вернулся Ростропович в 1990-м триумфатором.

Последним его проектом как оперного дирижёра была новая постановка «Войны и мира» в Большом театре, от которой Ростропович, в конце концов, вынужден был отказаться. Не всем приятно было слышать, что виолончелист и дирижёр понимал и помнил, что именно Прокофьев хотел сказать тем или иным музыкальным эпизодом. Прокофьев давно обронзовел и уж никак не мог быть соучастником современной постановки. Рассказывают, что однажды Ростропович, придя на репетицию, сказал, что ему приснился сон, в котором Сергей Сергеевич объяснил, что в некоей не получившейся у исполнителей сцене имелось в виду то-то и то-то. Умер Ростропович 27 апреля 2007 года в Москве, похоронен на Новодевичьем кладбище, там же, где и Прокофьев.

Игорь Стравинский, соперник и друг, пережил Прокофьева на 18 лет, достиг при жизни статуса величайшего из ныне живущих композиторов — сначала в падкой до превосходных степеней Северной Америке, а потом, после головокружительного превращения из неоклассиков в додекафонисты, получил желанное признание и от западноевропейских «музыкальных троцкистов» во главе с Булезом, устроившим настоящий эстетический террор против тех, кто сомневался в разумности ортодоксально-авангардной линии. Имея теперь твёрдую поддержку и в Америке, и в Западной Европе, Стравинский принял предложение посетить Советский Союз, исходившее — от кого же? — от генсека Союза композиторов Хренникова, столько раз публично обливавшего Стравинского, этого, как выражался Хренников, «мэтра декаданса», грязью. Визит в 1962 году в Москву и Ленинград был триумфальным, но ни в Киев, ни в забытый Богом Устилуг, где располагалось чудом уцелевшее в двух мировых войнах имение Стравинских, гостя не пустили. Говорят, Хрущёв устыдился того, в каком состоянии оказался бывший дом композитора; во всяком случае, он пообещал дом этот отремонтировать и звал Стравинского приезжать снова, хоть навсегда. Гость-триумфатор повстречался в Москве с Линой Иванов-

ной и с детьми Прокофьева и говорил Святославу: «Знаешь, я ведь был очень дружен с твоим отцом» (Лина Ивановна отнеслась к этому утверждению скептически); даже посетил исполнение «Войны и мира» в Большом театре. Опера шла не в полной, а в вынужденно сокращённой и явно неудачной редакции 1948 года, рассчитанной на один вечер. Больше трёх действий Стравинский не высидел и заявил пришедшей с ним племяннице Ксении Стравинской, что «такую эпопею нельзя втиснуть в четыре акта, получаются эпизоды, клочки, нет драматургического развития». Сам Стравинский ничего даже близкого по замаху написать уже не мог; поздняя его музыка, как и всякий авангард, куда привлекательнее в замысле, чем в живом звучании.

Дукельский счастливо женился в 1957 году на певице классического репертуара Кэй Маккрэкен и прожил последние годы в любви и в материальном достатке, заработанном усердным композиторским трудом. Он всё меньше сочинял, зато пропагандировал сочинения других, основал специально для этого «Общество забытой музыки», вёл передачи на американском радио и составил себе имя как литератор. В 1955 году Вернон Дюк издал книгу увлекательных англоязычных мемуаров «Парижский паспорт»; в 1968-м, уже как Владимир Дукельский, — блистательный перевод на русский некоторых относящихся к Прокофьеву страниц книги, дополнив их новыми материалами и озаглавив «Об одной прерванной дружбе». В отличие от Прокофьева, писавшего прозу и стихи в основном в стол, Дукельский в дополнение к мемуарам и музыкальной полемике в 1960-е годы издал четыре книги русских стихов, очень своеобразных, ни на кого не похожих, ироничных, пронзительно-лиричных: в жанре то дружеского послания, то стихотворения на случай. Умер Дукельский 19 января 1969 года в больнице калифорнийского города Санта-Моника — от остановки сердца во время повторной операции рака лёгких. Он всю жизнь был заядлым курильщиком.

«Ника» Набоков пережил в 1940-е годы кризис и пришёл к своеобразной идеологии, художественной и политической, сочетавшей левые идеалы с чётким атлантизмом и умеренный модернизм с традиционностью. Он уже больше не сочинял соцреалистических балетов, а вместе с такими же, как и он, прежде прокоммунистически настроенными интеллектуалами, создал Конгресс за культурную свободу. Целью этой организации было предотвратить интеллектуальную «советизацию» Западной Европы и остального мира, утвердить так называемый «третий путь», свободный от сталинизма. Во вся-

ком случае, так объяснял себе задачи Конгресса Набоков. На деле же организация следовала в фарватере культурной политики тогдашнего американского правительства. Конгресс за культурную свободу организовал в 1952 году во Франции фестиваль «Шедевры музыки XX века», о котором наблюдавший его непосредственно Сувчинский отозвался в письме в США, к Дукельскому, пренебрежительно: «Вблизи — это было просто убожество, кот<орое> не оставило и следа в музыкальной жизни Парижа (кроме Бартока, “Воццека” и Шёнберга, кот<орые> имели самый большой успех, sic!)». Набоков продолжал сочинять музыку, подружился со Стравинским, умевшим культивировать полезные связи, и издал две книги собственных воспоминаний, но самым большим достижением последних лет его жизни стало участие в социал-демократической администрации западноберлинского мэра Вилли Брандта — в качестве советника по культуре. Композиторски, эстетически и даже идейно он оставался человеком 1930-х годов и доводывал арьергардные бои того времени. Набоков навещался и в СССР — скорее как бюрократ, чем как композитор. Умер он в 1978 году. Один из его сыновей Питер Набоков стал известным исследователем культур американских индейцев.

Дмитрий Шостакович, никогда особенно с Прокофьевым не близкий, вполне заслуженно превратился в живого классика.

А что антигерой заключительных глав этой книги — Тихон Хренников? Он покинул это мир самым последним — в душном августе 2007 года, в возрасте 94 лет, сохраняя завидную ясность ума и памяти.

После освобождения Лины Прокофьевой из лагеря Хренников попытался подружиться с ней и даже, оставаясь главой Союза композиторов, договорился, насколько можно судить, о получении причитающихся Прокофьеву гонораров за созданные в годы жизни за рубежом и изданные там произведения. Это был единственный для Лины и детей способ получить хотя бы часть того, что, как они были убеждены, принадлежало им по праву. В книге о Лине Прокофьевой Валентина Чемберджи приводит слова французского адвоката Андре Шмидта: «В каком-то смысле Хренников был полезен этой семье, я думаю, что выражаю мнение всех её членов». Понятно, что с Мирой, помнившей поведение Хренникова в 1948 году и ничего ему не простившей, никакие договорённости были невозможны.

Теперь Хренников рассказывал, что инициатива погромных докладов и выступлений исходила от Ярустовского и пи-

сались они при участии Виктора Белого, того самого, мелодия самой известной песни которого «Орлёнок» почему-то подозрительно напоминала «Каховку» Дунаевского. Подчёркивал, что сам он, Хренников, был лишь озвучивателем чужой точки зрения, что Прокофьева он всегда любил, но цена этим словам была копейка в базарный день. Да, огромная зависимость от музыки Прокофьева, особенно ранней, вплоть до заимствований, видна в написанном в 1971 году Втором концерте Хренникова для фортепиано с оркестром. А Первый его концерт, сочинявшийся ещё в 1932—1933 годах, демонстрирует сильнейшее влияние неоклассицизма Стравинского. Наконец, в последней из своих симфоний — помеченной 1973 годом Третьей, ля мажор, вполне тональной — Хренников даже проводит двенадцатитоновую серию. Но почему именно Прокофьев, Стравинский и додекафонист Шёнберг были главными мишенями его выступлений в 1948 году? Композитор небездарный, вполне достойный упоминания в качестве второстепенного автора, Хренников замарал себя навсегда участием в погроме русской музыкальной школы и потому войдёт в историю не грамотной, крепко сбитой, очень мелодичной (особенно в песнях), однако не ослепляющей гением музыкой, а, увы, в качестве одного из тех, кто убивал всё ценное, что можно было погубить в его время, в качестве музыкального погромщика и могильщика.

Однако — странным образом — чем дальше от 1948 года, тем больше Хренников оказывался в цепкой власти творчества тех, кого он некогда столь страстно изничтожал: Шостаковича, французов «Шестёрки», но больше всего и в первую очередь Прокофьева. Вероятно, он страдал особой формой хронофобии, и его внутренние часы всегда отсчитывали на пятьдесят лет назад. Таким образом к концу советской эпохи Хренников дозрел и до принятия передовой стилистики эпохи своей молодости — времён расцвета отечественной музыки, при его, Хренникова, участии и придушенного.

Конец 1980-х — начало 1990-х годов были порой и его творческого освобождения. Союз композиторов шёл к неизбежному самороспуску, а глава союза начал, наконец, сочинять и говорить так, как он внутренне не позволял себе многие годы. Стали исполняться новые его вещи, вышла книга мемуаров «Как это было». Хренников тем не менее ничего не понял и ни в чём не покался.

Говорят, Нерон был поэтом. Когда горел подождённый им Рим, он, вероятно, бряцал на струнах. Наверное, сладко бряцал.

Теперь представим, что вместо ранней смерти — насильственной, как и положено погромщику, — Нерон доживает в душевном спокойствии до девяноста с лишним лет, испытывает в старости новые приливы лирического вдохновения, публикует воспоминания «Как это было» (в смысле: «Как я сжёг Рим»).

Это и окажется случаем нашего антигероя.

Хренников был из числа тех, кто от всего сердца потрудился над всеобщим выравниванием. Молодое поколение стало учиться у тех, кто жил к западу от границ СССР, потому что после катка остаётся только ровная земля. Лучшего вестернизатора отечественной музыки, чем Хренников, и придумать трудно.

В 1995 году Тихон Хренников, переживавший редкую на девятом десятке творческую активность, сочиняет двухактный балет «Наполеон Бонапарт». Либретто начинается так:

«Наполеон Бонапарт, лишённый власти, глядит на море, вспоминая свою жизнь, промелькнувшую как мгновение. Море людей волнуется у его ног.

Детские годы, проведённые на Корсике. Братья и сёстры, мать, которая вручает шпагу отцу старшему сыну, но забирает её Бонапарт. Родные провожают Бонапарта в Париж, в военную школу. Успешно закончив её, Бонапарт становится младшим лейтенантом артиллерии и выполняет серьёзные поручения командования».

Если кто ещё не догадался, то Бонапарт — это сам Тихон Хренников. Утраченная абсолютная власть, детство в провинциальном Ельце, семья, пострадавшие в репрессиях 1930-х годов братья (двое погибли в застенке), и он, самый младший, оказавшийся на редкость крепким: поехавший в Москву учиться в консерватории, занявший по окончании пусть невысокое положение в музыкальной иерархии, но зато со рвением выполнявший «серьёзные поручения» высшего «командования» и вот поднявшийся до самой вершины... А кроме того, балет о Наполеоне — музыкальный ответ Прокофьеву, чьи последние годы были отравлены при его, Хренникова, участии и диалог с которым у Хренникова в 1990-е годы становится просто навязчивым.

Однако то, что у Прокофьева в «Войне и мире» — высокая драма, в хренниковском «Наполеоне Бонапарте» превращается в кафешантан. Открывающая балет тема изгнания Наполеона переходит в inferнальное танго, очевидно, долженствующее изобразить волны враждебного океана вокруг острова Святой Елены; этим мрачным танго балет и завершается. В эпизоде «Ветер революции», да и во многих дру-

гих, звучит мешанский вальсок. То тут, то там выскакивают галоп или полька. И не то чтобы перед нами постмодернистская ирония. Рискну предположить: в «Наполеоне Бонапарте» выражен тот же неизменный взгляд на вещи, что и в хренниковских выступлениях 1936 и 1948 годов. Революция привела в музыке только к утверждению «модернистского декаданса» и лишь новые диктаторы из народа (читай: из мешан) вроде Хренникова могли навести более справедливый порядок.

Финал либретто злосчастного балета восхитителен: «Угасание императора, “пленника Европы”, вдали от Франции, на маленьком острове в океане сопровождается прекрасными снами-видениями. Он видит женщин, которых нежно любил: мать, Жозефину, Марию Валевскую, женщину, родившую ему желанного сына, Марию Луизу. Вместе со смертью Наполеона наступает конец его эпохи».

Тут Хренников себе льстит. С его уходом поставлена точка в затянувшейся драме, не более. Славы России, хотя бы отчасти сравнимой с той, которой увенчал Францию великий корсиканец, мальчик из Ельца не принёс. Это сделали другие — те, кого он гнобил при их жизни и кому истово поклонялся после. Да и на дворе давно уже совершенно другая, явно не его, эпоха.

Что же это за время?

Когда говорят о значении творчества Прокофьева, то обычно сводят его к расширению сферы тонального, к упорному следованию — несколько странному для человека столь революционной эпохи — музыкальным формам и жанрам XVII—XIX веков, к попыткам оживить и оправдать музыкальную драму — в опере, в балете ли — за счёт введения в неё проблематики смежных искусств: литературы и кино. Между тем противоречие это мнимое. В извечном русском противопоставлении «мира» как общины, гражданства («мир») и спокойствия («мир») одновременно — «воле» как ничем не ограниченной, «творческой» свободе вне «мира» само гражданственное (мирное, смиренное, измеримое) солнечное, аполлоническое начало олицетворяет примерно то же, что и носитель гражданской солнечности и вселенского порядка у древних индийцев олицетворял Митра, а стихийное, внемирное воплощение абсолютной, ничем не стесняемой и не измеримой воли примерно соответствует вселенскому антиподу огненного Митры — владычеству над изменчивыми водами, над магическим знанием и над природой

Варуне. На чьей же стороне стоять художнику звуков как не на стороне сил созидания, во всём противоположных анархической воле, которая и отлить-то себя во внятные человеку формы не может, только играет в осколках вечно разбиваемого и переменчивого?

За Прокофьевым также признают осуществление на новых основаниях вагнеровской мечты о синтезе искусств — в сфере обращённого к широчайшей аудитории кинодействия. Это, так сказать, историко-музыкальная, временная проекция сделанного Прокофьевым.

Однако Прокофьев был больше, чем композитором, больше, чем стройным воплотителем в звуке мифа о победе героического усилия над косным хаосом. Он не вмещался целиком в отведённое ему музыкальное и историческое время, уже при жизни превратившись в живое доказательство торжества бесконечного, предельно целеустремлённого таланта над недугами смертного сознания и над историческими обстоятельствами. «...Ни война, ни революция не свергнут вождя в фуге и не перевернут гармонического строя», — писал он в 1924 году Держановскому, имея в виду недостаточность чисто исторических обстоятельств для глубоких перемен в искусстве.

Но Прокофьев слышал не одно гармоничное, солнечное, «аполлиническое». Вслед за Прокофьевым в русскую музыку пришёл и ветер стихийной свободы и лирической распахнутости, которым он сам дышал ещё с детских лет, проведённых в донецких степях, на краю Дикого поля. Как чуткий медиум, он ощущал тектонические толчки дочеловеческого и воплотил их в своём искусстве, но одухотворяемо оно было сверхчеловеческим идеалом. Прокофьев не поддался соблазну соскользнуть в мир хтонического или умозрительного. Свобода всегда была смиряема точным знанием о мере и пределах воления. «В его законе есть свобода, в его свободе есть закон», — как сказал по совсем другому поводу в 1930-е современник Прокофьева Владислав Ходасевич.

Открывшееся Прокофьеву знание о человеке и вселенной только укрепляло в нём понимание того, что место его музыке как раз между хтоническим и социальным, что искусство его одновременно и мудро жреческое, и настойчиво борющееся, и тайно волхвующее, и оплодотворяющее, солнечное. Французский мифолог Дюмезиль любил повторять, что у индоевропейских народов было в доисторические времена всего три касты: жрецы, воины и земледельцы. Что и отразилось в дошедших до нас мифах. В Прокофьеве в предельной полноте воплотилось единство первых двух психо-

типов: воина-странника (хотя оружия брать ему в руки не пришлось: его битва происходила на других уровнях) и заклинателя-жреца. Было в нём кое-что и от третьего типа: пахаря-сеятеля. Лучше всех образовавшееся после ухода Прокофьева зияние выразил Святослав Рихтер: «Когда был жив Сергей Сергеевич, всегда можно было ожидать чуда». После того как возможность ежедневного чуда ушла, возникло понимание того, кем же Прокофьев был на самом деле, самим фактом своего присутствия рядом, среди русских композиторов и музыкантов.

А был он — воплощением героического периода русской музыки, когда отдельный композитор вступал в страстный диалог, а иногда и в бой, с современниками, бывал услышан и либо принимал на себя разгневанные удары, либо — а чаще и одновременно с ударами — удостаивался, пусть и не сразу, хвалы и заслуженного признания. Вослед за Прокофьевым и его современниками шли уже не будоражащие сознание творцы, а лишь мастера и знатоки, наводящие порядок в музыкальном хозяйстве, расставляющие всё по местам.

Мы же принадлежим к той эпохе, которая, признавая мастерство и знание, — подводит под ними жирную черту и протягивает руки героическим нарушителям спокойствия и сокрушителям канонов. Будущее для нас снова важнее настоящего. Будущее воплощается здесь, на наших глазах, и снова обещает быть чрезвычайно интересным. Мы ни на минуту не забываем об этом.

январь 2006 — сентябрь 2008

Ростов-на-Дону — Чикаго, США — с. Красное, Украина — Москва

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА С. С. ПРОКОФЬЕВА

- 1891, 15 (27) апреля — рождение Сергея Прокофьева в селе Солнцевка Бахмутского уезда Екатеринославской губернии в семье управляющего имением агронома Сергея Алексеевича Прокофьева и Марии Григорьевны Прокофьевой, урождённой Житковой.
- 23 июня (6 июля) — крещение Сергея Прокофьева в Петропавловской церкви села Солнцевки.
- 1896, конец лета — Серёжа Прокофьев сочиняет первую музыкальную пьесу — «Индийский галоп» для фортепиано.
- 1901, начало зимы — поездка с родителями в Москву, посещение оперных и балетных спектаклей.
- 1900, февраль—июнь — сочиняет первую оперу «Великан» (сохранились фрагменты).
- 1901/02, зима — новая поездка с родителями в Санкт-Петербург и Москву.
- 1902, 23 января (9 февраля) — знакомится в Москве с композитором и музыкальным теоретиком Сергеем Танеевым.
- Лето — по инициативе Танеева композитор Рейнгольд Глиэр приезжает в Солнцевку для занятий с Серёжей Прокофьевым.
- Июль — 1906, сентябрь — Серёжа Прокофьев сочиняет пять серий пьес для фортепиано по двенадцать «песенок» в каждой. Бóльшая часть «Песенок» до сих пор не издана.
- 1903, лето — второй приезд Глиэра в Солнцевку. Сочинение оперы «Пир во время чумы» (по А. С. Пушкину).
- Октябрь — начало работы над первой фортепианной сонатой.
- 1904, апрель — 1907, июль — работает над оперой в четырёх действиях «Ундина» (либретто М. Г. Кильштетт по В. А. Жуковскому); сохранился клавир III—IV действий.
- Август — переезд Марии Григорьевны и Серёжи из Солнцевки в Санкт-Петербург.
- Сентябрь — по инициативе композитора Александра Глазунова Прокофьев держит экзамены (в том числе экзамен по специальной теории у Римского-Корсакова) и поступает в Санкт-Петербургскую консерваторию.
- Осень — знакомство с Верой Алперс.
- 1904—1905 — знакомство и начало дружбы с Борисом Асафьевым, а затем и с Николаем Мясковским.
- 1907—1909 — сочинение пяти сонат для фортепиано, так называемых номеров 2—6 по «консерваторскому счёту» (рукописи их утрачены).
- 1907, осень — начало посещений Петербургского Шахматного собрания.
- 1908, 18 (31) декабря — первое публичное выступление в качестве композитора и пианиста с семью фортепианными пьесами собственного сочинения на Вечерах современной музыки в Санкт-Петербурге.
- 1909, апрель — знакомство и начало дружбы с Максимилианом Шмидтгофом.
- 19 апреля (2 мая) — на экзамене по композиции представляет — к неудовольствию экзаменующего его Лядова — новую версию оперы «Пир во время чумы» и так называемую «консерваторскую» Сонату № 6. Оценка на экзамене «4+».
- 1 (13) сентября — решением Художественного совета Санкт-П-

тербургской консерватории Прокофьеву присвоено звание «свободного художника».

1909—1914 — продолжает занятия в консерватории по классам фортепиано (у Анны Есиповой) и дирижирования (у Николая Черепнина).

1910, февраль — Сергей Алексеевич Прокофьев ввиду плохого самочувствия переезжает к семье в Петербург, врачи обнаруживают у него рак.

10 (23) апреля — знакомство с Игорем Стравинским — на музыкальном вечере «Молодых русских композиторов» в зале редакции петербургского журнала «Аполлон».

27 июля (9 августа) — в Петербурге умер Сергей Алексеевич Прокофьев.

Сентябрь — в сухумском имении Смецких начинает работать над Первым концертом для фортепиано с оркестром.

22 ноября (5 декабря) — на концерте учащихся Санкт-Петербургской консерватории впервые — в качестве ученика фортепианного класса Анны Есиповой — исполняет Первую сонату, соч. 1 и дирижирует собственной симфонической картиной «Сны».

1911, лето — работа в сухумском имении Смецких над оперой «Маддалена», соч. 13 (на текст стихотворной пьесы М. Ливен-Орловой).

19 июля (1 августа) — премьера симфонической картины «Осеннее» на концерте Сокольнического круга в Москве под управлением Александра Метнера.

1912, конец лета — работа в Кисловодске над Второй сонатой для фортепиано, соч. 14 (посвящена Максимилиану Шмидтгофу).

25 июля (7 августа) — премьера Первого фортепианного концерта, соч. 10, под управлением Константина Сараджева с Прокофьевым в качестве солиста на Сокольническом кругу в Москве.

Декабрь — в Петербурге начинает работать над Вторым концертом для фортепиано с оркестром (вчерне окончен 31 марта/13 апреля 1913 года).

1913, 27 апреля (10 мая) — самоубийство Шмидтгофа. Прокофьев посвящает его памяти Второй фортепианный концерт.

Конец лета — начало ухаживаний за Ниной Мещерской.

31 мая (13 июня) — 19 июля (1 августа) — первая поездка за рубеж. Посещает оперные и балетные спектакли антрепризы Сергея Дягилева в Париже и в Лондоне, совершает паломничество к дому поэта-сапожника Ганса Сакса, героя «Нюрнбергских мейстерзингеров» Вагнера.

23 августа (5 сентября) — премьера в Павловске Второго фортепианного концерта под управлением Александра Асланова, автор — за роялем. Бурная реакция на исполнение со стороны аудитории и санкт-петербургских критиков.

1914, 16 февраля (1 марта) — первое выступление Прокофьева в качестве солиста в Концертах Сергея Кусевицкого, в Большом (Колонном) зале Московского благородного собрания. Начало сотрудничества с Кусевицким, продлившегося всю жизнь.

22 апреля (5 мая) — держит экзаменационное соревнование в консерватории по классу фортепиано. Признан победителем и награждён Рубинштейновским призом — новым роялем фабрики Шрёдера.

11 (24) мая — исполняет на публичном акте 49-го выпуска консерватории в качестве солиста свой Первый фортепианный концерт, а в качестве дирижёра — «Шествие» Владимира Шербачёва.

- 1914—1917 — продолжает занятия в консерватории по классу органа (у Якова Гандшина).
- 1914, 1 (13) июня — 11 (24) июля — вторая поездка за рубеж. Посещает Скандинавию и Англию, знакомится с Дягилевым, который заказывает ему балет.
- 18 июля (1 августа) — Германия объявляет войну России. Мяковский призван в армию. Прокофьев принимает решение уклоняться от призыва.
- Июль—август (ст. ст.) — гостит у Мещерских в Кисловодске, отношения с Ниной приобретают серьёзный характер.
- 12 (25) октября — начало работы над балетом «Ала и Лоллий» на сюжет Сергея Городецкого и самого композитора.
- 8 (21) ноября — знакомится с меценатом, издателем, политическим публицистом и музыкальным критиком Петром Сувчинским.
- 1915, 14 (27) января — принимает решение жениться на Нине Мещерской, о чём оповещает своих знакомых. Родители Нины категорически против их брака.
- 1 (14) февраля — 3 (16) апреля — поездка в Италию к Дягилеву (через Балканы). Дягилев признаётся, что не понимает «Алы и Лоллия». Прокофьеву заказан новый балет «Шут», на сюжет одной из сказок Афанасьева.
- 22 февраля (7 марта) — дебютное выступление за рубежом: в римском «Аугустеуме» в концерте оркестра под управлением Бернардино Молилари Прокофьев исполняет Второй фортепианный концерт и четыре сольные пьесы из соч. 2 и 12.
- 20—22 марта (2—4 апреля) — интенсивное общение в Милане со специально туда приехавшим Стравинским. Прокофьев разбирает «Весну священную» с её автором.
- Конец мая — вместе с поэтом-дилетантом Борисом Башкировым предпринимает неудачную попытку похищения Нины Мещерской. Жениховство завершается полным разрывом с Мещерской.
- Май—июнь — начало работы над «Шутом», отказ от повторной поездки к Дягилеву. Михаил Ларионов создаёт в Лозанне первые эскизы костюмов к балету.
- Июнь — затевает переработку «Алы и Лоллия» в симфоническую сюиту.
- Конец сентября — начало октября — первые наброски к либретто оперы в четырёх действиях «Игрок» по роману Фёдора Достоевского.
- 24 октября (7 ноября) — окончен клавир «Сказки про шута, семерых шутов перешутившего» (первая редакция). Балетмейстер и режиссёр Сергей Григорьев увозит ноты к Дягилеву.
- 1916, 16 (29) января — триумфальная премьера «Скифской сюиты» в Мариинском театре Санкт-Петербурга под управлением самого Прокофьева. Глазунов демонстративно покидает зал во время исполнения. Волна откликов в прессе и в музыкальном мире.
- Май—июнь — окончен клавир «Игрока» и полностью завершена оркестровка оперы.
- Июль — в компании Бориса Башкирова, берущего по ходу путешествия псевдоним «Б. Верин», совершает пароходную поездку вниз по Волге и дальше, от Астрахани, — уже самостоятельно — по Каспию к Баку, откуда поездом через Закавказье и Северный Кавказ возвращается в Петроград.
- 21 октября (3 ноября) — начало репетиций «Игрока» в Мариинском театре.

- 28 октября (10 ноября) — знакомство с Константином Бальмонтом.
18 ноября (1 декабря) — триумфальное выступление в Городском театре Киева с Первым фортепианным концертом. Дирижирует Глиэр.
- Ноябрь—1917, май* — роман с харьковчанкой Полиной Подольской.
- 1916—1917 — сочинение стихотворных экспромтов и посланий, высоко оценённых Константином Бальмонтом и Вячеславом Ивановым.
- 1916, 13 (26) декабря — московский ежедневник «Новости сезона» публикует негативную «рецензию» Леонида Сабанеева на несостоявшееся исполнение «Скифской сюиты». Скандал подхвачен музыкальными и немусикальными изданиями Москвы и Петрограда.
- 1916—1917 — заготовки к Третьему фортепианному концерту.
- 1917, 23 февраля (8 марта)—2 (15) марта — падение монархии в России. Прокофьев проводит большую часть времени на улицах Петрограда, среди революционных толп. Власть в стране переходит к Временному правительству.
- Март* — постановка «Игрока» в Мариинском театре перенесена на осень, а затем и отложена до сезона 1918/19 года: по финансовым соображениям и ввиду отказа труппы исполнять столь сложную партитуру. Спектакль так и не увидел света ramпы.
- Май* — сочиняет на даче в Саблине под Петроградом так называемую «Классическую симфонию» (№ 1). Путешествуя по Волге и Каме, дорабатывает партитуру Первого скрипичного концерта.
- 3—5 (16—18) июля — июльский мятеж большевиков и анархистов. Прокофьев наблюдает события на улицах Петрограда.
- Вторая половина лета — начало осени* — под впечатлением от происходящего сочиняет «халдейское заклинание» духов хаоса и разрушения — кантату «Семеро их» (на переработанный текст перевода Бальмонта).
- 25 октября (5 ноября) — приход в Петрограде к власти большевиков и создание советского правительства во главе с Лениным. Прокофьев принимает решение уехать из России в Америку.
- 1917—1921 — работа над художественной прозой (рассказами «Мерзкая собака», «Блуждающая башня», «Ультрафиолетовая вольность» и др.).
- 1918, 15, 17 и 21 апреля (н. с.) — прощальные концерты Прокофьева в Петрограде: впервые исполнены «Мимолётности», Третья и Четвёртая фортепианные сонаты, Классическая симфония.
- 20 апреля — получает согласие от народного комиссара просвещения Анатолия Луначарского на выезд из страны в «творческую командировку».
- 7 мая — отъезд из Москвы во Владивосток.
- Май—август* — совершает длительное морское путешествие, с останковками в Японии и на Гавайях, и достигает 21 августа (н. ст.) западного побережья США.
- Вторая половина года* — начало полномасштабной Гражданской войны в России. Прокофьев надеется на победу «антикрасных».
- 20 ноября — первое большое выступление в Нью-Йорке с «целиком русской» сольной программой из сочинений Скрябина, Рахманинова и самого Прокофьева.
- Декабрь* — по заказу Лирической оперы Чикаго начинает работу над оперой «Любовь к трём апельсинам» по Карло Гоцци (сюжет был предложен ещё весной 1918 года Всеволодом Мейерхольдом), полностью завершённой к 1 октября 1919 года.

- 1919, *февраль—сентябрь* — роман с актрисой Стеллой Адлер.
Апрель — начало июня — болеет скарлатиной.
18 октября — знакомится с певицей Линой Кодиной (сценический псевдоним Лина Любера).
Ноябрь—декабрь — читает роман Валерия Брюсова «Огненный ангел», начинает писать музыку к опере на сюжет романа.
- 1920, *2 февраля* — ансамбль «Зимро» даёт премьеру «Увертюры на еврейские темы» Прокофьева в нью-йоркском музыкальном клубе «The Bohemians».
20 июня — Мария Григорьевна, тяжело больная, прибывает парходом в Марсель, где её встречает Прокофьев.
Конец июня — сентябрь — снимает дачу в Манте-на-Сене (Франция), где живёт с матерью, а затем и с присоединившейся к ним Линой.
Июнь—август — работает в Манте над «симфонизацией» первой редакции «Шута».
- 1921—1929 — Сергей Кусевицкий проводит в Берлине и Париже серию «Concerts Koussevitzky», на которых регулярно звучат новые произведения Прокофьева. Возобновлена деятельность зарубежных отделений Российского музыкального издательства Натальи и Сергея Кусевицких и купленного Кусевицкими издательства Гутхейль, становящихся основными издателями и защитниками авторских прав Прокофьева.
- 1921, *февраль—сентябрь* — снимает дачу на самом берегу Атлантического океана, возле песчаных дюн в ле Рошле близ Нанта (Франция). Живёт там с матерью и Линой.
17 мая — премьера в парижском театре «Gaité Lyrique» балета «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» в антрепризе Русских балетов С. П. Дягилева, с хореографией Фаддея Славинского (по Михаилу Ларионову) и в костюмах и с декорациями Михаила Ларионова.
Июнь — октябрь — активное общение с приехавшим из Советской России Константином Бальмонтом. Завершение Третьего концерта для фортепиано с оркестром, посвящённого Константину Бальмонту.
16 декабря — в Чикаго Прокофьев впервые исполняет Третий фортепианный концерт в сопровождении Чикагского симфонического оркестра под управлением Фредерика Стока.
30 декабря — в Лирической опере Чикаго под управлением автора дано единственное премьерное исполнение «Любви к трём апельсинам».
- 1922, *апрель — 1923, декабрь* — снимает дом в Эттале (Бавария), где живёт с матерью, Борисом Вериним и навещающей их Линой.
- 1922, *начало лета* — чтение, по инициативе Сувчинского, сборника «На путях: утверждения евразийцев. Книга вторая» (М.; Берлин: Геликон, 1922). Постепенное изменение взгляда на русскую историю и революцию.
- 1923, *январь* — окончание клавира первой редакции «Огненного ангела».
1 октября — Прокофьев женится в Эттале на Лине Кодиной (в мужестве — Лина Ивановна Прокофьева).
18 октября — премьера в Париже Первого скрипичного концерта под управлением Сергея Кусевицкого с Марселем Дарье в качестве солиста.
- 1924, *27 февраля* — рождение в Париже сына Святослава.

- 29 мая — премьера «Семеро их» под управлением Сергея Кусевицкого в Париже.
- 18 июня — знакомство в Париже с молодым композитором и литератором Владимиром Дукельским (впоследствии известным как Вернон Дюк). Прокофьев одобряет ранние сочинения Дукельского.
- 13 декабря — смерть в Бельвю Марии Григорьевны Прокофьевой.
- 1925, 24 января — Прокофьев присутствует на собрании евразийцев в Берлине.
- 19 мая — в Бельвю окончена партитура Второй симфонии, посвящённой Сергею Кусевицкому (премьера дана в Париже под управлением дирижёра 6 июня).
- Июнь — Дягилев заказывает Прокофьеву «большевицкий балет» «Урсиньоль» (впоследствии — «Стальной скак»).
- 1926—1927 — доработка окончательной партитуры «Огненного ангела».
- 1926, декабрь — Прокофьев восстанавливает советское подданство и получает гарантии свободного въезда и выезда из СССР.
- 1927, 19 января — 23 марта — первая концертная поездка Сергея и Лины Прокофьевых в СССР.
- 7 июня — премьера в парижском Театре Сары Бернар «советизанского» балета Прокофьева «Стальной скак» (на либретто Прокофьева и Георгия Якулова, с хореографией Леонида Мясина, сценографией и костюмами Якулова). Жан Кокто скандалит на премьере.
- 1927—1928 — кардинально перерабатывает оперу «Игрок» для возможной постановки её в СССР Мейерхольдом (постановка осуществлена не была).
- 1928, 14 июня — на концерте в Париже Сергей Кусевицкий дирижирует фрагментами «Огненного ангела». Партию Ренаты поёт Нина Кошиц.
- Август—сентябрь — на музыкальном материале «Огненного ангела» создаёт Третью симфонию (премьера 17 мая 1929-го в Париже под управлением Пьера Монте).
- 14 декабря — рождение в Париже сына Олега.
- 1929, 29 апреля — премьера второй редакции оперы «Игрок» в брюссельском театре Ля Моннэ под управлением М. Корнель де Торана. Дягилев присутствует на премьере.
- Апрель — 1930, июнь — на музыкальном материале написанного для Дягилева балета «Блудный сын» создаёт по заказу Сергея Кусевицкого Четвёртую симфонию — к 50-й годовщине Бостонского симфонического оркестра (впервые исполнена Кусевицким в Бостоне 14 ноября 1930 года).
- 21 мая — премьера в парижском Театре Сары Бернар балета «Блудный сын» (хореография Георгия Баланчина, декорации и костюмы Жоржа Руо, дирижировал сам композитор).
- 19 августа — смерть в Венеции Сергея Дягилева. Антреприза Русских балетов С. П. Дягилева прекращает своё существование.
- 30 октября — 19 ноября — второй приезд в СССР в качестве «советского специалиста», живущего за рубежом.
- 1930, январь—март — концертное турне по городам США (с заездом в марте на Кубу).
- 1931, 25 апреля — в Вашингтоне Квартет Броза даёт премьерное исполнение Первого квартета, написанного по заказу Библиотеки Конгресса США.

- Конец лета* — окончание Четвёртого концерта для фортепиано (для левой руки) с оркестром, заказанного австрийским пианистом Паулем Витгенштейном, который не стал учить концерт, и он не прозвучал при жизни композитора.
- 1932, 31 октября — премьера в Берлине под управлением Вильгельма Фуртвенглера Пертого фортепианного концерта с Прокофьевым в качестве солиста.
16 декабря — премьера в парижской Гранд-опера балета «На Днепре» (на либретто композитора и Сержа Лифаря, в сценическом оформлении Михаила Ларионова).
- 1933, весна—осень — сочиняет музыку к фильму Александра Файнцимера «Поручик Кижэ». Первая работа для советского кино.
- 1934, 14 декабря — премьера сценической композиции Таирова «Египетские ночи» с музыкой Прокофьева в московском Камерном театре. Первая работа для советского театра.
- 1935, 16 мая — в сотрудничестве с режиссёром Сергеем Радловым составляет в Ленинграде подробный план балета «Ромео и Джульетта». *Лето* — Прокофьев живёт с семьёй в бывшем имении художника Поленова на Оке, где работает над «Ромео и Джульеттой». Первый приезд детей в СССР.
8 сентября — окончание основной части музыки к балету. Впоследствии балет «Ромео и Джульетта» дорабатывался.
Ноябрь — 1936, март — совершает большое гастрольное турне по городам Европы и Северной Африки. Принимает решение об окончательном возвращении на родину.
1 декабря — первое исполнение Второго скрипичного концерта в Мадриде скрипачом Робертом Сетансом вместе с оркестром под управлением Энрике Фернандеса Арбóса.
- 1936, 29 июня — въезжает с семьёй в собственную московскую четырёхкомнатную квартиру в доме 14 на улице Земляной Вал (впоследствии — Чкалова).
Лето — Прокофьев работает в Поленове над музыкой к неосуществлённым постановкам: «Борис Годунов» (в Театре Мейерхольда), «Евгений Онегин» (в Камерном театре у Таирова) и «Пиковая дама» (фильм, режиссёр Михаил Ромм).
Декабрь — 1937, февраль — новая гастрольная поездка в Западную Европу и США. Прокофьев — безуспешно — пытается устроить исполнение сочинений Дукельского в СССР.
- 1937, 23 апреля — Прокофьев подаёт заявление о постановке на учёт в Московскую организацию Союза советских композиторов.
5 июня — окончание «Кантаты к XX-летию Октября» на слова из работ Маркса, Ленина, Сталина. Кантата не была исполнена при жизни композитора.
1 июля — начало работы над первой частью «Детство» подробных воспоминаний, впоследствии получивших название «Автобиографии».
- 1938, январь—апрель — последняя поездка Лины и Сергея Прокофьевых за рубеж (в Западную Европу и США).
Март—май — начало работы над музыкой к поставленному Сергеем Эйзенштейном фильму «Александр Невский». Фильм получает личное одобрение Сталина; на основе музыки к фильму Прокофьев создаёт кантату «Александр Невский».
Лето — знакомство на отдыхе в Кисловодске со студенткой Литературного института Мирой Мендельсон.

- 26 ноября — провальная премьера Виолончельного концерта в Москве под управлением Александра Мелик-Пашаева, со Львом Березовским в качестве солиста.
- 30 декабря — премьера в Брно балета «Ромео и Джульетта» (под управлением К. Арнольди), прошедшая почти незамеченной.
- 1939 — работа над историко-революционной оперой «Семён Котко» на сюжет и либретто Валентина Катаева по заказу Всеволода Мейерхольда (оркестровка окончена 29 августа 1939 года).
- 20 июня — арест Мейерхольда (расстрелян 2 февраля 1940 года).
- Лето — задуманы Шестая, Седьмая и Восьмая сонаты для фортепиано.
- 17 октября — завершена первая часть «Автобиографии» — «Детство».
- 21 декабря — премьера кантаты «Здравица», соч. 85, написанной к 60-летию со дня рождения Сталина, — с хором и оркестром под управлением Николая Голованова (транслировалась по радио).
- Конец декабря — работа над начальными главами второй части «Автобиографии» — «Консерватория».
- 1939—1940 — в связи с Пактом о ненападении между СССР и германским рейхом ставится под вопрос целесообразность исполнения «Александра Невского» и «Семёна Котко». Прокофьев в конце концов добивается цензурного разрешения.
- 1940, 11 января — советская премьера «Ромео и Джульетты» в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова (бывшем Мариинском) в Ленинграде, в хореографии Леонида Лавровского. До последнего момента не было ясно, состоится ли она: коллектив театра музыки Прокофьева отверг.
- 8 апреля — радиопремьера Шестой сонаты для фортепиано, соч. 82, в исполнении самого композитора.
- Май — начало работы над оперой «Обручение в монастыре» по комедии Ричарда Шеридана «Дуэнья»; Мира Мендельсон принимает участие в написании либретто (премьера дана 3 ноября 1946 года в Театре оперы и балета им. Кирова в Ленинграде, под управлением Бориса Хайкина).
- 23 июня — премьера «Семёна Котко» в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского в Москве (режиссёр-постановщик Серафима Бирман, сценография Тышлера).
- 1941, январь—май — начало работы над балетом «Золушка» (либретто Николая Волкова; окончен в 1944 году; премьера 21 ноября 1945 года в ГАБТ под управлением Юрия Файера).
- Начало года — Прокофьев пишет «Краткую автобиографию», охватывающую период от раннего детства до переезда его семьи в СССР (1891—1936).
- Первая половина года — изготовлен набор книги Израиля Нестьева «Творческий путь С. С. Прокофьева» (книга не издана).
- Март — Прокофьев уходит из семьи к Мире Мендельсон.
- Апрель — «Советская музыка» публикует первую главу «Краткой автобиографии».
- 13 апреля — составлен план либретто оперы «Война и мир».
- 22 июня — Прокофьев и Мира узнают о нападении Германии на СССР, находясь на даче в Кратове.
- 8 августа — Прокофьев уезжает специальным поездом в эвакуацию в столицу Кабардино-Балкарии Нальчик; Лина, отказавшись ехать в одном поезде с Мирой Мендельсон, остаётся с детьми в Москве; Прокофьев представляет Миру попутчикам как «мою жену».

- Ноябрь* — вследствие резкого ухудшения военной обстановки на фронте правительство переводит музыкантов за Кавказский хребет — в Тбилиси.
- 3 декабря* — в Тбилиси окончен начатый ещё в Нальчике Второй квартет на кабардино-балкарские темы.
- Декабрь—1942, март* — Сергей Эйзенштейн работает над подготовкой исторического фильма «Иван Грозный», о чём оповещает Прокофьева, рассчитывая на сотрудничество.
- 1942, *13 апреля* — окончание работы над клавиром первой редакции «Войны и мира» (ровно через год после составления плана оперы).
- 2 мая* — в Тбилиси окончена Седьмая соната для фортепиано, соч. 83.
- Май* — Прокофьев и Мира уезжают в Алма-Ату, где композитор начинает работу над музыкой к фильму Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный».
- Конец ноября* — окончание основной части музыки к «Ивану Грозному» (первая серия фильма).
- 19 ноября—1943, 2 февраля* — разгром германских войск под Сталинградом.
- 24 декабря* — первый приезд Прокофьева и Миры Мендельсон в Москву.
- 1943, *19 марта* — присуждение Прокофьеву Сталинской премии второй степени за Седьмую сонату для фортепиано.
- Осень — 1944, май* — Прокофьев и Мира Мендельсон возвращаются в Москву, где живут в гостиницах «Москва», «Метрополь», «Савой».
- 1944, *лето* — работа над Пятой симфонией (окончена в эскизе 26 августа 1944 года).
- Окончена Восьмая соната для фортепиано, соч. 84.
- 1945, *январь* — премьерные показы первой серии «Ивана Грозного».
- 13 января* — премьера Пятой симфонии под управлением самого композитора на авторском концерте Прокофьева в Большом зале Московской консерватории (БЗК).
- Конец января — начало февраля* — у Прокофьева черепно-мозговая травма и первый инсульт.
- 10 мая* — возобновление работы над второй частью «Автобиографии» — «Консерватория».
- 1 июня* — Израиль Нестьев защищает в Московской консерватории диссертацию «Творческий путь С. С. Прокофьева» на соискание учёной степени кандидата искусствоведческих наук (оппонируют Кабалевский и Цуккерман).
- 7, 9 и 11 июня* — концертные исполнения в БЗК под управлением Самуила Самосуда оперы «Война и мир» (только 7 июня — без вынужденных сокращений).
- 23 июня* — начало работы над Шестой симфонией ми-бемоль минор.
- 29 августа — 29 сентября* — работа над «Одой на окончание войны».
- Осень* — завершение музыки к «Ивану Грозному».
- 1946—1947 — подбор музыкального материала и составление, совместно с Мирой Мендельсон, либретто для фольклорной казахской оперы «Хан-Бузай»; опера написана не была.
- 1946, *26 января* — Эйзенштейн отмечен Сталинской премией первой степени за первую серию «Ивана Грозного». Прокофьеву присуждены две Сталинские премии первой степени — за Пятую симфо-

нию и Восьмую сонату для фортепиано и за музыку к фильму «Иван Грозный».

5 марта — Оргбюро ЦК ВКП(б) принимает негласное решение о запрете второй серии «Ивана Грозного». По впечатлению разгневанного Сталина, Эйзенштейн «изобразил опричников, как последние паршивцев, дегенератов, что-то вроде американского ку-клукс-клана». Речь идёт в первую очередь о сцене пира опричников в Александровой слободе — на музыку, написанную Прокофьевым.

Апрель — «Советская музыка» публикует вторую главу «Краткой автобиографии».

26 июня — Прокофьев награждён Сталинской премией первой степени за балет «Золушка».

1 августа — Прокофьев вселяется на собственную дачу на Николиной Горе, купленную, в счёт будущих гонораров, у солистки ГАБТ Валерии Барсовой.

4 сентября — постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме “Большая жизнь”» с резкой критикой второй серии фильма «Иван Грозный»; формулировки постановления дословно воспроизводят личное мнение Сталина.

9 октября — окончание эскизов Шестой симфонии (партитура завершена 18 февраля 1947 года).

1947, *22 апреля* — Сергей Эйзенштейн составляет либретто балета «Пиковая дама» на музыку Прокофьева, с надеждой заинтересовать проектом Большой театр. Проект Эйзенштейна остался также неосуществлённым.

7 июня — Прокофьеву присуждена Сталинская премия первой степени за сонату для скрипки и фортепиано (так называемая № 1) — пятая по счёту.

11 октября — премьера Шестой симфонии в Ленинграде под управлением Евгения Мравинского.

23 октября — начало работы над музыкой оперы «Повесть о настоящем человеке» по документальной книге Бориса Полевого о военном лётчике-герое Алексее Маресьеве. Предложение написать оперу по «Повести» поступило от первого заместителя министра культуры СССР Василия Кухарского.

5 ноября — Прокофьеву присуждено звание народного артиста РСФСР.

27 ноября — определение судебной коллегии по гражданским делам горсуда Свердловского района г. Москвы о недействительности брака С. С. Прокофьева с Л. И. Кодиной.

21 декабря — начало знакомства и творческой дружбы с виолончелистом Мстиславом Ростроповичем.

1948, *10—13 января* — Прокофьев и его ближайшие коллеги и друзья присутствуют на встречах в ЦК ВКП(б) между членом Политбюро Андреем Ждановым и ведущими представителями музыкальной общественности. Композитор ведёт себя вызывающе-независимо; Жданов, задетый, жалуется на Прокофьева Сталину.

13 января — регистрация брака Прокофьева и Мирры Мендельсон (без официального расторжения брака с Линой Прокофьевой); в 1957 году — второй брак Прокофьева был признан недействительным. В 1958 году — Верховный суд РСФСР вновь объявил недействительным первый брак композитора.

10 февраля — смерть Сергея Эйзенштейна.

- 11 февраля* — публикация в «Правде» постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», в тексте которого Прокофьев, Мясковский, Шостакович, Хачатурян, Шебалин, Попов отнесены к числу композиторов, «в творчестве которых особенно наглядно представлены формалистические извращения, антидемократические тенденции в музыке, чуждые советскому народу и его художественным вкусам».
- 14 февраля* — Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром Комитета по делам искусств при Совете министров СССР издаёт секретный приказ о запрете на исполнение «формалистических» произведений Прокофьева. Копия приказа вручена композитору.
- 17 февраля* — начало собрания композиторов и музыковедов Москвы, на котором осуждаются «формалистические извращения» в русской музыке; речь Тихона Хренникова; перемены в руководстве Союза советских композиторов.
- 20 февраля* — арест Лины Прокофьевой; обыск на квартире на улице Чкалова и арест части имущества композитора.
- 16 апреля* — Прокофьев слушает зачитанный в отсутствие самого докладчика доклад Асафьева первому съезду Союза советских композиторов. Сразу после доклада композитор и Мира покидают заседания съезда.
- 11 мая* — на Николиной Горе завершена музыка оперы «Повесть о настоящем человеке» (оркестровка окончена 11 августа).
- 18 сентября* — начало работы над балетом «Сказ о каменном цветке».
- Осень* — Прокофьев отклоняет предложение написать музыку к фильму «Падение Берлина» (музыка была написана Шостаковичем).
- 3 декабря* — провальный открытый просмотр «Повести о настоящем человеке» в Ленинградском театре оперы и балета (бывшем Мариинском) под управлением дирижёра Бориса Хайкина. Прокофьев обвинён в упорствовании в «формалистических извращениях».
- 1949, 16 марта* — отмена личным распоряжением Сталина секретного приказа о запрете на исполнение «формалистических» произведений Прокофьева.
- 24 марта* — на Николиной Горе завершена музыка балета «Сказ о каменном цветке».
- 7 июля* — второй инсульт, резкое ухудшение здоровья.
- 1950, январь—ноябрь* — работа над ораторией «На страже мира».
- 8 августа* — смерть Николая Мясковского.
- 19 декабря* — премьера в Колонном зале в Москве под управлением Самуила Самосуда детской кантаты «Зимний костёр» и оратории «На страже мира» (обе — на текст Самуила Маршака).
- 1951, 15 марта* — Прокофьев награждён шестой Сталинской премией (второй степеню).
- 4 июня* — смерть в Бостоне Сергея Кусевицкого.
- 1952, 20 марта* — окончание эскизов Седьмой симфонии до-диез минор (инструментовка завершена 5 июля).
- 11 октября* — премьера Седьмой симфонии под управлением Самуила Самосуда в Москве (композитор присутствует на исполнении).
- 23 ноября* — участвует в открытии мемориальной доски Мясковскому. Последнее появление Прокофьева на публике.
- 1953, 5 марта* — скоропостижная кончина Прокофьева от кровоизлияния в мозг.

БИБЛИОГРАФИЯ

Музыкальные сочинения Прокофьева

Прокофьев С. С. Собрание сочинений: В 20 т. М., 1955—1967.

Произведения, оставшиеся за пределами Собрания сочинений Прокофьева

А. Оперы

Великан: Опера: В 3-х действиях (1900); Без опуса; Либретто С. С. Прокофьева (По авторской нумерации отсутствуют страницы 1, 2, 10, 11, 14—17, 20—23, 26, 27) // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 1. «Реконструкция» оперы С. Р. Сапожникова издана: М., 1991.

Ундина: Опера: В 4-х действиях (Действия III—IV; 1907); Без опуса; Либретто М. Г. Кильштетт по поэме В. А. Жуковского // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 2.

Мадалена: Опера в 4-х картинах (1911—1913); Соч. 13; Текст М. Г. Ливен (Орловой); Клавир (с разметками оркестровки; оркестровка завершена Э. Даунсом) / Вступ. ст. Н. Савкиной. М., 1993.

Игрок: Опера в 4-х действиях, 6-ти картинах (первая редакция; 1915—1916); Соч. 24; Либретто автора по роману Ф. М. Достоевского; Клавир с разметками инструментовки // РГАЛИ, ф. 2658, оп. 2, ед. хр. 64.

То же: Партитура (в редакции Г. Н. Рождественского) // Библиотека ГАБТ.

Игрок: Опера в 4-х действиях, 6-ти картинах (вторая редакция; 1927—1928); Соч. 24; Перелож. для пения с ф.-п. авт. М., 1981.

Любовь к трём апельсинам: Опера в 4-х действиях, 10-ти картинах с прологом (1918—1919); Либретто автора по К. Гоцци; Соч. 33; Перелож. для пения с ф.-п. СПб., 2004 [2005] (посл. издание).

Огненный ангел: Опера в 5-ти действиях (первая редакция, 1919—1923); Соч. 37; Либретто автора по В. Я. Брюсову; Клавир // SPA.

Огненный ангел: Опера в 5-ти действиях, 7-ми картинах (окончательная редакция, 1919—1927); Соч. 37; Либретто автора по В. Я. Брюсову; Перелож. для пения и ф.-п. авт. М., 1981.

То же; Партитура // Boosey & Hawkes.

Семён Котко: Опера в 5-ти действиях, 7-ми картинах (1939); Соч. 81 / Либретто В. П. Катаева по его повести «Я сын трудового народа». М., 1960.

То же: В 2 т.; Партитура. М., 1967.

Обручение в монастыре: Лирико-комическая опера в 4-х действиях, 9-ти картинах (1940); Соч. 86 / Либретто автора; Стихотворные тексты М. А. Мендельсона по пьесе Р. Шеридана «Дуэнья»; Клавир. М., 1944.

То же; Партитура: В 2 т. М., 1967.

Повесть о настоящем человеке: Опера в 4-х действиях, 10-ти картинах (1947—1948); Соч. 117; Либретто автора и М. А. Прокофьевой-Мендельсон по повести Б. Н. Полевого; Клавир с разметками инструментовки // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 20—22.

То же; Чистовой клавир // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 24—26.

То же; Партитура // Библиотека Мариинского театра (С.-Петербург); Библиотека Союза композиторов (Москва).

То же (неавторская редакция, в которой опера в 1960 году шла в ГАБТ). М., 1962.

То же (неавторская редакция, в которой опера в 1960 году шла в ГАБТ) // Библиотека ГАБТ.

Далёкие моря: Лирико-комическая опера (1948); Соч. 118; Либретто автора и М. А. Прокофьевой-Мендельсон по комедии В. А. Дыховичного; Не закончена // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 29—30.

Б. Балеты

Сказка про шута, семерых шутов перешутившего: Балет в 6-ти картинах; Соч. 41; Либретто автора по А. Афанасьеву; Клавир. Опубликовано: М.; Лейпциг, 1922.

Chout: Full score. London, 1978.

Стальной скок: Балет в 2-х картинах (1925—1926), Соч. 41; Либретто Г. Якулова и автора; Клавир // Стальной скок; Блудный сын; На Днепре: одноактные балеты: переложение для фортепиано автора. М., 1971.

Le pas d'Acier. London. (Hawkes Pocket Score 961).

Блудный сын: Балет в 3-х картинах («действиях») (1928), Соч. 46; Клавир // М., 1971.

L'enfant prodigue. London. (Hawkes Pocket Score 907).

На Днепре: Балет в 2-х картинах (1930), Соч. 51; Либретто С. Лифаря и автора; Клавир // М., 1971.

То же; Партитура // Boosey & Hawkes.

В. Музыка к театральным постановкам

Египетские ночи: Музыка к сценической композиции А. Таирова по произведениям Пушкина, Шекспира и Шоу; Партитура и переложение для фортепиано (1934). М., 1963.

Борис Годунов: Музыка к неосуществлённому спектаклю Театра им. В. Э. Мейерхольда: Для большого симфонического оркестра (1936); Соч. 70bis; Черновой клавир, некоторые номера с разметкой инструментовки // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 87.

То же; Неполная партитура // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 89.

Евгений Онегин, Соч. 71: Музыкально-драматическая композиция по одноимённому роману А. С. Пушкина для чтеца, актёров и симфонического оркестра: Партитура и авторское переложение для фортепиано (1936) / Сценич. композиция С. Д. Кржижановского в ред. Е. Л. Даттель. М., 1973.

Гамлет: Музыка к спектаклю Ленинградского драматического театра под руководством С. Э. Радлова: Для малого симфонического оркестра (1937); Соч. 77; Клавир с разметкой инструментовки и эскизы // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 90.

Г. Музыка к кинофильмам

Поручик Киж: Музыка к фильму, поставленному А. Файнцimmerом (1933): Для малого симфонического оркестра; Без опуса; Партитура // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 91—92.

Пиковая дама: Музыка к неосуществлённому фильму М. Ромма: Для большого симфонического оркестра (1936); Соч. 70; Клавир (в том числе с разметками инструментовки) // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 93—95.

Лермонтов: Музыка к фильму, поставленному А. А. Гендельштейном: Для большого симфонического оркестра (1941—1942); Без опуса; Клавир с разметками инструментовки; Партитура (неполная) // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 99—100.

Иван Грозный: Музыка к фильму Сергея Эйзенштейна; Соч. 116; Партитура (авторский текст) / Ред., авт. вступ. ст. и прим. Марина Рахманова, Ирина Медведева. Hamburg, 1997.

Тоня: Музыка к фильму, поставленному А. М. Роомом (на экран не вышел): Для большого симфонического оркестра (1942); Без опуса; Клавир с разметками инструментровки (неполный) // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 102.

То же; Партитура // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 103.

Котовский: Музыка к фильму, поставленному А. Файнцimmerом: Для большого симфонического оркестра (1942); Без опуса; Клавир с разметками инструментровки // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 105—106.

Партизаны в степях Украины: Музыка к фильму, поставленному И. А. Савченко: Для большого симфонического оркестра (1942); Без опуса; Клавир с разметками инструментровки // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 107.

Д. Вокально-симфоническая музыка

Семеро их: Кантата для драм. тенора, смеш. хора и больш. оркестра: Соч. 30: Партитура / Сл. К. Бальмонта («Зовы древности»). М., 1922.

Семеро их: Аккадийское заклинание для драм. тенора, хора и больш. оркестра: Ор. 30: Партитура: Соч. в 1917, пересмотрено в 1933 / Сл. К. Бальмонта по клинописи на стенах аккадийского храма. Berlin—Leipzig—Paris—Moscou—Londres—New York—Buenos Aires, XXXIII [1933].

Кантата к XX-летию Октября: Для симф. оркестра, военного оркестра, оркестра аккордеонов, оркестра ударных инструментов и двух смеш. хоров: В 10-ти частях (1937): Соч. 74: Клавир с разметками инструментровки / Текст взят из работ К. Маркса, В. И. Ленина, И. В. Сталина // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 242.

То же; Партитура // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 243.

Прокофьев Сергей. Здравница: Соч. 85: Партитура / Сл. народные. М.; Л., 1941.

«Расцветай, могучий край»: Кантата к 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции: Для смеш. хора и симф. оркестра (1947): Соч. 114: Клавир с разметками инструментровки / Сл. Е. А. Долматовского (авторская редакция) // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 262.

Е. Для симфонического оркестра

Симфониетта, A-dur, для симфонического оркестра: Соч. 5 (1909—1915); В 5-ти частях (2-я редакция) // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 41. Вторая симфония: Ор. 40; Партитура. М., 1964.

Symphony No. 4, first version, opus 47. <London>, 2002.

Четвёртая симфония: Соч. 47/112. М., 1962..

Шестая симфония: Ор. 111. М., 1960.

Летняя ночь: Сюита из оперы «Обручение в монастыре» («Дуэнья»): Соч. 123. Для большого симф. оркестра: 1. Вступление. 2. Серенада. 3. Менуэт. 4. Мечты. 5. Танец. М., 1965.

Ж. Концерты с оркестром

Для виолончели с оркестром: В 3-х частях (1934—1938); Соч. 58; Клавир с разметками инструментровки // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 171.

Шестой концерт для двух фп. и струнного оркестра; Соч. 138, в 3-х частях (эскизы) // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 179.

3. Инструментальная музыка

Пятая соната (С-dur): Для фп.: Соч. 38 [ранняя версия]. М., 1925.

Литературные сочинения Прокофьева

[*Прокофьев С. С., Мендельсон-Прокофьева М. А.*] «Война и мир» С. С. Прокофьева]: оперное либретто]. М., 1960.

Прокофьев Сергей. Дневник 1907—1933: В 3 т. / Предисл. Святослава Прокофьева. Париж, 2002.

Прокофьев С. С. Рассказы / Предисл. Святослава Прокофьева; Подгот. текста и сост. Аллы Бретаницкой. М., 2003. (Не публиковавшееся прежде окончание рассказа «Умерев, часовщик...» см. в: Научные чтения памяти А. И. Кандинского 5—6 апреля 2006 года: Материалы научной конференции. М., 2007. С. 241—242.)

Прокофьев Сергей. Автобиография / Предисл. Натальи Савкиной; Послесл., комм. Миральды Козловой. М., 2007.

Переписка, статьи, интервью, авторские списки сочинений, а также воспоминания о Прокофьеве

В музыкальном кругу русского зарубежья: Письма к Петру Сувчинскому / Публ., сопровождающие тексты и комм. Елены Польдяевой. Берлин, 2005.

В письмах — косвенная характеристика адресата / Вступ. ст., публ. и коммент. Марины Нестьевой // Музыкальная академия. М., 2001. № 3.

«Дорогая мамочка, пишу тебе из...»[: Из писем С. С. Прокофьева М. Г. Прокофьевой (1914—1915)] / Вступ. заметка, публ. и прим. Миральды Козловой; «Гневно жму Вашу руку...»[: Из писем С. С. Прокофьева С. П. Дягилеву (1922—1926)] / Публ. Е. Дейч; Вступ. ст. и комм. И. Нестьева // Советская музыка. М., 1991. № 4.

Дукельский Владимир. Об одной прерванной дружбе // Мосты. Мюнхен, 1968. № 13/14.

Кривошеина Н. А. Четыре трети нашей жизни. Париж, 1984.

Набоков Николай. Багаж: мемуары русского космополита / Пер. с англ. СПб., 2003.

С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания / Сост., ред. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. М., 1956; М., 1961. 2-е изд., доп.

Сергей Прокофьев (1953—1963): Статьи и материалы / Сост. и ред. И. В. Нестьев, Г. Я. Эдельман. М., 1962; М., 1965. 2-е изд., испр. и доп. [В книге также отсутствует ряд материалов, вошедших в 1-е изд.]

Сергей Прокофьев 1891—1991: Дневник, письма, беседы, воспоминания / Сост. М. Е. Тараканов. М., 1991.

Сергей Прокофьев: К 110-летию со дня рождения: Письма, воспоминания, статьи / Ред.-сост. М. П. Рахманова. М., 2001; М., 2007 [на самом деле: 2006]. 2-е изд., доп.

Сергей Прокофьев: Воспоминания, письма, статьи: К 50-летию со дня смерти / Ред.-сост. М. П. Рахманова. М., 2004.

Сергей Прокофьев: Письма, воспоминания, статьи / Ред.-сост. М. П. Рахманова. М., 2007.

«Спасибо маэстре: не посрамил земли Скифской!»[: Письма С. С. Прокофьева С. А. и Н. К. Кусевицким] / Публ., комм. и постскрипtum Виктора Юзефовича // Советская музыка. М., 1991. № 4; № 5; № 6.

Письма С. С. Прокофьева — Б. В. Асафьеву (1920—1944) [со значительными купюрами, ранняя переписка не издана] / Публ. М. Козловой // Из прошлого советской музыкальной культуры. М., 1976. Вып. 2.

[*Прокофьев Сергей.*] Некоторые даты первых исполнений сочинений С. Прокофьева; Некоторые даты окончаний сочинений С. Прокофьева; Несколько дат ранних сочинений (не изданных) // The Nicolas Slonimsky Collection. MD LOC. Box 155, folder 42 (авторизованная машинопись; М., не позднее 29 марта 1937 года).

Прокофьев С. С., Алперс В. В. Переписка / Публ., вступ. ст. и комм. Л. М. Кутателадзе // Музыкальное наследие. М., 1962. Т. 1.

Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я. Переписка / Вступ. ст. Д. Б. Кабалевского; Сост. и подгот. текста М. Г. Козловой, Н. Р. Яценко; Комм. В. А. Киселёва; Предисл. и указатели М. Г. Козловой. М., 1977.

Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью / Сост., текстол. ред. и комм. В. П. Варунца. М., 1991.

Martens Frederick H. The Modern Russian Pianoforte Sonata (Based on an Interview with M. Serge Prokofieff) // The Musical Quarterly. New York, 1919. Vol. 5, № 3, July.

Литература о Прокофьеве и о его ближайшем окружении

Алексеев А. Глазунов, Прокофьев, Стравинский (К первому по возобновлению концерту Персимфанса) // Музыкальная новь. М.; Л., 1924. № 10.

Брайдо Евгений. Концерты С. Прокофьева (Б<ольшой> зал М<осковской> Г<осударственной> К<онсерватории>. 28/1 и 4/II—27 г.) // Музыка и революция. М., 1927. № 2.

Вишневецкий И. Поэтика многоязычия в дружеской переписке [Сергея Прокофьева] с Владимиром Дукельским // Музыкальная академия. М., 2000. № 2.

Волков А. «Война и мир» Прокофьева: Опыт анализа вариантов оперы. М., 1976.

Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Сост. А. Н. Крюков. Л., 1974.

Глебов Игорь [Асафьев Б. В.] Грядущая эра русской музыки // К новым берегам. М., 1923. № 1. Апрель.

Глебов Игорь [Асафьев Б. В.] Сергей Прокофьев: Очерк. Л., 1927.

Глебов Игорь [Асафьев Б. В.] Материалы неоконченной книги о Прокофьеве (1927) // РГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 283—286.

Друскин М. Балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева // Советская музыка. М., 1940. № 3 (март).

Келдыш Юрий. «Стальной скок» — С. Прокофьева // Музыкальное образование. М., 1928. № 2.

Ларев. Концерт Н. К. Метнера, 25 февраля 1927 года // Музыкальное образование. М., 1927. № 1—2.

Ламм О. П. Страницы творческой биографии Мясковского. М., 1989.

Лифарь Сергей. Дягилев и с Дягилевым. Париж, 1939.

Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост., вступ. ст. и комм. А. Н. Крюкова. Л., 1981.

Н. Я. Мясковский: Статьи, письма, воспоминания: В 2 т. М., 1959.

Набоков Николай. С. П. Дягилев // Воля России. Прага, 1929. № VIII—IX, август—сентябрь.

Набоков Николай. Прокофьев // Числа. Париж, 1930. Кн. 2—3.

Надтока Е. А. Некоторые аспекты исторического развития с. Сонцов-

ки — родины выдающегося композитора, дирижёра и пианиста С. С. Прокофьева // *Летопись Донбасса: Краеведческий сборник. Донецк, 1994. Вып. II (Юбилейный).*

Нестьев И. Образ народного счастья // *Советская музыка. М., 1939. № 12 (декабрь).*

Нестьев И. «Семён Котко» Прокофьева // *Советская музыка. М., 1940. № 9 (сентябрь).*

Нестьев И. Сергей Прокофьев (гранки невышедшей книги; текст в основной своей части идентичен англоязычному изданию 1946 года). М., 1941 (с дополнениями 1942 г.) // *Личный архив М. И. Нестьевой (Москва).*

Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973. 2-е изд, перераб. и доп.

Монсенжон Бруно. Рихтер: диалоги, дневники / Частичный пер. с фр. О. Пичугина. М., 2005.

Прокофьев: Размышления, свидетельства, споры (Беседа Георгия Пантиелева с Геннадием Рождественским и сопровождающие материалы) // *Советская музыка: Ежемесячный научно-теоретический и критико-публицистический журнал. М., 1991. № 4 (апрель).*

Святослав Ю. С. С. Прокофьев и шахматы. М., 2000.

Стравинская К. Ю. О И. Ф. Стравинском и его близких. Л., 1978.

Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: В 3 т. (четвёртый том не вышел из-за смерти составителя) / Сост., текстол. ред. и комм. В. П. Варунца. М., 1998—2003.

Стравинский Игорь. Хроника. Поэтика / Сост., комм., вступ. ст. С. И. Савенко; Пер. Э. А. Ашпис, Е. Д. Кривицкой, Л. В. Яковлевой-Шапориной. М., 2004.

Петр Сувчинский и его время / Ред.-сост. Алла Бретаницкая; Консультант Вадим Козовой. М., 1999.

Чемберджи В. Н. XX век Лины Прокофьевой. М., 2008.

Duke Vernon [Dukelsky Vladimir]. Passport to Paris. Boston, Toronto, 1955.

Jaffe Daniel. Sergey Prokofiev. London, 1998.

Kochno Boris. Diaghilev and the Ballets Russes / Tr. from the French by Adrienne Foulke. New York & Evanston: Harper & Row Publishers, 1970.

Macdonald Nesta. Diaghilev Observed by Critics in England and the United States 1911—1929. New York, 1975.

Piatogorsky Gregor. Cellist. Garden City, N. Y., 1965.

Nabokov Nicolas. Old Friends and New Music. Boston, 1951.

Nice David. Prokofiev: From Russia to the West 1891—1935. New Haven and London, 2003.

Nestyev Israel V. Sergei Prokofiev: His Musical Life / Tr. from Russian by Rose Prokofieva, introduction by Sergei Eisenstein. New York, 1946.

Prokofiev Sviatoslav. The house in which *Romeo and Juliet* was born // Three Oranges. No. 11. May 2006 <http://www.sprkfv.net/journal/three11/polenovo.html>

Robinson Harlow. Sergei Prokofiev: A Biography. Boston, 2002. 2nd ed., with a new preface.

Samuel Claude. Prokofiev / Tr. by Miriam John. New York, 1974.

Альбомы вырезок из газет и журналов, программ концертов С. С. Прокофьева за 1908—1953 годы // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 917—979.

Подшивки газет «Вечернее время» (Петроград), «Вечернее слово» (Петроград), «Возрождение» (Париж), «Евразия» (Кларамар), «Известия» (Москва), «Новости сезона» (Москва), «Правда» (Москва), «Последние новости» (Париж), «Рабис» (Москва), «Речь» (Петроград), «Русская молва» (Санкт-Петербург), «Утро» (Нью-Йорк) и др.

Другие цитируемые источники

<Агапов Б. Н.> Запись беседы И. В. Сталина, А. А. Жданова и В. М. Молотова с С. М. Эйзенштейном и Н. К. Черкасовым по поводу фильма «Иван Грозный»; Добавление к записи Б. Н. Агапова, сделанное С. М. Эйзенштейном и Н. К. Черкасовым // <http://www.whoiswho.ru/russian/Curnom/22003/zb.htm>

Асафьев Б. Волнующие вопросы (Вместо выступления на творческой дискуссии) // Советская музыка. М., 1936. № 5 (май).

Асафьев Б. Моя творческая работа в Ленинграде в первые годы Великой Отечественной войны // Советская музыка. М., 1946. № 10.

Асафьев Б. За новую музыкальную эстетику, за социалистический реализм! // Советская музыка. М., 1948. № 2 (март—апрель).

Асафьев Б. О балете: статьи, рецензии, воспоминания. Л., 1974.

Асафьев Б. В., Дранишников В. А., Радлов С. Э. Любовь к трём апельсинам: Опера С. С. Прокофьева. [Л.,] 1934. 2-е изд.

Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 т. М., 1865—1869.

Балетные либретто: Краткое изложение содержания балетов / Сост. Ю. А. Розановой, С. М. Разумовой. М., 2002.

Белый Андрей. Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб. М., 2006.

Брюсов Валерий. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1973—1975.

Валентинов Н. (Вольский Н.) Два года с символистами. М., 2000.

Вишневецкий И. Г. «Евразийское уклонение» в музыке 1920—1930-х годов. История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. М., 2005.

Вступительная речь тов. А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б); Выступление тов. А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б); Выступления на собрании композиторов и музыковедов г. Москвы // Советская музыка. М., 1948. № 1 (январь—февраль).

Год двадцатый: Альманах одиннадцатый. М., 1937.

Городецкий Сергей. Ярь: Стихи лирические и лиро-эпические. СПб., 1907.

Демчинский Борис. Сокровенный смысл войны. Пг., 1915.

Демчинский Борис. Возмездие за культуру (движение к общемировому голоду). Пг., 1923.

Демчинский Борис. Трагедия чистой мысли (о шахматах). Л., 1924.

Дукельский Владимир. Послания. Мюнхен, 1962.

Дукельский Владимир. Страдания немолодого Вертера: Вторая книга стихов. Мюнхен, 1962.

«Жму вашу руку, дорогой товарищ»: Переписка Максима Горького и Иосифа Сталина // Новый мир. М., 1997. № 9.

Затаевич Александр. 500 казакских [sic!] песен и кюй'ев: адаевских, букеевских, семипалатинских и уральских (продолжение «1000 песен казакского [sic!] народа» того же собирателя). Алма-Ата, 1931.

К Всесоюзной оперной конференции // Советская музыка. М., 1940. № 10 (октябрь).

Калтат [Л.]. Об эротической музыке // Музыкальная новь. М.; Л., 1924. № 10.

Катаев Валентин. «Я сын трудового народа...»: Повесть // Красная новь. М., 1937. № 11.

Книгоиздательство «Скифы», Берлин: Библиографический каталог № 1. Берлин, 1922. Июль.

Кремлёвский кинотеатр 1928—1953: Документы. М., 2005.

Кузмин М. Стихотворения. СПб., 2000. 2-е изд., испр.

Ливен бар<онесса> М<агда>. Асторре Тринчи. — Весёлый товарищ. — Маддалена. Б. м. [СПб.], б. д. [1912].

Г. И. Литинский. Жизнь, творчество, педагогика: Сборник статей, воспоминаний, документов / Сост. А. В. Григорьевой. М., 2001.

Любовь к трём апельсинам: Дивертисмент: Двенадцать сцен, пролог, эпилог и три интермедии / Сочинили: К. А. Вогак, Вс. Э. Мейерхольд и Вл. Н. Соловьёв; по сценарию Карло Гоцци: «Рефлексивный разбор сказки “Любовь к трём апельсинам”» // Любовь к трём апельсинам: Журнал доктора Дапертутто (О театре). СПб., 1914. № 1.

Майков А. Н. Сочинения: В 2 т. М., 1984.

На путях утверждения евразийцев. Книга вторая. Статьи Петра Савицкого, А. В. Карташева, П. П. Сувчинского, Кн. Н. С. Трубецкого, Георгия В. Флоровского, П. Бицилли. М.; Берлин, 1922.

Об опере «Великая дружба» В. Мурадели: Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. // Советская музыка. М., 1948. № 1 (январь—февраль).

Обсуждение проекта Сталинской Конституции // Советская музыка. М., 1936. № 10 (октябрь).

Первый Всесоюзный Съезд советских композиторов // Советская музыка. М., 1948. № 2 (март—апрель).

Политическая история русской эмиграции 1920—1940 гг.: Документы и материалы / Ред. А. Ф. Киселёв. М., 1999.

Поспелов Г. Г., Илюхина Е. А. Михаил Ларионов. М., 2005.

Против формализма и фальши: Творческая дискуссия в Московском Союзе советских композиторов // Советская музыка. М., 1936. № 3 (март).

Против формализма и фальши: творческая дискуссия в Ленинградском Союзе советских композиторов (Сокращённый стенографический отчёт) // Советская музыка: Орган Союза советских композиторов. М.: Музгиз, 1936. № 5 (май).

Ромео и Джульетта / Отв. ред. Ф. П. Бондаренко. Л., 1939.

Ромео и Джульетта: фильм-балет по трагедии Шекспира / Авт. сцен. и реж. Л. Арнштам, Л. Лавровский; Муз. С. Прокофьева; Хореография Л. Лавровского. [М.:] Мосфильм, 1954.

Ромм Михаил. Избранные произведения: В 3 т. М., 1980—1982.

Савкина Н. П. Вокруг одного письма. К истории создания оперы «Огненный ангел» С. С. Прокофьева // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: Материалы международных конференций. Вып. 3. М., 2004.

Савкина Н. П. Христианская наука в жизни С. С. Прокофьева // Научные чтения памяти А. И. Кандинского 5—6 апреля 2006 года: Материалы научной конференции / Ред.-сост. Е. Г. Сорокина, А. И. Скворцова. М., 2007.

Скифы: Сборники: В 2 т. СПб., 1917—1918.

Слонимская Раиса. Чувство пути: Композитор Владимир Щербачёв. СПб., 2006.

Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б). М., 1948.

Сталин И. Вопросы ленинизма. [М.,] 1932. 9-е изд., доп.

Сумгин М., Демчинский Б. Область вечной мерзлоты. Л.; М., 1940.

Танеев С. Дневники: В 3 кн. М., 1981—1985.

Щербачёв В. В. Статьи, материалы, письма / Сост. Р. Слонимской; Общ. ред. А. Крюкова. Л., 1985.

Тарле Е. Наполеон. [М.,] 1941.

Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. М., 1978.

Топоров В. Н. Святость и святые в русской культуре: В 2 т. М., 1995—1998.

Топоров В. Н. Исследования по этимологии и семантике: В 2 т., 3 кн. (издание не окончено). М., 2005—2006.

Трубецкой Н. С. История • Культура • Язык / Вступ. ст. Н. И. Толстого и Л. Н. Гумилёва; Сост., подгот. текста и коммент. В. М. Живова. М., 1995.

Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и письма: В 6 т. М., 2002—2004.

Фокин М. Против течения: Воспоминания балетмейстера; Статьи, письма / Сост. Ю. И. Слонимский. Л.; М., 1962.

Ходасевич В. Ф. Некрополь: Воспоминания. Брюссель, 1939.

Деятели русского искусства и М. Б. Храпченко, председатель Всесоюзного комитета по делам искусств: апрель 1939 — январь 1948: свод писем / Изд. подгот. В. В. Перхин. М., 2007.

Хренников Т. За творчество, достойное советского народа // Советская музыка. М., 1948. № 1 (январь—февраль).

Хренников Т. Тридцать лет советской музыки и задачи советских композиторов // Советская музыка. М., 1948. № 2 (март—апрель).

Шпренгер Яков, Инститорис Генрих. Молот ведьм / Пер. с лат. Н. Цветкова. СПб., 2008.

— *б.* Сергей Прокофьев // Музыкальное образование. М., 1927. № 1—2.

Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения: В 6 т. М., 1961—1971.

Юзефович Виктор. Российское музыкальное издательство // Диаспора: новые материалы. Париж — СПб., 2003. Т. V; 2004. Т. VI; 2005. Т. VII.

Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка: В 2 т. М., 1972.

Beevor Antony. The Mystery of Olga Chekhova. <New York,> 2005.

Choreography by George Balanchine: Chaconne; Prodigal Son; A Ballet in Three Scenes; Ballo della Regina; The Steadfast Tin Soldier; Tchaikovsky Pas de Deux / Dir. by Merrill Brockaway. New York: «Nonesuch Records, Inc.», 2004. DVD.

Eisenstein: The Sound Years («Bezhin Meadow» (reconstruction), «Alexander Nevsky», «Ivan the Terrible»): 3 DVDs / With additional multimedia essays by David Bordwell, Russell Merritt, Joan Neuberger, Naum Kleiman, and Yuri Tsivian. [London:] «Criterion», 2001.

Kramer Samuel Noah. The Sumerians: Their History, Culture, and Character. Chicago and London, 1963.

Leyda Jay, Voynow Zina. Eisenstein at Work / Introduction by Ted Perry. New York, 1982.

Markevitch Igor. Made in Italy / Tr. Darina Silone. London, 1949.

Mason Francis. I remember Balanchine: Recollections of the Ballet Master by Those Who Knew Him. New York, 1991.

Robinson Harlow. The Last Impresario: The Life, Times, and Legacy of Sol Hurok. New York, 1994.

Saminsky Lazare. Music of Our Day: Essentials and Prophecies. New York, 1939.

Slonimsky Nicolas. Perfect Pitch: A Life Story. Oxford—New York, 1988.

Stravinsky Igor, Craft Robert. Expositions and Developments. Garden City, NY, 1962.

Stravinsky Igor, Craft Robert. Themes and Episodes. New York, 1966.

Volkov Solomon. Balanchine's Tchaikovsky: Interviews with George Balanchine / Transl. from the Russian by Antonina W. Bouis. New York, 1985.

Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва).

Отдел графики XVIII — начала XX веков и Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (Москва).

Отдел редких книг и документов Донской государственной публичной библиотеки (Ростов-на-Дону).

Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург).

Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

Центральный государственный исторический архив г. Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург).

Центральный исторический архив г. Москвы (Москва).

Материалы из Département de musique и Bibliothèque-musée de l'Opéra в Bibliothèque nationale de France (Paris, France).

The Music Division of the Library of Congress (Washington, District Columbia, U. S. A.).

Serge Prokofiev Archive at Goldsmiths College of the University of London (London, U. K.)

СОДЕРЖАНИЕ

Часть первая **ЛИЦОМ НА ВОСТОК. 1891—1927**

<i>Глава первая.</i> Детство на Украине: скиф пробуждается (1891—1905)	6
<i>Глава вторая.</i> Анфан тэрибль в Петербургской консерватории и после неё (1905—1917)	29
<i>Глава третья.</i> Начало странствий, или Дорога навстречу солнцу (1918—1921)	190
<i>Глава четвёртая.</i> Годы странствий. Искусство как магия (1922—1927)	260

Часть вторая **МЕЖДУ ДВУХ МИРОВ. 1927—1945**

<i>Глава пятая.</i> Между Большевизией и Евразией (1927—1930) . . .	302
<i>Глава шестая.</i> Русский парижанин за границей и дома (1931—1935)	371
<i>Глава седьмая.</i> Эксперимент в жёстко очерченных рамках: Прокофьев и советская музыка (1936—1940)	406
<i>Глава восьмая.</i> Война (1941—1945)	494

Часть третья **ПЛЕНЕНИЕ. 1946—1953**

<i>Глава девятая.</i> Послевоенная эйфория (1946—1947)	562
<i>Глава десятая.</i> Катастрофа: 1948 год	584
<i>Глава одиннадцатая.</i> Годы изоляции (1949—1953)	637
<i>Глава двенадцатая.</i> После Прокофьева (вместо заключения)	669
Основные даты жизни и творчества С. С. Прокофьева	682
Библиография	693

Вишневецкий И. Г.

В 55 Сергей Прокофьев / Игорь Вишневецкий. — М.: Молодая гвардия, 2009. — 703[1] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1200).

ISBN 978-5-235-03212-5

В новой биографии Сергея Сергеевича Прокофьева (1891—1953) творческий путь гениального русского композитора показан в неразрывном единстве с его эмоциональными, религиозными, политическими поисками, с попытками создать отечественный аналог вагнеровского «целостного произведения искусства», а его литературный талант, к сожалению, до сих пор недооценённый, — как интереснейшее преломление всё тех же поисков. Автор биографии поэт и историк культуры Игорь Вишневецкий представил своего героя в разных ипостасях, создав мало похожий на прежнее, но вместе с тем объёмный и правдивый портрет нашего славного соотечественника в контексте трагической эпохи.

УДК 78.03(47)(092)
ББК 85.313(2)=8

Вишневецкий Игорь Георгиевич
СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ

Главный редактор **А. В. Петров**

Редактор **И. И. Никифорова**

Художественный редактор **Е. В. Кошелева**

Технический редактор **М. П. Качурина**

Корректоры **И. В. Аветисова, Т. И. Маляренко, Г. В. Платова**

Лицензия ЛР № 040224 от 02.06.97 г.

Сдано в набор 10.02.2009. Подписано в печать 04.08.2009. Формат 84х108/32.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л.
36,96+1,68 вкл. Тираж 5000 экз. Заказ 93043

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства: 127994, Москва,
Сушёвская ул., 21. Internet: <http://mg.gvardiya.ru>. E-mail: dssel@gvardiya.ru

Типография АО «Молодая гвардия». Адрес типографии: 127994, Москва,
Сушёвская ул., 21

ISBN 978-5-235-03212-5

ISBN 978-5-235-03212-5



9 785235 032125 >

М О Л О Д А Я Г В А Р Д И Я